

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

El hombre caído y el ángel masculino en la literatura peninsular del siglo XIX

A Dissertation Presented

by

Julia Martínez-González

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

August 2012

Copyright by
Julia Martínez-González
2012

Stony Brook University

The Graduate School

Julia Martínez-González

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Lou Charnon-Deutsch – Dissertation Advisor
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Kathleen M. Vernon – Chairperson of Defense
Associate Professor- Director of Graduate Studies, Department of Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez Melgosa – Committee member
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Iñigo Sánchez-Llama – Outside member
Professor, Department of Foreign Languages and Literature, Purdue University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Interim Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

El hombre caído y el ángel masculino en la literatura peninsular del siglo XIX

by

Julia Martínez-González

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2012

This dissertation examines two previously unexplored concepts in Spanish nineteenth-century culture, those of the fallen man and the male angel. It explores these two categories in canonical texts such as *Tormento* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1886-7), and *Tristana* (1892) by Benito Pérez Galdós; *Dulce y Sabrosa* (1891) by Jacinto Octavio Picón, *Los Pazos de Ulloa* (1886) by Emilia Pardo Bazán; and *La Regenta* (1884) and *Su único hijo* (1891) by Leopoldo Alas “Clarín”.

During the nineteenth century, two of the more common terms applied specifically to women— ‘angel in the house’ and ‘fallen woman’ — raise the question whether there were male analogues to these figures and, if so, how they are treated narratively. This dissertation argues for the existence of similar male figures and explores their common characteristics differentiating them from their female counterparts. The main conclusion of the study is that men also “fall” by breaking the laws imposed on them by society and that there are consequences. Three categories of fallen men are analyzed according to their status in relation to women and sexuality: the so called “calaveras” or single men who act like donjuanes, adulterous men, and fallen priests. Just as in the case of fallen women, these men are punished for their transgressions, and interact with other characters who serve as their advisors in order to rehabilitate them, although some of the reprobates will not succeed in this journey of moral regeneration.

The figure of male angel is also explored since most of the characteristics associated with the female angel of the house are present in her male counterparts: kindness, abnegation, patience, lack of sexual desire, respect for matrimony as a holy institution, and paternal instincts. However, the main difference between male and female figures are the negative connotations implied in the male angel, who does not seem to be expected to act as a model to follow by the rest of men.

Finally, this study also focuses on the role and attitude of narrators with regard to fallen men, examining how they react to both the characters’ transgressions and their punishments. Significantly some narrators will dismiss the moral flaws of their characters while others are strongly critical of the behavior of the fallen angel.

Dedication Page

A mis padres, Rafa y Juli, por vuestro cariño incondicional, por estar siempre ahí apoyándome en todo. Es gracias a vosotros, vuestro ejemplo y esfuerzo que he llegado hasta aquí.

A mi cariño Reşat, mi compañero en la vida, por tu apoyo y ánimos en todo momento, por el amor que me muestras cada día.

A mi principito Ismael Emir, mi ángel más preciado.

Table of Contents

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: ¿Qué es un hombre caído? Definiciones y categorías de esta nueva figura masculina.	16
Introducción	16
1) El hombre caído adúltero	18
Don Pedro de Ulloa	22
Juanito Santa Cruz	29
Bonifacio Reyes	41
Don Quintín	45
2) El hombre caído calavera	48
Don Juan Todellas	50
Don Lope Garrido	54
Don Álvaro Mesía.....	58
Don Pedro de Ulloa	65
3) El hombre caído religioso	70
Don Pedro Polo	71
Don Fermín de Pas, el Magistral de Vetusta	74
Conclusiones	84
CAPÍTULO 2: Consecuencias de su caída. Intento de recuperación y transformación del hombre caído	86
Introducción	86
1) El hombre caído religioso	90
Don Pedro Polo: el sacerdote contra la civilización	90
Don Fermín de Pas: la cáscara de un sacerdote	105
2) El hombre caído calavera	113
Don Lope: calavera paternalista	113
Don Álvaro Mesía: el calavera vetustense.....	124
Don Juan Todellas: donjuán desdonjuanizado	129
3) El hombre caído adúltero	140
Don Quintín: viejo verde adulterado	140
Juanito Santa Cruz: un esposo no tan perfecto	147
Don Pedro de Ulloa: el adúltero violento de los Pazos	160
Bonifacio Reyes: adúltero por pura casualidad	167

Conclusiones	175
CAPÍTULO 3: El ángel masculino. Definición de esta nueva figura y personajes que lo encarnan	179
Introducción	179
Agustín Caballero: el ángel salvaje llegado de Brownsville	183
Horacio: ángel masculino busca ángel del hogar	188
Víctor Quintanar: el ángel vetustense	195
Maximiliano Rubín: el ángel redentor frustrado	202
Manuel Moreno Isla: esposo angelical truncado	215
Julián: el ángel devoto	220
Bonifacio Reyes: el ángel paternal	226
Conclusiones	235
CAPÍTULO 4: Influencia del narrador y su punto de vista en la percepción del hombre caído	238
Introducción	238
Leopoldo Alas “Clarín”: Fermín de Pas, Álvaro Mesía y Bonifacio Reyes	239
Emilia Pardo Bazán: el Marqués de Ulloa	257
Jacinto Octavio Picón: don Juan Todellas y don Quintín	261
Pérez Galdós: Pedro Polo, don Lope Garrido y Juanito Santa Cruz	272
Conclusiones	288
CONCLUSIÓN	292
BIBLIOGRAFÍA	308

Acknowledgments

Agradecimientos

A mi querida Lou Charnon-Deutsch, la mejor mentora del mundo. Gracias por tu apoyo incondicional, tu paciencia, tu comprensión, tus aportaciones siempre precisas, por acompañarme en este proceso tan apasionante. Me siento una privilegiada por haber contado con tu experiencia y tu tiempo tan preciados para la realización de este proyecto. Gracias por todo.

A los miembros de mi comité, los profesores Kathleen Vernon, Adrián Pérez Melgosa e Iñigo Sánchez Llama, por su generosa contribución a este proyecto.

A mis profesores y amigos en Stony Brook, a quienes siempre recordaré con muchísimo cariño, por todos los momentos vividos que ocupan un lugar muy especial en mi corazón. Especialmente agradecer a Lilia su confianza constante en mí y mi potencial como profesora; y a Adrián por haberme dado la oportunidad de ser su asistente en su curso de cultura en el que tanto aprendí. Gracias también a Jody por toda su ayuda y ánimos a la hora del papeleo burocrático, por hacer que todo parezca tan fácil.

A la Graduate School de Stony Brook, por la beca de matrícula, y al Departamento de Lengua y Literatura Hispánica, por la beca de enseñanza. Es gracias a ellos que pude cursar el doctorado y crecer a nivel humano e intelectual.

A la Universidad de Stony Brook por haberme otorgado el “President’s Award for Excellence in Teaching by a Graduate Student”. Un sueño hecho realidad.

A mis padres Rafa y Juli, a mi hermano Rafa, a Raquel, a mi marido Reşat, sin vuestro apoyo incondicional nada de esto habría sido posible. Me siento muy afortunada de teneros en mi vida.

A mis suegros Ali y Nilgün, a Pinar, gracias por vuestros ánimos para llegar hasta el final.

A mis abuelos, especialmente a mi yayo Gabriel, mi ángel de la guarda, porque sé que estarán contentos y orgullosos de este logro.

INTRODUCCIÓN

La siguiente introducción brinda al lector la contextualización necesaria sobre el origen de algunos conceptos básicos, como son el ángel del hogar y la mujer caída— imprescindibles para facilitar el seguimiento de la tesis defendida en el estudio propuesto— así como un panorama general sobre los puntos más importantes que serán analizados a lo largo de los capítulos. Los estudios críticos sobre literatura peninsular del siglo XIX suelen centrarse en una figura muy característica de la novela de ese período: la mujer caída, es decir, la mujer pecadora quebrantadora de las normas sociales que pone en peligro la estabilidad de las instituciones de la sociedad. Mientras que esta sociedad de la época insistía en perpetuar la imagen de una mujer etérea y angelical denominada el *ángel del hogar*, por su limitación a la esfera privada de la familia y cuya única misión era la de ser buena madre y esposa, se observa que la mujer protagonista en las novelas del siglo XIX es justamente lo contrario a ese ser etéreo y cuyo objetivo queda muy lejos de limitarse al cuidado y conservación de la institución de la familia. Esta figura *anti-angelical* fue etiquetada con el término de *mujer caída*, en referencia al ángel caído expulsado del paraíso, quien por su condición de pecadora también suele sufrir algún tipo de exilio forzado fuera de una sociedad que la rechaza al considerarla una amenaza.

Si la figura femenina estaba tan bien definida, habría que preguntarse: ¿cuál era el papel del hombre en esta sociedad burguesa y en la perpetuación de la familia? ¿Cuáles eran sus obligaciones? ¿Rompe el hombre también las reglas de la sociedad? La respuesta es afirmativa, es decir, el hombre dentro de la literatura del siglo XIX también es un quebrantador de normas sociales— lo que denomino en este estudio un *hombre caído*— y, sin embargo, ha sido básicamente nula la atención que se le ha prestado a esta figura masculina y al hecho de que un hombre también pueda “caer” o romper las normas de la sociedad, sufrir consecuencias por ello e

intentar recuperarse o transformarse de hombre pecador en un hombre modelo, o al menos más aceptable para la sociedad en la que vive. Esto es precisamente lo que pretendo abarcar en mi estudio: definir la figura del hombre caído y sus categorías, su relación con la institución del matrimonio, con el amor (Capítulo 1); aspectos relevantes vinculados a él tales como las consecuencias de su caída y sus intentos, a veces fallidos, por recuperarse (Capítulo 2); así como la actitud del narrador con respecto a esta nueva figura (Capítulo 4). En una época en la que España estaba intentando recuperar la figura de héroes, nos damos cuenta de que no existen tales héroes en la literatura del momento. Por otro lado, la literatura romántica del siglo XIX se escribe sobre mujeres “sobreviviendo” a malos hombres a los que, al mismo tiempo, intentan salvar. La realidad es que la literatura está plagada de hombres caídos de varios tipos como demostraré en este estudio.

Con el liberalismo español se elabora un modelo ideal de mujer, un ideal romántico basado en la diferenciación biológica como base de la diferenciación social (Aguado et al., 329). Se introdujo un nuevo discurso de género sexual que prescribió al *ángel del hogar* como modelo de mujer que radicaba en la creencia de una diferencia básica entre los sexos en términos fisiológicos que a su vez incluía lo mental y lo sentimental. De esta forma, se abandonaba el antiguo principio de la mujer como imitación defectuosa del varón y se definía a la mujer como un ser diferente pero complementario del hombre (Jago 219). Se crea un modelo de familia y de mujer ideal, este ángel de la casa, relegada a la función de madre y esposa. Surge así una cultura del amor en función de un tipo de familia en la que el hombre-marido es el propietario y agente de la esfera pública mientras que la mujer-esposa es el objeto poseído y es recluido a la esfera privada, es decir, a la casa-hogar (Aguado et al., 323). Este modelo, propuesto por la ideología doméstica, asignó a la mujer el ámbito afectivo y moral y la reproducción física y social de la

familia (Jago 220) mientras que al hombre se le asignaba la esfera pública y se le justificaba cualquier carencia y falta de dedicación a la familia. Así se elogiaba a la mujer como *ángel del hogar*, siendo las nacientes clases medias las que más se preocupaban por ensalzar a la mujer y a la familia y la que declaraba que la misión de la mujer era el matrimonio, la maternidad y la domesticidad (24). En nuestra tesis será relevante estudiar la relación de estos aspectos sociales con la figura masculina: qué esperaba la sociedad de él y en qué modos el hombre rompía las normas establecidas.

La mujer que transgrede las reglas establecidas por la sociedad es denominada “mujer caída”. Por tal suelen definirse las mujeres que son infieles a sus maridos, en pocas palabras, las que no cumplen con la misión que se espera de ellas: ser una buena esposa y madre, un ángel del hogar. De hecho las novelas del siglo XIX se centran sobre todo en mujeres caídas en el terreno sexual, es decir, tanto aquellas mujeres solteras que no mantienen intacta su honestidad y mantienen relaciones con hombres fuera del matrimonio, como casos de mujeres casadas que tienen una aventura amorosa extramatrimonial. En el siglo XIX la mujer es considerada como buena por naturaleza, como apunta Adolfo Llanos Alcaraz en 1864, “Dios quiso dar al hombre un ángel por compañera” y son las circunstancias, una mala educación y los hombres los que la vuelven mala después (Jago 73). Si el hombre también puede caer, ¿qué es lo que les vuelve *malos* a ellos?

Como ya se comentó, la literatura está plagada de mujeres caídas pero lo interesante es que en el siglo XIX, al contrario de lo que ocurre en la mentalidad de siglos anteriores, es al hombre al que se le considera pecador empedernido, el ser *caído*, mientras que la mujer se conceptuaba como un ser moralmente superior (Jago 26). Con la revolución de 1854, se generó la obsesión burguesa de una moralidad centrada en la mujer cuya virtud se encarnizaba en el

ángel del hogar (Jago 26). Esta preocupación por la moralidad y la virtud parece alejarse del que era conceptualizado como pecador empedernido, es decir, del hombre. ¿Por qué? ¿Por qué si el hombre es el ser caído por excelencia, no es el protagonista de un tipo de novela cuyo objetivo es proponer un modelo de virtud? ¿Por qué no se propone un modelo de virtud para el hombre? ¿O acaso sí que se propone?

Los escritores del siglo XIX, dan primacía al determinismo biológico y definen a la mujer como buena y doméstica por naturaleza (Jago 28) reiterando la posición de la mujer como ángel del hogar. Sin embargo, esta “mujer” abarca sólo a las mujeres de clase media— al tipo de mujer que cuida de la casa y de sus hijos— no a la clase baja que trabaja fuera del hogar y descuida ambos deberes, ni a las mujeres de clase alta, quienes solamente se dedican a disfrutar de la vida social y del materialismo dejando sus hijos al cuidado de niñeras (28). Esta diferenciación de clase entre las mujeres se traslada a su moralidad, con lo que se creó una dicotomía entre el ángel del hogar y la depravación de las mujeres de clase obrera, y entre el ángel del hogar y la mujer despilfarradora y frívola de las clases altas (28). Es más, el concepto de ángel del hogar era tan fuerte que a cualquier mujer que no actuara de acuerdo a unas pautas burguesas de conducta se le podía negar el derecho a pertenecer a la categoría de mujer (28). Entonces, ¿cuáles son estas pautas que definen al ángel? ¿Por qué se le llama ángel? Según Jago, la mujer es un ángel del hogar porque “es como una santa, nunca se altera, nunca tiene necesidades propias, todo lo sacrifica en aras del bienestar de los demás. Su altruismo y abnegación son infinitos” (30). Es un ser definido de acuerdo a sus relaciones con el resto de la familia, y cuyo destino es ser hija, esposa y madre (32). Según un texto del siglo XIX, Francisco Alonso Rubio comenta que “en la clase media es donde la mujer vive en armonía con su destino: recogida en su hogar, considera como ocupación preferente el cuidado de la familia, la educación de sus hijos, la vigilancia de

sus domésticos (...) La mujer que así vive, cumple su misión en la tierra, es modelo de costumbres, solaz de la familia y ángel tutelar del hogar doméstico” (Jago 70-1).

Parte de este estudio se centrará en formar la definición de un modelo de *ángel* para el hombre, como se analizará en el Capítulo 3. Si el hombre podía ser un hombre caído, ¿existía alguna figura que le sirviera como modelo para poderse recuperar? En uno de los textos sobre la misión de la mujer por Ángela Grassi, es Dios quien “con su divino ejemplo ha señalado a cada sexo sus deberes. Jesucristo se ofrece en holocausto para salvar al mundo, y convierte con la elocuencia de su palabra, subyuga con la santidad de sus obras; la afligida Virgen ruega tan sólo y llora; pero sus lágrimas y sus ruegos devuelven tantas almas al cielo, como la preciosa sangre de su hijo” (Jago 56). Esta afirmación proporciona dos funciones diferenciadas según el género y, por lo tanto, dos modelos a seguir: la Virgen y Jesucristo. Si el *ángel del hogar*, modelo de la mujer, está relacionada con la Virgen, su abnegación y su pureza, ¿significa entonces que el modelo a seguir para el hombre es Jesucristo? ¿Es éste otro tipo de ángel modelo? Por otro lado, es importante analizar, en el caso de existir esta figura modelo para el hombre, si se limita a la clase burguesa como ocurre en la mujer. Del mismo modo, ¿a qué clase social suele pertenecer el hombre caído?

El papel de instituciones sociales como el matrimonio a la hora de dar forma a las funciones de una mujer es determinante, como también comprobaremos que ocurre en el caso del hombre. Según Joaquín Sánchez de Toca, en sus escritos sobre *El matrimonio* de 1873, afirma que se debe a sus cualidades, ley natural, que la mujer fuera destinada al hogar pues “sólo bajo el techo doméstico será feliz y honrada” (Jago 88). La mujer aparece como la guardadora del sagrado fuego del amor conyugal y como base fundamental de la familia (31), una familia de

clase media como modelo en miniatura de la sociedad (36). Pero, y el hombre, ¿cuál es su papel dentro del matrimonio?

Según Concepción Arenal, el matrimonio fue creado por la sociedad para frenar aquellos instintos que embrutecían al hombre: “(...) veleidoso el hombre busca el bien en uniones pasajeras o, grosero todavía, se deja arrastrar muchas veces por sus instintos brutales. Entonces aparece una religión que diviniza la castidad, santifica el amor, bendice la unión de los dos sexos y hace del matrimonio un sacramento” (74). Sin embargo, en las novelas del siglo XIX existe una tendencia general a que los personajes se dejen llevar por sus instintos y pasiones. De hecho, “desire and passion dominate the great examples of Western European love fiction” (Boone 47). Entonces, ¿cuáles son las consecuencias de este comportamiento? ¿Son las mismas para el hombre y la mujer?

Concepción Arenal observa de nuevo las diferentes expectativas para el hombre y la mujer en el matrimonio. Sobre los maridos opina: “Sin que creamos que todos los maridos son unos tiranos, sabiendo, por el contrario, que hay muchos, muchísimos muy buenos, y que casi todos son mejores de lo que debería esperarse dadas las leyes (...) la paz de los matrimonios exige mayor paciencia de la esposa” (68). Y es que la diferenciación de género está siempre presente, incluso en las leyes que las sociedades les imponen a ambos sexos. Por eso es importante el papel de las leyes en el contexto, pues como apunta Pardo Bazán, “la mujer no hace las leyes, ni puede siquiera designar al que ha de hacerlas; pero las sufre de lleno, sin atenuaciones; la penalidad es para ella igual en todo caso y mayor en algunos que para el varón” (*La mujer española* 262). Es más, al mismo tiempo que a la mujer se le considera al mismo nivel que un niño, “la ley la condena, y la opinión la juzga de un modo más implacable, en sus extravíos y en sus errores” (298-9). Esto es lo que ocurre con las mujeres caídas—mujeres

infieles frente a los hombres caídos: mismos “delitos” morales según la sociedad pero distintos castigos debido a una diferencia de género. Según Arenal, el hombre rompe más normas que la mujer, tanto humanas como divinas: “¿[la mujer] Infringe los preceptos de Dios y las leyes humanas, ataca la honra, la vida y la propiedad con tanta frecuencia como el hombre?” (69). Entonces, ¿cómo es que es más castigada por la sociedad y “recibe el bofetón ignominioso del desprecio público cuando ha sido débil”? (Arenal 69). Ésta parece ser no sólo parte de la realidad sino que se presenta en las novelas de esta época: el hombre y la mujer van a romper las mismas leyes y sin embargo observaremos que el castigo es mayor en la mujer que en el hombre, mostrando este “double standard that allows men outlets for their sexual dissatisfactions while punishing women for the same” (Boone 48).

También es acerca del matrimonio que Faustina Sáez de Melgar comenta en su obra *Deberes de la mujer* de 1866: “la base de su amor es la sumisión de la esposa, la protección leal del marido, y la confianza recíproca, la virtud y la felicidad de ambos que, llenos de fe y de respeto hacia el santo lazo conyugal llevan la cruz con resignación y con amor, convirtiéndola en una cruz de flores que les brinda con sus evangélicos perfumes el paraíso de la tierra” (Jago 76). De esta afirmación se vuelve a destacar la división de roles en el matrimonio según el género: para la mujer se pide sumisión mientras que para el hombre protección. Lo que llama la atención es que se mencione la “virtud y la felicidad de ambos” ya que en esta época parece estar bien definido lo que es la virtud en la mujer pero no en el hombre. Queda muy claro que la virtud es la base para el *ángel del hogar* pero, ¿qué tipo de virtud se espera en el hombre? Según Emilia Pardo Bazán, la virtud es “ciertamente hermosa y digna del ser humano; pero tan necesaria al individuo varón como al individuo hembra” (*La mujer española* 156). Entonces, ¿cómo se representa esta virtud masculina en las novelas del siglo XIX?

Francisco Pi Margall, en sus escritos sobre “La misión de la mujer en la sociedad” de 1869, reflexiona sobre la naturaleza buena o mala del hombre y el papel de la mujer en su salvación:

El hombre, han dicho unos, es un ser naturalmente bueno, pero corrompido por la sociedad; el hombre, han dicho otros, es un ser esencialmente malo, una especie de ángel caído, que no puede levantarse por una gracia sobrenatural. En mi concepto, son falsas las dos teorías. El hombre es un ser contradictorio, foco de virtualidades contrapuestas, ser donde luchan perpetuamente el bien y el mal, ser capaz de las más altas virtudes y de los más grandes vicios. Hay en el hombre buenos y malos instintos; el gran talento, la gran moral de la mujer está en hacer que los malos instintos se subordinen a los buenos. (Jagoe 83)

En este párrafo se menciona el concepto del hombre como ángel caído que existía en la época. Por otro lado, observamos algo común en aquella mentalidad: una justificación a las faltas y errores cometidas por el hombre mientras que es a la mujer a la que se le carga con toda la responsabilidad, no sólo de sus propios errores sino de los que pueda cometer su compañero, ya que ella es la guardiana de la virtud de los dos. Como señala Joseph Allen Boone, “the woman’s role invoked her saving ‘feminine’ graces as the only virtue capable of taming the ‘unregenerate Adam’ lurking in every man” (60). El hombre aparece así como una víctima de sus instintos— lo que manifiesta la mentalidad de la época en la que “there was a tacit but universal acceptance of men’s fairly ungovernable sexual appetites which were natural enough” (Ingham 23), algo que nunca podría ser una justificación en el comportamiento de la mujer— y de la sociedad en la que vive, como manifiesta Joaquín Sánchez de Toca: “Solo en el mundo, sin mujer, sin familia, el hombre, por afortunado que parezca, es en realidad el ser más desdichado de la tierra; esclavo de sus pasiones, movido constantemente por miserable miras de despreciable egoísmo, satisfaciendo todos sus deseos y sin embargo deseando siempre, vive triste y aislado en medio de la sociedad” (Jagoe 86). Por eso necesita de una mujer, ese ángel salvador que le proporcione todo el consuelo

y estabilidad para ser aceptado en la sociedad: “por eso necesitamos para ser felices los abrazos y el cariño de una mujer; y la ternura de estos abrazos, la dulzura de este cariño, serán siempre la natural consecuencia del amor, de la protección y del respeto que tributemos a nuestra legítima esposa” (Jago 86). El problema surge cuando este respeto hacia la esposa se quiebra. ¿Cuáles son las consecuencias para el esposo? Está documentado que los casos de doble estándar predominaban en los casos de adulterio, siendo la mujer adúltera castigada con el encarcelamiento de dos a seis años, en contraste con el periodo de seis meses a cuatro años destinado para el hombre infiel, siempre y cuando éste hubiera causado un escándalo público (Davies 23). En las novelas del siglo XIX recogidas en mi estudio, analizaré la forma en que se proyecta esta problemática.

Se ha estudiado hasta la saciedad el caso de mujeres caídas en la literatura del siglo XIX. En muchos de estos casos, la mujer es seducida y pierde su honestidad y, por lo tanto, su oportunidad de convertirse en ángel del hogar queda muy reducida, si no inexistente. Como comentó Pardo Bazán sobre la honestidad, “mal pudiera grabarse en bronce en el alma de la mujer un precepto moral que sin escrúpulo, y hasta con alarde, infringe su compañero” (*La mujer española* 156). Es más, la seducción o amores desgraciados son un semillero para la prostitución, “la que huye del hogar paterno en brazos de un miserable seductor, que al poco tiempo la abandona afrentada, sin recursos y lejos de sus padres, concluye ingresando en las filas de la prostitución”, afirma Ángel Pulido Fernández en sus *Bosquejos médico-sociales para la mujer* de 1876 (Jago 424). Sin embargo, todavía no se ha estudiado la figura de este “miserable seductor” ni el de otros hombres a los que podríamos considerar “caídos” y a su vez el germen de mujeres caídas.

Emilia Pardo Bazán, en *La mujer española y otros textos*, apunta otra diferencia entre el hombre y la mujer de su época: “Júzgase el varón un ser superior, autorizado para sacudir todo yugo, desacatar toda autoridad y proceder con arreglo a la moral elástica que él mismo se forja (...) le pone a la mujer un custodio augusto: ¡Dios! (...) Dios es, pues, para la española, el guardián que defiende la pureza del tálamo; lo cual ofrece la ventaja de que, si el marido se distrae y solaza fuera, el guardián se convierte en consolador y en sano consejero” (90). Una de las ideas clave de este texto para mi estudio es esa “moral elástica que él mismo se forja”, pues en realidad el hombre se cree con cualquier derecho para romper las normas sociales sin recibir ningún castigo, aun siendo las mismas normas por las que una mujer suele ser castigada por la sociedad, como es el “distraerse y solazar afuera” del matrimonio. Incluso Dios no tiene ningún poder sobre la actuación del hombre y queda relegado a un mero consolador de la mujer cuando éste ensucia la pureza del tálamo. Como Pardo Bazán comenta: “la muchedumbre imagina que al hombre todo le es lícito” (*La mujer española* 94). Se ha demostrado que a la mujer no todo le es lícito y es castigada por sus errores— o pecados. En mi estudio, analizaré si en las novelas el hombre sale inmune tras caer o si recibe algún tipo de castigo por la ruptura de las normas establecidas.

Pardo Bazán asegura que “pretender mujeres castas donde los hombres se pasan de libertinos, es notable falta de lógica” (*La mujer española* 113). Y es que existen dos áreas que suponen al varón honra y gloria mientras que para la hembra significan deshonor y monstruosidad. Para Pardo Bazán una de estas áreas es la educación (152). Habría que añadir una más: las conquistas amorosas, que en el hombre confirman su virilidad ante una sociedad que no lo castiga mientras que en la mujer provoca un motivo de rechazo y marginalidad ya que su deseo por el hombre debe originarse siempre en fines maternales, amando al niño en él (Jagoe

32) — recordemos que un rasgo característico de la pureza del ángel del hogar es su castidad debido a una falta innata de deseo erótico. Las novelas muestran que sí existe un deseo erótico en la mujer, aunque muchas veces se intente esconder o rechazar. Pero normalmente este deseo suele ir acompañado de un sentimiento puro de amor. Éste es otro elemento importante en este estudio: la existencia— o inexistencia— del amor y su función en la caída del hombre. Si la mujer caída se justifica en el amor, como ocurre con Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, ¿es el amor también la justificación de la caída del hombre? ¿Es su caída fruto de un pensamiento puro de amor?

El cuerpo femenino se presenta como algo cuyo esencialismo debe ser la belleza y la maternidad (Aguado et al., 329). Sin embargo, ¿cómo se presenta el cuerpo masculino? La maternidad y la paternidad son dos elementos fundamentales en esta diferenciación de sexos y funciones dentro de la sociedad. Mientras que la maternidad conllevaba en la mujer la labor trascendental de formar el ser moral y social del niño, ya que es ella la que forma las futuras generaciones de hombres que forman el estado (Jago 36), la figura paterna, según Francisco Alonso Rubio en su texto *La mujer* de 1863, es la que tiene la autoridad, es “el jefe de familia y responsable de su destino, de su felicidad y de su desventura” (Jago 68). Si sobre el padre no recae la misma responsabilidad que sobre la madre, se debe a que su vida transcurre en el ámbito público y “por lo tanto, no puede dedicarse con la intensidad y celo que sería menester a los cuidados de la familia” (68). Alonso Rubio justifica el poco cuidado del padre en la familia en sus numerosos compromisos públicos: “Estas graves y difíciles atenciones ocupan casi exclusivamente su espíritu, le subyugan, le preocupan, sin concederle ni día ni hora para pensar en las que él considera humildes, enojosas, y ajenas de su carácter, como son las que se refieren a la familia” (Jago 69).

Las funciones de la mujer— el matrimonio y la maternidad— son para Nicolás de Ávila y Toro, más importantes que las del hombre “que terminan en el momento de la fecundación y no le imponen nuevos sacrificios” (Jago 80). Así quedan diferenciados sus roles en cuanto a la maternidad y paternidad. Si el deber de una madre es el de criar a sus hijos y es obra maestra del instinto natural, es la naturaleza misma (Pardo Bazán, *La mujer española* 157), ¿cuál es la misión del padre? ¿Qué deberes se asocian con la paternidad? ¿No existe un instinto natural en él? ¿Termina en verdad en el momento de la fecundación? ¿Qué ocurre cuando el padre desea involucrarse más en la crianza de los hijos? En las novelas de nuestro estudio observaremos que el instinto *maternal* no es un sentimiento exclusivo de la mujer sino que el hombre también gozará de instintos paternos y un deseo muy fuerte de ser padre que se puede igualar al femenino. En *Su único hijo*, por ejemplo, el padre parece ser castigado por este deseo de paternidad que es más bien descrito como “maternal”. De nuevo, algo muy común en la época, la existencia de contradicciones entre lo que la sociedad esperaba de cada uno de ellos, según su género, y su verdadera naturaleza como individuos con unos deseos propios.

Por otro lado, en el ámbito religioso existe un intento de la iglesia católica de mantener la moral católica y las costumbres tradicionales de las mujeres frente a una amenaza creciente de valores seculares haciendo un llamamiento a las “santas virtudes” (Aguado et al., 331). La pregunta es, ¿existe algún intento de mantener la moral y costumbres tradicionales entre los hombres? Residiendo el poder religioso entre varones, ¿es por eso que se hace más hincapié en las mujeres y su moral? ¿No se veía al hombre como pecador por naturaleza? ¿O acaso es porque la mujer es la salvadora del hombre? ¿Y qué ocurre cuando es ese mismo hombre religioso el que cae y transgrede las normas propias de su vocación?

El hombre quebranta las reglas que impone la sociedad, tratándose en muchas ocasiones de las mismas normas no respetadas por la mujer caída, como son relaciones sexuales antes del matrimonio, el adulterio o la existencia de hijos ilegítimos. Sin embargo, las consecuencias de sus acciones son diferentes a las de la mujer caída. ¿Por qué? ¿El respeto de esas normas dentro de la sociedad no le son aplicables al hombre? La mujer ha sido considerada como la base de la sociedad mediante la institución del matrimonio, sin la cual ésta se encontraría en un peligro constante. Es por ello que el final de muchas de estas mujeres “pecadoras” en las novelas peninsulares del siglo XIX es bien la muerte— por suicidio o por una enfermedad mortal— o el ostracismo social, siempre como castigo a su atrevimiento y con el objetivo de dar un ejemplo al resto de mujeres sobre lo que se debe hacer para ser aceptada dentro de la sociedad, es decir, convertirse en un ángel del hogar y nunca romper las normas establecidas. Entonces, ¿qué ocurre en el caso del hombre que rompe las normas, del *hombre caído*? ¿Cómo es tratado en esta literatura?

Existen algunas características que la mujer y el hombre caído comparten, aparte del hecho de su “caída”. Se ha estudiado el tema de la transformación de la mujer caída en el ángel del hogar, o al menos su deseo, o intento, muchas veces frustrado. Este deseo de transformación no siempre procede del interior del personaje sino que es más bien impuesto por los personajes que le rodean. De hecho, una constante dentro de estas novelas es la insistencia de los personajes a su alrededor, y a veces del narrador, por salvar a la mujer caída, por transformarla en un ángel del hogar. Para ello, estos personajes “consejeros” opinan y aconsejan a la pecadora sobre lo que debería hacer para insertarse de nuevo en lo que la sociedad considera como aceptable. Si el resultado es el fracaso, el personaje es castigado sin piedad, como se mencionó anteriormente, con la muerte, enfermedad u ostracismo. Con el hombre caído se repite el esquema, es decir,

también habrá consejeros en su camino que le sugieran ciertas acciones para transformarse en un hombre *ángel*, o al menos con un comportamiento socialmente aceptable. Sin embargo, si el hombre caído fracasa, su castigo no es tan terrible como el que recibe la mujer caída. Así, algunos castigos serían contraer una enfermedad, pero no mortal sino más bien leve tipo reuma como ocurre en *Tristana*; indiferencia por parte de su esposa, como le ocurre a Juanito en *Fortunata y Jacinta*; el castigo de tener que contraer matrimonio como sucede en *Los Pazos de Ulloa*; o simplemente no existe castigo como tal y el personaje es perdonado sin tener que superar ninguna prueba, como en *Dulce y Sabrosa*. ¿Por qué se es más permisivo con el hombre caído que con la mujer caída en estas novelas? Sin duda, es un reflejo de la actitud de la sociedad ante estas figuras transgresoras.

Lo curioso es que la solución planteada tanto para la mujer como para el hombre caído es el matrimonio, una de las instituciones base de la sociedad. Al ser considerada la mujer como elemento clave para la perpetuación de la sociedad, ¿qué papel se le otorga al hombre? ¿Cuáles son sus obligaciones dentro de esta institución? ¿Por qué cuando el hombre cae y rompe las normas no es castigado tan severamente? ¿La caída del hombre no conlleva ningún peligro para esta institución? En mi estudio voy a definir la institución del matrimonio y de la familia en un grupo selecto de novelas canónicas para poder establecer estas diferencias de género y por qué, aunque a los dos se les intenta regenerar, el fracaso del hombre caído no se ha considerado tan grave.

Un dato interesante es el hecho de que en estas novelas encontramos a las dos figuras compartiendo protagonismo, la mujer y el hombre caído, y sin embargo la crítica solamente se ha fijado en la figura femenina. Por ello, es necesario un estudio que tome al hombre caído como punto de referencia para ver las diferentes percepciones de género en este tema de la caída. Lo

que parece obvio es que estas dos figuras no son tratadas de modo semejante ni la sociedad espera lo mismo de ellos.

Las novelas que estudiaré son *Tormento* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1886-7) y *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós; *Dulce y Sabrosa* (1891) de Jacinto Octavio Picón; *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán; *La Regenta* (1884) y *Su único hijo* (1891) de Leopoldo Alas Clarín. Se tomará como punto de partida los hombres caídos que aparecen en estas novelas para formar una definición y características de esta nueva figura a la que no se le ha dado la suficiente atención dentro de la crítica literaria del siglo XIX. Como pequeño anticipo, una imagen de la escultura del “Ángel Caído” ubicada en el Parque del Retiro de Madrid. Al observarla es casi imposible que no se nos cruce por la mente el objetivo de nuestro estudio: el hombre también puede caer y recibir algún tipo de sufrimiento por ello, como lo indica la angustia que se percibe en el individuo masculino protagonista de esta obra de arte, quien parece que ya esté siendo castigado por su atrevimiento y transgresión.



Escultura del Ángel Caído (El Retiro, Madrid) ¹

¹ Imagen encontrada de la página web: <http://laatalayadelabruja.blogspot.com/>

CAPÍTULO 1

¿Qué es un hombre caído? Definiciones y categorías de esta nueva figura masculina.

El gran cambio operado por el pensamiento del siglo XIX consiste en la convicción, expresada por todos, de que no es la mujer sino el hombre el que es pecador empedernido, el ser caído, la carne débil.

(Jago, Blanco y Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género*, 26)

La idea del hombre caído surgió como término de oposición al de mujer caída, que a su vez aparece como oposición a la figura decimonónica del ángel del hogar aplicado a la mujer burguesa. El concepto de mujer caída corresponde a la idea del ángel, de ese ser perfecto— en este caso madre y esposa ejemplar— que “cae” al quebrantar alguna de las reglas establecidas por la sociedad burguesa en la que vive, una sociedad que no le perdona estas faltas y que castiga sin piedad por su caída a este ser “supuestamente” perfecto. Del mismo modo que se nos cuenta que le ocurrió a Lucifer, en sí un ángel caído expulsado del paraíso debido a su desobediencia, la metáfora se traslada a estas mujeres que tampoco siguen las normas, a las que en cierta forma se las intenta expulsar de la sociedad de una u otra manera. Es curioso que, a pesar de que el término de ángel caído se aplica tradicionalmente a la mujer, en realidad las referencias bíblicas sobre este asunto se refieren a este ángel caído como un ente masculino y no femenino: “*Perfecto* eras en todos tus caminos desde el día que fuiste *creado*, hasta que se halló en ti maldad. A causa de la multitud de tus contrataciones fuiste *lleno* de iniquidad, y pecaste; por lo que yo te eché del monte de Dios, y te arrojé de entre las piedras del fuego, oh querubín protector” (Ezequiel 28: 15-16, mi énfasis).

Lo que pretendo mostrar mediante este estudio es que la literatura del siglo XIX está plagada de ángeles caídos masculinos, y no sólo de femeninos en los que la crítica literaria especializada en esta época ha hecho tanto hincapié. El principal aspecto, que despertó mi interés para investigar sobre este tema, es el tratamiento que estos personajes masculinos caídos reciben en las novelas del siglo XIX así como si son castigados o no por sus faltas con la misma dureza con la que son castigadas las mujeres caídas que se presentan en estas mismas novelas realistas.

El hombre caído se define como el hombre que quebranta las reglas establecidas por la sociedad para su buen funcionamiento, concretamente aquéllas relacionadas con pilares fundamentales como la familia, el matrimonio y la iglesia, al basarse estas instituciones en unos contratos que deben respetarse para que dicha sociedad pueda perdurar. Por ello definiremos la ideología de la familia de la época y qué papel juega el hombre dentro de ella para explorar si tiene las mismas obligaciones que la mujer, y qué le exige la sociedad como cabeza de familia. A pesar de los códigos que estipulan unas normas morales de comportamiento para el padre, parece que existen unos códigos “paralelos”, una doble moral que pasa por alto las conductas impropias de la figura paterna— como es la existencia de una amante o de hijos ilegítimos— unas transgresiones que la sociedad castiga sin piedad a la mujer caída. Además, al no existir el divorcio en España en el siglo XIX, la mejor manera de evitar la censura social de los amantes era el pretender obedecer las leyes de la sociedad “but live as closely in tune with one’s own feelings and needs as possible” (Chamberlin, “The importante” 455). Ante estas circunstancias, ¿cabe la posibilidad de hallar alguna muestra de protesta en contra de este doble estándar moral de la sociedad?

En caso de producirse alguna transgresión, las instituciones sociales se verían obligadas a castigar al transgresor aunque observaremos que, en el caso de tratarse de un hombre

transgresor— hombre caído en nuestro estudio— éste no va a sufrir castigos del mismo calibre como los que hubiera sufrido una mujer, la ya conocida mujer caída, aun dándose el caso de no respetar las mismas normas y contratos sociales.

El hombre caído puede dividirse en diferentes categorías dependiendo de sus circunstancias y estados. En nuestro estudio agruparemos al hombre caído en (1) hombres casados adúlteros, (2) solteros calaveras o donjuanes y (3) sacerdotes que no respetan las normas que conllevan su estado, como por ejemplo la castidad o la falta de una fe verdadera. En el presente capítulo profundizaremos en las varias características que convierten a estos personajes en hombres caídos.

1) El hombre caído adúltero

Si partimos de la noción, según lo estipulado en el Código Civil de 1889, de que el matrimonio en el siglo XIX es el contrato social en el que “los cónyuges están obligados a vivir juntos, guardarse fidelidad, socorrerse mutuamente” (Artículo 56)² y procrear para preservar la sociedad, podríamos decir que el matrimonio es la única institución que permite la formación de la familia— nunca siendo aceptable el orden inverso de esta ecuación. Por otro lado, debemos tomar en cuenta lo concertado en el rito matrimonial canónico en el que los contrayentes, tanto el futuro marido como la futura esposa, manifiestan su consentimiento y estipulan unas condiciones a través de estas palabras: “me entrego a ti, y *prometo serte fiel* en la prosperidad y en la adversidad, en la salud y en la enfermedad, y así *amarte y respetarte* todos los días de mi vida” (mi énfasis)³. Durante el rito matrimonial, se reitera la importancia de la

² En Aguado et al. (334).

³ Palabras recogidas en el documento de Liturgia del Matrimonio encontrada en: www.iglesiaenlarioja.org/.../liturgiabodas.pdf

fidelidad entre los esposos en el acto de imposición de los anillos, ya que las alianzas se entregan como “señal de mi amor y fidelidad”⁴. Entonces, ¿qué ocurre cuando estas promesas y leyes, tanto civiles como canónicas, se rompen? ¿Qué sucede cuando estos lazos de fidelidad o amor no se cumplen? La crítica hasta ahora se ha centrado en la ruptura de estos principios sociales por parte de personajes femeninos— la denominada mujer caída— a la que la sociedad castiga sin piedad. Sin embargo, los personajes masculinos también infringen estas mismas normas, lo que los convierte en hombres caídos.

Para nuestro estudio, un hombre caído adúltero será aquel hombre casado que quebranta estas normas sociales, bien por mantener relaciones sexuales con una mujer que no sea su esposa (infringiendo así la promesa de fidelidad eterna), maltratar a su esposa (ya que se rompería con la promesa de respeto), o tener hijos ilegítimos (los hijos sólo son aceptados dentro del matrimonio). La sociedad se basa en estos contratos y leyes por lo que un hombre caído, mediante su comportamiento transgresor hacia estas normas, estaría poniendo en peligro la existencia de la sociedad en la que vive a través de la ruptura de las dos instituciones básicas para la sociedad: el matrimonio y la familia.

Dentro de esta categoría de hombres caídos se estudiarán los personajes de don Pedro, de *Los Pazos de Ulloa*, ya que sigue manteniendo relaciones con su criada aun después de haberse casado con Nucha; Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta*, quien engaña a su esposa Jacinta con su amante Fortunata; Don Quintín en *Dulce y Sabrosa*, por mantener dos aventuras amorosas extramatrimoniales con dos actrices; y Bonifacio Reyes, en *Su único hijo*, quien engaña a su tirana mujer con una cantante de ópera. Cada uno de estos hombres caídos transgrede de forma diferente las normas sociales matrimoniales impuestas, como veremos a continuación.

⁴ Palabras recogidas en el documento de Liturgia del Matrimonio encontrada en: www.iglesiaenlarioja.org/.../liturgiabodas.pdf

Las instituciones del matrimonio y la familia son fundamentales para el buen funcionamiento de la sociedad, sobre todo por tratarse de dos de los pilares básicos para la sociedad del siglo XIX. A pesar de esto, la mayoría de las novelas de esta época tienden a centrarse en aspectos que pueden romper esa estabilidad, como es el caso del adulterio. Según Tony Tanner, “although the eighteenth- and nineteenth century novel may be said to move toward marriage and the securing of genealogical continuity, it often gains its particular narrative urgency from an energy that threatens to contravene that stability of the family on which society depends” (4). Tanner realiza un estudio muy interesante sobre el adulterio en la novela, aunque llama la atención el hecho de que equipara directamente el acto del adulterio con la mujer adúltera, sin mencionar al hombre adúltero. ¿Acaso el hombre adúltero no es una amenaza para la estabilidad de esta misma sociedad? Entendiéndose el matrimonio como “a means by which society attempts to bring into harmonious alignment patterns of passion and property (...) also putting your libido, loyalty (...) children there [where your treasure is] (...) It is the structure that maintains the Structure” (Tanner 15), el adulterio del hombre, y no sólo el de la mujer, pondría en peligro la estructura de la sociedad. Al igual que las mujeres caídas, cuando un hombre caído infringe las normas en las que se basan estas instituciones, amenaza la estabilidad de la sociedad en la que vive. Por otro lado, y así como sucede con las mujeres caídas, algunos personajes como el marqués de Ulloa, don Juan Todellas, don Lope y Juanito Santa Cruz, serán hombres caídos que recurrirán a la institución del matrimonio para encontrar la estabilidad tras una vida inmoral, llena de calaveradas mujeriles.

La familia, por su parte, desempeña un papel fundamental en la reproducción tanto biológica como social de una comunidad, ya que la institución familiar es la primera con la que los individuos entran en contacto al nacer (Muñoz López 15). Asimismo, sus funciones básicas

son las de “proteger a sus miembros en todos los sentidos, garantizar su bienestar físico y emocional, facilitar el traspaso ordenado de bienes entre generaciones y preparar a los jóvenes para la vida” (16). Y la base para fundar esta familia radica en el matrimonio, hito fundamental para el inicio socialmente aceptado de la preparación para la paternidad (53). Una de las normas del matrimonio implica un espíritu moral, es decir, la obligación de los hijos de obedecer y respetar a sus padres, y la de los cónyuges de guardarse fidelidad mutua (67). Por lo tanto, cuando se rompe con la norma de la fidelidad, se está poniendo en peligro la institución matrimonial y, con ello, la de la familia. Los personajes incluidos en esta categoría son hombres caídos por quebrantar la promesa de fidelidad dada a sus esposas, es decir, por ser adúlteros a pesar de que, como aclara Adrian Schubert, cualquier infidelidad cometida por una mujer era definido como adulterio, mientras que los *lios* de de un marido tenían que causar algún tipo de escándalo público para ser considerado como delito legal (33). La realidad es que el tratamiento del adulterio de una mujer y un hombre se trataba de forma muy diferente. Como explica Cristina Naupert: “la valoración social del adulterio no es igual para el hombre y la mujer, ni tampoco para todos los estratos sociales. El *faux pas* del hombre es excusado sin grandes aspavientos y sus diversiones extramaritales se admiten con cierta naturalidad en la sociedad” (165). Todo esto en una época en la que, como apunta Reyero, “el asentamiento de la moral burguesa en las distintas esferas de la sociedad fue decisivo para la consideración definitiva de la castidad como una insoslayable virtud pública (lo que no quiere decir, obviamente, que en la vida privada lo fuera también, pues la hipócrita doble moral funcionó en ese aspecto probablemente más que ninguno)” (105). Es esta doble moral la que realmente establece la distinción entre el adulterio cometido por un hombre y el cometido por una mujer, y la diferente actitud de la sociedad frente a estas rupturas y sus consecuencias. Cristina Naupert argumenta

que el hecho de que no se representen en la novela casos de adulterio masculino en términos dramáticos puede presuponer “una tolerancia social mucho mayor para este pecadillo insignificante y perdonable siempre que se llevara el affair extramatrimonial con la debida discreción y sin dilapidar el patrimonio de la familia legítima” (332). En nuestro estudio, analizaremos la forma en que estos hombres rompen las normas convirtiéndose con ello en hombres caídos.

Don Pedro de Ulloa

El personaje de don Pedro, el marqués de Ulloa, es doblemente un hombre caído al quebrantar las normas matrimoniales antes de su boda con Nucha, y después, al no romper definitivamente la relación extramatrimonial con su criada Sabel. Además, estas relaciones fuera del matrimonio dan lugar a la concepción de un hijo ilegítimo, Perucho. Julián, el sacerdote y agente de salvación para don Pedro, cree lograda su misión al instaurar el matrimonio “cristiano” entre don Pedro y Nucha, estableciendo así una moral aceptada para la sociedad burguesa: “pues me has permitido cumplir una obra buena, grata a tus ojos. He encontrado en los Pazos, hace un año, el vicio, el escándalo, la grosería y las malas pasiones; y vuelvo trayendo el matrimonio cristiano, las virtudes del hogar consagrado por Ti” (LPU 123)⁵. Jo Labanyi opina que el matrimonio “of city to country is based on the man’s egoism in projecting onto woman a reverse image of himself intended to redeem him” (339). Esta misión se materializa en el casamiento de don Pedro con una de sus primas de la ciudad, Nucha, hecho que responde a la necesidad en la época de elegir al mejor partido para el matrimonio. En su estudio sobre la familia, Cristina

⁵ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. (Madrid: Alianza Editorial, 1966). Todas las citas de *Los Pazos* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura LPU y señalaré el número de página.

Naupert explica los móviles que se usaban para encontrar al mejor candidato: “la elección del futuro cónyuge era demasiado importante como para dejarla en manos del azar (...) a ésta se llegaba después de un cálculo sobre las ventajas y desventajas, tanto económicas como afectivas (...) no era una decisión totalmente personal, sino que se veía poderosamente mediatizada por la familia” (70). El matrimonio, en algunas ocasiones, además significaba la única posibilidad de movimiento de unas clases sociales a otras (Davies 15). A menudo se incentivaban los enlaces dentro de la misma familia, generalmente entre primos, bodas que se veían favorecidas por la afinidad de gustos, el afecto natural y la confianza que surgía entre ellos como consecuencia de un trato frecuente e íntimo desde pequeños (Naupert 72). La boda entre don Pedro y Nucha se produce por el deseo del marqués de casarse para perpetuar su apellido, considerando una buena idea el elegir a su futura esposa entre una de sus primas de la ciudad: “Consideraba a las primitas una por una, calculando a cuál arrojaría el pañuelo” (LPU 91). En principio, el marqués siente una atracción sexual más poderosa hacia su prima Rita, debido a su físico y potencial para ser madre: “las valientes y armónicas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta. ¡Soberbio vaso, en verdad, para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre! El marqués presentía en tan arrogante hembra no el placer de los sentidos, sino la numerosa y masculina prole que debía rendir (...) un terreno fértil” (LPU 92). Esta misma sensualidad, que la convierte en su preferida a los ojos de don Pedro, es la que termina jugando en su contra ya que el marqués empieza a dudar en cuando a si Rita pueda desempeñar el papel del ángel del hogar ideal, es decir, de que sea la candidata idónea para ser su esposa legítima; unas dudas que aumentan después de ser testigo de los continuos flirteos de Rita con el sexo opuesto: “Rita, siempre animada y provocadora, lo era mucho con su primo y no poco con los demás, pues don Pedro advirtió que a las miradas y

requiebros de sus admiradores correspondía con ojeadas vivas y flecheras. Lo cual no dejó de dar en qué pensar al marqués, quien tal vez por contarse en el número de los hombres fácilmente atraídos por las mujeres vivarachas, tenía de ellas opinión detestable, y para sus adentros la expresaba en términos muy crudos” (LPU 97). El marqués, como él mismo confiesa, tiende hacia, y tiene bastante experiencia, con este tipo de chica más “vivaracha”, mujer que puede que le sirva de distracción como “hombre” pero quien nunca sería considerada para ser su esposa ya que, en el supuesto de que ella le fuera infiel, este hecho heriría profundamente su orgullo de macho varonil: “mi prima Rita se me figura algo casquivana? (...) Y para casarse, no es cosa de broma que la mujer las gaste con el primero que llega” (LPU 99). Por ello apuesta por una elección más segura al elegir finalmente a Nucha, ya que ésta le parece una mujer más acorde con la figura del ángel del hogar, una cualidad indispensable para asegurar el papel de una buena esposa y madre o, en otras palabras, lo que corresponde “al ideal femenino en esta sociedad, en la cual la virginidad y castidad de la mujer adquieren un valor fundamental como garantes últimos de la autoridad del varón y la legitimidad de su descendencia” (Muñoz López 204).

Según don Pedro:

No es lo mismo distraerse con una muchacha cualquiera que tomar esposa. La hembra destinada a llevar el nombre esclarecido de Moscoso y a perpetuarlo legítimamente había de ser limpia como un espejo... Y don Pedro figuraba entre los que no juzgan limpia ya a la que tuvo amorosos tratos, aun en la más honesta y lícita forma, con otro que con su marido. Aun las ojeadas en calles y paseos eran pecados gordos. Entendía don Pedro el honor conyugal a la manera calderoniana, española neta, indulgentísima para el esposo e implacable para la esposa. (LPU 104)

Estas declaraciones reflejan claramente la doble moral sexual burguesa en el hombre y la mujer. De hecho, el marqués considera que el honor conyugal sólo se aplica al marido y no a la esposa, por lo que el personaje no siente ningún cargo de conciencia cuando decide reanudar sus relaciones sexuales con la criada después de que Nucha llegue al caserío como su legítima

esposa. Esta situación, totalmente en contra de la moral de la época, es criticada por Julián, aunque tampoco éste hace nada para remediarlo: “¿Por qué el hombre ha de dejar que les pesque el diablo con tan tosco anzuelo y cebo tan ruin? (...) Poseyendo la perla de las mujeres, el verdadero trasunto de la mujer fuerte, una esposa castísima (...) ir a *caer* precisamente con una vil mozuela, una sirvienta, una fregona, una desvergonzada, ¡que se va de picos pardos con el primer labriego que encuentra!” (LPU 190, mi énfasis). Julián no logra comprender que el marqués prefiera continuar su relación extramatrimonial con Sabel en vez de respetar a ese ángel del hogar que le ha tocado por esposa, y es por eso que lo describe como un hombre caído⁶. Además, el sacerdote se sorprende, debido a su inexperiencia mundana, de que algo tan vil e inmoral se produzca entre las clases acomodadas, como si la jerarquía de las clases sociales se correspondiese con una jerarquía de la virtud: “¡Será posible que la abyección, que la indignidad, que la inmundicia misma del pecado atraiga, estimule, sea un aperitivo, como las guindillas rabiosas, para el paladar estragado de los esclavos del vicio! Y que en esto *caigan*, no personas de poco más o menos, sino señores de nacimiento, de alcurnia...” (LPU 190, mi énfasis).

Por otro lado, la presencia de Perucho, el hijo ilegítimo de don Pedro con Sabel, complica la situación del que debería de ser el matrimonio cristiano entre el marqués y Nucha: “Julián transigía con estas intimidades [del marqués con Sabel] mientras no sorprendió el secreto de otras hartas menos inocentes. Desde que madrugando había visto a Sabel salir del cuarto de don Pedro, dábale un vuelco la sangre cada vez que tropezaba al chiquillo y notaba el afecto con que le trataba Nucha a veces” (LPU 224). Nucha desconoce la identidad del padre de Perucho, un secreto a voces, ya que todos los que le rodean están al tanto de esta “irregularidad” familiar: “¿De quién es esta criatura? (...) ¿De la criada? Pero... ¿está casada esa chica? (...) No, señora,

⁶ Nótese que Julián usa el término “caer” en su discurso sobre don Pedro, tanto en esta cita como en la que se presenta a continuación.

casada no... Ya sabe usted que..., desgraciadamente... las aldeanas, por aquí, no es común que guarden el mayor recato... debilidades humanas...” (LPU 143). Como se puede apreciar, la doble moral burguesa culpabiliza a la mujer de concebir hijos ilegítimos pero no al hombre. Parte de esta inocencia en Nucha se debe, como sucede con Julián, a su inexperiencia en el mundo. Por eso, incluso cuando le informan sobre el nombre del niño, Perucho como el del marqués, Nucha es incapaz de vislumbrar la verdad: “Perucho (...) ¡El nombre de mi marido! (...) ¿Apostemos que es su ahijado? ¿Eh?” (LPU 144). No es hasta muy avanzada la novela que Nucha descubre la verdadera identidad de Perucho como hijo ilegítimo de su marido.

El marqués de Ulloa conoce en todo momento la existencia de Perucho, sabe perfectamente que es fruto de sus amoríos con Sabel, aunque no es un asunto que le preocupe demasiado por tratarse de un hijo ilegítimo que, en principio, no afecta a su descendencia familiar ni a la continuación del apellido Moscoso. Ésta es la razón principal por la que Don Pedro desea casarse, para continuar con el apellido familiar, pues no le es posible conseguirlo a través de la ilegitimidad de Perucho: “¿Piensa usted que no sueño todas las noches con un chiquillo que se me parezca, que no sea hijo de esa bribona, que continúe el nombre de la casa..., que herede esto cuando yo me muera... y que se llame Pedro Moscoso, como yo? Al decir esto, golpeábase el marqués su fornido tronco, su pecho varonil, cual si de él quisiese hacer brotar, fuerte y adulto ya, al codiciado heredero” (LPU 77). Cuando descubre que Nucha está embarazada, el marqués muestra en principio una gran alegría: “El señorito se explicó, cayéndosele la baba de gozo. Sí, señor; para octubre (...) esperaba el mundo un Moscoso, un Moscoso auténtico y legítimo... hermoso como un sol además” (LPU 137-8). Parece cumplirse así uno de los objetivos del matrimonio y una de las funciones prioritarias de la familia, la de garantizar la reproducción (Muñoz López 239). Sin embargo, la felicidad del marqués depende

no sólo de que Nucha lo convierta en padre, sino de que el heredero sea un varón, lo que refleja “the old aristocratic order to be based on male privilege in the form of a system of male-only inheritance” (Labanyi 344): “Tiene que ser un chiquillo, porque si no, le retuerzo el pescuezo a lo que venga. Ya le he encargado a Nucha que se libere bien de traerme otra cosa más que un varón. Soy capaz de romperle una costilla si me desobedece. Dios no me ha de jugar una mala pasada. En mi familia siempre hubo sucesión masculina: Moscosos crían Moscosos, es ya proverbial” (LPU 138).

La figura del heredero es muy importante, sobre todo para las clases altas, donde los hijos suponían una inversión de tipo social al convertirse en los guardianes del estatus familiar, o por dotar a la familia de un ascenso social: “para los padres ricos los hijos son, ante todo, los sucesores de su patrimonio, de su nombre y de su estilo de vida. Esta idea subyace aún antes de que nazcan e impregna todo su comportamiento hacia ellos” (Muñoz López 361). Para don Pedro es muy importante tener un hijo, pero la necesidad de que sea varón es imprescindible para perpetuar el apellido, ya que en caso de una niña “se corre el riesgo de que el nombre de la casa se pierda” (Muñoz López 362). Según John Tosh, la preferencia en favor de un hijo (y no una hija) era un prejuicio tradicional por el que “men looked for an offspring who would continue the family name and transmit the attributes of masculinity to prosperity” (80). Es por ello que Don Pedro percibe el nacimiento de su hija como una gran tragedia, por todo lo que ello conlleva en cuanto a su herencia y su hombría. Nucha no puede hacer otra cosa que lamentarse por esta actitud tan machista en su marido: “Me dolió bastante más que mi marido me dijese que por mí se ve sin sucesión la casa de Moscoso... ¡Sin sucesión!, ¿a mi niña? ¡Angelito de mis entrañas!” (LPU 281). Tras la llegada de la hija legítima y con ello la desilusión del marqués, se vuelve a la situación previa a su matrimonio, a una vida inmoral que no cumple lo estipulado por la sociedad

burguesa: “No se veía al marqués casi nunca; desde el nacimiento de la niña, en vez de mostrarse casero y sociable, volvía a las andadas, a su vida de cacería, de excursiones a casa de los abades (...) Su hablar era más áspero; su genio más egoísta e impaciente (...) Sabel recibía otra vez su antigua corte de sultana favorita (...) Perucho ya no se ocultaba (...) las cosas iban tornando al ser y estado que tuvieron antes” (LPU 187).

Como hemos podido observar, el marqués de Ulloa Don Pedro es doblemente un hombre caído: por serle infiel a su esposa y por ser un mal padre. Además, rompe otra norma social que es la del maltrato, es decir, la del no respeto, pues no sólo maltrata a Sabel, por la que siente una especie de amor-odio, sino también a su esposa Nucha: “advirtió [Julián] una cosa que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora de Moscoso se percibía una señal circular, amoratada, oscura... Con lucidez repentina, el capellán retrocedió dos años, escuchó de nuevo los quejidos de una mujer maltratada a culatazos; recordó la cocina, el hombre furioso... Completamente fuera de sí dejó caer las sacras y tomó las manos de Nucha para convencerse de que, en efecto, existía la siniestra señal...” (LPU 243). Existe otra escena en la que se vislumbra la violencia del marqués hacia su esposa y es en un momento en el que Nucha comienza a gritar porque ha visto una araña, por lo que llega su marido. Julián también acude a la habitación llevado por los gritos aunque él cree que se deben al miedo de Nucha hacia algún acto violento de su esposo y no a una araña. Lou Charon-Deutsch realiza una interpretación muy acertada de esa araña como una metáfora “for a violent husband who (...) abuses and forces his will on his wife in the middle of the night” (*Narratives* 130).

Don Pedro justifica sus maltratos y violencia en su hombría y en el hecho de que “una vez constituido el matrimonio, se refuerza la idea de que un hombre debe mandar y gobernar a su esposa. Eso es lo que se consideraba un buen marido” (Reyero 108). Tosh reitera el mismo

punto de vista: “Traditionally the head of the household had the right to beat his children, as he did all other dependants under his roof. Inflicting punishment was an unequivocal demonstration that ultimate power resided with the father” (92). El marqués aplica tajantemente esta autoridad patriarcal en su matrimonio a través de la violencia. ¿Habrá algún tipo de castigo para este personaje caído? Lo analizaremos en el capítulo dos del presente estudio.

Juanito Santa Cruz

En la novela de *Fortunata y Jacinta*, Juanito Santa Cruz es un hombre caído adúltero pero no es un personaje violento, a diferencia de don Pedro en los *Pazos de Ulloa*. Juanito pertenece tanto a la categoría de hombre caído adúltero como a la de hombre caído calavera pues, antes de casarse, Juanito es un personaje donjuanesco, un calavera, al que le gusta disfrutar de su juventud y libertad de soltero. Como señala Ciplijauskaité, Galdós crea el enredo entre Juanito y Fortunata antes de que se casen el uno y el otro, por lo que la situación inicial no es la de adulterio, sino “una simple diversión de un señorito con una muchacha de la clase baja, con la sólita promesa de casarse, el hijo que sobreviene, el abandono y la miseria” (103). Esta situación responde a la educación que reciben los jóvenes burgueses de la época, como bien indica su padre, don Baldomero, quien ofrece un panorama general sobre este tipo de educación que él considera necesaria y en consonancia a los tiempos que corren:

El chico es de buena índole. Déjale que se divierta y que la corra. Los jóvenes del día necesitan despabilarse y ver mucho mundo. No son estos tiempos como los míos, en que no la corría ningún chico del comercio, y nos tenían a todos metidos en un puño hasta que nos casaban (...) Hoy los jóvenes disfrutaban de una libertad y de una iniciativa para divertirse que no gozaban los de antaño. Y no creas, no creas que por eso son peores. Y si me apuras, te diré que conviene que los chicos no sean tan encogidos como los de entonces (...) Mi padre era un fiero; no me perdonaba nada. Así me

crié, así salí yo, con unas ideas de rectitud y unos hábitos de trabajo, que ya ya... (F&J 15) ⁷

El resultado de esta educación tan permisiva para los chicos burgueses—pero no para las chicas cuyo modelo a seguir es el ángel del hogar— es la gran diferencia de actitud entre Juanito y su padre frente a la vida. Siendo don Baldomero un hombre formal, trabajador y fiel a su mujer Barbarita— se enfatiza en la novela que se trata de un matrimonio excepcional y bienvenido en todos los sentidos— se retrata a Juanito como un joven acomodado, sin ninguna ambición, irresponsable y, además, adúltero y responsable de la caída y perdición de Fortunata⁸. Don Baldomero es consciente de que Juanito está actuando como un hombre caído calavera, comportamiento que justifica en su juventud y, lo más importante, en su género masculino, ya que de haberse tratado de una hija, seguramente esta liberalidad no hubiese sido aceptada tan a la ligera. Este pensamiento parte de la doble moral burguesa que establece que “la virginidad será a la mujer lo que los trofeos amorosos, las experiencias sexuales al hombre” (Durán 271). Don Baldomero opina lo siguiente:

para que los jóvenes adquieran energía contra el vicio, es preciso que lo conozcan, que lo caten (...) No hay peor situación para un hombre que pasarse la mitad de la vida rabiando por probarlos (...) No hay muchos casos como yo, bien lo sabes; ni de estos tipos que jamás, ni antes ni después de casados, tuvieron *trapicheos* (...) Cada cual en su época. Juanito en la suya, no puede ser mejor de lo que es, y si te empeñas en hacer de él un anacronismo o una rareza, un non como su padre, puede que lo echas a perder (F&J 16-7, mi énfasis)

Una vez más, don Baldomero compara su época con la de Juanito: los tiempos cambian y hay que adaptarse a ellos. Llama la atención el término usado para los amoríos o incluso

⁷ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Edición de Adolfo y Marisa Sotelo Vázquez (Barcelona: Planeta, 2003). Todas las citas de *Fortunata y Jacinta* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura F&J y señalaré el número de página.

⁸ Geoffrey Ribbans se refiere a Juanito Santa Cruz como “evidently one of the worst examples of parasitismo (...) handsome, elegante, witty, loquacious (and by implication unreliable and deceitful)” (*Conflicts* 136)

adulterios, ya que se refiere como “trapicheos”, como si se trataran de hechos sin ninguna importancia ni trascendencia. Baldomero, un padre que adora ciegamente a su hijo, afirma y está convencido de que Juanito es un buen chico, un varón que se comporta tal y como le exige la sociedad de su tiempo: “un devaneo, una tontería... cosas de muchachos. La educación del hombre de nuestros días no puede ser completa si éste no trata con toda clase de gente, si no echa un vistazo a todas las situaciones posibles de la vida, si no toma el tiento a las pasiones todas” (F&J 81-2). De nuevo se muestra la doble moral burguesa, que dota al hombre de unas oportunidades y libertad que se le niegan a la mujer.

La grave consecuencia de este tipo de educación, tan liberal para los muchachos burgueses, es la caída y perdición de Fortunata a causa de Juanito y sus caprichos. Es el típico caso de hombre caído que logra deshonorar a una mujer mediante embustes y falsas promesas de matrimonio. Como comenta Overton, la única esperanza de Fortunata para una vida decente es el matrimonio con un hombre honrado pero “this project is crushed at every step by Santa Cruz” (*The Novel* 215). Juanito no es sólo el autor de su desgracia, “her seducer and exploiter” (215), sino que, como hombre caído y egoísta, impide que Fortunata pueda alcanzar una vida honesta al lado de otro hombre. La misma Fortunata insiste en su honradez y culpa a Juanito de la vida tan terrible que le ha tocado vivir, en cuyas palabras es importante resaltar la idea de que el éxito de la seducción de Santa Cruz se basa en la promesa de su palabra (Andreu 16): “A mí me había dado palabra de casamiento... (...) Y me la había dado antes de casarse... Y yo había tenido un niño... Y a mí me parecía que estábamos los dos atados para siempre, y que lo demás que vino después no vale... (...) Yo no habría sido mala (...) si él no me hubiera plantado en medio del arroyo con un hijo dentro de mí” (F & J 771). Es el mismo Juanito quien declara su culpabilidad ante su esposa Jacinta, aunque solamente es capaz de sincerarse bajo los efectos del alcohol:

Yo la perdía, sí... que conste también; es preciso que cada cual cargue con su responsabilidad... Yo la perdí, la engañé, le dije mil mentiras, le hice creer que me iba a casar con ella. ¿Has visto?... ¡Si seré pillín!... (...) La engañé, le garfiñé su honor, y tan tranquilo. Los hombres, digo, los señoritos, somos unos miserables; creemos que el honor de las hijas del pueblo es cosa de juego... (...) Soy un infame (...) una mujer es siempre una criatura de Dios, ¿verdad?... y yo, después que me divertí con ella, la dejé abandonada en medio de las calles... justo... su destino es el destino de las perras... (F&J 104-5)

En esta cita Juanito confiesa las culpas de un hombre caído: engañó a Fortunata, le mancilló su honor, le hizo promesas que no tenía intención de cumplir y la abandonó a su suerte. Además, a partir de ese abandono, Fortunata, quien hubiera preferido enamorarse de un albañil para disfrutar de una vida perfecta y tranquila, se deja arrastrar a la prostitución como consecuencia del engaño del señorito Santa Cruz. De hecho, Fortunata decidió inmiscuirse en este tipo de vida para vengarse de Juanito e incluso para recuperarlo: “Llegó a creer que encenegándose mucho se vengaba de los que la habían perdido, y solía pensar que si el pícaro Santa Cruz la veía hecha un brazo de mar, tan elegantona y triunfante, se le antojaría quererla otra vez” (F & J 331). Se debe destacar que Fortunata se deja llevar por un sentimiento que para ella es tan sagrado como el amor, pensando inocentemente que Juanito le corresponde en sus sentimientos. Joseph Allen Boone explica esta circunstancia: “such an ideological construction of ‘passion’ invited a great deal of abuse, increasing the risk of women’s sexual exploitation at the hands of male ‘lust’ masked as ‘love’” (63). Esta es precisamente la diferencia entre los sentimientos que mueven a Fortunata (amor) y Juanito (lujuria).

Un aspecto importante, que marca la relación entre Juanito y Fortunata, es la diferencia de clase social a la que pertenecen y las distintas características que se estiman inherentes a cada una de ellas. Fortunata vincula la pertenencia de Juanito a la clase acomodada, más notoria que la suya, con las virtudes esenciales del ser humano, lo que influye en que Fortunata confie

ciegamente en Juanito y se crea todas sus promesas: “Creía que yo no era como los demás, que era la caballerosidad, la hidalguía, la decencia, la nobleza en persona, el acabóse de los hombres... ¡Nobleza!; ¡qué sarcasmo! Nobleza en la mentira; (...) ¡Decencia porque se lleva una ropa que llaman levita!... ¡Qué humanidad tan farsante! El pobre siempre debajo; el rico hace lo que le da la gana” (F&J 106). A través de Juanito y Fortunata se repite el patrón de la época: señorito que engaña a una mujer del pueblo, es decir, hombre caído calavera que hace caer mediante falsas promesas a una mujer de clase inferior a la suya. Santa Cruz, en realidad, se vale del matrimonio burgués “to exploit both Fortunata and Jacinta” (Overton, *The Novel* 220) mediante la promesa del mismo a su amante antes de que él se case, y aprovechándose de la doble moral permitida al varón para serle infiel a su esposa, enfatizándose “his inadequacy both as husband and lover” (Gilman 68). A pesar de un comportamiento tan nefasto, que debería ser catalogado como inaceptable para la sociedad, la caída en el hombre se considera un hecho trivial e incluso necesario para completar su educación, como argumentaba don Baldomero. Este hecho contrasta fuertemente con el caso de la mujer quien, por esta misma caída, es castigada duramente a pesar de que, en la mayoría de los casos la mujer caída no deja de ser una víctima más del hombre caído calavera.

La doble caída de Juanito Santa Cruz se produce por sus calaveradas de soltero y por las permanentes infidelidades durante su matrimonio con Jacinta. En principio, su matrimonio se materializa como mecanismo para evitar posibles escándalos amorosos y para encontrar una figura materna sustituta, un mecanismo prácticamente impuesto por su madre Barbarita: “Es preciso que te cases. Ya te tengo la mujer buscada. Eres un chiquillo, y a ti hay que dártelo todo hecho. ¡Qué será de ti el día en que yo te falte! Por eso quiero dejarte en buenas manos... (...) yo tengo que cuidar de todo, lo mismo de pegarte un botón que se te ha caído, que de elegirte a la

que ha de ser compañera de toda tu vida, la que te ha de mimar cuando yo me muera. ¿A ti te cabe en la cabeza que pueda yo proponerte nada que no te convenga?... No. Pues a callar, y pon tu porvenir en mis manos” (F&J 74). Con el tiempo quedará en evidencia que el peso social de la institución del matrimonio no va a ser lo suficientemente fuerte como para cambiar una de las cualidades intrínsecas de la figura donjuanesca, y de los hombres burgueses caídos: el hastío que implica la rutina. Las relaciones de Juanito con las mujeres son “those of a consumer driven by desire for the latest model possessed by others” (Labanyi 180).

La ruptura con Fortunata se produce por esta misma causa, porque Juanito se cansa y aburre de una novedad que ya ha dejado de serlo: “Yo soy rico... di que soy inconstante... La ilusión de lo pintoresco se iba pasando. La grosería con gracia seduce algún tiempo, después marea... Cada día me pesaba más la carga que me había echado encima (...) El hastío era ya irresistible (...) Un día dije *vuelvo*, y no volví más...” (F&J 106). Se trata de una “ilusión de lo pintoresco” derivada de la diferente clase social a la que pertenecen Juanito y Fortunata, lo que en un principio atrae a Santa Cruz pero que, con el tiempo, se convierte en una rutina más que un señorito caprichoso no puede soportar. Jacinta adivina este sentimiento de hastío basándose en la incompatibilidad de clases sociales: “todo lo que me puedas contar me lo figuro. Que te aburriste pronto. Es natural... el hombre bien criado y la mujer ordinaria no emparejan bien. Pasa la ilusión, y después ¿qué resulta? Que ella huele a cebolla y dice palabras feas... A él..., como si lo viera, se le revuelve el estómago, y empiezan las cuestiones” (F&J 89). En este momento Jacinta no puede ver más allá ni entrever que este hastío afectará asimismo a su matrimonio, pues será esa misma rutina matrimonial la que empuje a Juanito a cometer sus constantes infidelidades. El narrador explica esta necesidad del personaje caído: “Juan tenía temporadas. En épocas periódicas y casi fijas se hastiaba de *sus correrías*, y entonces su mujer, tan mona y cariñosa, le

ilusionaba *como si fuera la mujer de otro*. Así lo muy antiguo y conocido se convierte en nuevo (...) Ayudaba a esto el tiernísimo amor que Jacinta le tenía (...) Era, pues, para el Delfín una dicha verdadera y casi nueva volver a su puerto después de mil borrascas. Parecía que se restauraba con un cariño tan puro, tan leal y tan suyo, pues nadie en el mundo podía disputárselo” (F&J 152, mi énfasis). De esta cita, es necesario destacar el hecho de que, a Juanito, su mujer le llegue a atraer como si fuera la mujer de otro, lo que podríamos relacionar con lo que René Girard define como una “vaniteux” que desea “any object so long as he is convinced that it is already desired by another person” (7). En este caso, Jacinta se convierte en el objeto de deseo al imaginarse Juanito que ella es mujer de otro hombre. Es como si Juanito no se resignara a abandonar su condición de donjuán y, al ver de esta manera a su mujer, como un objeto al que hay que conquistar, no dejara de comportarse como tal aun estando casado. Jo Labanyi interpreta esta acción de Juanito como un acto que transforma la relación entre marido y mujer en adúltera añadiendo que, si además, tenemos en cuenta que el amor constante que siente Fortunata por Juanito hace del adulterio una forma de fidelidad, entonces “marriage and adultery are becoming indistinguishable” (179).

Tras varios años de matrimonio y experiencia, Jacinta llega a conocer perfectamente las debilidades de su marido e intuye los momentos en que Juanito le está siendo infiel, lo que por otro lado es un acto que se repite de forma regular. Por esta razón, y a pesar de que Juanito es un marido perfecto a los ojos de la familia y la sociedad en la que viven, Jacinta es consciente de que, en realidad, no existe tal perfección en él:

Más le importaba la conducta de aquel ingrato que a su lado dormía tan tranquilo. Porque no tenía duda de que andaba algo distraído, y esto no lo podían notar sus padres por la sencilla razón de que no le veían nunca tan cerca como su mujer. El pérfido guardaba tan bien las apariencias, que nada hacía ni decía en familia que no revelara una conducta regular y correctísima. Trataba a su mujer con un cariño tal que... vamos, se le

tomaría por enamorado. Sólo allí, de aquella puerta para adentro, se descubrían las trastadas: sólo ella, fundándose en datos negativos, podía destruir la aureola que el público y la familia ponían al glorioso Delfín. Decía su mamá que era el marido modelo. ¡Valiente pillo! Y la esposa no podía contestar a su suegra (...) Con qué cara le diría: “Pues no hay tal modelo, no señora, no hay tal modelo, y cuando yo lo digo, bien sabido me lo tendré”. (F&J 150)

Jacinta y Juanito han asimilado la necesidad burguesa de guardar las apariencias, pues tan importante es el ser bueno como el parecerlo. Por eso Jacinta, manifestando el conformismo innato del ángel del hogar, se conforma con creer que Juanito no dará lugar a las habladurías: “Creía firmemente que Juan no daría nunca escándalos, y no habiendo escándalo, las cosas irían pasando así” (F&J 151). Este hecho responde, de acuerdo a José Luis Aranguren, a la doble moral sexual burguesa, diferente para el hombre y la mujer, y que permite que “el marido, siempre que se comporte con discreción y no atente a su propia respetabilidad, es libre para contravenir las leyes de la fidelidad” (119). Además, como explica Nerea Aresti, “en relación con los hombres, la doble moral les permitía mantener también una doble vida, respetando a la mujer que tenían en casa y satisfaciendo sus ‘instintos’ con ‘las otras’, quienes nunca disfrutarían de tal respeto” (55). Esta diferencia de género queda reforzada por los términos que se usan para referirse al adulterio según el sexo que lo cometa. Mientras que se suele hablar de infidelidades en el hombre pero nunca de adulterio (Ciplijauskaité 105)— al definirse adulterio como toda infidelidad sexual cometida por una mujer— los “líos” del marido debían de ser motivo de “escándalo público” para que constituyese un delito legal (Schubert 50-1). Schubert, por su parte, apunta que Juanito, cuando viene al caso, intenta enterarse de cómo Jacinta descubre estas infidelidades para aprender a encubrir las mejor en el futuro, un acto que “está dentro del sistema en que viven” (105).

Juanito no sólo es un hombre caído con respecto al matrimonio, al transgredir las normas establecidas para el funcionamiento de la sociedad y comportarse como un esposo poco ejemplar, sino que también ataca las bases de la institución de la familia al no ejercer una paternidad responsable. Si tenemos en cuenta que la familia es fundamental tanto para la reproducción biológica como social de una comunidad (Muñoz López 15), la paternidad-maternidad cumple un papel decisivo que se adhiere a ciertas normas y obligaciones sociales de los ciudadanos. Una de esas normas impuestas es el hecho de que la paternidad-maternidad sólo es socialmente aceptada dentro del matrimonio, ya que es esta institución la que “supone el inicio socialmente aceptado de la preparación para la paternidad” (Muñoz López 53). Por lo tanto, ¿qué ocurre cuando un hombre concibe un hijo fuera del matrimonio con una mujer que no es su esposa? Para nuestro estudio, estos hombres que quebrantan no sólo la norma social del matrimonio mediante sus infidelidades, sino también aquellas normas referentes a una paternidad socialmente aceptada, son hombres caídos— al igual que lo son las mujeres caídas cuya maternidad se mantiene fuera de los contratos matrimoniales.

Juanito es uno de estos hombres caídos por serle infiel a su esposa y por dejar embarazada a su amante, y no sólo una vez sino dos, ya que Juanito es un hombre caído adúltero reincidente. Su actitud respecto a la paternidad difiere según se refiera a su esposa legítima, Jacinta, o a su amante Fortunata. Juanito conoce muy bien las normas sociales y consuela a Jacinta con estas palabras cuando no logra quedarse embarazada e intenta adoptar al Pitusín falso, al que creía hijo de Juanito y Fortunata: “Yo reconozco que en esta casa hace falta un chiquitín. También yo lo deseo tanto como vosotras” (F & J 272). Consciente de su caída, primero como burlador de Fortunata y luego como esposo infiel, Juanito no concibe su paternidad con Fortunata como algo positivo, si tenemos en cuenta que en ningún momento

intenta adoptar al primer Pituso. Es más, cuando Juanito le confiesa a Jacinta su aventura con Fortunata, también le muestra el temor que sintió ante la posibilidad de haber engendrado un hijo ilegítimo: “¿Por dónde saldrá ahora?... ¿Para qué me llamará?” (...) De fijo que hay muchacho por en medio. Esta sucesión me cargaba” (F & J 270). Le *carga* porque este hijo le hubiera atado a unas obligaciones paternas que no deseaba y que al final se limitaron, en el más absoluto de los secretos, a cubrir los gastos del entierro de ese primer hijo ilegítimo con Fortunata. Jacinta, impresionada por el relato de la muerte del hijo de Juanito, llega a preguntarle: “¿Y tú no lloraste?” (F & J 270), a lo que Juanito responde que sí, que fue un momento difícil para él: “Te aseguro que pasé un rato... ¡ay qué rato! ¡Y tener que disimular delante de ti! (...) te juro que en mi vida he sentido, como en aquella noche, la tristeza agarrada a mi alma” (F & J 270). Sin embargo, la naturaleza narcisista de Juanito y su deseo durante toda la novela de mostrar en él una virtud superior— como lo es la de Jacinta— hace dudar al lector de si esta tristeza es real o simplemente una farsa más para que su esposa no le conciba como un ser despreciable y vil.

Cuando Fortunata se queda embarazada de Juanito por segunda vez, entra a colación la figura del heredero de la familia Santa Cruz, el Pituso *legítimo* tan ansiado, aunque no ante la ley de la sociedad sino ante la de la naturaleza:

Aquel pequeñuelo que iba a presentarse en el mundo era, por ley de la naturaleza, sucesor de los Santa Cruz, único heredero directo de poderosa y acaudalada familia. Verdad que por *la ley escrita*⁹, el tal nene era un Rubín; pero la fuerza de la sangre y las circunstancias habían de sobreponerse a las ficciones de la ley, y si el señorito de Santa Cruz no se apresuraba a portarse como padre efectivo, buscando medio de transmitir a

⁹ Según nos informa Geraldine Scalon (citado en Labanyi 183):

“under legislation of the time, ratified by the 1889 Civil Code, a woman was legally barred from investigating the paternity of her child, and the father was not obliged to recognize the child unless there was written evidence of his paternity in his hand, or unless he was already treating the child as his. If the father recognized the child, he could invoke *patria potestas* and remove it from the mother at the age of 3” (125-6).

su heredero parte del bienestar opulento de que él disfrutaba, era preciso darle el título de monstruo (F & J 952, mi énfasis)

Juanito no muestra ningún interés ante su hijo, algo de lo que recela incluso antes de ser concebido: “hace días le dio [a Fortunata] por estar rezando toda la tarde... ¿y para qué?... para pedirle a Dios chiquillos... ¡Al demonio se le ocurre...!” (612). Cuando su temor se hace realidad y el deseo de Fortunata se materializa en su hijo, Juanito prefiere escudarse en la posibilidad de no ser él el padre legítimo pensando que su amante es una mujer adúltera y caída ante la sociedad. Mediante este razonamiento Juanito refuerza la mentalidad de una sociedad en la que la castidad de una mujer garantizaba la legitimidad de su descendencia (Muñoz López 204). Esta muestra de cobardía, pues Juanito conoce la fidelidad ciega que le guarda Fortunata, la averigua el lector cuando Fortunata se hace eco de los rumores que andan por el barrio a causa de unas declaraciones de Aurora, la nueva amante de Santa Cruz: “¡Decir que no es hijo de su padre...! ¡Qué infamia! (...) ¡tan chiquito y ya le quieren deshorrar! Pero no le deshorrarán, no, porque aquí está su madre para defenderle; y al que me diga que éste no es el hijo de la casa, le saco los ojos. *Él* no puede haberlo dicho... A mí me la soltó, pero fue así como en broma. *Él* no puede haberlo dicho, y si yo supiera que lo había dicho, juro por esta cruz (...) aborrecerle de cuajo, no de mentirijillas...” (F & J 1020).

La figura del heredero, como explica Pilar Muñoz López, es muy importante sobre todo para las clases acomodadas ya que si esta descendencia no se produce, puede hacer peligrar la continuidad familiar (359). El problema de Fortunata no es probar que ella es la madre legítima, puesto que la naturaleza juega a su favor y no se puede cuestionar, sino lograr que la sociedad acepte que Juanito es el padre legítimo. Es por ello que encontramos múltiples referencias al parecido físico entre el Pituso y Santa Cruz, única evidencia más *científica* en aquellos tiempos que pudiera probar su paternidad. Guillermina, enviada por la familia Santa Cruz para examinar

al pequeño, “le volvió a mirar atentamente, observando sus facciones como el numismático observa el borroso perfil y las inscripciones de una moneda antigua para averiguar si es auténtica o falsificada” (F & J 980). La misma Fortunata confía en el parecido físico como motor que active en Juanito sentimientos paternos: “Pues él, ¡digo! Cuando lo sepa, ¿qué hará?, ¿qué pensará? No acabo de cavilar en esto, ¡Dios mío! El será un pillo, y un ingrato; pero lo que es a su nene le tiene que querer. Como que se volverá loco con él. Y cuando vea que es su retrato vivo (...)” (F&J 965). Su tía Segunda también confía en que el posible parecido haga reaccionar a Juanito para que reconozca su paternidad: “Pues qué, ¿crees que él no ha de venir también? Ya le llamará la sangre, y en cuanto que vea a este retrato suyo, se le caerá la baba... (...) Vendrá, vendrá él, y te aseguro que si tarda cuatro días en mucho tardar. ¿No ves que esa familia no tiene un nene que la alegre?” (F & J 1022).

El único personaje que parece ser consciente de la verdadera naturaleza de Juanito es Maximiliano Rubín, el marido *legítimo* de Fortunata. Después de haber sido engañado dos veces por su esposa con Juanito, Maxi la visita después del parto. Como el resto de los invitados, el marido burlado comenta el parecido físico del bebé y Juanito Santa Cruz, aunque dirigiendo la comparación al terreno moral: “¡Se parece a tu enemigo (...) Es una desgracia para él. Y si en lo moral saca la casta, peor que peor. El niño inocente no es responsable de las culpas del padre; pero hereda las malas mañas (...) si se te muere debes alegrarte, porque si vive te dará muchos disgustos” (F&J 973). Maxi comparte con su esposa su opinión sobre Juanito y el comportamiento de éste como un padre que, no sólo no tiene ningún interés en hacerse cargo de su hijo, sino que además ya ha sustituido a Fortunata por otra: “su papá es de oro... No necesitas decirme que no te hace caso... Harto lo sé. Ni siquiera habrá venido a verle... También me lo

figuro. No vendrá; ten por cierto que no vendrá (...) Ese hombre tiene ahora otros entretenimientos” (F&J 974).

Después de reflexionar mucho sobre el asunto, Fortunata toma la iniciativa de regalar su hijo a Jacinta antes de morir con el fin de “que se consuele de los tragos amargos que le hace pasar su maridillo, ahí le mando al verdadero *Pituso*. Éste no es falso, es legítimo y *natural*, como usted verá en su cara (...) le suplico que le mire como hijo y que le tenga por *natural* suyo y del padre...” (F&J 1027). Jacinta acepta al bebé porque no duda de que sea el hijo legítimo de su marido y porque es la única forma de cumplir su ferviente deseo de ser madre. Una vez recibe el bebé, este hecho supone un antes y un después en su matrimonio, lo que implica un gran castigo para Juanito, como veremos en el próximo capítulo.

Bonifacio Reyes

Nuestro tercer hombre caído adúltero es Bonifacio Reyes, personaje principal de la novela de Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*. Su trayectoria se podría definir como una historia de desamor o incluso de no amor, pues Bonifacio nunca estuvo enamorado de Emma y todo comenzó como un capricho de ella, quien se obsesionó de tal manera con el pobre Bonis, que se hizo raptar: “se le ocurrió a la niña escapar de casa con su novio. En vano Bonifacio, que se había dejado querer, no quiso dejarse robar; Emma le arrastró a la fuerza” (SUH 159)¹⁰. Esta cita nos anticipa la naturaleza apática de Bonifacio Reyes y la fuerte personalidad de su futura esposa Emma Valcárcel. En realidad Bonis sólo fue un capricho para esta mujer acomodada que no se dio por vencida hasta verse casada con el escribiente de su padre pero por el que, sin

¹⁰ Leopoldo Alas “Clarín”, *Su único hijo*. Edición de Juan Oleza (Madrid: Cátedra, 1990). Todas las citas de *Su único hijo* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura SUH y señalaré el número de página.

embargo, empieza a sentir ese hastío tan común en los hombres caídos burgueses. Bonifacio aparece así casado con Emma, una mujer despiadada y cruel, acostumbrada a cumplir su voluntad a través de la violencia: “Sí, él era Otelo y su mujer Desdémona... sólo que al revés, es decir, él venía a ser un *Desdémono* y su esposa podía muy bien ser una *Otela*, que genio para ello no le faltaba” (SUH 274).

Existe una gran diferencia entre Bonifacio Reyes y los otros personajes masculinos adúlteros de este estudio, y es que Bonis no posee en absoluto el espíritu donjuanesco— es su personalidad fácilmente maleable por otros la que le ha conducido al estado de casado en el que se encuentra— ni un historial amoroso de donjuán, ya que le es infiel a su esposa con una sola mujer, y prácticamente debido a que su amante se lo pone todo en bandeja y él simplemente se deja arrastrar y amar. Otra diferencia con el resto de hombres caídos adúlteros es que Bonis no comete adulterio debido al hastío, ni se trata de un hecho calculado por él, sino que son más bien las circunstancias y la falta de amor conyugal las que le hacen ser infiel a su mujer Emma con la tiple Serafina Gorgheggi.

Hasta el momento de su caída al cometer adulterio, Bonis se comporta como un esposo abnegado, e incluso podríamos decir que ejemplar: cuida de las enfermedades de su esposa, consiente maltratos y humillaciones por parte de ella, y no interfiere (ni le dejan ni le interesa) en los asuntos económicos familiares. A pesar de que una vez constituido el matrimonio automáticamente parece reforzarse la idea de que un hombre debe mandar y gobernar a su esposa, de acuerdo a lo que se consideraba ser un buen marido (Reyero 108), o de que el matrimonio conlleva la esclavitud legal, ya que se le exige obediencia total a la mujer así como el marido obtiene control sobre sus actividades y administra los bienes (Ciplijauskaité 17), en el caso de Bonis y Emma se produce una inversión en los roles establecidos por la sociedad

burguesa: “Bonis, allí no tocaba pito, ni administraba, a pesar de lo que disponían ciertas leyes recopiladas, según le habían asegurado; él, pese a todas las leyes del mundo, no disponía de un cuarto” (SUH 238). Bonifacio es en realidad un personaje totalmente nulo en su relación con Emma, quien no lo valora en ningún momento, a no ser por la importancia de las apariencias, uno de los aspectos inherentes de la familia burguesa: “Sólo le exigía estar siempre vestido, y bien vestido, a las horas señaladas para salir a paseo o a visitas. Su *Bonifacio* no era más que una figura de adorno para ella (...) la figura se podía presentar y dar con ella envidia a muchas señoronas del pueblo. Lucía a su marido” (SUH 166). Es esta infelicidad conyugal, y el sentimiento de inferioridad de Bonis dentro de la familia Valcárcel, los que preparan el camino a su adulterio con Serafina. Como afirma Noël Valis, “his immorality is more the result of weakness and spinelessness than a willful desire to sin” (*The Decadent* 163): “¡Aquello era felicidad! Él, un pobre provinciano, ex escribiente, un trapo de fregar en casa de su mujer; el último ciudadano del pueblo más atrasado del mundo, estaba allí, a las altas horas de la noche, hablando, en el seno de la mayor intimidad, de las grandes emociones de la vida artística, con dos estrellas de la escena (...) ¡y ella, la diva, le amaba; sí, se lo había dado a entender de mil modos” (SUH 226).

Otra de las diferencias entre Bonifacio Reyes y el resto de los personajes caídos donjuanescos, tanto solteros como casados, es que Bonis *cae* por amor, compartiendo una característica común en la mayoría de las mujeres caídas literarias de la época, como por ejemplo lo son Fortunata, Cristeta o Tristana. Es por amor que Bonis se convierte en un hombre caído adúltero, por la necesidad de sentir una pasión aunque sea por una vez en su vida:

(...) todo esto... es respeto... es amor. Yo estoy casado, usted lo sabe... y cada vez que me acerco a usted para pedirle que... que me corresponda... temo ofenderla (...) estoy loco por usted; sí, loco de verdad (...) Lo que he hecho por usted... no creí nunca poder atreverme a hacerlo... Yo soy muy

desgraciado; nadie me ha querido nunca, y yo no le encuentro sustancia, verdadera sustancia, a nada de este mundo más que al cariño... (...) En fin, Serafina, yo la adoro a usted, porque casado y todo... no debía estarlo. No, juro a Dios que no; nunca me he rebelado contra la suerte hasta ahora; pero tiene usted la culpa, porque ha tenido lástima de mí y me ha mirado así... y me ha sonreído así... y me ha cantado así... (...) Yo nunca había oído hablar de pasiones; ¡esto es, esto es una pasión... cosa terrible! (...) no hubiera querido morirme sin sentir esto, suceda después lo que quiera (...) ¡quíerame usted por Dios, porque estoy muy solo y muy despreciado en el mundo y me muero por usted...! (SUH 228-9)

Al igual que Fortunata insiste en su condición de mujer honrada, ya que se siente casada con Juanito y le es fiel por amor¹¹, Bonifacio Reyes reniega de su condición de adúltero por la pasión pura que siente hacia Serafina: “cuando él manchaba el honor de su casa con un adulterio del género masculino, pero adulterio, en medio de sus remordimientos encontraba disculpas relativas para su conducta: el amor y el arte, la pasión sincera, lo explicaban todo”. (SUH 410). Estos dos personajes caídos, Bonifacio y Fortunata, invierten las normas establecidas por la sociedad y el matrimonio a través del amor y la pasión. Es por ello que Bonis se siente esposo de Serafina y amante de Emma: “Sí, sí, Serafina; en esas horas tengo lástima de mi mujer, de quien soy esclavo (...) Yo soy el amante de una loca lasciva... de una enferma que tiene derecho a mis caricias; pero un derecho que no es como el tuyo; como el tuyo, que no reconocen los hombres, pero que a mí me parece el más fuerte, aunque sutil, invisible. Tu derecho... y el mío. El de mi alma cansada” SUH 340-341). Esta confusión en los límites entre el matrimonio y el adulterio,

¹¹ Juan Oleza, en su nota 17 de la página 341 de la edición de *Su único hijo*, profundiza en esta característica de Fortunata para compararla en última instancia con Bonifacio:

“Fortunata se debate entre dos derechos, el social, que la condena a ella como adúltera y sostiene el matrimonio de Juanito con Jacinta, y el “natural”, basado en el amor, la fuerza de las cosas, y la prueba definitiva del hijo, y esto último hace de ella la verdadera esposa de Juanito y convierte a Jacinta en usurpadora. Es la idea, la “pícaro” idea de Fortunata, que trastorna el orden moral burgués (...) nadie podrá convencer a Fortunata de que las leyes sociales y clericales puedan más que esa ley natural, que su conciencia conoce y asume (...) En Clarín, el conflicto Amor- Pasión, Amor- Institución general el mismo tipo de implicaciones éticas e ideológicas. La diferencia principal reside en el eje, que se ha trasladado de la Mujer-Naturaleza, Fortunata, al pusilánime Bonis”.

del papel de esposa y de amante, se refleja en última instancia en el aturdimiento que siente Bonifacio durante la noche de “amor” que pasa con su esposa Emma, en la que se producen evocaciones a su amante Serafina y se transgreden los límites estipulados por la moral burguesa:

La torcida y dañada conciencia del *fiel amante* y del *marido infiel* (...) todo esto era una copia de la otra pasión, todo revelaba el estilo de la Gorgheggi (...) Bonis oyó a su mujer en el delirio del amor (...) oyó a Emma interjecciones y vocativos del diccionario amoroso de su querida (...) *le había pegado a su mujer, a su esposa ante Dios y los hombres, el amor de la italiana*, como una lepra; y de esto, la conciencia que protestaba era la del marido, la del padre de familia... virtual que había en él (...) ‘Esto es manchar el tálamo con una especie de enfermedad secreta... moral... se decía, y esto además es faltar a mis deberes... de fiel amante romántico y artístico’. (279)

En el próximo capítulo analizaremos las consecuencias de todas estas transgresiones que comete el personaje.

Don Quintín

Nuestro último caso de hombre caído adúltero es don Quintín, el tío de Cristeta en *Dulce y Sabrosa*, un personaje que se perfila como un doble del galán don Juan Todellas, aunque más decadente y perteneciente a un estrato social inferior. Don Quintín, a pesar de estar casado con doña Frasquita, cae en las redes del adulterio, o el deseo de éste, con dos compañeras del teatro de Cristeta. Sin embargo es sólo con una, con Carola, con quien don Quintín consuma finalmente su relación.

El ambiente del teatro, que para su mujer simboliza “la perdición y los vicios de su marido” (DS 215)¹², despierta en don Quintín nuevas sensaciones que le alejan de su vida rutinaria con doña Frasquita. Es más, el énfasis en la descripción física de su esposa Frasquita—

¹² Jacinto Octavio Picón, *Dulce y Sabrosa*. Edición de Gonzalo Sobejano (Madrid: Cátedra, 1976). Todas las citas de *Dulce y Sabrosa* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura DS y señalaré el número de página.

al parecer una fruta ni dulce ni sabrosa para su marido— parece justificar el estado libertino de don Quintín por parte del narrador: “Era alta, flaca, barbipeluda, huesosa, sin pecho, recta de caderas; la figura espantable, los ademanes ridículamente trágicos. Venía toda vestida de oscuro, con largo velo a la cabeza (...) parecía una de aquellas entre brujas y dueñas calderonianas que hace doscientos años servían para arredras galanes, vigilar mozas y asustar chiquillos” (DS 327). Aunque se describe a Frasquita como una buena moza en sus buenos tiempos (DS 117), don Quintín encuentra una gran diferencia entre ella y las mujeres del teatro: “¡Cuán horrible le parecía, al volver a casa, la severa figura de su esposa doña Franquita! ¡Qué fea estaba (...) ¡Qué diferencia entre aquellas groseras fundas de algodón, con que cubría sus escuálidas piernas, y las mallas que apretaban y contenían los bien formados encantos de Mariquita!” (DS 121).

Don Quintín pone en peligro la paz de su hogar al sucumbir ante la corista Carola, lo que no sólo afecta a su relación conyugal con Frasquita sino que asimismo le hace “perderse” en sus otras responsabilidades como esposo, como el cuidado de la economía familiar: “lo peor era que, sorbido por el amor, se cuidaba muy poco del estanco” (DS 195). Sus aventuras afectan a su negocio y esto acarreará consecuencias negativas: “lo peor fue que por tanto empernejarse y tanto ir a casa de su querida, se relajó en la vigilancia y cuidado del despacho (...) empezó por perder la confianza de los parroquianos (...) acabó por desacreditar la tienda en pocos meses” (DS 206). Su negligencia les obligará a mudarse a otro estanco situado en un barrio de peor categoría, lo que perjudicará su condición económica. Por otro lado observamos que don Quintín, al igual que Bonifacio Reyes, es un hombre caído por creerse enamorado, un sentimiento bastante ridiculizado por el narrador y que aparentemente justifica su comportamiento adúltero: “tenía el espíritu predispuesto a concebir pecados y liviandades. ¿No estaba él enamorado hasta las cachas?” (DS 196).

Don Quintín es el único hombre caído adúltero que no pertenece a una clase acomodada. Este aspecto justifica el que observemos en él una versión ridícula del protagonista don Juan Todellas, de quien se diferencia en que ni posee dotes de seducción ni su historial amoroso es tan selectivo: “¡Oh, memoria, qué dulces recuerdos trajiste! (...) Mozuela que allá en el pobre lugarejo le esperabas en el pajar; sabrosa luna de miel pasada con Frasquita; cocinerilla vencida en la trastienda, en una sofocante siesta de verano; dichosas y felices aventuras (...) le inspiraron deseos de nuevos triunfos!” (DS 118). En el capítulo en el que don Quintín es invitado a comer en casa de don Juan, se puede apreciar la gran diferencia entre el seductor Todellas y su versión decadente, es decir, don Quintín. Don Quintín no aprecia lo considerado fino, como son las ostras o el vino de Burdeos: pertenece a otra clase social y se le ridiculiza como una mala imitación de Todellas. La descripción burlesca comienza con la diferencia en la vestimenta: “Don Quintín, de levita, prestada y archicumplida” (DS 277). En cuanto a los modales en la mesa, don Quintín se encasqueta la servilleta como babero, o imita a don Juan a la hora de comer las ostras, las que por otro lado, no le parecen nada deliciosas: “desprende de sus conchas las primeras con el cuchillo, hasta que al ver emplear a don Juan el tenedorcillo *ad hoc*, le imita torpemente, pensado mientras come: ‘¿Quién sería el primero que probase esta porquería?’” (DS 278). El vino de Burdeos con el que acompañan la comida, “que para él tenía sabor de chacolí detestable” (DS 279), se le atraganta. Del mismo modo, “estaban comiendo solomillo con trufas, que a don Quintín le parecieron patatas de luto” (DS 279) o “Tomaron exquisito moka, que al estanquero le pareció inferior al del café” (DS 285), son otros ejemplos en cuanto a la diferencia de gustos y educación entre estos dos hombres caídos. Incluso en cuanto a mujeres, don Quintín ciertamente se cree a la altura de las correrías de Todellas: “A todos nos gustan las mujeres; ¿cree usted que no tengo yo también lo que necesito? (...) yo también tengo mis debilidades” (DS 282). Al final,

don Juan manifiesta en unas líneas el resumen de la caída de don Quintín en todos los sentidos en que puede caer un hombre que no cumple con sus obligaciones de marido, mostrando así su decadencia económica y amorosa: “Vamos, que se lo gasta todo con una bribona, no para en casa, descuida el estanco, trata mal a la pobre tía... y se pone malo” (299).

En el desenlace de la aventura amorosa tardía de don Quintín, doña Frasquita desempeña un papel decisivo para que su matrimonio sobreviva al adulterio aunque, al descubrir la infidelidad de don Quintín, ésta castiga a su esposo, como veremos en el siguiente capítulo.

2) El hombre caído calavera

El soltero calavera, o donjuán, es un hombre que no tiene intención de contraer matrimonio pero que sí desea mantener relaciones sexuales con una mujer, a ser posible joven y hermosa, fuera de esta institución social. Tal y como lo describió Mariano José de Larra, el calavera es de “amores volanderos. Mariposa ligera, vuelva de flor en flor. Tiene algún amor sentimental y no está nunca sin intrigas (...) es el terror de los padres y de los maridos” (348).

Nerea Aresti proporciona una perfecta definición de las características de este tipo de hombre:

El donjuán era el novio que seducía a su prometida bajo promesa de matrimonio, el que más tarde incumplía dicha promesa; era, en definitiva, el amante insensible, engañador y cruel. Representaba también la paternidad nunca asumida, la responsabilidad negada, el club, la taberna y el abandono del hogar. Y para muchas mujeres jóvenes de posición humilde, el donjuán era sobre todo el *señorito* que seducía, engañaba y abandonaba después a la madre soltera, quien comprobaba así lo absurdo de sus aspiraciones matrimoniales y quedaba a la vez estigmatizada en el seno de su propia clase social. (101)

En esta sección, por lo tanto, incluiremos los personajes de don Juan Todellas (*Dulce y Sabrosa*), don Lope (*Tristana*), don Pedro (*Los Pazos de Ulloa*) y don Álvaro Mesía (*La Regenta*), todos donjuanes o calaveras a su manera.

A pesar de que no se está quebrantando ninguna institución social *per se*, el mismo acto de deshonrar a las mujeres es otra forma de dañar indirectamente las instituciones del matrimonio y la familia, pues descubrir públicamente estas aventuras puede desencadenar consecuencias fatales para la sociedad por el perjuicio causado a la mujer engañada. James Mandrell afirma esta idea al argumentar que el donjuán, “by freely promising to many, without, in fact, intending to honor any of the promises, by perverting the linguistic basis of religious doctrine on the sensitive issue of the sacrament of marriage, thus contravenes and profanes not only those doctrines and sacraments but also menaces the very foundations of Spanish society” (80). Además, según el pensamiento del siglo XIX, cuando el hombre corrompía la pureza y la castidad, se causaba la enfermedad y la disolución de la sociedad ya que “aquellos *eran unos perdidos*, que carecían de los niveles morales adecuados, *cortaban las raíces de la sociedad, amenazando* con destruir su frágil tejido” (Mosse 96, mi énfasis).

Algunas de estas consecuencias son la imposibilidad para la mujer deshonrada de contraer, en estado puro y virgen como estaba establecido, un futuro matrimonio, lo que la obligaba en muchos casos a ejercer la prostitución, causando su perdición ante la sociedad burguesa. De hecho, la Comisión de Reformas Sociales informa que normalmente la causa de la prostitución en las mujeres solía ser la seducción y el abandono de que habían sido objeto previamente (Muñoz López 233). El testimonio del encargado de la Sección Especial de Higiene en Madrid, Rafael Eslava, coincide al asegurar que el treinta y uno por ciento de las prostitutas de la ciudad empezaban a ejercer esta profesión después de haber sido seducidas por sus amantes (Schubert 43). Además, muchas veces esta seducción era protagonizada por “maridos e hijos de las familias burguesas” (Márquez García 348). Por otro lado, la deshonra de la mujer podía conllevar la aparición de hijos ilegítimos que, por su condición, quedaban fuera del contrato

social y de la institución familiar al ser objeto del desprecio de la sociedad (Muñoz López 299). La realidad es que existían muchísimos prejuicios contra las madres solteras, que “eran despreciadas por todos, las instituciones de caridad les cerraban las puertas y la ley no las amparaba, pues se presumía que toda mujer que tenía un hijo ilegítimo era promiscua y, por tanto, no merecía ningún tipo de ayuda” (Muñoz López 301). Basándonos en estos datos, podemos afirmar que una mujer caída solía serlo porque antes un hombre caído había provocado su deshonor. Es más, existía la obsesión entre los moralistas de la época al “miedo a la seducción de las hijas de familia” (Márquez García 345) por todo el mal que en ellas y en la sociedad producían. Gonzalo Sobejano afirma en la introducción de *Dulce y Sabrosa*, “el peligro de las seducidas es ir pasando de mano en mano como queridas o cortesanas y su esperanza consiste en encontrar al hombre, capaz de dar cariño y digno de recibirlo, con quien unirse libremente” (27). Según el mismo crítico, esto no era nada fácil de lograr pues “engañadas al primer encuentro con el hombre, no pueden ni quieren uncirse al matrimonio ya que lo impiden las leyes, las costumbres, prejuicios, temores y obstáculos” (30). Por lo tanto, el hombre caído calavera es el responsable de la perdición de las mujeres a los ojos de la sociedad, algo que esta misma sociedad no termina de recriminar a esta figura caída masculina.

Don Juan Todellas

Centrándonos en nuestros hombres caídos particulares, empezaremos con Don Juan Todellas, el personaje de la novela de Jacinto Octavio Picón, *Dulce y Sabrosa*, cuyo pasatiempo preferido es, como su propio nombre indica doblemente, por la parte de don Juan y su apellido Todellas— todo y ellas—, conquistar a tantas mujeres sea posible sin recatar en su estado civil: “caballero madrileño (...) cuya manía consiste en cortejar y seducir el mayor número

posible de mujeres (...) se complace en atraerlas y rendirlas; por donde, luego de lograda la victoria, viene a pecar de olvidadizo y despegado, entrándosele al alma el hastío en el punto mismo de la posesión” (DS 69-70). Asimismo, como observa James Mandrell, “not only does his name identify him, it contains within it the sign that this Don Juan is one of a long line of seducers (175) pues “él se precia de contar entre sus abuelos al célebre Mañara, y si no dice lo mismo de Tenorio, es por no estar demostrado que en realidad haya existido” (DS 70).

En la historia que nos ofrece Picón, don Juan Todellas deshonra y vence la virtud de Cristeta mediante todo tipo de estratagemas amorosas y, una vez seducida, se comporta según el típico hombre caído calavera, es decir, la abandona a su suerte valiéndose de toda clase de mentiras. En *Dulce y Sabrosa*, este hecho despierta en Cristeta el deseo de reconquistarlo poco a poco— sobre todo al creer Todellas que Cristeta ha rehecho su vida con otro hombre. Como solución final, Don Juan propone matrimonio a Cristeta, lo que muestra “la nueva naturaleza aburguesada del donjuán dirigida a la consolidación de valores sociales de la clase media y centrada en estructuras clave como el núcleo familiar” (Mandrell 267). A pesar de que en un principio esta propuesta pareciera la mejor opción y arreglo para Cristeta— el matrimonio es la salida más conveniente de toda mujer en la época, y más teniendo en cuenta que Cristeta ha sido deshonorada— Cristeta no la acepta por miedo a perder el amor de Todellas si su unión depende de un contrato social. Al final unen sus vidas bajo unas circunstancias en las que el matrimonio no es una opción, al menos para Cristeta, dándose la situación, aparentemente, del vencedor vencido mediante el amor femenino. Sin embargo, como señala James Mandrell, “Don Juan gets everything that he wants and needs, including his freedom and the passion of love; Cristeta gets Don Juan, and, at the same time, becomes like a wife, virtuous and submissive” (189). Entonces,

si al final Todellas parece obtener todo lo que desea, ¿significa que no habrá castigo para este hombre caído calavera?

El donjuán de Picón refleja la mentalidad de la época, una mentalidad que ha cambiado y en la que el amor romántico se concibe ahora como una aventura o una sucesión de aventuras por las que los jóvenes es mejor que pasen antes del matrimonio (Aranguren 118). En muchos de los tratados del siglo XIX, “la naturaleza imponía al varón que siente con fuerza los impulsos sexuales, la obligación de demostrarlos con voracidad, de modo que se ve prácticamente condicionado, como algo inherente a su personalidad más que a su voluntad, el ser iniciador activo de la relación sexual” (Reyero 69). Y así ocurre en *Dulce y Sabrosa*. Ya en el primer capítulo, el narrador se encarga de describir a este personaje como donjuanesco y enamorado: “no es un seductor vulgar, ni un calavera vicioso, ni un malvado, sino un hombre enamorado que se siente impulsado hacia ellas, para iniciarles en los deliciosos misterios del amor” (DS 70-1). El lector puede apreciar cierto sentimiento de camaradería por parte del narrador, al menos aparente, ya que da la sensación de justificar su comportamiento con las mujeres engañadas. Es más, su descripción le hace simpático al lector y su comportamiento como hombre caído, que engaña y deshonra a las mujeres, es descrito en términos tan suaves que aún se esperaría que las mujeres deshonradas se sintieran agradecidas por estas lecciones de amor de Todellas, pues “Don Juan introduces women to the pleasures of love and teaches women how to act in love in relation to men” (Mandrell 175).

Por otro lado, y como reminiscencias del ángel caído original, un demonio inocente antes de caer, el narrador se dirige al don Juan Todellas en varias ocasiones mediante términos demoníacos. Así explica su arte y estratagemas amorosas: “todo el interminable repertorio de frases deliciosas que el diablo inspira a los que van a pecar, están pecando o acaban de pecar”

(DS 84). En otro momento, antes incluso de que se consuma la deshonra de Cristeta, el narrador comenta: “Nadie hubo en el teatro que no diera por cierta la caída y perdición de la Moreruela; y, sin embargo, el diablo no tenía todavía motivo para regocijarse” (DS 114). Parece ésta una alusión al diablo en sentido figurado, pero también se podría estar refiriendo a Todellas como ese diablo que todavía no se proclama vencedor en su lucha por la honra de Cristeta. Lo que es obvio es que, a pesar de estas referencias al diablo, al primer ángel caído, observamos que el satanismo que solíamos encontrar en los donjuanes anteriores, como el burlador de Tirso o el de Espronceda, ya no es tan intenso. Por el contrario, el lector sigue esperando que este demonio se salve y lo haga a través del amor de una mujer. En el siguiente capítulo, estudiaremos qué es lo que realmente ocurre con la salvación, o posible salvación de estos personajes caídos levemente demoníacos.

Al igual que la mujer caída, el hombre caído calavera es un donjuán burgués que se aprovecha de su clase social como ventaja a la hora de seducir a las muchachas inocentes (normalmente pertenecientes a una clase social inferior). En *Dulce y Sabrosa*, Cristeta es consciente de esta diferencia entre ellos, lo que la hace más reticente a las falsas palabras de Todellas al principio de su idilio: “¿Qué puedo esperar de ti? ¡Nada! ¿No conoces que, aunque te quiera como te quiero, no debo hacerme ilusiones? (...) ¡Si no puede ser! Un hombre como tú, tan distinto de mi clase... (...) No tendríamos perdón de Dios: yo, por vanidosa; tú, por creer que es amor esto... que es otra cosa” (DS 139). El mismo narrador ofrece una advertencia en cuanto a la realidad de la situación: “la existencia de un grave peligro para Cristeta. Don Juan era un hombre de posición social muy superior a la suya (...) Pensar en boda, sería bobada: Don Juan no había de casarse con una comiquilla” (DS 127).

Una característica, que se repite en los donjuanes y seductores, es su habilidad con las palabras y la facilidad para que sus víctimas crean y confíen en toda suerte de mentiras y falsas promesas, cuyo único fin es el de asegurarse la conquista. Este rasgo también es imprescindible en Todellas, aunque el personaje pone en práctica una estratagema un tanto peculiar, lo que se podría denominar “el don de la no palabra”, pues en algunas ocasiones don Juan no es explícito a la hora de expresarse, sino que deja que sea Cristeta la que se figure y complete sus pensamientos. Veamos varios ejemplos. En una ocasión, Todellas comenta: “y reflexione usted un poco sobre *qué clase de sentimiento* será el que me inspira para que yo piense todo esto” (DS 113, mi énfasis). ¿Se está refiriendo acaso al sentimiento del amor? Podría ser, y así lo entiende Cristeta, aunque en realidad Todellas no lo especifica. En otro momento de diálogo romántico dice: “y ¡quién sabe! *Tal vez* para el otoño empiece usted a pensar en si le conviene renunciar al teatro” (DS 113, mi énfasis). De nuevo, sus palabras son muy ambiguas porque, ¿a qué se refiere realmente? ¿A que Cristeta *tal vez* deba abandonar el teatro debido a su casamiento con él? Básicamente se trata de una falsa promesa implícita de matrimonio, o al menos es lo que termina creyendo Cristeta por lo que, al final, es vencida y seducida.

La cualidad de la mujer que más atrae a estos calaveras caídos es la pureza, el no haber conocido varón antes que a ellos. ¿Por qué? Por considerar este tipo de conquista como un reto personal, como el premio de más valor que pueden conseguir mediante sus afrentas. Por eso su interés crece de forma directamente proporcional a la fama de pureza e incorruptibilidad de la dama en cuestión. Para don Juan, Cristeta se convierte en su objetivo por “ser la incorruptible” (DS 105), por la opinión intachable que la sociedad tiene de ella: “¿tú crees que nadie la ha...?- Eso dicen” (DS 105). El ser el primer amante de ellas les llena de orgullo y hombría. Todellas, cuando más tarde en la novela cree que Cristeta está unida a otro hombre, se pregunta: “¿Se

habrá casado?” y esta suposición le hizo sonreír, como burlándose de alguien. Después se puso serio, diciéndose: ‘rara es la fruta que llega a los labios de su legítimo poseedor sin que la hayan picoteado los pájaros’” (DS 83). Incluso creyendo que Cristeta ahora está con otro hombre quedan reminiscencias de ese orgullo varonil de haber sido él el primer amante para la actriz, hecho que suaviza la derrota ante su rival.

Don Lope Garrido

Dentro de la figura del hombre caído, también debemos incluir a los donjuanes decadentes, personajes que fueron excelentes conquistadores y amantes en algún momento de su vida pero que, con el paso de los años, van encontrando más dificultades a la hora de lograr sus conquistas, como lo es otro don Juan: el protagonista masculino caído de la novela de Benito Pérez Galdós, *Tristana*. Se trata de don Juan López Garrido o don Lope, nombre de “composición del caballero (...) aplicado a embellecer la personalidad” (TR 7)¹³. De nuevo encontramos reminiscencias del origen del personaje donjuanesco: “Fue (...) gran estrategico en lides de amor, y se preciaba de haber asaltado más torres de virtud y rendido más plazas de honestidad que pelos tenía en la cabeza” (TR 8). En *Tristana*, don Lope aparece como un donjuán decadente que seduce a su protegida Tristana, a la que dobla o incluso triplica la edad. Don Lope es un calavera caído pues, tal y como apunta Ricardo Gullón, cuando Tristana “se instala en el domicilio de don Lope Garrido es una *página en blanco* que no tardará su protector en emborronar haciéndola su manceba” (TR iii). Debemos apuntar que el amancebamiento era una de las uniones ilegítimas, junto con el concubinato, en la que existía una relación sexual

¹³ Benito Pérez Galdós, *Tristana*. Introducción de Ricardo Gullón. (Madrid: Alianza Editorial, 1993). Todas las citas de *Tristana* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura TR y señalaré el número de página.

continuada entre dos personas sin estar unidas mediante el matrimonio, con lo que los implicados tenían tan mala reputación como si fueran adúlteros y muchas veces se les hacía el vacío por la gente que les rodeaba (Muñoz López 227-8). Esto mismo le ocurre a don Lope, cuyas primas no aprueban su comportamiento y no quieren tener ningún tipo de relación familiar con él: “veían en su egregio pariente un *monstruo*, más bien un *diablo* que andaba suelto por el mundo” (TR 180, mi énfasis). En esta declaración encontramos de nuevo referencias al ángel caído original al ser don Lope visto como una figura perversa y demoníaca, no sólo por su propia familia sino también por la propia Tristana, quien lo describe con los siguientes términos: “Es una combinación monstruosa de cualidades buenas y de defectos horribles; tiene dos conciencias: una muy pura y noble para ciertas cosas (...) *la conciencia negra* y sucia para todo cuanto al amor se refiere (...) Hasta con monjas y beatas ha tenido amores *el maldito*, y *sus éxitos parecen obra del demonio*” (TR 64-5, mi énfasis).

Tristana subraya de nuevo el lado donjuanesco de don Lope, cuyas conquistas parecen innumerables. Es más, llama la atención lo que este personaje entiende por moralidad, ya que, tal y como le describe Tristana, don Lope parece tener dos morales o dos conciencias totalmente opuestas o, como el narrador lo concibe, posee una moral que resulta un poco compleja:

(...) la conciencia del guerrero del amor (...) Era que al sentido moral del buen caballero le faltaba una pieza importante (...) Era que don Lope, por añejo dogma de su caballería sedentaria, *no admitía crimen ni falta ni responsabilidades en cuestiones de faldas*. Fuera del caso de cortejar a la dama, esposa o manceba de un amigo íntimo, en amor *todo lo tenía por lícito*. Los hombres como él, hijitos mimados de Adán, habían recibido del Cielo una *tácita bula que los dispensaba de toda moral* (...) Su conciencia, tan sensible en otros puntos, en aquél era más dura y más muerta que un guijarro (TR 23, mi énfasis)

Don Lope no siente ningún tipo de remordimiento en lo referente a sus conquistas amorosas ni en las posibles consecuencias que su relación con Tristana acarreará a la vida de su

víctima, como el que “Tristana is, from the outset, isolated from society by the irregularity of her situation” (Sinnigen, “Resistance” 277). Es como si su comportamiento estuviera exento de cualquier castigo. Sin embargo, Tristana sí es consciente de que el hecho de que don Lope la haya convertido en su manceba repercute en sus oportunidades dentro de la sociedad: “Toda mujer aspira a casarse con el hombre que ama; yo no. Según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada de casarme” (TR 77). Tristana es conocedora de las dificultades que su estado impuro conlleva a la hora de conseguir el fin que la sociedad espera para las mujeres, es decir, la misión de casarse. Y de ese hecho el culpable es don Lope. Sin embargo, él es el primero que no cree en la institución del matrimonio: “ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; tenía por la más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los pobres de la tierra para meter en un puño a la pobrecita Humanidad” (TR 25). Lo peor del caso es que don Lope ha logrado inculcar estas ideas en Tristana a través de su habilidad para manipular la palabra, lo que el narrador denomina “arte sutilísimo de la palabra”—el don por excelencia del donjuán y seductor— del que se vale para seducir a las mujeres, y cuyo lenguaje le proporciona una autoridad ilimitada en el seno de su hogar (Tsuchiya, “The Struggle” 336). Por ello Tristana reproduce las formas de pensar de su tirano: “aunque me riñas, creo como él que eso de encadenarse a una persona por toda la vida es invención del diablo” (TR 29). A pesar de todo, de que Tristana es consciente de su situación como consecuencia de las mañas donjuanescas de don Lope, ésta no puede evitar justificar a su tirano por cierto cariño que ha nacido entre ambos personajes: “esto no quita que yo le tenga lástima al pobre *Don Juan caído*, porque fuera de su poquísima vergüenza en el ramo de mujeres, es bueno y caballero” (TR 108, mi énfasis).

Por otro lado, don Lope quebranta otra norma social que contribuye a su condición de hombre caído: la diferencia de edad entre él y Tristana. Éste es un aspecto que el narrador critica en varias ocasiones: “temía rebeldías de la niña, sobresaltado por la diferencia de edad, mayor sin duda de lo que interno canon de amor dispone” (TR 25); “Tristana, en los primeros tiempos, no dio importancia al hecho monstruoso de que la edad de su tirano casi triplicaba la suya” (TR 26). El propio don Lope confiesa que sí, que se ha portado mal con ella, que la ha deshonrado, aunque nunca se pronuncia y siempre deja sus comentarios sin terminar, evitando expresar su culpabilidad abiertamente: “Sí, tienes razón... Pero bien sabes que yo no puedo mirarte como a una de tantas, a quienes... (...) tú no eres una víctima; yo no puedo abandonarte, no te abandonaré nunca” (TR 68-9). Esta confesión podría completarse de esta manera: “sí, tienes razón... *yo te he quitado el honor, te he perdido*”, “una de tantas, *a quienes he perdido*”, como ejemplos que pudieran finalizar el pensamiento de este personaje.

En el siguiente capítulo estudiaremos si todas estas estratagemas justifican el comportamiento de don Lope o, por el contrario, es castigado por sus transgresiones.

Don Álvaro Mesía

Don Lope se considera un guerrero del amor, así como don Álvaro, el hombre calavera caído en *La Regenta*, se ve a sí mismo como una máquina del amor, aunque ambos no son más que figuras decadentes del don Juan original, lo que Roberto Sánchez denomina como “a copy of copies” (“The Presence” 502).

Según Cristina Naupert, Don Álvaro Mesía es otro personaje seductor, provisto de los rasgos y atributos donjuanescos que exige su papel: es atractivo, elegante, cuidadoso con su apariencia, cínico y frío. Se le muestra en el casino, su hábitat natural, como símbolo de su

actitud vital de jugador. Además, no tiene hogar propio ni lazos familiares, es poseedor de una fortuna regular y le envuelve un halo de hombre de mundo. Por otro lado, su apellido es una alusión al personaje de *Don Juan* de Zorrilla- Luis Mejía- y su nombre- Álvaro- puede que se remita a un famoso seductor del teatro romántico, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (245). Sin embargo, se trata también de un don Juan desdonjuanizado, mostrando una de las características del realismo: la de quitar toda grandeza a la figura del seductor yendo hacia una novela del hombre corriente (Ciplijauskaité 80). Se trata de un donjuán de una naturaleza cada vez más aburguesada que va a unida a un proceso de degradación, en el que tampoco encontramos aspectos que eran tan importantes en la naturaleza del don Juan original como son “the heroic valor and seductive ardor” (Mandrell 266). María Soledad Fernández, por su parte, enumera los valores que Álvaro articula como representante de la clase burguesa de Vetusta, como son el mantenimiento de las formas y las apariencias, el cinismo y “el buen tono”; la falsa vivencia de la religión, las autosatisfacción; el desprecio de los sentimientos, las pasiones espirituales o la imaginación a favor del orden racional y el material; o el rasgo declaradamente burgués como es la explotación de todos los resortes a su alcance en provecho de intereses personales (270). Naupert añade que el aburguesamiento, y cierta degeneración de la figura del donjuán, llegan incluso a la abierta ridiculización (346). De hecho, según Ricardo Gullón, don Álvaro “es un ente de menor cuantía, apuesto y elegante, que en el mundo provinciano y entre los pollos casineros luce con postura de gallo” (LR 25) pero que, tal como apunta Gonzalo Sobejano, aunque pudiera ser el perfecto seductor soñado a través de las novelas, Clarín refracta la figura, pudiendo llegar a ser el modelo ideal en Vetusta, algo que no sería posible ni en Madrid ni en París (Ciplijauskaité 83).

Don Álvaro es un hombre calavera caído por esas reminiscencias en su figura del don Juan conquistador y por lo tanto, constante peligro para la honestidad femenina: “Mesía no creía en la virtud absoluta de la mujer; en esto pensaba que consistía la superioridad que todos le reconocían. Un hombre hermoso, como él lo era sin duda, con tales ideas tenía que ser irresistible” (LR 225)¹⁴. Según Pilar González Martínez, Álvaro refleja rasgos del topos masculino de su tiempo, ya que se detecta más libertad, tolerancia y permisividad social en el uso de su sexualidad (148). Por ello, este personaje es bien conocido debido a sus numerosas conquistas aunque parece que su conquista más larga y difícil es la de Ana Ozores— a quien le ha llevado conquistar más de dos años— una característica que le separa del don Juan original, de conquistas más inmediatas. También sus estrategias han cambiado con los años, mostrando su decadencia y madurez, o quizás aburguesamiento: “Antes conquistaba por conquistar. Ahora con su cuenta y razón; por algo y para algo (...) No se apresuraba nunca en las cosas difíciles. Él, el conquistador a lo Alejandro, el que había rendido la castidad de una robusta aldeana en dos horas de pugilato, el que había deshecho una boda en una noche, para sustituir al novio, el Tenorio repentista, en los casos graves procedía con la paciencia de un estudiante tímido que ama platónicamente. Había mujeres que sólo así sucumbían” (LR 225).

Una de las estrategias de las que se vale Mesía, crucial para lograr la conquista definitiva, es su amistad con el esposo ultrajado don Víctor Quintanar, quien al abrirle las puertas de su casa le permite actuar en ella con más libertad. El propio don Álvaro reconoce que obrar así es una mala jugada pero la necesidad de una victoria sobre Ana es superior a cualquier problema de conciencia: “Era una villanía, pero recurrió a la ciega amistad de don Víctor (...) ‘¡qué diablo!,

¹⁴ Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*. Prólogo de Ricardo Gullón (Madrid: Alianza Editorial, 2003). Todas las citas de *La Regenta* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura LR y señalaré el número de página.

mayores bellaquerías había en la historia de sus aventuras” (LR 577). Su fingida amistad con don Víctor (quien admira enormemente a este donjuán vetustense) para tener más cerca a Ana y asegurarse la victoria, le hacen romper las normas establecidas de hospitalidad y le convierte en la figura de *stranger in the house* mencionada por Tony Tanner: “the basic intention of the art of hospitality was to transform the stranger into a guest, thus defusing a potential threat to the established equilibria existing within the tribe or the state” (24). La amistad que le ofrece don Quintanar a don Álvaro da lugar a justamente lo contrario, pues la persona a quien él considera su amigo e invitado, se convierte en la amenaza y el causante de la pérdida de su honor: “Mesía esperaba la presencia de Ana y así podía resistir la conversación de su amigo, pero muchas veces la Regenta no parecía por el gabinete de su marido (...) Pero ya estaba en casa. Poco a poco fue atreviéndose a ir a cualquier hora y Ana, sin sentirlo, se lo encontró a su lado como un objeto familiar” (LR 580). Poco a poco Mesía, aunque teniendo que *sufrir* las extravagancias del pobre don Quintanar, logra que su presencia en la casa de los esposos sea tan familiar que se le considere como parte del paisaje familiar. Incluso Quintanar, confiando plenamente en el que cree ser su amigo, facilita el acercamiento entre don Álvaro y su mujer Ana: “Quintanar solía levantarse, dar una vuelta por el parque, vestirse, siempre cantando, y dejar así media hora larga solos a Anita y a su amigo” (LR 856). Se cumple así la situación de “the *guest*, for whatever reasons and from whatever motives, reverts to the *stranger-enemy*, and threatens or destroys the host-structures that sought to ‘incorporate him’” (Tanner 27). Es el propio don Víctor el que parece darle carta blanca para conquistar a su esposa, mediante una conversación durante la procesión del Viernes Santo en la que Ana decide participar como nazarena para limar algunas desavenencias con su consejero espiritual don Fermín. Don Víctor, impulsado por la rabia y el temor de que Ana se convierta en una religiosa fanática, exclama a don Álvaro lo que se podría

interpretar como un trato simbólico sellado con un apretón de manos: “¡Lo juro por mi nombre honrado! ¡Antes que esto, prefiero verla en brazos de un amante! Sí, mil veces, sí- añadió- ¡búsquenle un amante, sedúzcanmela; todo antes que verla en brazos del fanatismo...! Y estrechó, con calor, la mano que don Álvaro le ofrecía” (LR 790). El hipócrita de Don Álvaro va a ser capaz de transgredir las normas de esta amistad y hospitalidad brindadas por don Víctor seduciendo a su esposa Ana, acto que le convierte en hombre caído.

Una característica de don Álvaro, que lo separa de las típicamente donjuanescas, es el hecho de que no busca la publicidad de sus conquistas amorosas. Al contrario, Álvaro— en un momento más decadente de su existencia— no es impulsivo y su mayor objetivo no es que todos conozcan sus conquistas, sino que se comporta como un donjuán más tranquilo y discreto: “la prudencia y el sigilo eran dotes positivas de don Álvaro en tales asuntos. Sus aventuras actuales pocos las conocían; las que sonaban y hasta refería él siempre eran antiguas. Con esto y la natural vanidad que lleva a la mujer a creerse querida de veras, la Regenta podía, si le importaba, creer que el Tenorio de Vetusta había dejado de serlo para convertirse en fino, constante y platónico amador de su gentileza” (LR 227). Este aspecto denota una falta de confianza, que si inexistente en los donjuanes, aparece en don Álvaro como consecuencia de su tardanza en la conquista de la Regenta. En un momento de la narración, Mesía siente la necesidad de alardear ante sus camaradas sobre sus amoríos pasados para reafirmar su identidad de seductor:

(...) sintió comezón de hablar, de contar sus hazañas. Este prurito era nuevo en él; no lo había sentido hasta que la Regenta le había humillado con su resistencia (...) Habló, sin poder remediarlo, para satisfacer secreto impulso de rehabilitarse con su historia. Habló el maestro (...) Unas veces las aventuras eran románticas, peligrosas, de audacia y fortuna; las más probaban la flaqueza de la mujer, sea quien sea (...) Mesía se dejaba ver por dentro, más que por complacer a sus oyentes, por oírse a sí mismo, por saber que él era todavía quien era. (LR 615-6)

Esta decadencia se observa no solamente en su actitud sino también en su resistencia física, ya que la máquina del amor— como se considera a sí mismo el propio personaje— poco a poco se va volviendo menos efectiva: “sentía que dentro de su cuerpo había algo que hacía crac de cuando en cuando. Había polilla por allá dentro (...) era buen soldado del amor, héroe del placer, sabría morir en el campo de batalla (...) Su inquietud era por otro motivo. Morir, bueno; pero decaer y decaer en presencia de Ana era horroroso; era ridículo y era infame.” Sí; él faltaba a su juramento envejeciendo, perdiendo fuerzas...” (LR 864).

En relación a las características típicas del Don Juan, Ciplijauskaitė afirma que hay varias diferencias entre el donjuán del siglo XVIII y el XIX, lo que explica los rasgos deconstructivos en nuestros hombres caídos donjuanescos como figuras decadentes: “en el siglo anterior el tipo se distinguía por una grandeza demoníaca, por su físico imponente, por su valor desafiante. Necesitaba este caparazón exterior atractivo, porque aún estaba creándose. En el siglo XIX el mito y el tipo están establecidos ya (...) lo que interesa al autor es destruir el cliché, no crearlo” (80-1).

En Álvaro Mesía, se observa otra diferencia con respecto a los donjuanes originales: un cambio en sus prioridades. Para don Álvaro, a estas alturas de su vida ya entrado en años, lo más importante es el poder que logra a través de la política. Así se articula esta idea en la novela: “Él era, ante todo, un hombre político; un hombre político que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal. Éste era su dogma hacía más de seis años. Antes conquistaba por conquistar. Ahora con su cuenta y razón; por algo y para algo” (LR 225).

En relación a los otros hombres calaveras caídos decadentes en nuestro estudio que sufren este decadentismo donjuanil, en don Lope de *Tristana* es relevante la insistencia en su edad— “se había plantado en los cuarenta y nueve (...) pero ni Dios mismo (...) le podía quitar

los cincuenta y siete” (T 8)—, así como en el énfasis acerca de sus conquistas amorosas pasadas: “Ya no le quedaba más que su colección de retratos de hembras hermosas (...) museo que era para su historia de amorosas lides como la de cañones y banderas que en otro orden pregonan las grandezas de un reinado glorioso” (T 21). No se mencionan conquistas actuales ya que nuestro donjuán parece haberse plantado tras la perdición de Tristana: “Tristana se fue a vivir con don Lope, y que éste (...) a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia” (T 22). De hecho, ésta última parece haber sido la más fácil y cómoda, si tenemos en cuenta que Tristana es mucho más joven e inexperta que él y de que se trataba de una relación protector-pupila dentro de la misma casa, con lo que, aunque no se describe el proceso de seducción, todo parece apuntar a que las circunstancias le fueron muy favorables a don Lope para lograr fácilmente la caída de la joven.

Como ya hemos observado, tampoco el don Juan Todellas de *Dulce y Sabrosa* se ajusta a este don Juan original. Tal y como explica Gonzalo Sobejano:

Todellas es, y no puede ser otra cosa, un burgués de pies a cabeza. El afán sin posible sosiego y el desafío a lo sobrenatural, caracteres básicos del arquetipo donjuanesco, no pueden habitar en este sujeto. Es un hedonista, no un desesperado; un deísta, no un ateo o antiteísta. Ocioso, refinado, gastrónomo, catador de literatura y arte eróticos, selecciona con calma sus presas para enseñarles un goce que él comparte todo el tiempo que se lo permite su incorregible inclinación al hastío. Más que a Juanito Santa Cruz, díscolo y encanallado, se parece Todellas- treinta y tantos años, soltero, acicalado, divagador- al don Álvaro Mesía de La Regenta, pero sin la insolencia sacrílega de éste. (T 51)

También en don Álvaro la ridiculización del personaje es constante por parte del autor. Es más, como apunta Ciplijauskaitė, sus rasgos más salientes son la decrepitud y la cobardía, afirmando que “es probablemente el don Juan más cobarde del siglo XIX” (84). Ricardo Gullón explica que para el don Juan, la mujer es un objeto llamado a ser poseído, una posesión que, para satisfacerle plenamente, necesita de publicidad, debe ser conocida, admirada y envidiada por

otros. El donjuán necesita de un público ante el cual alardear de sus triunfos y su seducción implica engaño. Sin embargo, ni en *Vetusta*— ni en el universo galdosiano— “quedan rastros de tipo tan aparatoso” (25). Es más, las semejanzas entre don Álvaro y su sucedáneo son básicamente la vanidad: “si el genuinamente orgulloso puede desdeñar la opinión de quienes dan fe de su perversidad, no así el presumido don Álvaro; su fama le importa y le importa la opinión de los demás, cuando menos en el capítulo amoríos (...) Tan vanidoso resulta que siendo cobarde supera su cobardía pensando en las reacciones de los otros” (Gullón 25). Por eso, el hecho de que la conquista de Ana le haya costado tanto tiempo y esfuerzo— una tardanza que humilla su orgullo de mujeriego— le hace llegar a la conclusión de que por primera vez tiene una contrincante a su altura y empieza a temer un fracaso que le podría dejar en ridículo (Naupert 250).

Otra forma de ridiculización de este personaje donjuanesco es convertirlo en “el primero que llega a sentirse agotado por sus amoríos ilícitos”, presentándolo al final como “gallo, corrido y gastado”, rebajándolo más todavía al tener que atender también a la criada, mientras le quedan fuerzas, para que no le delate (Naupert 287). Sin embargo, don Álvaro, un hombre caído que hace que Ana cometa adulterio, tendrá su mayor rival no en el marido de la Regenta, don Víctor, sino en nuestro hombre caído religioso, el Magistral don Fermín de Pas.

Don Pedro de Ulloa

Nuestro último hombre calavera caído es don Pedro, personaje de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, quien mantiene relaciones sexuales con su criada Sabel, con la que también tiene un hijo ilegítimo. Don Pedro, junto con Juanito Santa Cruz, son dos hombres caídos que pueden categorizarse como hombre caído calavera o como hombre caído adúltero, ya

que ambos deshonran a una mujer cuyos amores dan como fruto hijos ilegítimos— Sabel y Fortunata respectivamente— antes y después de contraer matrimonio con mujeres que representan la figura del ángel del hogar burgués (Nucha y Jacinta, respectivamente). La diferencia entre ellos es que el hijo ilegítimo de don Pedro nace antes de su matrimonio con Nucha, mientras que en el caso de Fortunata es un poco más complejo ya que queda embarazada de Juanito dos veces: la primera antes matrimonio de Juanito Santa Cruz con Jacinta (aunque este hijo muere de una enfermedad) y la segunda vez después de que Santa Cruz se haya casado, con lo que el niño en este caso es fruto del adulterio. Pero ambos son calaveras y adúlteros en algún momento de la novela que protagonizan y, por lo tanto, hombres caídos protagonistas de nuestro estudio.

Don Pedro no es definido como un donjuán, ya que su carta de presentación no es la seducción sino la violencia. Sí se deja entrever que tiene sus devaneos por el pueblo, unas aventuras no de donjuán sino de hombre poderoso y temido en los alrededores. Don Pedro es un hombre calavera caído porque mantiene relaciones sexuales y es padre sin la bendición de la institución matrimonial. Su relación ilegítima más estable es con su criada Sabel. Desde el principio, se describe a don Pedro como un hombre muy varonil: “cazador (...) representaba veintiocho o treinta años: alto y bien barbado, tenía el pescuezo y rostro quemados del sol (...) complexión robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas (...) varonilmente desaliñado, húmeda la piel de transpiración ligera (...) era un cacho de buen mozo el marqués (...) despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz” (LPU 11-13). Esta descripción refleja “el complejo de virilidad” que padeció la sociedad del siglo XIX que le llevó a un ansioso deseo de parecer masculino (Reyero 127) siendo una de sus manifestaciones la abundancia de pelo o el crecimiento de pelo en el rostro. Don Pedro no sólo

cumple con este tipo de virilidad en cuanto a su aspecto físico sino también en sus acciones. Cuando Julián, el sacerdote enviado para “salvar” al marqués y ponerlo en el buen camino cristiano, critica su comportamiento con Sabel, don Pedro se justifica en su hombría: “No me predique un sermón, no me pida imposibles. ¡Qué diantre! El que más y el que menos es un hombre como todos” (LPU 73). Una hombría y maneras que tienen que ver con el ambiente en el que se ha criado, pues su tío Don Gabriel: “educaba a su sobrino a su imagen y semejanza, llevándole consigo a ferias, cazatas, francachelas rústicas y acaso distracciones menos inocentes” (LPU 40). Este tipo de educación parece justificar el comportamiento inmoral de don Pedro reflejando el hecho de que, como Pierre Bourdieu apunta, “el privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes (...) que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad (...) entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia” (68-9). De hecho, esta hombría en don Pedro se refleja también en su personalidad violenta, sobre todo con las mujeres. Don Pedro reafirma así su condición de hombre caído, al maltratar tanto a Sabel como a su esposa legítima Nucha. En el caso de Sabel, son varias las descripciones explícitas en el texto. Por ejemplo, en un momento se describe a Sabel para brindar al lector una información retrospectiva de un maltrato brutal debido a los celos: “Hacía tiempo que el marqués no veía de cerca a Sabel. Más que mirarla, se puede decir que la examinó despacio (...) Reparó que la moza no llevaba pendientes y que tenía una oreja rota; entonces recordó habérsela partido él mismo, al aplastar con la culata de su escopeta el zarcillo de filigrana, en un arrebató de brutales celos” (LPU 170). En otra ocasión, el lector es testigo del mismo maltrato, al igual que su hijo ilegítimo Perucho: “Sabel tendida en el suelo, aullaba desesperadamente; don Pedro, loco de furor, la abrumaba a culatazos; en una esquina,

Perucho, con los puños metidos en los ojos, sollozaba” (LPU 69). Sin embargo, el personaje justifica su comportamiento violento en su hombría, dando una explicación en la que la víctima aparece como culpable y merecedora de su maltrato: “Me ha pescado usted en uno de esos momentos en que el hombre no es dueño de sí... Dicen que no se debe pegar nunca a las mujeres... Francamente, don Julián, según ellas sean... Hay mujeres de mujeres (...) y ciertas cosas acabarían con la paciencia del santo Job (...) Lo que siento es el golpe que le tocó al chiquillo” (LPU 72). Y ese *chiquillo* al que se refiere, su propio hijo Perucho— aunque hijo ilegítimo, aspecto crucial para que el marqués se sienta más o menos padre— es quien más va a sufrir las consecuencias de una violencia que influirá en su personalidad, hecho de gran importancia para el desenlace de la novela.

Don Pedro no sólo es un hombre caído por deshonorar a Sabel, sino también por tener un hijo ilegítimo con ella y no ser un buen padre. Julián, el sacerdote enviado para salvar y encauzar la vida del marqués, critica este estilo de vida: “¡Horrible familia ilegal, enraizada con el viejo caserón solariego como las parietarias y yedras en los derruidos muros! Al capellán le entraban a veces impulsos de coger la escoba, y barrer bien fuerte, bien fuerte, hasta que echase de allí a tan mala ralea” (LPU 140). En un principio, cuando Julián llega a casa del marqués, su inocencia y falta de experiencia con el mundo real le impiden deducir al instante que Perucho es hijo del marqués. Lo descubre tras uno de los arranques violentos de don Pedro con su criada y amante Sabel:

Don Pedro se acercó entonces, y, mudando de tono, preguntó: -¿Qué es eso? ¿Tiene algo Perucho?- Púsole la mano en la frente y la sintió húmeda. Levantó la palma: era sangre. Desviando entonces los brazos, apretando los puños, soltó una blasfemia, que hubiera horrorizado más a Julián si no supiese, desde aquella tarde misma que acaso tenía ante sí a un padre que acababa de herir a su hijo. Y el padre resurgía, maldiciéndose a sí propio, apartando los rizos del chiquillo, mojando un pañuelo en agua y atándolo con cuidado indecible sobre la descalabradura. (LPU 70)

Ya con anterioridad Julián había sido testigo de otras barbaridades cometidas contra el niño, como el momento en que emborrachan a Perucho, acto que hace que Julián se rebele: “no se empeñe en emborrachar al niño; es un pecado, un pecado tan grande como otro cualquiera” (LPU 23). Según Pilar Muñoz López, existen dos clases de hijos ilegítimos: los hijos naturales, nacidos de padres que al tiempo de concebirlos pudieron haberse casado, e hijos ilegítimos propiamente dichos— incestuosos, adulterinos, sacrílegos y manceres o hijos nacidos de prostituta (300). Perucho es hijo natural de don Pedro, pues en el tiempo de concebirlo don Pedro podría haberse casado con Sabel, ya que todavía no estaba casado. El conocimiento de la paternidad del marqués es un secreto a voces en la aldea. Don Pedro no muestra ningún interés en reconocer al niño como suyo hasta que su plan de tener un hijo legítimo con su esposa se ve truncado al concebir una niña, y no un varón como él deseaba para su descendencia. Por lo tanto, y a pesar de que existían medios legales para reconocer a los hijos fuera del matrimonio, don Pedro recurre a cauces menos oficiales, lo que era más habitual en esa época. Como Muñoz López explica, en *Los Pazos de Ulloa* se insinúa un caso de reconocimiento tácito, provocado por el deseo de contar con un heredero varón, algo que se produce al sustituir a su única heredera legítima por su hijo bastardo (305): “Sólo una circunstancia hizo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que pudiese decirse que iba descalza” (LPU 310). Si este personaje es castigado o no por sus caídas, son aspectos que estudiaremos en el próximo capítulo.

3) El hombre caído religioso

Una de las instituciones más importantes en la sociedad española del siglo XIX, a parte del matrimonio y la familia, es la Iglesia, quien establece sus normas a través de un contrato que implanta los votos de fe, pobreza, caridad y castidad a los sacerdotes. Este voto de celibato religioso, se refiere al varón que promete solemnemente no contraer matrimonio y llevar una vida de castidad. Se trata de una castidad como manifestación de la virtud de la templanza en cuanto al señorío sobre las pasiones y los apetitos de la sensibilidad humana, de modo que no obstaculicen la meta de la existencia humana y cristiana que es vivir para Dios¹⁵. Por lo tanto, el hombre religioso caído es aquél que rompe el contrato establecido por la iglesia mediante actos como la falta de fe, desear a una mujer con el pensamiento— cometiendo pensamientos impuros y cometiendo uno de los pecados capitales según la religión cristiana— o no cumplir su voto de castidad. Dentro de esta categoría se incluyen los sacerdotes caídos como don Fermín en *La Regenta*, quien no sólo no posee una fe verdadera sino que se obsesiona con Ana Ozores como si se tratara de un amante más que de un confesor o director espiritual; y el padre Polo en *Tormento*, quien llega incluso más lejos al consumir sus deseos mundanos y mantener una aventura amorosa con Amparo-Tormento.

Como explica Overton, “male sexual transgression plays only a minor role in the Western novelistic tradition. Indeed, almost the only nineteenth-century novels in the literary canon to centre on such transgression concern fornication by a priest” (*The Novel* 1). *La Regenta* y *Tormento* son tan sólo dos ejemplos de esta literatura del siglo diecinueve centrada en sacerdotes que rompen su voto de castidad, lo que en nuestro estudio nos referimos a hombres caídos religiosos.

¹⁵ Información recogida en un artículo sobre los términos importantes en el Orden Sacerdotal. http://www.cafaalfonso.com.ar/descargas/orden_sacerdotal_castidad_virginidad.pdf

Don Pedro Polo

Don Pedro Polo es el personaje masculino protagonista de la novela de Benito Pérez Galdós, *Tormento*. A pesar de tratarse de un sacerdote, en esta novela se presenta a don Polo muy lejos de este ideal religioso, pues a través de su caída, es también el responsable de la caída de la protagonista femenina Amparo— apodada como Tormento por el propio Polo— a través de una “pasión que le lleva a él a la ruina y a ella a un destino atormentado” (Ribbans, “Amparando” 495). Además, este mismo crítico afirma que la responsabilidad de Polo en la trayectoria de Amparo es clara (495), ya que “he has involved her in socially dishonourable conduct which threatens to destroy her matrimonial prospects” (502). Por todos estos aspectos negativos en su conducta, don Pedro es descrito en la novela explícitamente como un hombre caído:

¿Qué se hizo de la brillante posición de don Pedro Polo (...) ¿Qué fue de su escuela famosa (...) ¿Adónde fueron a parar sus relaciones eclesiásticas y civiles, el lucro de sus hinchados sermones, el regalo de su casa y su excelente mesa? Todo desapareció; llevóselo la trampa en breve espacio de un año (...) Porque si rápido fue el encumbramiento de aquel señor, más rápida fue *su caída* (...) no se debió esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo mala suerte, sino a las asperezas del *carácter del caído*, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado. (T 92, mi énfasis)¹⁶

Las “desbocadas pasiones” que son “incompatibles con su estado” se refieren a sus sentimientos y la relación sexual con Amparo, una joven a la que ha ayudado mucho en tiempos de miseria (T 91) cuando murió su padre y ella y su hermana se vieron necesitadas económicamente. Su hermana Marcelina Polo, una mujer beata que intentará salvarlo de la perdición de su alma, se marcha de su casa al enterarse de los asuntos amorosos de su hermano:

¹⁶ Benito Pérez Galdós, *Tormento*. (Madrid: Alianza Editorial, 1984). Todas las citas de *Tormento* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante me referiré a ella con la abreviatura T y señalaré el número de página.

“no sé qué papeles hizo descubrir a doña Marcelina debilidades graves de su hermano, (...) ‘todo lo paso (...) paso que me tire los platos a la cabeza; paso que me diga palabras malsonantes; pero un pecado tan atroz y sacrílego, eso sí que no se lo paso’. Y se fue a vivir con una tan doña Teófila” (T 95).

Polo, reflejando las características del ángel caído original Satanás, es descrito como un demonio en numerosas ocasiones, como en el momento en que Amparo le visita cuando éste cae enfermo: “la barba bronca y la gorra de piel de conejo, era como ver al demonio” (182). En otro momento, le espeta: “¡sí, salvaje, demonio de los infiernos...!” (T 192). Celedonia, su sirvienta, se refiere a él como “Perdido, sin vergüenza (...) Me parece ver al demonio que quiere llevarme...” (T 189). Todos los personajes a su alrededor le nombran como bestia o con otros vocablos relacionados con el diablo. Amparo, en una de las ocasiones se lamenta cuando don Polo reaparece en su vida: “sabía que su enemigo estaba en el campo (...) ¡en qué momentos venía Satanás a turbar su espíritu, cuando se había puesto en paz con Dios!” (T 155). En esta cita Amparo menciona a los dos hombres relevantes en su vida, el que representa su pasado y es descrito como satanás o una figura endemoniada— don Polo— y el hombre que simboliza su futuro, quien quiere casarse con ella y es descrito como un santo a lo largo de toda la novela— Agustín Caballero.

Polo ha pecado al mantener una relación amorosa con Amparo, que él mismo tacha como inconcebible por haber roto con las normas no sólo sociales sino espirituales: “recojo para mí toda la culpa (...) Yo falté más que tú, porque engañé a los hombres y a Dios” (T 184). Después de un tiempo sin verse, don Pedro se pone en contacto con Amparo a través de unas cartas. Entre todos los personajes que le rodean y a los que les importa la salvación de su alma, le convencen para que se marche lejos de Amparo aunque sin embargo, algo ocurre para que don Polo vuelva a

reaparecer en la vida de la muchacha: Amparo va a casarse con otro hombre, con Agustín. Éste es el desencadenante que despierta los celos del sacerdote, creándose así un triángulo entre don Polo, Tormento y Agustín, y con él la aparición de unos sentimientos de celos y envidia que son, como explica René Girard “a feeling of impotence which vitiates our attempt to acquire something, because it belongs to another” (12-3). Polo confiesa: “Enterarme, perder todo lo que había ganado en salud y en juicio, fue una misma cosa. Si te digo que el cielo se me cayó encima, te digo poco. Todo lo olvidé, y sin encomendarme a Dios ni al diablo, me vine a Madrid, donde estoy dispuesto a hacer todas las barbaridades posibles” (T 177). Polo es un hombre caído al no comportarse como un sacerdote sino como un amante celoso, llegando a interrogar a Tormento acerca de sus sentimientos hacia Agustín: “Te casas con él sin quererle... (...) Confíesame que no le quieres ni pizca” (T 181). Para nuestro hombre caído, parte de la culpa reside en las instituciones impuestas por una sociedad sofocante y limitadora de las libertades individuales: “Instituciones que nos parecen tan enormes, tan terribles, tan universales, se hacen granos de arena cuando con el pensamiento (...) ¿A ti no te molesta esta sociedad, no te ahoga esta atmósfera, no se te cae el cielo encima, no tienes ganas de respirar libremente?” (T 103).

Por eso existe en don Pedro un deseo de que el mundo dé un giro radical y que disminuya el peso social sobre él: “se encantaba con la idea de un cataclismo que volviera las cosas del revés” (T 111). En otra ocasión imagina una noticia en los periódicos que le librara de sus ataduras sociales: “Gran revolución en España: caída de la Monarquía; abolición del Estado eclesiástico; libertad de cultos” (T 110). Sin embargo, estos deseos creados por su imaginación no se harán realidad, con lo que su única esperanza para lograr la felicidad vendrá ligada de los consejos que recibirá de los personajes que le rodean para su recuperación social y espiritual, como analizaremos en el capítulo siguiente.

Don Fermín de Pas, el Magistral de Vetusta

Nuestro segundo hombre caído religioso es don Fermín de Pas, el guía espiritual de Ana Ozores, la protagonista femenina de la novela de Clarín, *La Regenta*. Lo que comienza como la necesidad de una mujer casada insatisfecha por confesarse y amansar la tentación de una aventura amorosa con don Álvaro Mesía, el Tenorio de Vetusta, acaba por desencadenar varios triángulos amorosos entre los protagonistas: Ana-Víctor (esposo)- Álvaro (pretendiente), Ana-Víctor-Fermín (confesor y pretendiente), y el triángulo más novedoso entre Ana-Fermín-Álvaro, excluyendo al mismo esposo de la ecuación. Ricardo Gullón, en la introducción a la novela, propone la existencia de un triángulo de cuatro ángulos, ya que “según adelanta *La Regenta* va creciendo el amor de don Fermín, pasión que no sabe decir su nombre, pero auténtica e intensa en su especificidad. De director espiritual a hermano del alma y después abandonado por su penitente, amargo en la soledad se inventa marido ofendido” (LR 14-5). Don Fermín de Pas, al dejarse llevar por sus sentimientos terrenales hacia Ana, no sólo al imaginarse ser su amante sino al querer ejercer de marido ofendido, se convierte en un hombre caído religioso, ya que falla como hombre espiritual al transgredir las normas establecidas por la institución de la iglesia.

Al igual que don Pedro Polo, también Fermín de Pas es descrito con términos demoníacos. De hecho, mediante la descripción de la cara de Fermín en el capítulo uno (LR 62), Noël Valis afirma: “De Pas *is* evil. An aura of diabolical mystery cloaks his person; but he inspires fear and aversion in most of his parishioners and colleagues, not admiration. There is no heroic grandeur in his satanical nature. His cruelty is founded on a hypocritical and supremely egotistical character” (*The Decadent* 36). Valis explica que “Clarín also indicates a certain inclination in de Pas toward the perverse, toward the sexually corrupt” por lo cosméticamente

artificial que aparece su cara, algo antinatural, con lo que el sacerdote refleja el tipo decadente de los años 1880 relacionado con lo endemoniado y la corrupción (36-7). Por otro lado, sus ojos verdes y el contraste de blanco y rojo de su cara, denotan la crueldad y una sexualidad reprimida en de Pas (38). Clarín describe el rostro de Fermín como “de planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de plante submarina, ora la palidez de un cadáver” (LR 74). Valis interpreta esta descripción como la identificación del sacerdote con “las flores del mal”, como unas plantas que no dan flores, lo que sugiere esterilidad, enfermedad; una naturaleza corrupta que no posee semillas sino “fruits of evil” (*The Decadent* 40). Todas estas características negativas— perversidad, corrupción, crueldad y sexualidad reprimida— describen a este sacerdote a lo largo de la novela y enfatizan su condición de hombre caído. Además, se podría añadir un análisis muy jugoso que realiza Joan Ramón Resina que se centra en el Magistral como parodia de Cristo, así como Vetusta podría considerarse una parodia de la ciudad santa, lo que resalta de nuevo su caída como sacerdote. Resina afirma: “Where Jesus parried temptation, Fermín falls before World, Flesh, and Devil. Tempted by the word he sees at his feet (...) he commits simony, turning the stones of the temple into food for his ambition. He falls (...) to the three temptations withstood by Jesus in the wilderness. Spiritually, the Magistral is a fraud” (“Ana Ozores” 241).

Don Fermín De Pas es un personaje muy complejo repleto de contradicciones internas que él mismo no se permite exteriorizar. Como afirma Valis, parte de su crueldad se origina en sus ambiciones y experiencias sexuales: “the feeling of not having accomplished his highest ambitions of power and prestige, of being under the heel of his domineering mother, of being imprisoned in his ecclesiastical robes, all these impressions of failure and mediocrity foster the priest’s cruelty. Self-castigation is externally transmuted into the punishment of others” (*The Decadent* 39).

Fermín se ordena sacerdote influido por los deseos y ambiciones de su madre, más que por una vocación personal y libre: “Ansiaba lo mismo que para él quería su madre: el seminario, la sotana, que era la toga del hombre libre, la que le podría arrancar de la esclavitud a que se vería condenado con todos aquellos miserables si no le llevaban sus esfuerzos a otra vida mejor, una digna del vuelo de su ambición y de los instintos que despertaban en su espíritu” (LR 457). Cuando de De Pas trata de forma más personal a Ana Ozores, comienza a sentirse atrapado en la vestimenta que lo define como sacerdote: “La sotana, azotada por las piernas vigorosas, decía: ras, ras, ras, como una cadena estridente que no ha de romperse” (LR 905). Ricardo Gullón profundiza sobre este punto y explica: “Preso en las ropas talaras, sintiéndose ‘entre cadenas’ dentro de la sotana, el hombre recio y viril que fácilmente podría aplastar a su rival, padece la frustración del amante desdeñado” (LR 24). El problema con el que se enfrenta Fermín De Pas, es que empieza a identificarse más con el hombre mundano que existe en él que con el Fermín sacerdote. Tanto la sotana como el confesionario—aspectos intrínsecos del religioso— se convierten en elementos que le asfixian: “Cuando don Fermín se vio encerrado entre las cuatro tablas de su confesionario se comparó al criminal metido en el cepo” (555). Estas limitaciones que angustian al personaje, el confesionario y su hábito religioso, quedan reflejadas en unas líneas que traza en el papel en un momento de reflexión: “trazaba rayitas paralelas en el margen de una cuartilla (...) semejaba una celosía. Detrás de la celosía se le figuró ver un manto negro y dos chispas detrás del manto, dos ojos que brillaban en la oscuridad” (LR 479).

Además, para el sacerdote la sotana simboliza el mayor obstáculo entre él y Ana, ya que es lo que no le permite a la Regenta ver al hombre varonil que existe dentro de él, impidiendo un acercamiento menos espiritual y más carnal: “se transformó el clérigo en dos minutos en un montañés esbelto, fornido, que lucía apuesto talle con aquella ropa parda ceñida al cuerpo fuerte

y de elegancia natural y varonil, lleno de juventud todavía. Se miró al espejo. ‘Aquello era un hombre’. La Regenta nunca le había visto así” (LR 910). Fermín asocia la sotana con la falta de virilidad, al menos aparente: “él atado por los pies con un trapo ignominioso, como un presidiario (...) él, misérrimo cura, ludibrio de hombre disfrazado de anafrodita” (LR 877). De acuerdo a De Pas, esta apariencia más afeminada o incluso anafrodita que le otorga la sotana, es la máxima desventaja frente a su rival, no don Víctor— marido de Ana— sino Álvaro Mesía, el Tenorio vetustense y pretendiente de la Regenta: “Oh, si le fuera lícito vestir su traje de cazador, su zamarra ceñida, su chambergo, entonces sí, iría de paisano (...) no tendría que temer el parangón con el arrogante mozo a quien aborrecía” (LR 814). Labanyi, por su parte, opina que el Magistral “is imprisoned not only by his ‘feminine’ skirts but also by a masculinity which requires him to strive for public eminence at the cost of private emotional fulfilment” (255).

Esta necesidad de reafirmar su condición de hombre y su virilidad rompe con lo estipulado por sus votos religiosos, donde lo más importante debe ser su dedicación a Dios. Sin embargo, unos sentimientos que van más allá de hermano espiritual, y que él mismo no reconoce abiertamente, van apoderándose de su persona, relegando cada vez más sus intereses religiosos ante una virilidad que va tomando primacía en sus acciones, y que le llevan incluso a creerse el marido ofendido cuando Ana consuma su aventura con Mesía. Se produce así “la renuncia a la comunicación con el ‘alma hermana’ y la sustitución de este deseo místico por otro que es exclusivamente físico” (López 279). Overton comenta acertadamente que “De Pas never seeks to seduce Ana; indeed, for a long time he deceives himself about the physical, sexual element in his attraction to her” (*The Novel* 200). Fermín se dice a sí mismo: “Pensaba lo mismo que la Regenta: que había hecho un hallazgo, que iba a tener un alma hermana” (LR 324); “Seguía el Magistral ocultándose a sí mismo las ramificaciones carnales que pudiera tener aquella pasión

ideal que ya se confesaban los dos *hermanos*; no quería pensar en esto, no quería sustos de conciencia ni peligros de otro género, no quería más que gozar aquella dicha” (LR 635). Sin embargo, como señala Naupert,

el enamoramiento mundano del sacerdote se da a conocer por detalles externos, ya que el propio personaje evita confesarse a sí mismo la verdad de sus sentimientos, y por tanto, la información no se conduce por vía de la introspección y la correspondiente reproducción del contenido de la conciencia, sino por observaciones de otros personajes (sobre todo la madre del Magistral es la primera en advertir el peligro) o descripciones de comportamientos y otros detalles externos (movimientos, gestos, rubores y otras reacciones). (250)

Así, cuando Fermín recibe una carta de Ana, reacciona como un joven enamorado: “La carta (...) don Fermín se presentó con los ojos relucientes y las mejillas como brasas” (LR 631). En un encuentro con Ana, el narrador describe: “él respondía sonriendo, echando fuego por los ojos” (LR 675). Cuando descubre que Ana sueña con otro hombre que no es su esposo, se hace ilusiones de que él pueda ser el objeto de deseo: “¿con quién soñaba la regenta? ¿Era persona determinada...? Y poniéndose colorado (...) pensaba: ¿seré yo?” (483). Un acto de Fermín, que refleja sus sentimientos reprimidos, tiene lugar tras recibir la carta de la Regenta, en un momento en que el mismo Fermín no quiere aceptar la verdadera naturaleza de lo que siente en su interior. En otra ocasión, tal y como describe Valis, “Deeply aroused, de Pas’s sensuality is gratified by the touch and smell of a rose” (*The Decadent* 73): “El Magistral arrancó un botón de rosa (...) sintió placer de niño con el contacto fresco del rocío (...) los sentidos no aplacaban sus deseos, que eran ansias de morder, de gozar con el gusto (...) don Fermín se lo metió en la boca y mordió con apetito extraño, con una voluptuosidad refinada de que él no se daba cuenta” (LR 636). Lo que es obvio es que los sentimientos de De Pas hacia Ana no son los apropiados para un sacerdote. El mismo Fermín así lo manifiesta: “se veía uno de repente entre los ángeles, gozando como en el Paraíso, sin querer nada más, sin pensar en nada más (...) ¿Era aquello pecado? ¿Era

aquello amor del que está prohibido a un sacerdote? Ni para bien ni para mal se acordaba don Fermín de tales preguntas” (LR 658). Fermín no quiere reconocer que está enamorado porque es consciente de que, como sacerdote, el amor por una mujer es un sentimiento vedado para él. Sin embargo, hay cierta información en la novela que deja entrever que Fermín ya ha caído anteriormente en amores sacrílegos para un sacerdote:

De Pas no sabía dónde iba a parar aquello. Ana le admiraba, le cuidaba, estaba por decir que le adoraba, de tal suerte, que *el peligro cada día era mayor*. Aunque la pasión que él sentía nada tenía que ver con la lascivia vulgar (estaba seguro de ello) ni era amor a lo profano (...) el Magistral estaba seguro de que al menor descuido de la carne, intrusa, temible, la Regenta saltaría hacia atrás, se indignaría y él perdería el prestigio (...) Además, suponiendo *que aquello parase en un amor sacrílego y adúltero*, miserablemente sacrílego, por haber tenido tales comienzos, ¡adiós encanto! *Ya sabía él lo que era esto. Una locura grosera de algunos meses. Después un dejo de remordimiento mezclado de asco de sí mismo; verse despreciable, bajo, insufrible; y después ira y orgullo (...) No, no. La Regenta debía ser otra cosa*. Había que hacer a toda costa que aquello no pudiese degenerar en amor carnal que se satisface. (LR 661, mi énfasis)

A través de esta cita, observamos que Fermín no cierra las puertas a una aventura con Ana, ya que el trato con La Regenta es cada vez mayor, así como la atracción que siente por ella, ya se llame amor u obsesión. Por otro lado, De Pas ya ha tenido otras experiencias sexuales que le han dejado con sentimiento de culpabilidad y desprecio de sí mismo por su caída como sacerdote, aunque “it is only because he is a priest that his affairs cannot be made public” (Rich 516). Una de sus caídas amorosas tiene como protagonista a su criada Teresa, quien vive con Fermín y su madre Paula, cuyas obligaciones, como apunta Sinclair “it is hinted strongly- go beyond the simply domestic” (202). Un detalle importante es que su habitación está situada muy cerca de la de De Pas, para lo que se le pueda ofrecer al señorito de la casa, en cualquier sentido de la expresión: “Dormía cerca del despacho y de la alcoba del *señorito*. Esta proximidad había sido una exigencia de doña Paula (...) La doncella había de tener su lecho cerca del *señorito* (...)”

Ni las muchachas ni el Magistral habían opuesto nunca el menor reparo (LR 321). En una escena que se repite todas las mañanas, “una comunión erótica” como la describe Gullón (LR 23), se deja entrever la relación íntima que mantienen el sacerdote y su criada: “mojaba un bizcocho en chocolate; Teresina acercaba el rostro al amo, separando el cuerpo de la mesa; abría la boca de labios finos y muy rojos, con gesto cómico sacaba más de lo preciso la lengua, húmeda y colorada; en ella depositaba el bizcocho don Fermín, con dientes de perlas lo partía la criada, y el señorito se comía la otra mitad. Y así todas las mañanas” (LR 665). Esta escena, según Valis, “attains an added perversity” si se interpreta como una profanación al acto de la Comunión (*The Decadent* 76). Por lo tanto, es otra muestra más de la falta de fe en este sacerdote y de su caída como tal.

Cuando Fermín comienza a ejercer como confesor de Ana, y con el nacimiento de sentimientos amorosos hacia ella que el sacerdote debe reprimir, Teresa se convierte en la válvula de escape para saciar sus necesidades sexuales, reflejando la relación entre amo y criada en la que “the lowness of the maid reinforced antithetically the status of the gentleman (...) she was also a figure of comfort and power” (Stallybrass 156). Así se expresa en la novela: “todo lo que decía y hacía era leña que echaba en una hoguera. Y volvía de Pas, para evitar mayores males, a sus precauciones, que eran el contento de Teresina, lo que ella creía con orgullo su victoria” (LR 677). Fermín se mueve en un vaivén entre lo que él considera un sentimiento puro de respeto hacia Ana y sus necesidades carnales como hombre que sacia no sólo con Teresa, sino con Petra, la criada de Ana. El sacerdote, después de su esgarce sexual con Petra en el bosque, fruto de nuevo de sus deseos reprimidos por Ana, se desprecia por su debilidad: “el mundo era como el confesionario lo mostraba, un montón de basura (...) hipocresía del vicio... Buena prueba era él mismo, que a pesar de sentirse enamorado por modo angélico, *caía una y otra vez en*

groseras aventuras, y satisfacía como un miserable los apetitos más bajos. Y al fin Teresina... era de su casa, pero Petra era de la otra, de Ana” (LR 833, mi énfasis).

Fermín de Pas no es sólo un hombre caído en el terreno sexual— al romper el voto de castidad— sino que su personalidad y sus actos dentro de la institución eclesiástica dejan mucho que desear. El mismo Magistral, en un momento de debilidad, se describe a sí mismo como moralmente muy inferior a Ana, a pesar de ser él su consejero espiritual:

(...) pero, ¿era todo calumnia? Oh, si la Regenta supiese quién era él, no le confiaría los secretos de su corazón. Por un acto de fe, aquella señora había despreciado todas las injurias con que sus enemigos le perseguían a él (...) Si él hubiera sido un hombre honrado, le hubiera dicho allí mismo: “ ¡Calle usted, señora!, yo no soy digno de que la majestad de su secreto entre en mi pobre morada; yo soy un hombre que ha aprendido a decir cuatro palabras de consuelo a los pecadores débiles (...) yo soy un *ambicioso* (...) yo soy *avariento*, yo guardo riquezas mal adquiridas; yo soy un *déspota* en vez de un pastor; yo vendo la Gracia, yo comercio como un judío con la religión del que arrojó del templo a los mercaderes..., yo soy un miserable (...) yo no soy digno de ser su confidente, su director espiritual (...) yo soy lo que dice el mundo, lo que dicen mis detractores. (LR 337)

El propio Fermín se acusa de actitudes tan graves en un sacerdote como la ambición, la avaricia y el despotismo. Prestando atención a otras alusiones a lo largo de la novela, se podría afirmar que De Pas quebranta prácticamente los siete pecados capitales establecidos por la Iglesia, salvo el de la pereza: lujuria, gula, avaricia, ira, envidia y soberbia. El pecado capital de la lujuria lo comete a través de sus escarceos sexuales con varias mujeres, y al despertarse en él unos deseos carnales hacia Ana, rompiendo a su vez el noveno mandamiento que prohíbe tener pensamientos impuros: “Primero había visto desvanecerse dentro de aquella cabeza de gracia musical lo que él amaba debajo de aquella hermosura, el alma de la Regenta, su pensamiento; después pensó en aquella hermosura exterior incólume, en la esperanza de saciar su amor sin miedo de testigos, solo, solo él con un cuerpo adorado” (LR 744). La gula se refleja en Fermín

de manera simbólica por parte del narrador, al referirse a su relación con Vetusta y sus ansias de poder en esa ciudad: “Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula” (LR 65). Esta idea está intrínsecamente relacionada con la avaricia y ambición del personaje: “la codicia del poder era más fuerte y menos idealista” (LR 65). Además, se trata de un aspecto que le proporciona un gran placer “intenso, infantil y material (...) como un pecado de lascivia” (LR 67). Esta ambición se refleja a su vez en sus acciones como comerciante, aun estando prohibido por la Iglesia. Como nos recuerda Labanyi, “the Magistral abuses his ecclesiastical authority by forcing local priests to equip their churches from the store run by a front-man on his and his mother’s behalf: the novel notes that this violates the Code of Commerce as well as canon law” (242). Otros personajes, como don Álvaro, enfatizan la presencia del pecado de la avaricia en la personalidad de Fermín: “Según don Álvaro, la ambición, la avaricia eran los pecados capitales del Magistral, la avaricia sobre todo; por lo demás era un sabio” (LR 214). Pieter Wesseling resume la imagen del Magistral como la que sigue: “is a bad priest whose Platonic love for Ana is a poor disguise for his erotic intent and sheer lust for power” (400). La soberbia podría relacionarse con su inmensa vanidad, ligada a su deseo de lucirse como hombre delante de Ana: “sin que él quisiera pensar en ello, le halagaba la esperanza de encontrarse a menudo en la catedral (...) a su amiga, que allí le vería triunfante luciendo su talento, su ciencia y su elegancia natural y sencilla” (LR 548). El pecado capital de la envidia, queda asociada a los celos que siente hacia su contrincante para conseguir a Ana, don Álvaro Mesía. Son estos celos y la ira, los desencadenantes del duelo final entre Quintanar y Mesía, y la muerte última del esposo ultrajado. Además, Fermín se muestra totalmente indiferente hacia los menos privilegiados, impasible hacia la miseria económica de algunos habitantes de Vetusta (Rich 506), lo que pone de manifiesto otro aspecto negativo, e incompatible en la naturaleza de un sacerdote, como es el

egoísmo: “esta injusticia distributiva que don Fermín tenía debajo de sus ojos, sin que le irritara” (LR 70).

La ruptura de los pecados capitales, así como una falta de fe verdadera, causan que incluso a la hora de preparar sus sermones, necesite realizar grandes esfuerzos para ser capaz de transmitir una fe de la que él mismo carece: “Quería buscar dentro de sí fervor religioso, acendrada fe, que necesitaba para inspirarse y escribir un párrafo sonoro, rotundo, elocuente, con la fuerza de la convicción” (LR 314). Es curioso que, al igual que con el hombre caído calavera y adúltero, el religioso también se ayuda del don de la palabra para conseguir sus fines, sean éstos tanto un buen sermón convincente como lograr que un hombre pacífico como Quintanar se decida a retar a Mesía en un duelo que ya prácticamente había descartado. En cuanto a sus objetivos con respecto a Ana, y como bien señala Fernández, “Fermín se propone re-educar a la Regenta, llevarla al contexto de su propio discurso religioso esgrimiendo como arma su elocuencia oratoria” (269). Parece que lo que prácticamente diferencia al hombre caído religioso de los demás caídos es el uso de la sotana.

A lo largo de la novela se pone de manifiesto la doble moralidad de los sacerdotes. Por un lado, Fermín, un magistral del que conocemos que ha roto su voto de castidad, incluye de forma reiterante dentro de sus sermones el tema de la moral: “Los sermones de don Fermín tenían por asunto casi siempre o la lucha con la impiedad moderna, la controversia de actualidad, o los vicios y virtudes y sus consecuencias. Él prefería esta última materia” (LR 362). Por otro lado, se expone la situación de otro sacerdote, del que se dice que ha seducido a una de sus seguidoras religiosas, y la existencia de una ley que castiga este acto. Lo irónico es que es el propio Fermín el encargado de sermonear a este sacerdote, aun cuando él mismo está enamorado de Ana Ozores: “El concilio tridentino considera el delito que usted ha cometido como semejante al de

herejía. No sé si usted sabrá que la Constitución Universi Domini de 1622, dada por la santidad de Gregorio XV, le llama a usted y a otro como usted execrables traidores, y la pena que señala al crimen de solicitar *ad turpia* a las penitentes es severísima; y manda además que sea usted degradado y entregado al brazo secular” (LR 372). Sin embargo, se trata de una ley que no suele llevarse a cabo: “me sería imposible prometer a usted suavizar los rigores de la ley que está terminante (...) Sí, ya sé..., pero, como nunca se aplica...” (LR 374). La justificación de este sacerdote imputado es el que le hayan descubierto, ya que no existe ni un ápice de arrepentimiento en cuanto a este acto de ruptura de las normas religiosas. Es más, lo que expresan sus palabras es la existencia de otros muchos sacerdotes que también han caído como él, aunque no sean casos de conocimiento público: “de mi mala suerte que *me hizo resbalar y caer* donde otros muchos, muchísimos que conozco resbalan pero no caen” (LR 372, mi énfasis).

Conclusiones

En el presente capítulo hemos definido el nuevo concepto de hombre caído, es decir, aquel personaje masculino que transgrede las normas impuestas y que, mediante esta acción, al igual que las mujeres caídas, puede poner en peligro el orden y las bases del buen funcionamiento de la sociedad. El hombre caído, a su vez, se puede dividir en varias categorías: un hombre caído adúltero, calavera o religioso, según las características de cada personaje en cuanto a si sus trasgresiones afectan a las instituciones sociales del matrimonio, la familia o la iglesia. Además, aunque como se analizará en el siguiente capítulo existen consecuencias también para el hombre, suele ser la mujer la que pague por los vicios del hombre caído en primera instancia.

El hombre caído adúltero es aquel que le es infiel a su esposa bajo la ley, o que no se comporta con un buen padre. Es el que más directamente arriesga la estabilidad de la sociedad al quebrantar las leyes sobre las que se asientan el matrimonio y la familia, dos instituciones clave para la sociedad burguesa. El hombre caído calavera es el tipo tradicionalmente donjuán, cuyo don de la palabra le facilita la conquista de cuanta mujer se pone en su camino, con lo que es el responsable de que muchas de ellas acaben dedicándose a la prostitución, así como son los procreadores de hijos ilegítimos de los que no se hacen cargo, con lo que son los responsables de que las madres solteras sean rechazadas por la sociedad. Finalmente, el hombre caído religioso afronta contra las normas impuestas por la iglesia, como son la castidad y el cumplimiento de mandamientos y preceptos religiosos, pues se entiende que un buen religioso debe ejercer como modelo para el resto de la población.

Aunque tradicionalmente la crítica siempre ha realizado mucho énfasis en la figura de la mujer caída, a lo largo de nuestro estudio demostraremos que las acciones del hombre caído también tienen sus repercusiones en el buen funcionamiento de la sociedad y que, a menudo, hacen tambalear sus bases aunque esto se produzca de una manera mucho más discreta que en la mujer, sobre todo debido a la doble moral burguesa. Por eso, tras la presentación de nuestros hombres caídos, queda preguntarnos: ¿Será entonces que estos personajes caídos no recibirán ningún castigo por su falta de moral y ruptura con las normas sociales, como son el haber deshonrado a ese sin fin de mujeres, tener a una concubina o quebrantar instituciones como el matrimonio o la iglesia? Veremos en el siguiente capítulo que sí, que suelen ser castigados aunque de forma un tanto diferente que en el caso de mujeres caídas por transgresiones similares.

CAPÍTULO 2

Consecuencias de su caída. Intento de recuperación y transformación del hombre caído.

En España siempre se ha creído que a los hombres les conviene hartarse de golfería en su juventud y vacunarse para el resto de su vida, pero ya tienes más de treinta años y los señores respetables no siguen solteros a esa edad.

(Almudena Grandes, *El corazón helado*, 897)

Cuando un personaje rompe las normas establecidas y se convierte en un personaje “caído”, se producen consecuencias por sus acciones transgresoras. La mujer caída— que en la mayoría de los casos pertenece a la clase pobre como es el caso de Fortunata, Cristeta o Tristana— suele ser deshonrada por un hombre de cierto estatus económico y social como Juanito Santa Cruz, don Pedro Todellas, o incluso Bonifacio Reyes (quien ya pertenece a la clase burguesa cuando comete adulterio). Tras su caída, y como castigo, la mujer es rechazada por el resto de los personajes que constituyen la sociedad de la época, siempre atenta e inquisitiva ante cualquier transgresión social, sobre todo si ésta es cometida por un personaje femenino. El patrón general que se repite, tras su caída, es la reacción y deseo de la mujer caída de intentar transformarse en un ángel del hogar para ser aceptada de nuevo por la sociedad que la repudia. Esto mismo sucede con Fortunata, quien se casa, o mejor dicho *a la que casan* con Maxi —un hombre honrado— después de aceptar ser ingresada en las Micaelas, una de las instituciones sociales para la regeneración moral de las mujeres. En la mayoría de los casos la solución es el matrimonio, así como determinar un punto y aparte con la mala vida que esta mujer haya llevado tras su deshonra y caída.

En el presente capítulo probaremos que, moralmente, el hombre caído también va a mostrar esfuerzos por cambiar y regenerarse tras su caída. Cabe preguntarnos: ¿por qué es importante que un hombre se transforme? ¿Qué tipos de hombre son los que se intenta recuperar

en las novelas del siglo XIX? Si una mujer caída necesita transformarse en un ángel del hogar, el modelo para la mujer burguesa honrada, ¿en qué necesita transformarse un hombre caído? ¿Es capaz de reformarse? Lo cierto es que en las novelas se encuentran alusiones refiriéndose al hombre como “ángel”. Y no sólo eso, en novelas como *Dulce y Sabrosa* o *Tormento*, también se vincula al hombre caído con el ángel caído pecador original Satanás (a través de acciones maléficas o descripciones demoníacas).

Del mismo modo, existen alusiones al hombre en relación con la pecadora original Eva, al presentar al caído como *mordedor* de la fruta prohibida (las mujeres), con lo que se refuerza la idea de caída como un asunto que incumbe no sólo a la mujer sino también al hombre. En el caso de *Dulce y Sabrosa*, siendo el hombre caído don Juan Todellas, el narrador deja entrever las influencias malignas en el comportamiento moral del personaje cuando comenta: “Palabras confusamente recordadas: promesas, juramentos, ternezas; todo el interminable repertorio de *frases deliciosas que el diablo inspira a los que van a pecar*, están pecando o acaban de pecar” (DS 84, mi énfasis). Concretamente cabe destacar el paralelismo directo entre don Juan Todellas con la pecadora original Eva, por ser éste el que muerde la fruta prohibida— simbolizada por las mujeres que, según los códigos de la sociedad burguesa, no deberían ser tentadas, y mucho menos deshonradas por un soltero calavera donjuán. Mirando a la “sabrosa” fruta Cristeta, Juan se pregunta: “¿Se habrá casado?” y esta suposición le hace sonreír, como burlándose de alguien. Después se pone serio, diciéndose: ‘rara es la fruta que llega a los labios de su legítimo poseedor sin que la hayan picoteado los pájaros’” (DS 83). En la novela *Tormento* se observan alusiones al hombre caído original, por ejemplo cuando se compara al sacerdote don Polo con la figura maligna del diablo: “¡sí, salvaje, demonio de los infiernos...!” (T 192).

Algo que sí es posible inferir de las novelas son las soluciones que se proponen para que el hombre caído pueda transformarse y recuperarse de su caída, es decir, para que pueda volver a representar el modelo que la sociedad burguesa espera de él. En el caso del hombre caído religioso, se suele recurrir a la separación de su amante para retomar una fe verdadera, aunque puede que ésta nunca haya existido en el personaje. Observaremos ejemplos en los sacerdotes Fermín (*La Regenta*) y don Polo (*Tormento*).

Cuando el hombre caído es un hombre soltero, tal y como sucede con la mujer caída, la solución que se expone es el matrimonio, lo que responde al pensamiento de la época reflejado por Joaquín Sánchez de Toca en su obra *El matrimonio* de 1873, en la que justifica la idea y necesidad de esta institución en la vida del hombre: “Solo en el mundo, sin mujer, sin familia, el hombre, por afortunado que parezca, es en realidad el ser más desdichado de la tierra; esclavo de sus pasiones, movido constantemente por miserables miras de despreciable egoísmo, satisfaciendo todos sus deseos y sin embargo deseando siempre, vive triste y aislado en medio de la sociedad” (Jago, Blanco y Enríquez de Salamanca 86). Por lo tanto, este contrato social se presenta como la cura de estos donjuanes aunque, en ciertos casos, la línea divisoria entre matrimonio como solución o castigo para estos personajes es muy delgada. Don Pedro en *Los Pazos de Ulloa*, decide casarse pero no con su amante, sino con una mujer que representa el ángel del hogar, la única que puede salvarlo. Por otro lado, don Juan Todellas, en la conclusión de *Dulce y Sabrosa*, insiste en casarse con Cristeta —una mujer caída por su culpa al convertirla en su amante— aunque ella se niega a dar el sí quiero sabiendo que el matrimonio podría destruir el amor y el interés de Todellas. Bonifacio Reyes, el hombre caído en *Su único hijo*, está casado y su solución es alejarse de su amante y centrarse en su hijo, con un deseo de ser padre tan grande y obsesivo que borra los límites de aquella época entre ser padre o madre. En mi estudio

profundizaré en el tipo de soluciones que se proponen, en el uso que los personajes hacen de ellas, y en si consiguen superar esa prueba que les impone la sociedad para recuperarse y salvarse.

En este proceso de transformación, es importante la influencia de algunos personajes que actúan como consejeros, no sólo por la efectividad o no de sus sugerencias, ni por la puesta en práctica de estos consejos por parte de nuestros hombres caídos, sino porque recuerdan a los mismos personajes consejeros de la mujer caída que desea transformarse. A lo largo del capítulo desarrollaremos el papel de estos consejeros: quiénes son y qué tipo de remedios proporcionan para la salvación del hombre caído.

Asimismo estudiaremos cuándo se considera que un hombre caído se ha salvado y las consecuencias en el caso de no ser capaz de transformarse en lo que la sociedad espera de él. En muchos casos la transformación de estos hombres caídos es mera apariencia: los personajes que buscan en el matrimonio una solución no suelen estar enamorados de sus esposas o siguen actuando como donjuanes o siendo infieles, como por ejemplo don Pedro en *Los Pazos de Ulloa*; los hombres caídos casados que deciden alejarse de su amante suelen recaer y ser castigados por ello, como ocurre con don Quintín en *Dulce y Sabrosa*. En el caso de Bonifacio en *Su único hijo*, la solución es centrarse en su paternidad a pesar de que su mayor castigo es descubrir al final que existe la posibilidad de que él no sea el verdadero padre del niño.

Aunque la mayoría de estos hombres caídos intentan volver a las normas establecidas por la sociedad, no todos tienen éxito, o se trata de un éxito a medias ya que deben sacrificar alguna parte importante de su existencia anterior. Lo que sí vamos a observar, en su trayectoria, es una estructura que se repite a la hora de recibir castigos, y es que muchos de estos personajes van a

recibir castigos en dos fases: (1) un castigo inicial, inmediatamente posterior a su caída y (2) un castigo final, en el desenlace de las novelas.

En las novelas elegidas para este estudio, dependiendo de las circunstancias de cada hombre caído, se propone una solución para ellos y un castigo. Sin embargo, en algunas novelas no existe tal castigo, o al menos no en el mismo grado ni con la misma crueldad con la que se trata a una mujer caída por esa misma transgresión de las normas sociales, como se verá en la novela de *Los Pazos de Ulloa*.

1) El hombre caído religioso.

Don Pedro Polo: el sacerdote contra la civilización.

Como ya vimos en el capítulo anterior, don Pedro Polo, en *Tormento*, es un hombre caído religioso. No sólo rompe su voto de castidad al mantener una relación amorosa con Amparo — transgrediendo la ley del Código de Derecho Canónico 277 (1) por la que “Los clérigos están obligados a observar una continencia perfecta y perpetua por el Reino de los cielos (...) por tanto, quedan sujetos a guardar el celibato, que es un don peculiar de Dios”¹⁷ — sino que en la novela no es descrito como un buen cura tanto por su personalidad un tanto violenta como por su falta de fe: “un maestro que propagaba voces absurdas sobre los horrores que hacía Polo con sus alumnos, descoyuntándoles los brazos, hendiéndoles el cráneo, despegándoles las orejas y sacándoles tiras de pellejo. Más tarde los transeúntes vieron que por una de las ventanas bajas salía volando una criatura, como proyectil disparado por una catapulta (...) algunos días estaba el

¹⁷ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título III. De los ministros sagrados o clérigos, Capítulo III. De las obligaciones y derechos de los clérigos. Canon 277): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l2p1t3.html

maestro como loco furioso, dando gritos y echando de su boca juramentos y vocablos impropios de un señor sacerdote” (T 93).

Para que un hombre pueda convertirse en sacerdote, debe hacer una profesión de fe (Artículo 833 del Código De Derecho Canónico¹⁸). La transgresión de esta ley canónica en nuestro hombre caído desencadena unas consecuencias negativas para el personaje—castigo inicial— como son la pérdida de poder dentro de la institución eclesiástica y entre sus fieles:

Era tan visible su decadencia, que no lograba disimularla. Ya no había parroquia ni cofradía que le encargasen un triste sermón, ni tampoco él, aunque se lo encargaran, tenía ganas de predicarlo porque sus pocas ideas teológicas que un día extrajo, sin entusiasmo ni calor, de la mina de sus libros, se le habían ido de la cabeza (...) no las echaba de menos ni tuvo intento de volver a cogerlas (...) y hasta se le habían olvidado las mímicas teatrales del púlpito. Era un hombre que no podía prolongar más tiempo la falsificación de su ser (...) (T 95)

Su fiel amigo, el padre Nones, reitera su condición de hombre caído basándose en la doble transgresión que comete ante los hombres— su caída en el terreno amoroso con Amparo, y ante Dios— por su caída en el terreno religioso al carecer de fe y de atributos de un buen sacerdote: “El papel ignominioso que haces ante el mundo, pues los curas te despreciarán por perdido, y los perdidos, por cura; el atentado contra tu salud y los demás perjuicios temporales, son niñadas en comparación de la ofensa que haces a Dios, a quien has querido engañar como a un chino... (...) Estás en pecado mortal, y si ahora te murieras, te irías al Infierno tan derecho...” (116). Como castigo inicial por su caída don Polo lo pierde todo— como religioso y como hombre— pues se rompen tanto la relación amorosa con Amparo, cuando ésta lo rechaza, como los vínculos con la institución eclesiástica: “Entonces le fueron retiradas las licencias, y, roto el débil lazo que aún sujetaba su voluntad al cuerpo robusto de la Iglesia, se desprendió

¹⁸ Ibid. (Título V. De la profesión de fe. Canon 833):
http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l3t5.html

absolutamente de ella y *cayó* en abismos de perdición, ruina, miseria” (T 96, mi énfasis). Este castigo aplicado a don Polo responde al Artículo 1741 del Código de Derecho Canónico que determina las causas por las que un párroco puede ser retirado de su parroquia: “(1) un modo de actuar que produzca grave detrimento o perturbación a la comunión eclesiástica; (2) la impericia o una enfermedad permanente mental o corporal, que hagan al párroco incapaz de desempeñar útilmente sus funciones; (3) la pérdida de la buena fama a los ojos de los feligreses honrados y prudentes o la aversión contra el párroco, si se prevé que no cesarán en breve”¹⁹.

Su salud también se deteriora, lo que podemos interpretar como otro castigo por sus actos transgresores: “La fisionomía del hombre enfermo era todo dolor físico, ansiedad, turbación (...) Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce, y lo blanco de sus ojos amarilleaba al modo del envejecido marfil” (T 88). Este desmejoramiento físico de don Polo, que refleja su caída moral en lo que interpretamos como un castigo, coincide con uno de los puntos comunes que señala Lou Charnon-Deutsch en el caso de las mujeres caídas, a las que afecta la idea de la era isabelina de una clara correlación entre la salud física y moral (“El discurso” 177), ya que se creía que “el interior del hombre estaba en armonía con su apariencia física, o que las emociones fuertes pueden causar un deterioro físico” (187).

Tras la caída y castigo inicial, se presenta el arrepentimiento del personaje, condicionado en un principio porque no se resigna a desechar sus sentimientos por Amparo— unos sentimientos que el mismo personaje define como amor. Si don Polo tuviera que elegir entre la salvación de su alma y Amparo, el personaje declara que prefiere no salvarse si ello requiere dejar de amar a Amparo: “Si los padecimientos purifican, si el dolor sana (...) si el dolor sana el

¹⁹ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas”, (Sección II. Del procedimiento para la remoción y traslado de los párrocos. Capítulo 1. Canon 1741): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l7p5s2.html#c1

alma, más puro estoy que un ángel... Ahora, si es preciso el propósito de ahogar sentimientos ya muy arraigados, si no basta con hacer como si no se quisiera y es necesario dejar de querer realmente, entonces no hay remisión para mí. Ni puedo ni quiero salvarme” (T 90). A pesar de todo, Polo reconoce su caída ante Dios por su falta de fe, su falsedad religiosa y su maldad: “Allá, en las soledades del monte, estuve tentado de ahorcarme como Judas, porque yo también he vendido a Cristo. A veces me desprecio tanto (...) Mientras fui hipócrita y religioso histrión, no tuve ni pizca de fe. Después que arrojé la careta, creo más en Dios (...) Antes predicaba sobre el Infierno sin creer en él; ahora que no lo nombro, me parece que, si no existe, Dios tiene que hacerlo expresamente para mí. No, no; yo no soy bueno” (T 183).

En esta fase de arrepentimiento son fundamentales dos factores: (1) el deseo de cambiar y regenerarse y (2) la presencia de personajes consejeros que intentan ayudar mediante recomendaciones y un asesoramiento en consonancia con lo que la sociedad y los códigos de Derecho Canónico esperan de nuestros hombres caídos. Como podemos apreciar, estos dos factores son los mismos que encontramos en el caso de una mujer caída que intenta regenerarse y convertirse en lo más parecido posible a la figura del ángel del hogar. En el caso del religioso, el modelo a seguir es el modelo de santo, es decir, llegar al estado de santidad que le exige su oficio eclesiástico: “Los clérigos en su propia conducta, están obligados a buscar la santidad por una razón peculiar, ya que, consagrados a Dios por un nuevo título en la recepción del orden, son administradores de los misterios del Señor en servicio de su pueblo” (Artículo 276.1 del Código de Derecho Canónico²⁰). En *Tormento*, existen alusiones que relacionan a don Polo con el hombre religioso perfecto por excelencia, Jesucristo, lo que resalta su gran inferioridad moral en

²⁰ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título III. De los ministros sagrados o clérigos, Capítulo III. De las obligaciones y derechos de los clérigos. Canon 276.1): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l2p1t3.html

comparación con Jesús, quien sí superó todas las tentaciones. Por ejemplo, cuando don Polo acepta marcharse a Filipinas se realiza otro símil con Jesucristo que alude al tema de la resurrección: “es también darse una puñalada; [irse a Filipinas, ya está todo listo] pero me la doy, y veremos *dónde y cómo resucito*” (T 157, mi énfasis).

El mismo Don Pedro Polo, como ocurre con otros personajes galdosianos como Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, tiene una *idea* propia para su salvación. Sin embargo, se trata de una solución que transgrediría las normas de la sociedad, unas reglas que no coinciden con las necesidades y pasiones del personaje. Así como Fortunata se autoclama esposa legítima de Juanito— es ella la que le ha podido dar un heredero y no Jacinta— la idea de Polo consiste en marcharse lejos con la que ha sido su amante, lo que resulta todo un desafío a lo establecido por la sociedad:

Tengo una idea (...) como no hay remedio para mí en esta sociedad; como soy menos fuerte que mis pasiones y he tomado en tan grandísimo horror mi estado, se me ha venido a las mientes poner tierra pero mucha tierra, entre mi persona y este país; se me ha ocurrido dar con mis huesos allá en lo último del mundo, en una isla del Asia (...) hay tierras por allá; tierras que son paraísos (...) tierras patriarcales, sociedades que empiezan y que se parecen a las que nos pinta la Biblia. Sueño con romper con todo y marcharme allá, olvidando lo que he sido y matando de raíz el gran error de mi vida, que es haberme metido donde no me llamaban y haber engañado a la sociedad y a Dios, poniéndome una máscara para hacer el bu a la gente (...) irme allá; pero llevándote conmigo. (T 102)

Polo desea quitarse para siempre la máscara de falsedad que le impone la sociedad, y no será el único pues su competidor por el amor de Amparo, Agustín, al final decidirá marcharse a Francia después de darse cuenta de que la sociedad española es demasiado rígida con las normas. Al fin y al cabo, los dos “are well aware of the nature of society and the effects that it has on them” (Cluff 164). Polo, tras esta descripción paradisiaca de un futuro ideal, insiste a su amante

que desea irse lejos “pero llevándote conmigo”, una condición que no llega a cumplirse puesto que Amparo se niega rotundamente a marcharse con él.

Ya que la voluntad del personaje no va a ser lo suficientemente fuerte para su salvación, debido a la debilidad desencadenada por sus sentimientos o incluso obsesión por Amparo, serán los personajes consejeros los que jueguen un papel primordial en su intento de salvación. Entre los asesores de Polo se encuentran otro sacerdote (el padre Nones), la hermana de Polo (Marcelina) y su propia víctima, Amparo.

El padre Nones, representando un rol similar en otras novelas de Galdós, conoce perfectamente todos los pecados y debilidades de Polo y, sin embargo, no lo juzga con dureza: “con dulzura, le exhortaba a enmendarse y restablecer la vida normal. La querencia de este buen sacerdote llevóle a vivir a la humilde casa de la *calle de la Fe* y por algún tiempo hizo tímidos esfuerzos para regularizar sus costumbres” (T 96, mi énfasis). Es curioso el nombre de la calle a donde le hace mudarse, la calle de la Fe, subrayando la esperanza del padre Nones en que Polo se enmiende y vuelva al buen camino. Para el buen sacerdote la resolución es muy clara y no es otra que don Pedro Polo se aleje de Amparo y empiece una nueva vida lejos de Madrid, de la sociedad, con la condición de hacerlo sin Amparo:

¿Quieres salvarte de la deshonra, de la muerte y de las llamas eternas? (...) Pues si quieres salvarte, lo primero que tienes que hacer es ponerte a mi disposición, abdicar tu voluntad en la mía y hacer puntualmente todo lo que yo te mande (...) Vas a empezar por salir de Madrid (...) En esa finca, en ese paraíso [una finca en Toledo] te estarás hasta que yo te dé de alta. Y cuidadito con las escapadas (...) cuidadito con las epístolas. Debes hacer cuenta de que la tal persona no existe, de que se la ha llevado Dios (...) harás toda la penitencia que puedas (...) en fin, trabajar, alimentarse, fortalecer ese corpachón desmedrado, quiero que empieces por ponerte en estado salvaje (...) serás otro hombre (...) y si estás bien limpio de calentura, se te devolverán las licencias (...) y te consigo, por mediación de don Ramón Pez, mi amigo, un curato de Filipinas. (T 117-118)

El padre Nones manifiesta claramente los motivos determinantes por los que don Polo necesita salvarse: la deshonra (por su caída como cura), la muerte (del cuerpo y su alma) y las llamas eternas (el castigo de ir al infierno si no se reforma). Las recomendaciones que el padre Nones pone a disposición de don Polo son comunes a las que reciben las mujeres caídas que desean regenerarse. Un consejo común para ambos géneros es el de la paciencia, resignación y fe: “batallas más bravas y espantosas que las que te aconsejo han ganado otros. ¿Y cómo? *Con paciencia*, nada más que con paciencia. Esta virtud se cultiva, como todas, con *auxilio de la fe y de la razón*” (T 115, mi énfasis). Otro de los remedios comunes es restablecer su honestidad y dignidad: “Y tú puedes volver sobre ti mismo y decir: ‘Pues hombre, yo estoy faltando, pero faltando gravemente. Yo tengo que mirar por *mi decoro*, por mi salud, por mi salvación” (T 115, mi énfasis). Otra similitud es el de cortar el problema de raíz y confiar en el paso del tiempo para poner a cada uno en su lugar: “es indispensable cortar por lo sano, buscar el daño en su raíz, y... ¡zas!, echarlo fuera. Si no, estás perdido. ¿Que esto te dará un gran dolor? (...) Pues no hay más remedio que sufrirlo. Luego vendrán los días a cicatrizarlo (...) Si tienes miedo, y en vez de cortar por lo sano quieres curarte con cataplasmas, el mal te vencerá, llegarás a convertirte en una bestia, y serás el escándalo de la sociedad y de nuestra clase” (T 114).

Es pertinente recordar las recomendaciones que una mujer caída como Fortunata recibe del sacerdote Nicolás Rubín, el hermano de su esposo Maximiliano, pues subrayan las muchas similitudes que encontramos con los consejos al hombre caído. Como el padre Nones, Nicolás Rubín cree indispensable ponerse al cargo de la salvación moral de su personaje caído, Fortunata, y así se lo hace ver a su hermano Maximiliano: “Si tu pasión es tan fuerte que no la puedes combatir, *pon el pleito en mis manos, tonto, que yo te lo arreglaré*” (F&J 412, mi énfasis). Rubín también recrimina a Fortunata su falta de moralidad: “Con que aquí hace cada

cual lo que le da la gana, sin tener en cuenta las leyes divinas ni humanas, y haciendo mangas y capirotos de la religión, de la dignidad de la familia...” (F&J 398). Para reformarla, el sacerdote le aconseja que siga los preceptos de Dios que, como mujer casada, la obligan a serle fiel a su esposo: “usted olvida que es casada y que Dios le manda querer a su marido, y si no le quiere, serle fiel de cuerpo y de pensamiento” (F&J 550). Finalmente, la solución que propone, al igual que el padre Nones le sugiere a don Polo, es la de olvidar a su amante: “Una de dos, o matarle o dejarle, y como no le hemos de matar...” (F&J 400), “Reniegue usted de su infame adulterio; reniegue también del hombre malo que la tiene endemoniada” (F&J 552). Como podemos observar, los consejos recibidos tanto por la mujer como el hombre caído son muy similares: seguir las normas de la sociedad burguesa y alejarse de los personajes que puedan interferir en el logro de este objetivo.

La reclusión para la regeneración del personaje es otro de los puntos comunes con algunas mujeres caídas en vías de recuperación, como es el caso de Fortunata— a quien se recluye en Las Micaelas para “limpiarla” de todo pecado antes de su matrimonio con Maxi—, aunque la reclusión de Polo no es literal ni interna, pues pasará la mayor parte de su tiempo en el exterior. En el caso de don Pedro, su purificación y penitencia le abrirían las puertas para una segunda oportunidad como cura en Filipinas. Por eso el padre Nones enfatiza la idea del “estado salvaje”, para borrar del personaje su pasado deshonroso y volver a empezar una nueva vida más adecuada a su estado religioso: “Lo primero es que se nos convierta él y se nos formalice” (T 195). El padre Nones estipula una prohibición durante su penitencia y es el no ponerse en contacto con Amparo, ni en persona ni por medio de cartas— condiciones que don Polo va a transgredir: “Mandóme aquí a hacer vida rústica y penitente este santote de Nones, y aunque me

prohibió entre otras cosas, el juego de cartitas, no puedo resistir la tentación de escribirte ésta, que seguramente será la última” (T 155).

Su hermana Marcelina, otra de las consejeras de don Polo aunque mediante una actitud más pasiva, también es partidaria de poner tierra de por medio entre su hermano y Amparo para que su hermano se pueda salvar. Para Marcelina, Polo está perdido, es un hombre caído debido a la debilidad que siente por Amparo: “¿este hombre no podrá corregir sus pasiones, no podrá enfrentarse a sí mismo, como han hecho otros que han llegado a ser santos? ¿Tan débil es, tan poca cosa, que se dejará dominar por un vicio asqueroso?” (T 196). Marcelina, al igual que el padre Nones, confía en la distancia como único remedio para lograr la salvación de Polo: “A ver si allá vuelves a ser lo que eras, y te enmiendas y te purificas. No te faltarán modos de hacerte bueno y meritorio, porque hay por allá mucho salvaje por convertir” (T 195).

La máxima diferencia entre los dos consejeros, a pesar de que ambos coinciden en la misma solución para la salvación de nuestro hombre caído, es el hecho de que mientras el padre Nones no culpabiliza de la caída a nadie más que al propio don Polo, Marcelina echa la culpa de todos estos infortunios a Amparo—es la mala mujer que ha llevado a su hermano por el camino de perdición: “acordándome de la buena pieza que te ha trastornado la cabeza, apartándote de tus deberes” (T 196); “Mienten los que le suponen mal natural, pues si no le hubieran embrujado, si no le hubieran sorbido los sesos, otro gallo le cantara” (T 232-3). Marcelina, gran devota y beata, a través de su acusación (“si no le hubieras embrujado”) pone de manifiesto la mentalidad más tradicional de la Iglesia que busca “subdue an intrinsically evil nature incarnated in woman” (Labanyi 236), lo que serviría a su vez de justificación a los actos transgresores del hombre caído al culpabilizar de ellos a la mujer.

La tercera consejera de don Polo es la propia Amparo, su ex amante y mujer caída a causa de la nefasta influencia de nuestro hombre caído religioso. Para Amparo, quien está a punto de comenzar una nueva vida al lado de Agustín —un ángel masculino como veremos más adelante— es primordial que Polo se olvide de ella: “debes desear que yo sea una mujer buena, honrada, digna. Has hecho maldades, pero no tienes mal corazón; debes dejarme en paz, no perseguirme más, marcharte a Filipinas y no acordarte nunca del santo de mi nombre” (T 183). Es muy importante para Amparo que el sacerdote se marche muy lejos y así evitar posibles escándalos que puedan impedir su futura boda con Agustín. Por ello, aprueba y comparte la solución ofrecida por el padre Nones acerca de una distancia física necesaria entre ellos: “No, no quiero que te mates... Pero sí quiero que te vayas lejos, como pensabas y te aconsejó el padre Nones. No puede haber nada entre nosotros, ni siquiera amistad. Alejándote, el tiempo te irá curando poco a poco; sentirás arrepentimiento sincero y Dios te perdonará, nos perdonará a los dos” (T 186).

La reacción de Polo hacia su fracaso como hombre caído, por no actuar de acuerdo a su condición religiosa, es dejarse llevar por la imaginación— la *loca de la casa* según el hermano sacerdote de Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*. Esta vez es un personaje caído masculino el que recurre a esta facultad mental, normalmente relacionada intrínsecamente a la mujer (como observamos en *Fortunata*, *Jacinta*, *Amparo*, etc.), para evadirse de su realidad: “figurándose ser otro de lo que era, tener distinta condición y estado, o por lo menos llevar vida muy diferente de la que llevaba. Este ideal trabajo de reconstruirse a sí propio, conservando su peculiar ser (...) le tonificaba el espíritu” (T 107). La imaginación de don Polo le hace pensar placenteramente en sí mismo pero bajo otro aspecto y otro estado que no es el religioso, y dedica

muchos momentos de ocio a tratar de reconstruir mediante su imaginación papeles diferentes a lo hasta entonces desempeñados por él (Andreu, “Tormento” 231):

(...) se dejaba ir... de la idea a la ilusión, de la ilusión a la alucinación... Ya no era el desdichado señor, enfermo y triste, sino otro de muy diferente aspecto, aunque en sustancia el mismo (...) A caballo iba, tenía barbas en el rostro, en la mano espada (...) Lo que sí sabía de cierto era que no estaba forrado su cuerpo con aquella horrible funda negra, más odiosa para él que la hopa del ajusticiado (...) dejándose llevar dio con su fantasía en otra parte (...) Ya no era el truculento guerrero (...) era, por el contrario, un señor muy pacífico que vivía en medio de sus haciendas, acaudillando tropas de segadores y vendimiadores (...) Veíase en aquella facha campesina tan lleno de contento, que le entraba duda de si sería él efectivamente o falsificación de sí mismo (...) viendo entrar y salir muy afanada a su guapísima y fresca señora (...) Porque nuestro visionario se veía rodeado de tan bullicioso enjambre de criaturas, que a veces no le dejaban tiempo para consagrarse a sus ocupaciones. (T 107-8-9)

Una característica común en nuestros hombres caídos religiosos—don Polo y don Fermín—es el sentimiento de repulsión hacia su vestimenta religiosa: la sotana. En la cita anterior, don Polo se refiere a ella como “aquella horrible funda negra más odiosa para él que la hopa del ajusticiado”, lo que es una prueba más de su falta de vocación y de su caída reflejada en su aversión a lo que la sotana representa para él. Además, en su fantasía no se ve a sí mismo cambiando y reformándose en un sacerdote ejemplar, sino que su imaginación lo lleva fuera de la civilización a formar parte de una familia donde él es un padre ejemplar y devoto a una mujer y unos hijos que su estado actual religioso le prohíbe. Lo que es interesante en la descripción que hace don Polo de su verdadero yo— para sentirse un hombre completo y feliz— es la necesidad de alejarse de la civilización, de volver al estado salvaje, partiendo “from the premise that civilization, himself included, is degenerate” (Labanyi 158). Este aspecto nos recuerda a la principal descripción del hombre que compite con él por el amor de Amparo, Agustín, apodado como “el salvaje” en la novela (T 41) y al que se le atribuye una superioridad moral.

Cuando por fin los consejeros logran convencer a don Polo para que se aleje de Amparo, éste no cumple lo pactado con el padre Nones de no escribir cartas a su ex amante. De hecho, es gracias a una de ellas que tanto Amparo como el lector se pone al corriente de su regeneración, al menos aparente:

¡por Dios que acertó mi amigo! *Tan bueno estoy que no me conozco.* El ejercicio, la caza, el aire puro, el continuo pasear, el trabajo saludable, me han puesto en diez días como nuevo. *Estoy hecho un salvaje*, un verdadero hombre primitivo, un troglodita sin cuevas y un anacoreta sin cilicio. Vivo entre bueyes, perros, conejos (...) *Me figuro ser el papá Adán*, solo en medio del Paraíso, *antes que le trajeran a Eva*, o se la sacaran de la costilla (...) Lo que no vuelve es la alegría ni la paz de mi espíritu. *Estoy expulsado de la vida* y confinado a un rústico limbo, del cual creo saldré sano pero idiota. La bestia vive, el ser delicado muere (...) Hombres no se ven ahora por aquí. Los de este lugar, con su sencillez ingenua, son lección viva de la superioridad de la Naturaleza sobre todo. ¡Malditos los que en el laberinto artificioso de las sociedades han derrocado la Naturaleza para poner en su lugar la pedantería y han fundado la ciudadela de la mentira sobre un montón de libros amazacotados de sandeces. (T 155-156, mi énfasis)

Esta cita es primordial para entender algunos aspectos en la transformación del hombre caído. En contraste con por ejemplo, la reclusión de Fortunata en las Micaelas, la vuelta a la naturaleza, el trabajo en el exterior, es la clave para la recuperación del hombre. Parece ser que el hombre necesita volver a su estado salvaje anterior a la aparición de Eva, causante de todas sus desgracias— como en *Tormento* lo es Amparo de la caída de Polo. Al contrario de la referencia bíblica de Adán y Eva, quienes fueron expulsados del Paraíso como castigo por su osadía ante Dios, el castigo de don Polo es la expulsión de la sociedad hacia un lugar que recuerda al Edén. Aunque don Polo critica a aquellos que han preferido cambiar la naturaleza por una sociedad artificiosa, en realidad se lamenta de haber perdido esa sociedad: lo interpreta como un castigo.

Tras pasar algún tiempo en este exilio observamos una transformación física del personaje, algo que nos recuerda al famoso método de finales del siglo XIX del “rest cure” de S.

Weir Mitchell, normalmente aplicado a mujeres con problemas nerviosos severos, o comúnmente tildadas de neurasténicas—aunque en teoría se podían tratar tanto a hombres como a mujeres. El tratamiento consistía en un “complete rest, seclusion and excessive feeding” (Bassuk 247). En nuestro caso, es a un hombre caído al que se le aconseja un retiro necesario lejos de su lugar habitual, al igual que a las pacientes del “rest cure” eran obligadas a marcharse lejos de “her usual environment (...) to eliminate any possible sources of worry and anxiety, news from home was carefully censored” (248). Recordemos que a don Polo también se le prohíbe recibir noticias de Amparo, lo que refleja esta necesidad de aislamiento que necesitaba el método de Mitchell. Polo logra transformarse pero sólo físicamente, pues moralmente su pasión y debilidad amorosa siguen intactas y le incitan a buscar de nuevo a Amparo:

De repente apareció él. Estaba tan transformado que casi no se le conocía al primer golpe de vista, pues se había dejado la barba, que era espesa, fuerte y rizada, y la vida del campo había sido eficaz y rápido agente de salud en aquella ruda naturaleza. El semblante rebosaba vigor, y sus miradas tenían todo el brillo de los mejores tiempos. (...) Ambas prendas le caían tan bien, que casi le hermoesaban. Antes que hombre disfrazado era hombre que había soltado el disfraz, apareciendo en su propio y adecuado aspecto. (T 179)

Polo reconoce en su caída parte de culpa: “recojo para mí toda la culpa (...) Yo falté más que tú, porque engañé a los hombres y a Dios” (T 184). Como apunta David Cluff, “both he and society are in agreement about what is right and what is wrong. For him the question becomes one of the will to do the right.” (161). El problema es que la determinación de don Polo se tambalea cada vez que piensa en Amparo. El sacerdote caído, en principio intenta echarle voluntad y reformarse hasta el punto de confesar a Amparo que está dispuesto a sacrificarse para salvar a los dos: “Estoy decidido a llegar hasta el fin, a entregarme cruzado de brazos al idiotismo, a ver si de él, como dice Nones, nace mi *salvación social y espiritual*” (T 157, mi énfasis). En esta decisión es importante enfatizar que don Polo supone que Amparo va a meterse

a monja y no que va a casarse con Agustín. Esta circunstancia provocará un cambio de rumbo en la voluntad de Polo, a pesar de que en un principio se reafirma en querer salvarse: “si me marchó, como deseas, a Filipinas, y me voy sin retorcerle el pescuezo a ese tu marido, debes tenerme por un santo, pues victoria mayor sobre sí mismo no la alcanzó jamás ningún hombre (...) De bárbaro a santo hay mucho camino que andar, y yo... empiezo bien; pero a mitad me faltan fuerzas, y ... ¡atrás, bárbaro, atrás!” (T 187). De hecho, cuando don Polo descubre las intenciones matrimoniales de Agustín y Amparo, su fortaleza y motivación por alcanzar su salvación desaparecen: “Enterarme, perder todo lo que había ganado en salud y en juicio, fue una misma cosa. Si te digo que el cielo se me cayó encima, te digo poco. Todo lo olvidé, y sin encomendarme a Dios ni al diablo, me vine a Madrid, donde estoy dispuesto a hacer todas las barbaridades posibles” (T 177).

Polo no logra transformarse en el sacerdote modelo. Por ello el personaje es castigado— inmediatamente después de su caída por mantener relaciones amorosas con Amparo— con su decadencia física, económica, además del rechazo de su familia y la comunidad eclesiástica. Esta pérdida del oficio eclesiástico coincide con la pena indicada en el Artículo 194.2 del Código Civil Canónico que indica que “Queda de propio derecho removido del oficio eclesiástico quien se ha apartado públicamente de la fe católica o de la comunión de la Iglesia”²¹. Amparo, como mujer caída, es castigada finalmente al convertirse en la concubina de Agustín y no su esposa. Entonces, ¿cuál es el castigo final de don Polo? Su primer castigo final, lo que sus consejeros denominan su salvación, es su exilio permanente a Filipinas: “mi hermano se ha salvado; mi

²¹ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título IX. De los oficios eclesiásticos, Capítulo II. De la pérdida del oficio eclesiástico. Canon 194.2): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.11t9.html#c2

hermano está ya en camino de Marsella, de donde saldrá dentro de tres días para Filipinas; mi hermano no tiene mal fondo, y allá en aquellas tierras de salvajes mi hermano volverá en sí (...) No es esto decir que yo confíe absolutamente en su salvación, pues como la cabra tira al monte, el vicioso tira siempre... a lo que tira (...) En la estación nos decía que allá será un Nabucodonosor con sotana. Que sea lo que quiera con tal que no vuelva a las andadas ni parezca más por acá” (T 232-3).

La pérdida definitiva de Amparo en brazos de otro hombre, al rechazar ésta a Polo y mostrar la preferencia de escaparse con Agustín, es uno de los más significativos castigos finales que recibe don Pedro Polo en la novela. En realidad, ella podría haber elegido a don Polo y huir a Francia para vivir su amor sin mediación de la institución matrimonial, tal y como sucede al final entre Amparo y Agustín. Sin embargo, Amparo no acepta ser la amante de don Polo— aparentemente por ser una situación inmoral— aunque, paradójicamente, sí que acepta convertirse en la concubina de Agustín. Esto demostraría, según Geoffrey Ribbans, “that the decision was one of personal choice, not of morality” (“Amparando” 511). Del mismo modo, Lou Charnon-Deutsch describe a Amparo como “a hypocrite in her dealings with Refugio, her abandonment of Polo is cruel and her secrecy with Caballero a betrayal. It must be accepted that morally Amparo is as ill as her decrepit apartment” (“Inhabited” 40). Tanto si consideramos a Amparo como una hipócrita o no, o si su decisión última es más de índole personal que moral, el personaje que sale perdiendo más en esta situación es don Polo, lo que interpretamos en este estudio como su castigo final. Al final, con don Polo se da el caso de “a subtle reversal, in that it is the male who is asked to suppress his desires and aspirations” (Ribbans, “Amparando” 512).

Don Fermín de Pas: la cáscara de un sacerdote.

La causa de la caída de nuestro segundo hombre caído religioso, el Magistral don Fermín de *La Regenta*, es de nuevo el amor-obsesión por una mujer: Ana Ozores, la regenta de Vetusta. Don Fermín se convierte en un hombre caído al traspasar los límites y no cumplir con el sexto mandamiento católico (“no cometerás actos impuros”), el noveno mandamiento (“no consentirás pensamientos ni deseos impuros”) y el décimo mandamiento (“no codiciarás los bienes ajenos”, que tanto en el Éxodo 20, 2-17 como en Deuteronomio 5, 6-21 aparece como “no codiciarás / desearás la mujer de tu prójimo”). Además, Fermín no respeta el acto de continencia sexual que le impone su estado religioso— tanto mediante actos con varias mujeres de clase social inferior a la suya como a través de su pensamiento y deseo hacia Ana Ozores. Fermín no consigue en ningún momento consumir sus deseos con Ana, más que nada porque ella lo descarta y no le ofrece la posibilidad. Sí sabemos que el párroco ha caído con otras mujeres, como lo son su sirvienta personal Teresina o la criada de Ana e instrumento de su venganza, Petra, aunque debe resaltarse que su pecado con Ana se representa como más serio en la novela que su caída con las criadas. Fermín sólo logra confesarse a sí mismo el deseo carnal hacia Ana— deseo que se ha negado a admitir—cuando aparecen unos celos que confirman sus verdaderos sentimientos hacia esta mujer casada:

yo me lo negaba a mí mismo, pero te quería para mí; quería, allá en el fondo de mis entrañas, sin saberlo, como respiro sin pensar en ello, *quería poseerte*, llegar a enseñarte que el amor, nuestro amor, debía ser lo primero; (...) el quererme, sobre todo yo a ti, *y huir si hacía falta; y arrojar yo la máscara, y la ropa negra, y ser quien soy*, lejos de aquí donde no puedo serlo; sí, Anita, sí, yo era un hombre, ¿no lo sabías?, ¿por eso me engañaste? (...) *Yo soy tu esposo*; me lo has prometido de cien maneras; tu don Víctor no es nadie; mírale cómo no se queja: yo soy tu dueño, tú me lo juraste a tu modo; mandaba en tu alma, que es lo principal; toda eres mía (...) porque te quiero como tu miserable vetustense y el aragonés no te pueden querer (...) por un cacho de carne fofa, relamida por todas las mujeres malas del pueblo... Besas la carne de la orgía, los

labios que pasaron por todas las pústulas del adulterio. (LR 907-8, mi énfasis)

En el momento en que el Magistral comienza a debilitarse moralmente a causa de los sentimientos que nacen por Ana, entra en acción su primera consejera: su madre doña Paula. Al igual que ocurriría con las mujeres caídas, a quienes se les recomienda no sólo ser virtuosas sino parecerlo, doña Paula le recuerda a su hijo que la apariencia—ese aspecto en el que el resto de la sociedad se fija para valorar a sus ciudadanos—es la clave para evitar la caída por una mujer y, por consiguiente, la pérdida de todos los logros conseguidos hasta ahora: “¿Ya murmuran? ¡Infames! (...) Por eso hablo yo: porque estas cosas, en tiempo. ¿Te acuerdas de la brigadiera? ¿Te acuerdas de lo que me dio que hacer aquella miserable calumnia por ser tú noble y confiado...? Fermo, te lo he dicho mil veces; no basta la virtud, es necesario saber aparentarla” (LR 331).

Doña Paula es consciente de que si Fermín no sigue sus consejos, no sólo será su hijo el que lo pierda todo sino que ella también, después de todos los sacrificios realizados durante toda su vida para conseguir logros materiales, va a perjudicarse como consecuencia de la debilidad de Fermín por Ana Ozores: “Pero la mata a disgustos [un hijo a su madre]; la compromete, compromete la casa..., la fortuna, la honra..., la posición..., todo... por una..., por una...” (LR 447). Doña Paula sabe que un escándalo de otra índole—como el de su comercio clandestino—no es tan perjudicial como lo sería la caída de Fermín en el terreno sexual, un asunto que de confirmarse, implicaría el término del poder y respeto del personaje ante el resto de los vetustenses: “Su hijo la engañaba, la perdía. Para ella doña Ana Ozores, la dichosa Regenta, era ya *barragana* (...) barragana de su Fermo. Por allí iba a romper la soga; por allí hacía agua el barco. Si se hablaba tanto de los abusos de la curia eclesiástica, de *La Cruz Roja* y de don Santos, era porque el otro negocio, el más escandaloso, el de las faldas traía consigo los demás” (LR

602). Y no sólo eso, el escándalo conllevaría el castigo de la pérdida de la condición clerical, un estado privilegiado en el que doña Paula ha invertido toda su vida y sacrificios: “El clérigo concubinario (...) y el clérigo que con escándalo permanece en otro pecado externo contra el sexto mandamiento del Decálogo, deben ser castigados con suspensión; si persiste el delito después de la amonestación, se pueden añadir gradualmente otras penas, hasta la expulsión del estado clerical” (Artículo 1395 del Código de Derecho Canónico²²).

Por suerte para doña Paula, se tratan sólo de rumores que no llegarán a afectar el estado de Fermín, sobre todo porque Ana no le dará la oportunidad de conquistarla como mujer. Por eso se advierte en el texto que cuando doña Paula es consciente de que “no estallaba un escándalo, que don Fermín mostraba discreción y cautela incomparables en sus extrañas relaciones con la Regenta, se lo perdonó todo y dejó de molestarle con sus amonestaciones” (LR 909). De nuevo queda reflejada la importancia y el miedo al escándalo, principal temor burgués, contrastando con la percepción de que si no se produce y se saben mantener las formas, los actos inmorales no suponen ningún problema ni para el caído ni para aquellos a su alrededor.

Un elemento común de los hombres caídos religiosos es la falta de fe y la conciencia de que están viviendo una vida que no les satisface. De hecho, Fermín llega a referirse a sí mismo como “la cáscara de un sacerdote” (LR 788). Tanto don Polo como Fermín aborrecen su estado, sobre todo por las limitaciones que comportan a la hora de actuar y vivir, lo que se traduce en una repulsión hacia la sotana, vestimenta que proclama, sin necesidad de palabras, obligaciones morales como el celibato y la castidad. Según Richard Hartman, se trata de un “androgynous garment restricting the wearer’s movement and inhibiting virile action (...) this garment renders

²² Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título V. De los delitos contra obligaciones especiales. Canon 1395): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l6p2t5.html

him powerless and prevents him from appearing and acting as a man” (258). Para los personajes es como si les castraran:

¿Pues no se había puesto a fijarse (...) en los manteos y sotanas de sus colegas, y en los suyos, y no estaba pensando que el traje talar era absurdo, *que no parecían hombres*, que había *afeminamiento* carnavalesco en aquella indumentaria...? (...) le estaba dando vergüenza en aquel momento llevar traje largo y aquella sotana que él otras veces ostentaba como majestuoso talante. Si a lo menos tuviera una abertura lateral (...) pero entonces se verían las piernas- ¡qué horror!-, los pantalones negros, *el varón vergonzante que lleva debajo el cura*. (LR 430, mi énfasis)

Al rechazo de su apariencia sacerdotal hay que añadir las faltas y caídas del Magistral al no comportarse según los cánones religiosos, pues Fermín transgrede una de las normas del Artículo 278.3 del Derecho Canónico que estipula: “Absténganse los clérigos de constituir o participar en asociaciones, cuya finalidad o actuación sean incompatibles con las obligaciones propias del estado clerical o puedan ser obstáculo para el cumplimiento diligente de la tarea que les ha sido encomendada por la autoridad eclesiástica competente”²³. El Magistral, sacerdote con votos de pobreza y humildad, es en realidad— junto con su madre Paula, artífice de la ambición de su hijo— un comerciante clandestino de objetos litúrgicos, una actividad prohibida a los clérigos: “que, *contra las leyes divinas y humanas*, el Magistral es comerciante, es el dueño, el verdadero dueño de La Cruz Roja, el bazar de artículos de iglesia, al que por fas o por nefas todos los curas de todas las parroquias del obispado han de venir (...) el Magistral sea comerciante aunque lo prohíban los cánones y el Código del comercio” (LR 311, mi énfasis).

Su actividad y logros económicos como comerciante no satisface a nuestro hombre caído ya que no puede disfrutar públicamente de su riqueza ni de sus ansias de poder —una de las debilidades del Magistral que incumple el artículo 282 (1) del Código de Derecho Canónico:

²³ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título III. De los ministros sagrados o clérigos. Capítulo III. De las obligaciones y derechos de los clérigos. Canon 278.3): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l2p1t3.html

“Los clérigos han de vivir con sencillez y abstenerse de todo aquello que parezca vanidad”²⁴.

Fermín es un personaje que se ha ido enriqueciendo materialmente al mismo tiempo que ha ido creciendo una profunda frustración interior: “(...) había nacido para aquello; pero su madre codiciosa, la fortuna propia insuficiente para tanto esplendor, *el estado eclesiástico, la necesidad de aparentar modestia y casi estrechez, le tenían alejado del ambiente natural... que era aquél...* (...) demostraba, sin más que moverse, sonreír o mirar, que el prebendado, sin dejar de serlo, podía ser hombre de sociedad como cualquiera” (LR 382, mi énfasis).

Si el Magistral está cometiendo alguna falta al romper las normas que establecen los cánones del comercio y las leyes según el artículo 286 del Derecho Canónico (“Se prohíbe a los clérigos ejercer la negociación o el comercio sin licencia de la legítima autoridad eclesiástica, tanto personalmente como por medio de otros, sea en provecho propio o de terceros”²⁵) — que impiden que un sacerdote pueda ser comerciante— ¿cuál es el castigo para nuestro hombre caído, si es que existe alguno? Si volvemos a la novela, observamos que no existe un castigo claro ante estas faltas morales del Magistral, lo que quizás pone de relieve la impunidad de la que gozaban los eclesiásticos en aquella época. De hecho, el texto menciona el caso de un sacerdote que comete actos pecaminosos sexuales con una de sus fieles pero al que tampoco castigan por su falta: se vuelve la vista hacia otro lado. El Magistral alude a la existencia de una ley en vigor que suele quedarse en la teoría pero que, en realidad, no se llega a poner en práctica: “El concilio tridentino considera el delito que usted ha cometido como semejante al de herejía. No sé si usted sabrá que la Constitución *Universi Domini* de 1622, dada por la santidad de Gregorio XV, le

²⁴ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título III. De los ministros sagrados o clérigos. Capítulo III. De las obligaciones y derechos de los clérigos. Canon 282.1): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l2p1t3.html

²⁵ Ibid. Canon 286.

llama a usted y a otro como usted execrables traidores, y la pena que señala al crimen de solicitar *ad turpia* a las penitentes es severísima; y manda además que sea usted degradado y entregado al brazo secular” (LR 372). Sin embargo, ni ese otro sacerdote pecador ni el mismo Magistral serán castigados por su caída—excepto tal vez por el castigo del desprecio del lector hacia ellos— como manifiesta el siguiente extracto de la conversación que mantienen los dos sacerdotes: “[Fermín] me sería imposible prometer a usted suavizar los rigores de la ley que está terminante (...) [el otro sacerdote] Sí, ya sé..., pero, como nunca se aplica...” (LR 374). Según el Código de Derecho Canónico sí que existe una pena por esta transgresión: “El sacerdote que, durante la confesión, o con ocasión o pretexto de la misma, solicita al penitente a un pecado contra el sexto mandamiento del Decálogo, debe ser castigado, según la gravedad del delito, con suspensión, prohibiciones o privaciones; y, en los casos más graves, debe ser expulsado del estado clerical” (Artículo 1387²⁶).

En cuanto a sus faltas por el desempeño de sus obligaciones como sacerdote y su caída al dedicarse al comercio, no existe un castigo contundente. Su único escarmiento es el miedo a perder su fortuna debido al escándalo producido tras su enfrentamiento con Santos Barinaga, el comerciante legal de los artículos eclesiásticos: “¡Ministro de Dios...! ¡Ministro de un cuerno...! (...) creí que era usted... una persona decente..., un cristiano... ¡Buen cristiano te dé Dios! ¡Jesús... que era un gran liberal, como el señor Foja... (...) arrojaba a los mercaderes del templo... (...) ¿Ven ustedes este santurrón?, pues hasta vende hostias (...) Si es un ladrón (...)” (LR 468-9). Ante las declaraciones de Barinaga, la conciencia de Fermín se revuelve: “jamás la presencia de una de sus víctimas le había causado aquellos escalofríos trágicos que se le paseaban ahora por el

²⁶ Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana) recogido en la página web “Noticias Jurídicas” (Título III. De la usurpación de funciones eclesiásticas y de los delitos en el ejercicio de las mismas. Canon 1387): http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l6p2t3.html

cuerpo” (LR 470). Esta reacción es tan sólo momentánea, siendo más fuerte su sed de poder que poco a poco se va transformando en una sed por conquistar y hacer suya a Ana. El mayor castigo que va a recibir el personaje es la frustración de no conseguir su objetivo y de saber a ciencia cierta que Ana ha sido poseída por su contrincante, don Álvaro Mesía: “¡Por un don Juan de similar, por un elegantón de aldea, por un parisién de temporada, por un busto hermoso, por un Narciso estúpido, por un egoísta de yeso, por un alma que ni en el infierno la querrían de puro insustancial, sosa y hueca...! Pero ya comprendía él la causa de aquel amor; era la impura lascivia, se había enamorado de la carne fofa (...) de la ropa del sastre, de los primores de la planchadora (...) lasciva, condenada sin remedio, por vil, por indigna, por embustera” (LR 906-7). Esta derrota supone el mayor golpe para su orgullo, un desplante del que no puede vengarse con sus propias manos debido, de nuevo, al condicionamiento que implica su estado religioso: “Él, él era el marido (...) y no aquel idiota [don Víctor], que aún no había matado a nadie (...) Las leyes del mundo, ¡qué farsa! Don Víctor tenía el derecho de vengarse y no tenía el deseo; él tenía el deseo, la necesidad de matar y comer lo muerto, y no tenía el derecho... Era un clérigo, un canónigo” (LR 905).

Cuando Fermín presiente que está perdiendo a Ana, un halo de melancolía se apodera de él, lo que su madre doña Paula denomina una enfermedad misteriosa: “la desesperación taciturna de su Fermo, complicada con una *enfermedad misteriosa*, de mal aspecto, que podía parar en *locura*, asustó a la madre” (LR 766, mi énfasis). Doña Paula no anda muy desencaminada ya que el castigo de Fermín es la desesperación por no poder actuar según sus deseos, una frustración que, como anticipaba doña Paula, podría rayar en la pérdida de la razón. Así lo manifiesta el último encuentro entre Ana y Fermín:

(...) al fin quedaron solos la Regenta, sobre la tarima del altar, y el Provisor, dentro del confesionario (...) Ana esperaba sin aliento, resuelta a

acudir, la seña que la llamase a la celosía... Pero el confesionario callaba. La mano no aparecía, ya no crujía la madera (...) se atrevió a dar un paso hacia el confesionario. Entonces crujió con fuerza (...) y brotó de su centro *una figura negra*, larga. Ana vio a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos como los del Jesús del altar (...) El Magistral extendió un brazo, *dio un paso de asesino* hacia la Regenta, que horrorizada retrocedió (...) El Magistral se detuvo, cruzó los brazos sobre el vientre. No podía hablar, ni quería. Temblábale todo el cuerpo (...) después, *clavándose las uñas en el cuello*, dio media vuelta, como si fuera a caer desplomado, y con piernas débiles y temblonas salió de la capilla (...) sacó fuerzas de flaqueza, y aunque iba ciego, procuró no tropezar con los pilares y llegó a la sacristía sin caer ni vacilar siquiera. (LR 944-5)

Esta última reacción de Fermín frente a Ana podría tratarse, como bien explica Joan Ramón Resina, de una muestra de histeria masculina: “when he emerges from his confessional in the last scene, quivering and staring at Ana with dazed, burning eyes, he is in the grip of a hysterical attack (...) replicate the passionate attitudes in Charcot’s *grande attaque hystérique*” (241). Por otro lado, su silencio final es otro de los castigos que recibe el Magistral al tratarse de un silencio significativamente simbólico ya que aunque la negación de la palabra redentora, de la absolución al pecado de la Regenta, podría entenderse como un acto de máximo poder, en realidad este gesto de silencio revela uno de los castigos del personaje: la pérdida total de dominio de Fermín sobre el discurso de Ana, su incapacidad para contaminarlo del discurso de la fe que falsamente acepta como suyo (Fernández 269).

A través de Fermín, nuestro hombre caído religioso, se tipifica la opinión de la sociedad del siglo XIX sobre los sacerdotes. Así, su rival amoroso Álvaro Mesía advierte: “cuidado con el Magistral, que tiene mucha teología parda (...) Sin que nadie le instigara era él ya muy capaz de pensar groseramente de clérigos y mujeres. No creía en la virtud (...) nadie podía resistir los impulsos naturales, que los clérigos eran hipócritas necesariamente, y que la lujuria mal refrenada se les escapaba a borbotones por donde podía y cuando podía” (LR 399).

La caída de Fermín, tanto en sus funciones eclesiásticas como en la transgresión de sus votos de pobreza y castidad, parecen preocupar sólo a su madre doña Paula—por su propio temor a perderlo todo ella también— ya que el propio sacerdote ni siente remordimientos ni deseos ni intentos de transformarse en un buen religioso. La sociedad no lo castiga por ello pero sí el narrador, que logra hacia el Magistral la antipatía del lector y del resto de personajes y que injerta en don Fermín una pasión amorosa que no le permite consumir— al no lograr superar el complejo de Edipo por estar atado a una madre sofocante y no superar al padre (la iglesia que representa un freno a su masculinidad).

2) El hombre caído calavera.

Don Lope: calavera paternalista.

Nuestro primer hombre caído calavera es Don Lope (*Tristana*), quien aprovechándose de la inocencia de Tristana y de las circunstancias de la huérfana la hizo su manceba, arrastrándola consigo a la categoría de mujer caída. Don Lope no sufre un castigo inicial inmediato por deshonorar a Tristana pero sí que se presentan varias situaciones que podrían interpretarse como castigos para este personaje donjuanesco. Uno de estos castigos es la insistencia en el decaimiento de don Lope como don Juan seductor junto con su empobrecimiento económico:

irremediable decadencia de la caballería sedentaria, la persona del galán iba siendo rápidamente imagen lastimosa de lo fugaz y vano de las glorias humanas. El desaliento, la tristeza de su ruina, debían de influir no poco en el *bajón* del menesteroso caballero, ahondando sus arrugas (...) ya se le caían los mechones (...) El rostro de soldado de Flandes iba perdiendo sus líneas severas y el cuerpo no podía conservar su esbeltez de antaño (...) Dentro de casa, la voluntad se rendía, reservando sus esfuerzos para la calle, paseos y casino. (TR 35)

El propio don Lope es consciente de esta decadencia, aunque es curioso que la caída en el hombre sea un sinónimo de caída económica y no tanto de caída moral— al contrario de lo que acaece a la mujer caída: “¡Ay, cuánto he *decaído* desde entonces! De escalón en escalón he ido bajando, hasta llegar a esta miseria vergonzosa” (TR 72, mi énfasis). Parece que para ser un buen don Juan se necesitan dos requisitos que faciliten esta condición: estatus económico y energía de la juventud. Para don Lope, la decadencia en estos dos aspectos va a desembocar en unos celos que expresan la falta de confianza en su masculinidad en el momento en que Tristana conoce y se enamora de Horario: “si vendes mi dignidad por un puñado de ternuras que te ofrezca cualquier moco insípido..., no te asombres que yo me defienda. Nadie me ha puesto la ceniza en la frente todavía” (TR 69). Estas declaraciones muestran que no le duele tanto perder a Tristana en sí sino lo que ella representa: su última víctima, su máspreciado trofeo, ya que con esta pérdida se le arrebatan las últimas reminiscencias de un pasado de conquistador y se le obliga a aceptar su decrepitud y envejecimiento.

Don Lope también es castigado doblemente por Tristana, primero inconscientemente con el despertar en la muchacha de un sentimiento de aborrecimiento por su estilo de vida— “iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba bajo el poder de don Lope Garrido” (TR 27) — y por su visión de don Lope en el máximo exponente de su decadencia: “*vio en don Lope al viejo, y agrandaba con su fantasía la ridícula presunción del anciano que, contraviniendo la ley de la Naturaleza, hace papeles de galán. Y no era don Lope aún tan viejo como Tristana lo sentía (...) Pero como en la convivencia íntima los fueros de la edad se imponen, y no es tan fácil el disimulo, como cuando se gallea fuera de casa, en lugares elegidos y a horas cómodas, surgían a cada instante mil motivos de desilusión, sin que el degenerado galanteador, con todo su arte y todo su talento, pudiera evitarlo*” (TR 26-7, mi

énfasis). Este hecho, junto al descubrimiento del enamoramiento de Tristana y Horacio, despiertan los celos de don Lope, de nuevo por el temor a perder su último trofeo amoroso: “Si te sorprendo en algún mal paso, te mato, cree que te mato. Prefiero terminar trágicamente a ser ridículo de mi decadencia. Encomiéndate a Dios ante de faltarme (...) no es posible pegármela, no es posible” (TR 36). El segundo castigo de mano de Tristana, es conscientemente mediante una “infidelidad”—que en realidad no lo es tal pues no hay ningún contrato legal ni de palabra entre Tristana y don Lope— al empezar una relación con Horacio, cumpliéndose el temor de nuestro hombre caído de perder su poder sobre la muchacha: “No engaño sino a quien no tiene derecho a tiranizarme. Mi infidelidad no es tal infidelidad (...) sino castigo de su infamia; y este agravio que de mí recibe se lo tiene merecido” (TR 64). Al igual que le ocurre al Magistral, el castigo de Lope es el temor, o quizás su seguridad, de que Tristana ha sido poseída por su rival Horacio.

La enfermedad que sufre don Lope parece ser otro de los castigos por su comportamiento de ángel caído, lo que manifiesta una vez más la relación entre la salud física y moral que observamos en don Polo. La propia Tristana interpreta en el reuma de nuestro don Juan caduco un modo de expiación: “Don Lope (...) anda malucho. El reuma se está encargando de vengar el sin número de maridillos que burló, y a las vírgenes honestas o esposas frágiles que inmoló en el ara nefanda de su liviandad” (TR 108). Lo que resulta obvio es que la gravedad de la enfermedad de don Lope, un mero reumatismo, no es comparable con el castigo que sufre la mujer caída en esta novela, pues a Tristana le cortan la pierna debido a una cangrena— una sanción simbólica mucho más severa que la del don Juan decadente por la misma falta: “¿qué hace Dios conmigo? ¡Que a ese perdulario le cargue de achaques en su vejez, como castigo de una juventud de crímenes contra la moral, muy santo y muy bueno; pero que a mí, jovencuela

que empiezo a pecar...” (TR 116). Tristana propone un castigo particular para don Lope, más acorde a sus pecados que un simple reuma, y que requiere el escarnio público de su guardián: “que a don Lope le azotaran públicamente, paseándole en un burro, y después le quemaran vivo” (TR 120). Un dato curioso lo aporta Teresa Bordons al esclarecer que “en prensa, en una primera versión del texto era don Lope quien perdía la pierna” (481, nota 25). De haber sido la novela resuelta de este modo, don Lope hubiera padecido de un castigo más abierto por parte del narrador, lo que hace preguntarnos acerca de las causas para que el autor cambiara de opinión sobre el final. Quizás el hecho de que se le ampute la pierna a Tristana ofrezca la única oportunidad a don Lope para transformarse e intentar compensar a la muchacha por las consecuencias nefastas de su deshonor, aunque eso se produzca a través de un matrimonio que no hará feliz a ninguno de los dos. Lo que es cierto es que el narrador castiga de muchas otras formas a don Lope, como veremos a continuación.

Como todo ángel caído— femenino o masculino— don Lope atraviesa una fase de transformación en sus costumbres y goza de las recomendaciones de sus dos consejeros: su sirvienta Saturna y su sobrino don Primitivo. Saturna le aconseja que cambie su estilo de vida donjuanesco, reiterando su decadencia. Además, se refiere a la caída de Lope de una forma muy liviana— “barrabasadas”, “picardías”— restándole importancia a los atentados de don Lope contra la moralidad de la época, una actitud muy común en las novelas del siglo XIX: “Si quiere que Dios le perdone todas sus barrabasadas y picardías, tanto engaño de mujeres y burla de maridos, hágase cargo de que los jóvenes son jóvenes, y de que el mundo y la vida y las cositas buenas son para los que empiezan a vivir, no para los que acaban... Con que tenga un..., ¿cómo se dice?, un rasgo, don Lepe, digo, don Lope” (TR 156). La postura de Saturna, tan franca acerca de la situación decadente de don Lope, pone de manifiesto la gran contradicción del personaje.

Germán Gullón destaca el abismo que separa la realidad del ser y la apariencia, pues si él se las da de un gran donjuán, contando sus aventuras como si fueran historias galantes, para Saturna no dejan de tratarse de enredos o trapisondas de un averiado galán: de conquistador de drama, Saturna lo convierte en engatusador de sainete (21). Además, es Saturna la que apoda a don Lope como “don Lepe”—“por aquello del dicho decidero que atribuye al así llamado el colmo de la listeza” (Gullón 21)—lo que cobra matices de ridiculización en el personaje.

Su sobrino don Primitivo, arcediano de Baeza, juega un papel primordial para el desenlace de la novela por el cambio en las prioridades morales de don Lope del que es artífice. Se menciona que don Primitivo ya había intentado regenerar a su tío sin poder conseguirlo: “trató de obtener de su tío ciertas concesiones del orden moral (...) oyóle don Lope con indignación, partió el clérigo muy descorazonado, y no se habló más del asunto” (TR 180). Sin embargo, en plena convalecencia de Tristana la disposición de don Lope da un giro radical, sorprendiendo tanto a su sobrino como al lector. Don Primitivo recrimina a don Lope su estilo de vida pecaminoso y sus consecuencias nefastas, como el castigo infernal que puede recibir de Dios: “(...) cuando se cumplieron cinco años de la enfermedad de Tristana, el clérigo volvió a la carga: Tío, se ha pasado usted la vida ofendiendo a Dios, y lo más infame, lo más ignominioso es ese amancebamiento criminal (...) se irán ella y usted al infierno, y de nada les valdrá sus buenas intenciones de hoy” (TR 181). A don Lope, el castigo divino le trae sin cuidado aunque sí que le afecta un castigo más de tipo “económico”. Por eso la percepción del matrimonio de nuestro hombre caído cambia radicalmente cuando entiende que podría beneficiarse monetariamente si se lleva a cabo la unión sacramental: “Las tías (...) que son muy cristianas y temerosas de dios, le ofrecen a usted, si entra por el aro y acata los mandamientos de la ley divina (...) cederle en escritura pública las dos dehesas de Arjonilla (...) las tías, con mucha razón, exigen que usted se

case (...)” (TR 181). A pesar de que en un principio se esperaría que don Lope rechazase la propuesta— el propio narrador anticipa erróneamente, “Total, que el buen arcediano quería casarlos. ¡Inverosimilitud, sarcasmo horrible de la vida tratándose de un hombre de ideales radicales y disolventes, como don Lope” (TR 181)— Lope acepta la proposición y “entra por el aro”.

Don Lope sigue los consejos dados, lo que produce un cambio radical en sus costumbres: “las costumbres no se quedaban atrás en este cambiazo, porque don Lope apenas salía de noche, y el día se lo pasaba casi enteramente en casa (...) el libertino inservible era hombre de buenos sentimientos y no podía ver padecer a las personas de su intimidad” (TR 121).

Lo más llamativo es lo cambiante en cuanto a su moralidad, pues decide autoproclamarse tanto esposo como padre de Tristana “según me convenga” (TR 69). Siendo consciente de que Tristana ya no le corresponde como amante, su estrategia para mantenerla cerca es la de afirmarse en la figura paterna, ofreciendo una protección a la muchacha que a estas alturas resulta un tanto irrisoria: “Te estimo demasiado para entregarte a los azares de lo desconocido y a las aventuras peligrosas (...) Yo no puedo haber sido para ti un mal padre. Pues mira, ahora se me antoja ser padre bueno” (TR 70). Esta alternancia de roles masculinos, de esposo a padre, ¿se debe a que es solamente como padre que él puede vengar su afrenta? Con la inclusión de términos como el decoro, si Tristana mantiene una aventura con otro hombre, esto pondría en peligro el honor de don Lope— ya que todo el mundo piensa que están casados— y, por otra parte, personalmente para él implica la vergüenza y un gran golpe para su orgullo. Don Lope informa a la muchacha: “Hija mía (...) las limitaciones que deba tener tu libertad tú misma eres quien debe señalarlas, mirando a *mi decoro* y al cariño que te tengo” (TR 70, mi énfasis). En realidad don Lope no es su esposo, por lo que no tendría derecho a vengar su afrenta, pero si se

adjudica el papel de padre, entonces sí que asumiría la autoridad para hacerlo. Es fascinante la facilidad de reacción de don Lope pues, desplazado como amante por Tristana, reacciona y asume el papel paterno con todo lo que ello implica, lo que recuerda al debate de Fermín De Pas en *La Regenta* a la hora de vengarse de lo que él consideraba una afrenta personal.

Garrido decide canalizar sus sentimientos por Tristana: “Quiero tanto a la niña, que desde luego convierto en amor de padre el otro amor” (TR 157). Incluso el narrador se pone de su parte: “Cierto que él había deshonrado a Tristana, matándola para la sociedad y el matrimonio, hollando su fresca juventud; pero lo cortés no quitaba lo valiente; la quería con entrañable afecto y se acongojaba de verla enferma” (TR 122). Y es que don Lope está convencido de que ha cambiado por amor: “Creo que hasta el momento presente no he conocido cuánto la quiero, ¡pobrecilla! Es el amor de mi vida, y no consiento perderla por nada de este mundo” (TR 137). Es este amor el que logra otro cambio en don Lope y le obliga a sacrificar su orgullo pues, cuando necesitan dinero para la operación de Tristana, don Lope tiene que rebajarse y pedir dinero a su familia, algo que le horripila y va en contra de sus principios: “¡Yo, con mi orgullo, con mi idea puntillosa de la dignidad, rebajarme a pedir ciertos favores...! (...) Bien sabe Dios que sólo por sostener a esta pobre niña y alegrar su existencia soporto tanta vergüenza y degradación (...) vida sin dignidad... No lo hubiera creído nunca” (TR 152). Y es que el mismo Garrido expresa todos los cambios que se están produciendo en su persona en una auténtica declaración de arrepentimiento y regeneración debido al amor que siente por Tristana:

Si mis recursos se acaban por completo (...) haré lo que siempre me repugnó y me repugna: daré sablazos, me rebajaré a pedir auxilio a mis parientes de Jaén, que es para mí el colmo de la humillación y la vergüenza. *Mi dignidad no vale un pito* ante la tremenda desgracia que me desgarró el corazón, *este corazón que era de bronce y ahora es pura manteca*. Quién me lo iba a decir. Nada me afectaba y los sentimientos de toda la Humanidad me importaban un ardite... Pues ahora, la piernecita de esta pobre mujer me parece a mí que nos va a traer el desequilibrio del

Universo. Creo que hasta el momento presente *no he conocido cuánto la quiero, ¡pobrecilla! Es el amor de mi vida*, y no consiento perderla por nada de este mundo. A Dios mismo, a la muerte se la disputaré. Reconozco en mí un egoísmo capaz de mover las montañas, *un egoísmo que no vacilo en llamar santo, porque me lleva a la reforma de mi carácter y de todo mi ser. Por él abomino de mis aventuras, de mis escándalos*; por él me consagraré, si Dios me concede lo que le pido, al bien y a la dicha de esta sin par mujer, que no es mujer, sino un ángel de sabiduría y gracia (...) eres un zote, que sólo la vida instruye, y que la ciencia verdadera no crece sino en los eriales de la vejez... (TR 137, mi énfasis)

Don Lope admite que el amor que siente por Tristana conlleva el egoísmo de no querer perder al ser amado. Además, se arrepiente de sus calaveradas y se compromete a cuidar y hacerse cargo de la muchacha en estos tiempos de adversidad para ella. Don Lope se encuentra en tal estado que ni él mismo se reconoce: “¡Dios mío, qué cosas tan raras estoy haciendo de algún tiempo a esta parte! A veces me dan ganas de preguntarme: ¿Y es usted aquel don Lope...? Nunca creía que llegara el caso de no parecerse uno a sí mismo” (TR 159). Hasta tal punto llega su transformación que transige con la idea de que Horacio visite a Tristana cuando está enferma y ya le han cortado la pierna, un acto que don Lope considera lo suficientemente piadoso como para expiar sus pecados: “Saturna, di ahora que no soy un héroe, un santo. Con este solo arranque lavo todas mis culpas y merezco que Dios me tenga por suyo” (TR 158).

Su cambio de moralidad también afecta su modo de pensar en referencia a instituciones sociales como la iglesia y el matrimonio. En cuanto a la iglesia, pilar fundamental en la sociedad cristiana de la época, se nos informa de que don Lope “teníala por una broma pesada, que los pasados siglos vienen dando a los presentes (...) Y no se crea que era irreligioso: al contrario, su fe superaba a la de muchos que hocican ante los altares y andan siempre entre curas” (TR 14-5). Incluso nuestro hombre caído se consideraba un “sacerdote” a su manera, reflejando la “moral compleja” de la que le acusa el narrador (TR 13), además de una gran hipocresía, teniendo en

cuenta que como hombre caído, es causante de grandes afrentas: “Los verdaderos sacerdotes somos nosotros, los que regulamos el honor y la moral, los que combatimos en pro del inocente, los enemigos de la maldad, la hipocresía, de la injusticia... y del vil metal” (TR 15). El caso es que, por influencia de Tristana, al final de la novela percibimos a un don Lope mucho más beato: “la afición de Tristana a la iglesia se comunicó a su viejo tirano, y sin que éste notara la gradación, llegó a pasar ratos placenteros en las Siervas (...) asistiendo a novenas y manifiestos” (TR 177).

Otro cambio drástico, como ya hemos comentado, es la aceptación del matrimonio en un personaje al que “ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; tenía por la más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobrecita Humanidad” (TR 25). Sin embargo, al final transige con la institución social base de la sociedad de la época y se desposa con Tristana: “se casaron..., y cuando salieron de la iglesia, todavía no estaba don Lope seguro de saber abjurado y maldecido su queridísima doctrina del celibato (...) unas breves fórmulas hicieronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad” (TR 181-2). El personaje, que se nos ha presentado como una figura reacia al matrimonio, con una filosofía amorosa de rechazo a esta institución social, resulta que decide casarse con Tristana a través de, aparentemente, un acto de amor: “¿Cómo rechazar la propuesta, si aceptándola aseguraba la existencia de Tristana cuando él faltase?” (TR 181). Este acto de generosidad podría indicar una vuelta al don Lope de “furor altruista” que se nos describía al principio de la novela (TR 15). Por otro lado, muchas son las interpretaciones acerca de este final que aparenta restablecer el orden social burgués “en el que se integran los personajes principales, marginales a él cuando se presentan por primera vez ante el lector. Al convertirse Tristana en la señora de Garrido se pone

fin a la extrañísima situación social en que vivía (...) la protagonista” (Bordons 474), además de enmarcar dentro de las estructuras burguesas al personaje trasnochado de don Lope para convertirlo al final en un “pacífico burgués” cabeza de familia con todas las de la ley (475). En mi opinión, el matrimonio entre don Lope y Tristana es un castigo para los dos personajes, especialmente para don Lope por las connotaciones de domesticidad y decaimiento que implican este nuevo estilo de vida, impropio de un donjuán. Joan M. Hoffman cree que Galdós, no sólo presenta la triste historia de una pareja dispar sino que destruye el mito social de “happily-ever-after” así como el ideal doméstico que éste representa (49), lo que manifiesta que no se trata de un final feliz para ninguno de los dos personajes. Germán Gullón no se muestra mucho más positivo en su comentario acerca del desenlace de la novela: “el matrimonio de Tristana y Lope es, en su vulgaridad misma, desolador: impuesto por las convenciones sociales, revela el vencimiento de Tristana y (...) también el del “vencedor” [don Lope] (...) tras la mutilación y el abandono, [Tristana] queda en manos de don Lope, que hace del matrimonio una prisión y una claudicación. Claudicación a que él tampoco podrá escapar” (27). Roberto G. Sánchez califica la unión como “a grotesque deformation of what a marriage should be” (“Galdós” 121) mientras que John H. Sinnigen sugiere que “Don Lope accepts marriage because he is too weak and senile to find an alternative means of providing security for Tristana” (“Resistance” 284). Según nuestra opinión, el matrimonio final entre los protagonistas es un castigo para ambos, sobre todo por la cuestión que el narrador deja abierta al final al preguntarse: “¿Eran felices uno y otro?... Tal vez” (TR 184).

El matrimonio afecta a don Lope físicamente—un tipo de regeneración externa visible—de un modo positivo pues, como el narrador observa: “Revivió el anciano galán con el nuevo estado [de casado]; parecía menos chocho, menos lelo, y sin saber cómo ni cuándo, próximo al

acabamiento de su vida, sintió que le nacían inclinaciones que nunca tuvo, manías y querencias de pacífico burgués” (TR 182). Sin embargo, este revivir no consigue revitalizar a su esposa y sus actos de pacífico burgués se remiten al cuidado de las gallinas, lo que ridiculiza una vez más a nuestro don Lepe.

A lo largo de la novela, Don Lope se adjudica varios roles en relación a Tristana— para asegurarse su permanencia junto a la joven— en una degradación que abarca desde la figura del amante, pasando a la del padre, y de ésta a la de hijo, una cadena que podríamos relacionar con las etapas sexuales masculinas (amante como punto máximo y niño como ausencia de sexualidad). Anteriormente comentamos la estrategia de don Lope de afirmarse en la figura paterna como herramienta para no perder totalmente a Tristana, al verse suplantado por Horacio en la figura de amante. Sin embargo, nuestro hombre caído sufre un último cambio en el que se denomina, ya no padre sino “hijo” mimado de Tristana: “Pero ¿soy yo de verdad, Lope Garrido, el que hace estas cosas? Es que estoy lelo... (...) *Murió en mí el hombre...*, ha ido muriendo en mí todo el ser, empezando por lo presente, avanzando en el morir hacia lo pasado; y por fin, *ya no queda más que niño...* Sí, yo un niño, y como tal pienso y vivo. Bien lo veo con el cariño de esa mujer. Yo la he mimado a ella. *Ahora ella me mima...*” (TR 178, mi énfasis).

La última transformación en los papeles de padre a niño reafirma la decadencia y envejecimiento de don Lope, hecho que conlleva una mayor sensibilidad hacia las circunstancias que le rodean (le falta poco para no hacer puchereros en la operación de Tristana, se siente más vulnerable, etc.) y la esterilidad representada en la figura del hijo-niño y materializada en la ausencia de hijos de la pareja. Es el mayor castigo que se le puede dar a un don Juan que se consideraba a sí mismo una “máquina del amor” y un intocable por las circunstancias y el tiempo. Puede que a Tristana le cortaran la pierna pero a don Lope le cortan su virilidad y

masculinidad, dando lugar a un viejo decrepito que se conforma con criar pollitos—a falta de hijos— y comer los dulces preparados por Tristana.

Como muy bien comenta Ricardo Gullón en su introducción, en la novela se produce la inversión “reló de arena” pues la situación de Don Lope, quien ocupa un lugar privilegiado de amo, señor y propietario de Tristana, da un giro radical— castigando las acciones de don Lope— ya que “la sociedad le obliga a claudicar: el enemigo del matrimonio acaba casándose y el escéptico frecuentando la Iglesia y alabando a Dios. El corruptor, corrompido y engolosinado; quien hizo caer a su pupila en la trampa, ha caído a su vez en la trampa social que se cierra para los dos” (TR xvi).

Don Álvaro Mesía: el calavera vetustense.

A Don Álvaro Mesía, el calavera de la novela *La Regenta*, no se le fuerza a pasar por vicaría como castigo por sus transgresiones morales. Este personaje no se arrepiente en ningún momento de su caída y mucho menos existe una fase en su trayectoria que podamos calificar de “intento de regeneración”, como hemos observado en otros hombres caídos. Lo que sí podemos apuntar es la estrategia de escudarse en el nombre del amor para justificar el acto inmoral implícito en la seducción de una mujer casada, Ana Ozores, ya que Mesía manipula y asimila los conceptos románticos que le permiten contaminar con su mundo de valores la actitud mental de Ana hasta que ella acepta la enmascaradora situación que se le propone, es decir, el ser infiel a Don Víctor (Fernández 270). De hecho, la idea que llega a percibirse es la de que la caída en un hombre es algo positivo, pues significa estar enamorado: “¡tú has *caído* esta vez de veras, te lo conozco yo” (LR 255).

Mesía se aprovecha de la idea romántica del hombre seductor que se transforma por amor, así como ocurre en el *Don Juan* de Zorrilla cuyo don Juan se salva a través del amor de doña Inés. En *La Regenta*, Mesía se apropia de esta reminiscencia romántica no para salvarse, sino para lograr aliados en su batalla por la conquista de Ana Ozores: “No seas tonto. ¿Tú no crees en la posibilidad de enamorarse? (...) Sí, me da vergüenza, ¿qué quieres? Esto debe de ser la vejez” (LR 223). Ésta es la verdadera razón por la que su amigo Paco Vegallana le ayuda a alcanzar su objetivo: “era éste [Mesía] una Margarita Gautier del sexo fuerte; un hombre capaz de redimirse por amor. Era necesario redimirle, ayudarle a toda costa” (LR 228). La misma Ana justifica en el amor su adulterio con Mesía, al creer que realmente están locamente enamorados. En las novelas del siglo XIX, el amor es la justificación que empuja a las mujeres al adulterio y por ello, Ana supone que al hombre también le mueve el mismo motivo. Para su desgracia, Mesía nunca deja de pensar como el don Juan de Tirso de Molina, desafiando y eludiendo al amor sin ningún interés por ser salvado.

Una vez el adulterio entre Mesía y Ana se consuma, ¿es Mesía castigado por esta transgresión moral? En la historia se dan dos etapas en las que podemos considerar que Mesía recibe castigos por sus acciones impropias. La primera etapa, como castigo inicial, es la que dura desde la consumación del adulterio hasta el duelo entre don Víctor y don Álvaro. La segunda etapa, su castigo final, tiene lugar como consecuencia del duelo y muerte de don Víctor.

El castigo inicial de Mesía consiste, al igual que observamos en nuestro hombre caído don Lope, en la decadencia física de este donjuán caduco, un castigo que afecta directamente a su orgullo varonil y su vanidad. Definido a sí mismo como “máquina del amor” en sus tiempos mozos, Mesías se da cuenta de que en realidad su máquina está un poco oxidada y de que sus dotes como amante ya no son lo que eran. Y por supuesto esto le preocupa: “(...) sentía que

dentro de su cuerpo había algo que hacía crac de cuando en cuando. Había polilla por allá dentro (...) era buen soldado del amor, héroe del placer, sabía morir en el campo de batalla (...) Su inquietud era por otro motivo. Morir, *bueno; pero decaer y decaer en presencia de Ana era horroroso; era ridículo y era infame*. Sí; él faltaba a su juramento envejeciendo, perdiendo fuerzas” (LR 864, mi énfasis).

La circunstancia que agrava este decaimiento es su doble aventura con la criada de Ana, Petra. Recordemos que Petra decide ser cómplice de don Álvaro y guardar el secreto sobre el adulterio con su señora y, a cambio, “a la chica se le ocurrió ser, o fingirse, desinteresada, preferir los locos juegos del amor a las propinas, ofrecer sus servicios (...) a cambio de un cariño que Mesía no estaba en circunstancias de prodigar” (LR 866). Álvaro, anticipando cierto decaimiento en sus fuerzas, se había dado un tiempo para recuperarse antes de su victoria ante Ana aunque, al parecer, no había sido suficiente: “él mismo notaba que su rostro perdía la lozana apariencia que había recobrado en aquellos meses de buena vida, de ejercicio y abstinencia que él, prudentemente, había observado antes de dar el ataque decisivo a la fortaleza de la Regenta” (LR 864). Como consecuencia, Mesía decide terminar sus relaciones con Petra: “don Álvaro comprendía que ya no podía pagar a Petra sus servicios con amor, porque cada día era más urgente economizarlo” (LR 874). Esta decisión, a priori inofensiva, será determinante para el desenlace de la novela pues Petra, al verse traicionada por los que ella considera amantes de su señora— primero el Magistral y más tarde Mesía—propiciará el descubrimiento del adulterio por parte de don Víctor, lo que nos conduce a la segunda fase en el castigo de Mesía.

La fase de castigo final de don Álvaro se va a caracterizar por un aspecto intrínseco del personaje: el miedo y la cobardía. Mesía no quiere ser descubierto porque en el fondo teme a don Víctor, sobre todo por su destreza con las armas y su experiencia como cazador: “Lo que no le

había dicho era que él *tenía mucho miedo*; que así como se alegraba de ver rotas aquellas relaciones que iban a acabar con la poca salud que le quedaba y a dejarle en ridículo a los mismos ojos de Ana, *le horrorizaba la idea de verse frente a frente de don Víctor con una espada o una pistola en la mano*” (LR 924, mi énfasis). A pesar de este temor instintivo ante su adversario, Mesía sale airoso de un duelo en el que la casualidad y la bondad de don Víctor le conceden el triunfo. Mesía no es que proyecte una hazaña de valor, sino que más bien su acción “during the duel was the totally unexpected result of a primitive will to survive” (E. Sánchez, 12). Don Víctor, muerto a consecuencia de un tiro recibido en su vejiga, será el desencadenante del castigo final para Mesía. Es importante recordar que cuando Quintanar descubre la infidelidad de Ana con Álvaro, el esposo ultrajado le perdona la vida a Mesía la misma mañana en la que le descubre saliendo de la habitación de su esposa. De ahí que la primera reacción de Mesía, y de paso excusa para no medir fuerzas con Quintanar, es evitar el duelo—mediante tan cobarde acto como es la huida— y con ello la muerte de uno de los dos: “¡Era natural! Debía huir, ¿con qué derecho iba él a procurar la muerte del hombre que le había perdonado la vida aquella mañana y a quien él había robado la honra? Huiría” (LR 924). A pesar de estas palabras en las que Mesía se autoproclama vencedor del futuro duelo, como ya vimos anteriormente, en realidad se observa que Mesía siente una gran inseguridad y terror de resultar el vencido y no el vencedor ante un profesional de la caza como es don Víctor.

Tras la muerte de Quintanar en el duelo, Álvaro decide huir de Vetusta. En una carta que envía a Ana, Mesía justifica su desaparición expresándose con “frases románticas e incorrectas de su crimen, de la muerte de Quintanar, de la ceguera de la pasión. (...) Había huído porque el remordimiento le arrastró lejos de ella... Pero que el amor le mandaba volver” (LR 931). La verdad es otra y, tal y como nos apunta el mejor amigo de Quintanar, Frígilis, pues Mesía había

huido “¡Porque tuviste miedo a la justicia, y a mí también, cobarde!” (LR 931). Y es que Frígilis “sabía a qué atenerse respecto del valor de Álvaro” (LR 924), pues había sido testigo en otro duelo al que Mesía no se había presentado por miedo. De nuevo, encontramos la característica que parece ser intrínseca en Mesía: la cobardía. Por otro lado Ana, después de leer la carta, “no pudo pensar en la pequeñez de aquel espíritu miserable que albergaba el cuerpo gallardo que ella había creído amar de veras” (LR 932), pensamiento que manifiesta una vez más la cobardía del personaje. Tanto Frígilis como Ana reconocen la debilidad de Mesía, un miedo que le ha empujado a huir lejos de Vetusta.

Sin embargo, los vetustenses siguen viendo en don Álvaro la figura más destacable de su ciudad— su héroe local—y, como un personaje en sí que es la ciudad, le perdona cualquier acción incluso si se trata de la bajeza propia de un cobarde como es la de huir de la justicia después de cometer un asesinato. ¿A quién critica Vetusta entonces? No al hombre caído sino a la mujer caída, a Ana Ozores: “Aquel tiro del Mesía, *del que tenía la culpa la Regenta*, rompía la tradición pacífica del crimen silencioso, morigerado y precavido. Ya se sabía que muchas damas principales (...) engañaban o habían engañado o estaban a punto de engañar a su respectivo esposo, ¡pero no a tiros!” (LR 934, mi énfasis). Lo que critican de Ana no es su moralidad por haber engañado a su marido sino el que no haya respetado la doble moral de la época y haya provocado un escándalo en la ciudad. La sociedad vetustense no condena la inmoralidad cometida por Mesía al seducir a una mujer casada, pero sí el hecho de que Ana no haya seguido las costumbres vetustenses. Además, suya es la culpa de que Álvaro haya abandonado Vetusta. Mesía, el personaje que rompe con la monotonía del lugar, está entreteniéndolo a otros lejos de Vetusta: “Sí, sí, el escándalo era lo peor, aquel duelo funesto también era una complicación. Mesía había huido y vivía en Madrid... Ya se hablaba de sus amores *reanudados* con la *ministra*

de Palomares... Vetusta había perdido dos de sus personajes más importantes... por culpa de Ana y su torpeza. Y se la castigó rompiendo con ella toda clase de relaciones” (LR 936).

Vetusta no toma represalias ni castiga a don Álvaro Mesía. Al contrario, proyecta todo su despecho en la figura femenina, causante de todas las desgracias aun cuando ha sido el propio Mesía el que ha provocado la caída de Ana y, con ello, su aislamiento en el pueblo. A Mesía se le justifica e incluso se le echa de menos. Por lo tanto, el único “castigo” final que observamos en la novela es el hecho de que don Álvaro haya tenido que huir de Vetusta y la revelación (al lector por lo menos) de su cobardía y pequeñez como hombre. Pero la sociedad en sí, representada por Vetusta, no parece ver este defecto del personaje y mucho menos le recrimina haber actuado incorrectamente. Para Vetusta, Mesía es el modelo de hombre al que todo se le perdona. Por eso no encontramos ningún personaje consejero que intente reformar a don Álvaro en un hombre más domesticado, porque nadie considera que haya nada que reformar. Al contrario, los amigos consejeros asesoran a nuestro hombre caído para seducir y conquistar a Ana pero nunca para regenerarse y seguir un camino de conducta más apropiado a la moral, como hemos visto en otros hombres caídos.

Don Juan Todellas: donjuán desdonjuanizado.

Examinemos a continuación los castigos recibidos por don Juan Todellas, calavera en la novela *Dulce y Sabrosa*. Con Todellas, nos enfrentamos a un aspecto que se repite en otros hombres caídos tras seducir a una joven —como por ejemplo Juanito Santa Cruz— esto es, un leve arrepentimiento por haberla engañado y haberla dejado ir: “lo cierto es que echó de menos a su víctima, cosa en él enteramente nueva” (DS 182). Esta “novedad” que siente Todellas, que convierte a Cristeta en una mujer superior a todas sus conquistas anteriores,

comienza en el momento en que su relación con Cristeta va asentándose “demasiado” para un hombre calavera. La reacción de Todellas es la esperada: alejarse de Cristeta al sentirse en un terreno hasta entonces desconocido y amenazador. Lo que no se espera es el tímido despertar de una conciencia que le hace ver lo oscuro de su táctica de abandono hacia Cristeta: “se avergonzó de emplear aquella estratagema ruin y mentiroso. Comprendió que la infeliz a quien estaba engañando no era casada trapisonda que mereciese desprecio por faltar a su deber, ni viuda buscona armada por la experiencia contra la seducción, ni siquiera mozuela desenvuelta y sabedora de cómo se finge la pérdida de la honestidad: era una pobre mujer realmente apasionada” (DS 161).

El mismo Todellas se confiesa a sí mismo que uno de los motivos de abandono es el temor a la paternidad, pues una relación más profunda, tarde o temprano, podría dar lugar a un embarazo (de Cristeta) no deseado (por Todellas): “la chica me gusta como no me ha gustado ninguna mujer. ¡Si no fuera por miedo a la duplicación de mi individuo, un demonio la dejaba yo! La verdad es que Dios debió decir: *Crescite e multiplicamini... si os conviene, y si no, no*” (DS 181). Tras mucho discurrir, Todellas abandona a su amante e inmediatamente se produce el castigo inicial: el arrepentimiento y vergüenza por sus acciones. Se trata de un sentimiento nuevo en el personaje, nunca experimentado tras un abandono amoroso, y que le hace sentirse mal y apocopado:

¡Qué desasosiego, qué cama... y qué espantosa soledad! (...) ¿Era que se arrepentía, o simplemente que la echaba de menos? En vano intentó explicárselo. Cuanto sentía estaba en abierta contradicción con sus antecedentes, sus ideas y sus prácticas amorosas; al par le daban orgullo los recuerdos y vergüenza lo presente (...) el hombre estaba triste y desazonado, porque ahora Cristeta le ocasionaba, juntamente, pesar de haberla perdido y casi disgusto por su proceder respecto a ella. Jamás hasta entonces se preocupó del porvenir que cupiese en suerte a la mujer por él abandonada. (DS 183-184, mi énfasis)

Este arrepentimiento se ve agravado por otra circunstancia que empeora su castigo inicial: el hecho de que aun estando en París, la ciudad del amor, no es capaz de encontrar a ninguna mujer que se equipare a Cristeta. ¿La razón? Su relación amorosa con Cristeta ha variado sus expectativas con respecto a sus conquistas y, aunque se niegue a aceptarlo, estas comparaciones le hacen cuestionarse acciones pasadas: “Mientras tanto don Juan continuaba en París haciendo vida de hombre alegre, libre y rico. ¿A qué narrar sus aventuras? (...) entre tanto deleite comprado, ni un solo latido de verdadera pasión (...) *en ninguna parte gozó don Juan aquel plácido y tranquilo deleite que le ofrecieron los brazos de Cristeta*. No la echó de menos ni se arrepintió de haberla huido; pero la recordaba porque las otras mujeres se la traían a la memoria sugiriéndole involuntarias comparaciones de que siempre salía victoriosa” (DS 201, mi énfasis).

Gonzalo Sobejano sugiere la existencia de sentimientos de amor en Todellas, basados en las continuas comparaciones con otras conquistas en las que triunfa la superioridad de Cristeta: “Don Juan en realidad se había enamorado ya de Cristeta antes de creerla fruta de ajeno cercado, y el creerla tan sólo sirve para que ese amor se le haga consciente. Por eso, en varias ocasiones (VIII.VII, XIV, XV, XX) repasa en su imaginación la serie de mujeres que ha conocido, y cada uno de estos repasos le lleva a la misma conclusión: ninguna como Cristeta” (DS 55). Estos sentimientos desencadenarán unos celos— castigo para el amor propio del hombre caído calavera— que serán el motor que empujen a Todellas a reconquistar a Cristeta. De este castigo la artífice es la misma Cristeta, determinada a reconquistarlo—siguiendo la antigua fórmula de la mujer enamorada pero astuta que consigue cautivar al hombre que la sedujo (Wietelmann Bauer, “Innovación” 199) — con lo que se abre una situación de reconquista mutua y simultánea. La estrategia de Cristeta es hacer pensar a Todellas que se ha casado con otro, lo que resulta un buen

golpe al amor propio de Todellas: “¿En poder de quién estaba? ¿Qué vida habría hecho desde que él la dejó burlada? Fuese amante o marido, hombre había por medio (...) ¿habría tenido la criminal imprudencia de casarse engañando a un hombre, ocultándole su pasado? (...) En el largo catálogo de sus conquistas, ninguna recordaba don Juan que valiese lo que aquélla” (DS 218).

El castigo para Todellas no es el hecho de que Cristeta se haya casado—a fin de cuentas es una de las opciones para restaurar el honor en una mujer, y así lo entiende el mismo donjuán—sino que lo haya hecho por amor (DS 219). Al conocer la existencia del marido “ficticio” de Cristeta, su reacción inicial es la de satisfacción por saberse el primer dueño de la muchacha: “¿Se habrá casado?” y esta suposición le hizo sonreír, como burlándose de alguien. Después se puso serio, diciéndose: “rara es la fruta que llega a los labios de su legítimo poseedor sin que la hayan picoteado los pájaros” (DS 83). Sin embargo, más tarde este sentimiento de vanidad da paso a unos celos que lo traen como loco: “¿Se habría casado? Todo el empeño de don Juan estribaba en persuadirse de que el tal matrimonio le tenía sin cuidado (...) la sangre se le agolpaba en el cerebro” (DS 220).

Para agravar la situación, Cristeta ha puesto en escena a un niño, con lo que Todellas se enfrenta a uno de los peores castigos para el hombre calavera caído: la posibilidad de una paternidad ilegítima y no deseada. En realidad, la intención de la joven no es martirizarlo o castigarlo con la existencia de un hijo, pero es ésta la conclusión a la que llega Todellas tras hacer sus cálculos en cuanto a la última vez en la que estuvieron juntos y la posible edad del muchacho: “Aquella idea se le había ocurrido alguna vez, muy vagamente, pero jamás formuló su pensamiento con tan espantables caracteres de posibilidad. ¡Suyo el hijo de Cristeta! (...) Sólo su propio ingenio y la confesión de Cristeta podían sacarle de dudas (...) sobreponiéndose al disgusto que experimentaba” (DS 285). Este “susto” en el cuerpo de Todellas desaparece cuando

la propia Cristeta niega su paternidad pues, al contrario de lo esperado por Todellas, Cristeta nunca haría uso de un hijo para recuperar a Todellas (DS 295).

Otro castigo inicial para nuestro calavera—antes de su intento de transformación— es el estado depresivo en el que cae al pensar que ha perdido definitivamente a Cristeta: “Unióse al desasosiego moral el malestar físico, ayudó la inapetencia a la melancolía, y en menos de tres semanas se quedó flaco y triste como fiera enjaulada (...) ¿Era dispepsia, gastralgia, pirosis? ¡Oh, inútil ciencia! (...) Estaba don Juan macilento, escuálido” (DS 304). Tal vez Todellas no tenga tan claro la causa por la que se siente tan mal, no así su criada Mónica, quien le espeta a don Juan: “¿su castigo? ¡Parece que su castigo es estar enamorado!” (DS 305). Parece ser que el amor, sentimiento desconocido hasta ahora en el corazón del donjuán Todellas, es el causante de todos sus males físicos y psíquicos, tal y como enumera Mónica: “¿Quién le había de decir, años atrás, que por una mujer se vería en tal estado? Porque, no había que forjarse ilusiones, estaba enfermizo, inapetente, aburrido y enamorado de un imposible. La situación era desesperante” (DS 309). Por lo tanto, podemos afirmar que la enfermedad—aunque en grado leve— y el decaimiento son dos de los castigos recibidos en la etapa inicial, antes del intento de recuperación del personaje.

En la trayectoria de Todellas, el único que actúa como consejero para la transformación del personaje y su vuelta al carril del hombre modelo y responsable es su criada Mónica, la misma que vio las causas de su empeoramiento anímico. Mónica, a través de sus dichos y refranes, intenta hacer ver a Todellas la existencia de un estilo de vida alternativo al de hombre caído: “he querido decir que se habrá usted *estragao* con tanto variar de *guisaos*, y estará usted *reventao* de andar a salto de mata, cazando en sotos ajenos, y tendrá gana de fincarse” (DS 306). Como muy graciosamente expone su criada, “a cada puerco le llega su San Martín...” (DS 305),

como a cada hombre caído le llega la hora de cambiar y regenerarse: “Decía el cura de mi pueblo que el hombre que anda tras las mujeres es como el que va muchas tierras, que al fin se cansa, y quiere tener un rinconcito suyo..., pues: no quiero el monte del tío, sino el terruño mío” (DS 306). Entre los consejos de Mónica, y como era de esperar, se incluye la idea de que el matrimonio—o al menos una variedad formal de relaciones entre un hombre y una mujer—son el mejor camino para la transformación. Por eso Mónica alude a los padres de la muchacha que lo tiene enamorado como una manera de formalizar las relaciones: “Será alguna de esas señoritas de ahora que van tan majas y tienen unos cuerpos que da gloria. Convídela usted a comer con los papás” (DS 306). Mónica conoce muy bien a Todellas y sabe que la única felicidad que le espera en estos momentos es la formalización y dejar atrás su vida de donjuán.

Todellas parece también decidido a cambiar al darse cuenta de que puede que realmente ame a Cristeta, al menos así se lo confiesa a la muchacha: “Me has hecho muy desgraciado. No sabía yo que te quería tanto” (DS 310). Todellas se arrepiente de haber engañado y abandonado a Cristeta, lo que él cree que ha causado el matrimonio de Cristeta con otro: “¡Me da una ira pensar que el burro de Martínez!... No es que yo me arrepienta; pero la verdad es que anduve algo precipitado en dejarla” (DS 245). Desea volver con ella, empujado también por los celos, aunque es consciente de que todo ha sido culpa suya y de su conducta reprochable con Cristeta: “¿Qué iba a decir para disculparse de la infamia pasada? ¿Por dónde iba a comenzar? ¿Qué táctica seguiría? Si aquella mujer por él inicualemente... – no cabía negarlo, inicualemente seducida y abandonada (...) ¿con qué derecho iba él a turbar su reposo? (...) ¿Volver a las andadas? ¿Para qué? ¿Para cansarse al cabo de un par de meses, sentir el mismo hastío de la vez primera y portarse de nuevo como un charrán?” (DS 248).

Uno de los obstáculos en su transformación es que el propio Todellas no siente confianza en sí mismo y en su capacidad para cambiar, como manifiesta en la cita anterior. Todellas justifica esta inseguridad en lo que él considera ser un hombre: “Mira, Cristeta- dijo bajando los ojos, al modo de quien hace una confesión vergonzosa-, tienes razón. Mi conducta..., *tú no sabes lo que es la vida de un hombre..., estaba en circunstancias excepcionales...*, podré haberme portado mal..., pero caro lo estoy pagando” (DS 253, mi énfasis). Todellas llega a la conclusión de que, debido a sus actos erróneos en el pasado, ya es demasiado tarde para cambiar su situación: “Ahora comprendió que cuanta fruta mordió era de la que se pudre en agraz o de la que por su peso cae cañada del árbol: la única vez que llegó a cogerla sazónada y fragante, dejó, como un estúpido, que otro la saborease, y al querer recobrarla... ‘Imposible’” (DS 304). Sin embargo, la desesperación y ansias de recuperar a Cristeta son tan grandes como para humillarse y pedirle perdón: “¿Me he portado mal?, pues te pido perdón. ¿Has obrado por despecho?, te perdono. ¿Nos hemos equivocado los dos, yo al dejarte y tú al olvidarme? (...) decide lo que quieras; paso por todo, ¡pero mía, mía para siempre!” (DS 297). Y es aquí cuando su programa de transformación comienza.

En su último encuentro con Cristeta son muchos los datos que manifiestan el grado de transformación en nuestro hombre caído calavera. Para empezar, Todellas ansía saber si Cristeta lo ama, un afán totalmente nuevo entre Todellas y cualquiera de sus conquistas anteriores: “El deseo de aquel hombre iba sufriendo una transformación tan radical como justificada (...) Ya no podía bastarle poseer a Cristeta como a una mujer cualquiera; quería saber si aún era amado de ella (...) salir de dudas. La frívola pertinacia del galanteador de oficio, la tenacidad irritante del mujeriego afortunado, habían cedido el puesto a móviles más serios (...) iba transformándose en drama psicológico” (DS 288). Por otro lado, se nos ofrece en el texto una imagen muy

ilustrativa de Todellas como un diablo arrepentido en agua bendita, que refleja un hombre caído en vía de expiación: “el disgusto del enamorado arreció tanto, que comenzó a retorcerse en la butaca como diablo que se ahogase en agua bendita” (DS 292). Todellas pide perdón por sus actos dejando su oportunidad de salvación en manos de Cristeta— lo que recuerda a la actitud de Don Juan de Zorrilla con Doña Inés: “¿qué buscas, qué pretendes? ¿La satisfacción de oírme que hice mal? ¿que te diga que me arrepiento? ¿que ni siquiera me porté como caballero? (...) no merezco ni lástima...; humíllame, véngate cuanto quieras (...) ¿a quién has querido, de quién eres...? ¡yo no puedo vivir así!” (DS 294). Es más, se menciona explícitamente en el texto que Todellas se siente ahora como el don Juan arrepentido, en busca de otro tipo de felicidad más pausado: “Ya no se le ocurría todo aquello de capricho, vanidad, lo que me dé la gana, un día, una hora... La quería por suya como se desea la felicidad, sin fijar término ni plazo, lo antes posible y para siempre: ya no era el temible Burlador de Sevilla, que seduce, logra y desprecia, sino el Tenorio apasionado que se rinde a doña Inés” (DS 301).

Todellas hace balance de su pasado y reconoce sus errores: “Le pareció que su pasado era ridículo (...) Haciendo retrospectivo examen de conciencia, consideró que su vida fue hasta entonces una serie de aventuras vulgares. Las mujeres a quienes venció no eran dignas de ser conquistadas” (DS 303). Incluso un sueño le hace ver de forma lúcida lo que han supuesto sus conquistas en su vida, es decir, nada que merezca la pena recordar hasta la llegada de Cristeta: “llega a la orilla de un lago, por cuyas tranquilas aguas se desliza una barca tripulada de doncellas, que se alejan cantando tristemente. Las mira y ve que son sus propias ilusiones, que bogan río debajo de la vida despidiéndose de él para siempre (...) pasan muchas mujeres: don Juan las ve, violenta su imaginación para acordarse de sus nombres y no puede; porque todas le dieron su cuerpo, ninguna le dejó la dulzura del cariño en la memoria” (DS 339-340). Es en ese

mismo sueño, antes del encuentro final con Cristeta, en el que se le aparece una premonición, una advertencia de lo que podría llegar a ser su vida en caso de no cambiar; la vida de una vejez en soledad, enfermo, sin nadie que se apiade ni se acuerde de él, y todo debido a una juventud mal aprovechada: “un hombre viejo y enfermo está solo en un gabinete. La tos le desgarró el pecho, tiene las piernas hinchadas por la gota, el estómago roído de dolores, y para que el sufrimiento sea completo, conserva el cerebro despierto y sano (...) ¡Qué soledad tan triste! ¡Ni una hija, ni una caricia, ni un beso! ¡Oh, mocedad malbaratada!” (DS 339-340). Su deseo de cambiar llega a tal extremo, que incluso acepta al supuesto hijo de Cristeta aun sabiendo que no es hijo de ellos y superando su anterior fobia a la paternidad: “Iremos donde quieras, *solos... o con tu chico...*, yo seré su..., lo que tú mandes (...) Juan había pronunciado aquellas palabras con una *expresión nueva, desconocida* para ella, y aquel beso fue más casto, más sincero, menos egoísta que los dados en otro tiempo (...) *No se sintió deseada sino querida*, y en lo más íntimo de su espíritu se alzó una voz que le decía: ‘Es tan mío como yo suya’” (DS 298, mi énfasis). Aunque no lo expresa explícitamente, Todellas ofrece ejercer como padre de ese niño si Cristeta así lo desea. Estas palabras son dichas desde el sentimiento de amor por Cristeta y así lo entiende su amada.

Al final, es el propio Juan el que expresa su transformación, dejando atrás su condición de hombre caído calavera al recibir el perdón de Cristeta: “¿Verdad que me has perdonado? Ahora *soy otro*, y te adoro” (DS 345, mi énfasis). Como muy bien comenta Gonzalo Sobejano, “el ardid del aparente cercado ajeno excitará el amor propio de don Juan, sus celos, pero al fin se confesará que amaba antes, ama ahora y amará siempre a Cristeta (...) el lector quedará convencido de esto cuando ve al hombre insustancial y frívolo echarse a llorar como un niño (XIX)” (DS 55-56).

¿La llegada de este cambio total en Todellas significa que el hombre caído ha sido perdonado completamente y no va a recibir un castigo final? La verdad es que sí, Todellas recibe un castigo final: desear casarse con Cristeta y no conseguirlo por decisión de su amada. Gonzalo Sobejano sostiene que Don Juan de Todellas “al ser reconquistado por ella a través de esa ficción que la hace parecer más deseable por prohibida, la salva y se salva. Seductor, adquisidor y salvador salvado (...) se conjugan aquí en un solo personaje. Cristeta queda a salvo de nuevas caídas y salva a su salvador de la vejez desamparada que él mismo veía como final de sus disipaciones. Hallan entre ambos, el amor verdadero y podrían legitimarlo como matrimonio. Don Juan se lo ofrece a Cristeta. Pero ella lo rechaza (...) para sí piensa: ‘Si me caso le pierdo’” (DS 28).

Todellas, al salvarse, parece adquirir algunos valores de una sociedad tradicional como es la importancia del matrimonio. Si recordamos su posición anterior ante esta institución social, el donjuán de Todellas “tiene treinta y tantos años, es soltero, por lo cual da gracias a Dios lo mejor una vez al día” (DS 74). En ningún momento parecía dispuesto a pasar por el altar: “¿Habló él nunca de boda? ¿Exigió ella promesa en que él consintiese? Nada de esto. Pues entonces ¿cómo había de figurarse Cristeta que tal hombre podría llegar a ser su esposo?” (171). Sin embargo, su actitud cambia después de recuperar, o más bien ser recuperado por Cristeta. Ahora lo que más desea—para conservarla— es casarse con ella pero es Cristeta la que se niega, a su vez por miedo a perderlo: “En la imaginación de ambos surgió la misma idea, formulada en sentido contrario: ‘Él pensó: ‘será mi mujer’; y ella se dijo: ‘Si me caso le pierdo’” (DS 349). La negativa de Cristeta al matrimonio se debe a la “mala” reputación del matrimonio en relación al amor, como si esos dos aspectos no pudieran estar unidos. De hecho, el matrimonio no sale muy bien parado en la novela si tenemos en cuenta el único ejemplo que se nos da con don Quintín y

su esposa doña Frasquita. Cristeta ha sido testigo de cómo el matrimonio mata el amor entre los esposos y no está dispuesta a que la institución social estropee su relación con Todellas:

“¿Quieres ser mi mujer? (...) -¡Eso... jamás! (...) Lo que yo quiero no es tu libertad, sino tu cariño. ¿Casarnos? ¿Para qué? ¿Para darte por seca y rigurosa obligación lo que por libre y complacido albedrío quiero que sea tuyo? ¿Para mermar a la pasión el encanto de la espontaneidad? ¿Por ventura serán entonces más cariñosos tus besos, más prietos tus abrazos? (...) ¿Qué ceremonia, qué rito, que fórmula ha puesto el Señor por encima de este anhelo con que mi pensamiento quiere volar para hacer nido en tu alma?” (DS 348).

El rechazo del matrimonio, según Wietelmann Bauer, “representa no sólo la aceptación del amor libre sino la reafirmación del juego del amor, la prolongación del deseo y la necesidad, por parte de la mujer, de conservar el amor del hombre (y no al revés)” (“Innovación 199). Es Cristeta la que pone condiciones a su unión y no Todellas, quien al final tiene que conformarse con la promesa de Cristeta de serle fiel: “¿Me prometes que serás siempre mía?” (DS 349). Cuando Todellas y Cristeta comienzan a ser amantes se propone casi sin querer un tipo de relación espiritual alternativa al matrimonio: “Evocando los recuerdos se le vinieron a la imaginación muchas cosas. Ninguna mujer poseyó que fuese tan cariñosa (...) Lo inolvidable para don Juan era el modo que Cristeta tenía de besarle (...) Nada de grosería ni lujuria. Estos besos eran el maravilloso límite que separa lo físico de lo inmaterial (...) La confusión de los alientos era *símbolo del maridaje de las almas*. ¿Quién ha dicho que esto es pecaminoso?” (DS 245, mi énfasis). En cuanto al matrimonio legítimo, nuestro hombre caído no logra conseguirlo, lo que se puede interpretar como un castigo que impide a Todellas transformarse completamente en lo que la sociedad espera de los hombres: casarse y tener hijos legítimos para que esta misma sociedad sobreviva bajo unos cánones de moralidad aceptada.

3) El hombre caído adúltero.

En esta categoría analizaremos la situación de aquellos hombres que caen al ser infieles a sus mujeres legítimas. En una sociedad en la que se santifica el matrimonio y se aboga por el respeto y la fidelidad— tales son los votos de los esposos al contraer matrimonio— la realidad es que muchos de estas uniones se producían movidos por intereses (en el caso de las clases más apoderadas) y por ello, la caída al mantener relaciones con amantes resultaba bastante habitual.

Don Quintín: viejo verde adulterado.

En la novela *Dulce y Sabrosa*, a parte de la existencia de un hombre caído calavera, también se presenta otro hombre adúltero: don Quintín, el tío de Cristeta. Don Quintín representa en la novela el paralelo decadente del donjuán protagonista don Juan Todellas. Perteneciendo a una clase social inferior a la del amante de su sobrina, don Quintín intenta emular el tipo de hombre casanova de la clase aristocrática a la que pertenece Todellas, aunque sin conseguirlo. Es más, siendo los dos personajes caídos, don Quintín es castigado más duramente que Todellas, quizás porque su caída como hombre casado conlleva unas consecuencias mucho más serias que las de un hombre soltero como Todellas. O quizás se debe a su clase social inferior, dando a entender que los *señoritos*, por supuesto jóvenes, son los únicos que pueden salir airosos de una situación similar de caída moral, por lo que el resto de hombres debería abstenerse de siquiera intentar su emulación.

En la construcción del personaje de don Quintín, destacan unos apelativos y descripciones que no le dejan muy bien parado, rozando lo caricaturesco al compararlo con la figura del donjuán Todellas al que, como ya comentamos, intenta emular. Don Quintín es

descrito en la novela como “alto, flaco, viejo, de bigote recio” (DS 320) a la vez que, en una escena con una de sus amantes—que debería ser ciertamente sensual—, se narran sus movimientos de una forma un tanto patética: “hágame usted el favor de echarme estos botoncitos (...) No tuvo más remedio que acceder (...) Sus dedos eran demasiado gruesos y torpes para aquella operación” (DS 116-6). Incluso a la hora de valorar a sus amantes, las dota de una distinción totalmente irreal, de nuevo creadas a partir de su fantasía donjuanesca. Por ejemplo, durante uno de sus encuentros con su primera amante, Mariquita— amante por decirlo de alguna manera ya que recordemos que no llegan a consumir su aventura amorosa—encontramos algunas alusiones como éstas: “jamás soñó, en sus largos monólogos de estanquero aburrido, tener tan cerca de sí *una señora* como aquélla (...) Lo que a don Quintín le producía más turbadora impresión era el olor que de ella se desprendía: *tal vez fuese perfume barato*, pero a él se le antojaba efluvio de diosa” (DS 117, mi énfasis). Éstas son algunas muestras del enfoque decadente y de mofa del narrador hacia don Quintín como amante.

Don Quintín intenta primero convertirse en el amante de Mariquita, sin saber que ella ha sido contratada por Todellas para distraerlo de sus obligaciones y cuidado de la honra de Cristeta. A pesar de no consumarse su relación amorosa, se puede considerar un intento de adulterio por su parte, por el que también recibe su castigo inicial— el abandono de su amante y un ataque a su amor propio al descubrir el embuste de conquista ideado a su alrededor por Todellas: “¡Y pensar que él no consiguió de Mariquilla nada sustancioso y positivo! ¡Ni una sola vez! ¡Qué burla tan infame! Lo único que le consolaba era que hubiese quien se lo diera por comido, juzgándole como amante rumboso” (DS 155). A pesar de que don Quintín verdaderamente creía que “caería” con Mariquita, “¡Tú vas a ser mi perdición!”(DS 120), su

caída total no ocurrirá hasta que Carolina entre en escena, tal y como aventura el título del capítulo IX: “Busca don Quintín a una mujer y *cae* en las redes de otra” (DS 146, mi énfasis).

Otro de los castigos iniciales que recibe don Quintín, es la reacción de su esposa doña Frasquita al descubrir sus primeros escauceos amorosos: “*la catástrofe se vino encima*. Uno de aquellos billetes amorosos [misivas] cayó en manos de doña Frasquita (...) La carta interceptada estaba escrita con la peor intención del mundo (...) *Doña Frasquita supo de un golpe que la querida de su marido era corista*, que habían tenido sus *diálogos pecadores* en el teatro (...) continuarían aquellos vergonzosos desórdenes” (DS 121-2, mi énfasis). La esposa ultrajada sopesa sus opciones y decide que “antes de tolerar que su marido acabase de corromperse y perderse (...) Menos ruinosa resultaría la doncella que la pérdida de su marido” (DS 122). Por eso, su primera reacción es amenazar a don Quintín con el asesinato pasional y el escándalo: “¡Te mato cuando estés durmiendo, y luego me mato yo! ¡Vamos a salir en los papeles!- El pobre don Quintín cedió amedrentado” (DS 123). Otra resolución es la de prohibir que su marido vuelva a pisar el teatro, por tratarse de un lugar pecaminoso: “alejada Cristeta del teatro, no habría pretexto para que lo frecuentase su marido” (DS 198). Y así, don Quintín se ve limitado a la hora de salir y verse con otras mujeres que no sean su esposa, un gran castigo para alguien acostumbrado a moverse libremente por la esfera pública:

(...) a tenerle más sujeto (...) la criada hiciese los pocos recados (...) pagó persona que acudiese a los centros oficiales de donde había que recoger las sacas del tabaco y los pedidos del papel sellado; obligó a su esposo a encargarse de la venta desde que se abría hasta que se cerraba el estanco para que no tuviera momento libre (...) decidió pasar el día sentada junto al mostrador, en continua vigilancia, con propósito de morder y arañar a quien se presentase trayendo carta o recado sospechoso. Tan horrible fue el cautiverio, que el infeliz llegó a no poner los pies en la calle sino los domingos y fiestas de guardar, a primera hora, cuando su esposa le llevaba a misa, sacándole a tomar el aire, como las doncellas de servir sacan a los perritos falderos para que no empuerquen las alfombras. (DS 146-7)

Estas resoluciones— castigos iniciales— dejan de surgir efecto al presentarse una segunda aventura, y esta vez caída real de don Quintín con otra corista, Carola, con la que sí que consuma su relación amorosa. Renace en el anciano el amor propio varonil de su juventud y, poco a poco, se atreve a enfrentarse a las restricciones de doña Frasquita: “le oía refunfuñar y maldecir sin hacerle pizca de caso, hasta que irritado con aquella ofensiva indiferencia y *envalentonado por su senil amor, llegó a convertirse en tiranuelo del hogar donde dos años antes tenía idéntica autoridad que el gato* (...) Quintín estaba desconocido: tan pronto se enfurecía (...) se hizo rumboso y no para su casa” (DS 204-5, mi énfasis). Al cambio de actitud de don Quintín, al que se le llega a dar el calificativo de “tiranuelo” como acabamos de ver, le suceden una serie de comportamientos transgresores que le distancian cada vez más de sus responsabilidades como cabeza de familia y como esposo de su hogar al borrar, o al menos confundir, los límites entre el matrimonio y la relación ilegítima. Don Quintín, en su estado de enamoramiento, le regala a su amante una prenda de vestir que pertenece a su esposa— “la única prenda lujosa que tenía Frasquita, un soberbio pañolón de Manila (...) pasó del cofre marital al baúl del adulterio. Afortunadamente, la ultrajada esposa tardó mucho en saberlo” (DS 205) — e incluso prefiere *apretarse el cinturón* en casa para saciar de lujos a su amante: “La tacañería de Quintín suprimió los buñuelos (...) el besugo de Nochebuena (...) en cambio para su daifa, pavo y perniles se le antojaban poco” (DS 205). Las consecuencias por este comportamiento no tardarán en llegar, dando lugar a lo que hemos denominado la fase de castigo final.

Uno de los primeros síntomas, y castigo para don Quintín, es su decadencia física. Mediante varias alusiones, el lector infiere que don Quintín es un hombre mayor, situación que se agrava después de su infidelidad con la segunda corista. Hasta ese momento, don Quintín no es plenamente consciente de que sus fuerzas están mermando en el terreno sexual. Como

ocurriera con don Álvaro Mesía en *La Regenta*, también la máquina del amor de don Quintín empieza a fallar debido al pasar—y pesar—de los años. A nuestro hombre caído le cuesta llevar el ritmo de su joven amante: “Comenzó yendo a verla una vez por semana (...) luego cada tres días (...) y acabó visitándola casi diariamente (...) entre el desasosiego que las precedía y lo desmazelado y lacio que solían dejarle, ni fuerza le quedaba en la lengua para humedecer un sello (...) el infeliz no tenía cabeza para nada” (DS 204). Poco a poco, se ve en la necesidad de incluso poner excusas a su falta de asiduidad: “él faltó algunas noches o acortó las visitas, quejándose de pesadez de estómago” (DS 272).

Don Quintín es un hombre caído al no cumplir con sus responsabilidades como esposo, no sólo mediante su infidelidad, sino también por descuidad la economía de su estanco: “Lo peor fue que por tanto emperejilarse y tanto ir a casa de su querida, se relajó en la vigilancia y cuidado del despacho (...) empezó por perder la confianza de los parroquianos (...) acabó por desacreditar la tienda en pocos meses” (DS 206). Esta caída conlleva otro de los castigos para don Quintín, que es la pérdida de su estanco en una de las mejores zonas de Madrid por uno en un barrio de menos posibilidades, lo que significan pérdidas económicas para el estanquero: (DS 206). La nueva situación económica empeora a su vez su relación con Carola, quien está interesada en don Quintín por los beneficios económicos que su relación le proporciona, y no por amor:

“convencido de que, a pesar de aquellos besos, el amor y sus derivados eran para él cosa perdida como no arbitrarse recursos (...) Sin bolsa llena, ni rubia ni morena” (DS 275). De hecho, la actitud de Carola hacia don Quintín cambia radicalmente de forma proporcional a la falta de ingresos: “La mudanza de tienda y calle no fue para él venir a menos, sino llegar a casi nada, por lo cual Carola empezó a mostrársele despegada y arisca, tanto como antes fue apasionada y pegajosa” (DS 271). El estatus económico, a fin de cuentas importantísimo a la hora de

permitirse o no tener una amante—“A ése [Todellas] sí que no le faltará dinero para tener queridas!” (DS 276)—, es una de las diferencias entre un donjuán como Todellas y este donjuán de poca monta que es don Quintín: “Esta especie de invocación a hombre que ponen casa a la querida, dejó muy caviloso a don Quintín, haciéndole discurrir amargamente sobre *las injusticias sociales*. ‘¡Unos tanto y otros tan poco!’- Hay quien está como yo y quien regala a la querida caballos rusos (...) la propia miseria con la riqueza del aborrecido don Juan, brotó en su lóbrego y envidioso pensamiento una llamarada de odio y venganza. La desgracia le hizo mal filósofo, y la mala filosofía le trastornó el seso” (DS 314).

Don Quintín, a diferencia de otros personajes caídos, no cuenta con el apoyo de personajes consejeros que intenten velar por su moralidad dentro de la sociedad. Su mujer intenta convencerle a la fuerza para que vuelva al seno del hogar, como ya comentamos anteriormente. Doña Frasquita, en el fondo, prefiere pensar que la caída de su marido se debe a causas externas y no a la voluntad de su esposo. Al principio, como su mujer legítima, ella pretende protegerlo de las situaciones que pudieran tentarlo, como es el mundo del teatro: “Doña Frasquita tembló ante la idea de que, si su sobrina volvía al teatro, tornase su marido a las pasadas liviandades” (DS 208). Más tarde, cuando la aventura de su esposo es evidente y se enfrenta a Carola, entendemos que Doña Frasquita culpa a Carola de la inmoralidad de su esposo:

¿Pero es usted su mujer? ¡Jesús, qué antigua! (...) Oye, Quintín, ahora te digo, que haces bien en buscar carne fresca fuera de casa, porque tu parienta está mojama. Anda, *calzonazos*, échala o me marchó- Frasquita, espantada de tales impropiedades y aturdida por la estúpida pasividad de su esposo, *dudó un momento entre arañar al infiel o agarrarse con la desvergonzada* (...) se arrancó contra el estanquero, y a pellizcos, y tirones de pelos, le levantó del suelo, vociferando: *¡Despídela, pégala, quiero que la mates!, ustez, mala mujer ladrona de hombres, ¡fuera de aquí!* (327, mi énfasis)

Para su Frasquita, Carola es una “ladrona de hombres”, la culpable de todo, y no tanto su marido, contribuyendo a la percepción de la mujer mala por naturaleza y la ingenuidad del hombre que comete una infidelidad. Al final, es doña Frasquita la que ejecuta el castigo final para don Quintín al negarle la libertad, como dice el epígrafe de este capítulo, “Del fin que tuvieron los desordenados amores de don Quintín y del principio de su cautividad”:

Señor mío, vámonos; en casita ajustaremos cuentas. Después enmudeció, como si se hubiese tragado la lengua (...) Salieron, pasaron calles y plazas; él cabizbajo y anonadado, delante; ella, implacable y rencorosa, detrás (...) Al entrar al estanco, Frasquita, solemne y triunfadora, levantó la trampilla del mostrador, y dejando paso a Quintín (...) dijo con voz reposada y grave: “Viciosote, usted, que siempre estaba en casa, flojo y alicaído, como bandera en día sin viento, ¿salía a presumir fuera? ¡Ya te daré yo *querindangas!* ¡*Cochino!* ¡*Mientras yo viva, no saldrás a la calle más que conmigo!*” (...) Tal fin tuvieron los desórdenes quintinescos, y *es fama en el barrio que jamás ha vuelto el pobre viejo a salir solo.* (DS 329, mi énfasis)

El único personaje que actúa, en cierto modo, de consejera de don Quintín es su sobrina Cristeta. Durante un encuentro de estos dos personajes, Cristeta le intenta hacer entender que la pérdida de su negocio se debe a su caída moral: “si le han quitado a usted el estanco, es porque no piensa usted más que en ella ni se cuida usted de nada, y eso se han *agarrao*” (DS 208-9). Sin embargo, al final la joven, achacando la caída de su tío a un enamoramiento de carácter senil, se da por vencida en cuanto a la recuperación moral de don Quintín: “esa chifladura de hacerse el enamorado no habrá medio de quitársela a usted de la cabeza... es cosa de los años (...) usted sí que está chocho; pero yo no puedo evitarlo” (DS 209).

En don Quintín encontramos a un hombre caído que en ningún momento muestra ansias por reformarse, más bien se lamenta de no disponer de las mismas armas de seducción que don Juan Todellas para ampliar o mejorar las condiciones de sus conquistas. Por eso no es un

personaje que logre salvarse y recibe el castigo directamente de mano de su mujer legítima, quien le roba la libertad de movimiento y lo limita a la esfera privada.

Juanito Santa Cruz: un esposo no tan perfecto.

En *Fortunata y Jacinta*, el personaje masculino caído que desencadenará toda la trama y desgracias en la vida de estas dos mujeres, es Juanito Santa Cruz. Este personaje cae doblemente, pues de soltero se comporta como un calavera de múltiples conquistas, y después de casado le es infiel a su esposa con su ex amante Fortunata y con Aurora, una conocida de la familia. Como bien nos recuerda Harriet Turner, “married for only two years, Juan has been unfaithful at least five or six times” (15).

Al hombre caído se le suele perdonar todo, sobre todo si se trata de algún joven adinerado que lo único que desea es divertirse. Esta percepción se infiere de los términos que se utilizan al describir estas caídas, unos conceptos muy livianos y que no dan mucha relevancia a acciones de índole inmoral en estos jóvenes. En el caso de Juanito, cuando se revelan sus caídas de calavera, aun tratándose en muchas ocasiones de deshonoras tras falsas promesas, se refieren a ellas como “dado a los picos pardos” (F&J 459), “trastadas” (F&J 641) o “tonterías” (F&J 753). Esta tendencia a restarle importancia a sus caídas como si fueran simple *faltitas* se debe en buena parte a que Jacinta “sees Juanito as a child; she has been taught always to absolve him from the responsibility of his actions (...) this roguish lad is somehow lured into sin” (Turner 11). Es la propia Jacinta la que expresa: “Bien conozco que los hombres las han de correr antes de casarse” (F&J 85). Su padre don Baldomero justifica cualquier acción calaveresca como parte de la educación en los jóvenes que no le resta confianza en su hijo (F&J 16). La actitud de don Baldomero responde al estereotipo de masculinidad, en el que “the libertine pursuits of the

yourthful male” se aceptan como una etapa inevitable en su desarrollo, lo que precede pero no es incompatible con su futuro papel como “the benevolent family provider” (Boone 61). Incluso su madre considera las correrías de Juanito como un “sarampión”, es decir, como una etapa más necesaria en la crianza de su hijo (Turner 11).

El único personaje que actúa como consejero para que Juanito vuelva al buen camino es su madre doña Barbarita, quien no está de acuerdo en absoluto con esa filosofía un tanto liberal de su marido. Como madre protectora y observadora, parece ser la única en sospechar que su hijo no esté llevando ni el tipo de vida ni teniendo el tipo de amistades que corresponden a su clase social, etapa que coincide con la primera aventura de Juanito con Fortunata, perteneciente ésta a la clase popular:

Barbarita empezó a notar en su hijo inclinaciones nuevas y algunas mañas que le desagradaron (...) tenía horas de infantil alegría y días de tristeza y recogimientos sombríos (...) cambio en las costumbres y en las compañías (...) ciertas inflexiones muy particulares en su voz y lenguaje. Daba a la élle el tono arrastrado que la gente baja da a la y consonante; y se le habían pegado modismos pintorescos y expresiones groseras (...) en el vestido, Delfín se encajó una capa de esclavina corta con mucho ribete (...) sombrero pavero (...) se peinaba con mechones ahuecados sobre las sienas. (F&J 70)

Al principio, Barbarita toma estas nuevas costumbres como algo pasajero, por lo que no le da tanta importancia ni se cuestiona acerca de las posibles consecuencias de estos actos de Juanito, con tal de que se pasen y su hijo vuelva a ser el de siempre:

Juanito empezó a abandonar aquellos mismos hábitos groseros que tanto disgustaban a su madre (...) *no le importaba nada ignorar los desvaríos de su hijo con tal que se reformase* (...) Después de una noche que entró tarde y muy sofocado, y tuvo cefalalgia y vómitos, la mudanza pareció más acentuada (...) La mamá entreveía (...) amores un tanto libertinos, orgías de mal gusto, bromas y riña quizá; pero *todo lo perdonaba, todo, todito, con tal que aquel trastorno pasase*, como pasan las indispensables crisis de las edades. (F&J 73, mi énfasis)

En el momento en que sospecha líos de faldas de Juanito con una chica de la clase baja— antes incluso de que el lector sepa de la existencia de Fortunata— situación que podría complicar las cosas, Barbarita aconseja a Juanito irse de Madrid para poner tierra de por medio (F&J 74). Es entonces cuando Barbarita plantea la idea de casarse con Jacinta, algo que, según Harriet Turner, refleja que Barbarita “is determined to tie her son to herself forever through marriage” (9). Este matrimonio se planea más por decisión de Barbarita que del propio interesado Santa Cruz. Juanito, quien aparenta desempeñar el papel de tomar la decisión final aunque en realidad es Barbarita la que insiste y había planeado todo desde su infancia, en cierta forma dando lugar al “sí de los niños”: “El Delfín prometió pensarlo (...) su amor propio (...) ya que no una elección libre, el simulacro de ella” (F&J 75).

A partir de esta decisión familiar, Juanito Santa Cruz se convierte en un hombre casado que debería jurar fidelidad a su esposa Jacinta. Sin embargo, el Delfín no respetará la institución matrimonial mostrando que “el matrimonio como reforma es otra escapatoria ficticia, aplicada por los mismos burgueses que conocían perfectamente lo frágil de tal institución desde el punto de vista ético” (Estrella Cózar 18). Muy al contrario de lo que se esperaría de él como hombre casado, su comportamiento moral refleja paralelos con el momento político de la época, tal y como comenta don Baldomero, por lo que el período de paz que simboliza el matrimonio con Jacinta, dará paso a esos días de libertad en la que Juanito volverá a caer en brazos de Fortunata: “nuestro país padece alternativas o fiebres intermitentes de revolución y de paz. En ciertos períodos todos deseamos que haya mucha autoridad. ¡Venga leña! Pero nos cansamos de ella y todos queremos echar el pie fuera del plato. Vuelven los días de jarana, y ya estamos suspirando otra vez porque se acorte la cuerda” (F&J 591). Juanito, haciendo gala de su alergia al hastío y a la rutina, se siente de nuevo atraído por Fortunata cuando ya es un hombre casado, amén de

motivado por el pensamiento de que Fortunata pertenece ya legalmente a otro hombre, Maximiliano.

Uno de los castigos iniciales que Juanito recibe como consecuencia de su adulterio, bastante insignificante en comparación con los castigos que recibe Fortunata a lo largo de la novela, es una pulmonía bastante grave que le impide salir de casa por algún tiempo y de la que se comenta que: “Pobrecito, por poco no lo cuenta” (F&J 446). Esta enfermedad es tan sólo un paréntesis que devuelve a Juanito a la vida tranquila del hogar aunque, una vez que supera este trance, vuelve a las andadas y cambia su actitud respecto a Jacinta, quien sospecha de la existencia de una amante en la vida de su marido: “Porque Juan, desde que se puso bueno y tomó la calle, dejó de estar tan expansivo, sobón y dengoso como en los días del encierro, y se acabaron aquellas escenas nocturnas en que la confianza imitaba el lenguaje de la inocencia (...) con su mujer mostrábase siempre afable y atento, pero frío, y a veces un tanto desdeñoso. Jacinta se tragaba este acíbar sin decir nada a nadie. Sus temores de marras empezaron a condensarse, y atando cabos y observando pormenores, trataba de personalizar las distracciones de su marido” (F&J 281-2).

La caída de Juanito Santa Cruz, por segunda vez y como hombre casado, desencadena unos castigos finales en la autoestima de nuestro hombre caído. A diferencia del final de Fortunata en la novela— quien recibe la muerte física por su caída— Juanito no muere por sus infidelidades aunque sí que desaparece de escena y se vuelve un personaje casi secundario, si observamos que poco a poco su voz deja de escucharse y los personajes, alrededor del que había sido el Delfín de la casa—sus padres y su esposa— dejan de adorarlo ciegamente como llevaba ocurriendo en la mayor parte de la novela.

El artífice de este castigo final no es ni más ni menos que su esposa Jacinta quien, cansada y decepcionada del comportamiento de su esposo, empieza a tratarle de forma indiferente. Desde su casamiento con Jacinta, Juanito es consciente de la gran distancia moral que existe entre ambos, ya que “for better or for worse it is always the narcissistic Santa Cruz who is reflected in the polished glass of his wife’s virtue” (Turner 15), y este punto es algo que no puede soportar, teniendo en cuenta que Santa Cruz es un chico acostumbrado a que lo adulen y a considerarse un ser superior a los demás en todos los aspectos: “Teníase a sí mismo el heredero de Santa Cruz por una gran persona. Estaba satisfecho, cual si se hubiera creado y visto que era bueno (...) no soy lo peorcito de la humanidad. *Reconozco que hay seres superiores a mí, por ejemplo, mi mujer*; pero ¡cuántos hay inferiores, cuántos!” (F&J 155, mi énfasis). Incluso después de cometer infidelidades, tiene la desfachatez de presentarse ante Jacinta como un marido ideal: “Bien sabes que no soy callejero... A fe que te puedes quejar. Maridos conozco que cuando ponen el pie en la calle, del tirón se están tres días sin parecer por la casa. Éstos podrían tomarme a mí por modelo” (F&J 159). A lo que Jacinta, un poco escamada ya de la supuesta moralidad de su marido, le contesta: “Ya sé que hay otros peores; pero no pongo yo mi mano en el fuego porque seas el número uno” (F&J 159). En pocas palabras, podemos afirmar que Juanito es un hombre vanidoso que necesita convencerse de su superioridad moral frente a Jacinta: “Ni la variedad de aficiones y caprichos excluía un sentimiento inamovible hacia su compañera por la ley y la religión (...) admiraba en ella las virtudes que él no tenía y que según su criterio, tampoco le hacían mucha falta. Por esta última razón no incurría en la humildad de confesarse indigno de tal joya, pues su amor propio iba siempre por delante de todo, y teníase por merecedor de cuantos bienes disfrutaba o pudiera disfrutar (...) Vicioso y discreto, sibarita y hombre de talento” (F&J 152).

El lector es consciente de este complejo del personaje con respecto a su mujer en el momento en que Juanito se sincera con su esposa durante la luna de miel contándole, a su manera, su aventura prematrimonial con Fortunata. Esa confesión se produce en dos partes, una en la que Santa Cruz está completamente borracho y sufre una crisis de conciencia que le hace confesar todo de forma bastante patética y dramática, y una segunda parte en la que relata los hechos desde un punto de vista más altanero sin los efectos del alcohol, en la que menosprecia a Fortunata—con respecto a la cual sí que se considera un personaje moralmente superior: “Esta gente del pueblo es atroz. ¡Qué moral tan extraña la suya!, mejor dicho, no tiene ni pizca de moral” (F&J 89). Durante la confesión, Jacinta recibe información solamente sobre una versión de la historia, la de Juanito, siendo capaz de reconstruir el resto de los hechos más por influencia de la ficción que de la realidad: “Y a renglón seguido *la consabida palabrita de casamiento* (...) Aunque Jacinta no conocía personalmente a ninguna *víctima de las palabras de casamiento*, tenía una clara idea de estos pactos diabólicos por lo que de ellos había visto en los dramas (...) Volvió a mirar a su marido, y notando en él una como sonrisilla de hombre de mundo (...) Sí, la palabra de casamiento con reserva mental de no cumplirla, *una burla, una estafa, una villanía. ¡Qué hombres!...* Luego dicen...” (F&J 86, mi énfasis). Santa Cruz le pide perdón a Jacinta, con un gran deseo de ser salvado y ayudar así a su conciencia; quiere reformarse pero recordemos que está borracho. Jacinta, aun sabiendo que su marido engañó a Fortunata con falsas promesas, no deja de cumplir su papel de esposa comprensiva que perdona e incluso salva la conciencia moral de su marido: “Estás perdonado (...) no exijo imposibles. Bien conozco que los hombres las han de correr antes de casarse” (F&J 85). Sin embargo, Juanito recibe el castigo de sentirse inferior frente a Jacinta, quien presenta una superioridad moral que tanto molesta a su marido ya que es consciente de que nunca podrá superarla:

No desconocía él la situación poco airosa en que estaba ante Jacinta, cuya grandeza moral se elevaba ante sus ojos para darle la medida de su pequeñez. Era muy soberbio (...) nada le molestaba tanto como verse y reconocerse inferior a su mujer (...) *el pecador* estaba algo confuso (...) Lo que él quería era quedar bien, remontarse hasta su mujer, y superarla, si era posible, presentando sus faltas como méritos (...) Lo que él no podía sufrir era que se le tuviese por hombre vulgar, por uno de tantos (...) Ya vería ella qué marido tenía, qué ser superior, qué persona tan extraordinaria. (F&J 597, mi énfasis)

Juanito Santa Cruz pone a prueba la paciencia de Jacinta una y otra vez. En la luna de miel le explica sus primeros encuentros con Fortunata como algo meramente anecdótico y parte de un pasado que no volverá a repetirse. Cuando Santa Cruz vuelve a caer con Fortunata, Jacinta le da un ultimátum para que deje a Fortunata a toda costa y de forma definitiva (F&J 602). La paciencia de Jacinta llega a su límite al final de la novela, con el desenlace del embarazo de Fortunata con el Pituso verdadero:

Jacinta y su suegra cogieron por su cuenta al Delfín, y le pusieron en duro compromiso, refiriéndole lo ocurrido (...) y obligándole (*con lastimoso desdoro de su dignidad*) a manifestarse sinceramente consternado, pues el caso no era para puesto en solfa, ni para rehuido con cuatro frases y un pensamiento ingenioso. *Había faltado gravemente, ofendiendo a su mujer legítima, abandonando después a su cómplice*, y haciendo de ésta digna de compasión y aun de simpatía, por *una serie de hechos de que él era exclusivamente responsable*. Por fin, Santa Cruz, tratando de rehacer su *destrozado amor propio*, negó unas cosas, y otras, las más amargas, las endulzó y confitó admirablemente, para que pasaran, terminando por afirmar que *el chico era suyo y muy suyo, y que por tal lo reconocía y aceptaba, con propósitos de quererle como si le hubiera tenido de su adorada y legítima esposa*. (F&J 1037)

La indiferencia de Jacinta hacia su esposo se va mostrando poco a poco, comenzando con la falta de esa predisposición habitual en ella para cumplir todos los deseos de Juanito:

“[Barbarita] Jacinta, allí tienes a tu marido llama que te llama... Entré y... “Que dónde estabas tú.

Que qué tenías tú que hacer en la calle tan temprano”. Con que bien puedes darte prisa. –

[Jacinta] *Que espere... Pues no faltaba más...- replicó Jacinta con tedio-. Que tenga paciencia,*

que también la tienen los demás” (F&J 1010). Al final de la novela, el mayor castigo que recibe Juanito Santa Cruz es la indiferencia total y absoluta y la pérdida del amor incondicional que Jacinta sentía por él, una desaparición que, según Ana María Maza Sancho, se refleja en la desaparición del lenguaje privado entre los esposos (178):

Entonces se vio que la continuidad de los sufrimientos *había destruido en Jacinta la estimación a su marido, y la ruina de la estimación arrasó consigo parte del amor*, hallándose por fin éste reducido a tan miserables proporciones, que casi no se le echaba de ver. La situación desairada (...) inflamaba más y más el orgullo de Santa Cruz, y ante *el desdén no disimulado, sino real y efectivo, que su mujer le mostraba*, el pobre hombre *padecía horriblemente*, porque era para él muy triste, que a la víctima no le doliesen ya los golpes que recibía. *No ser nadie en presencia de su mujer, no encontrar allí el refugio a que periódicamente estaba acostumbrado, le ponía de malísimo talante (...) experimentó por primera vez esa sensación tristísima de las irreparables pérdidas y del vacío de la vida (...)* Claramente se lo dijo ella, con expresiva sinceridad en sus ojos, que nunca engañaban: *“Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapos no me afectan nada”*. Esto no era palabrería, y en las pruebas de la vida real, vio el Delfín que aquella vez iba de veras. (F&J 1038, mi énfasis)

Existen varias interpretaciones acerca de la situación entre Juanito y Jacinta al final de la novela, aunque todas ellas indican un castigo al comportamiento incorrecto de Santa Cruz. Estella Cózar sugiere que mediante esta nueva actitud de indiferencia de Jacinta, quien abandona su papel de esposa comprensiva, se elimina la tensión y desaparece la dicotomía emocional entre los esposos, lo que a su vez hace desaparecer a Juanito Santa Cruz (36, nota 67). Por otro lado, del Pino anota que al adquirir Jacinta una nueva conciencia, Juanito pierde el arma esencial con que la sometía amorosamente, es decir, su palabra brillante y convincente (215). López-Baralt afirma que Juanito sufre “el vacío de la vida” al perder no sólo a Jacinta sino también a Fortunata (“Sueños” 510). Robert Kirsner resalta que Juanito pierde todos sus atributos con la muerte de Fortunata y mediante el hecho de que Jacinta deje de reconocerlo como parte integral de su vida, cumpliéndose una gran tragedia pues “without the affection of the women who loved him he

ceases to be himself” (126). Como podemos observar, todas las interpretaciones coinciden en la idea del sufrimiento que recibe Juanito al final de la novela por parte, principalmente, de Jacinta.

Un castigo más que recibe Juanito Santa Cruz por su caída está relacionado de nuevo con su orgullo y vanidad. Desde que confesara a Jacinta su relación con Fortunata, queda claro su temor, como buen señorito que se tercie, al escándalo público: “¿Quién duda (...) que es prudente evitar el escándalo? *Yo no puedo parecerme a éste o el otro y el de más allá, que viven en la anarquía, señalados de todo el mundo*” (F&J 611, mi énfasis). A través de varias citas del personaje conocemos que para él es imprescindible sentirse diferente a los demás hombres caídos, ser superior en su comportamiento, lo que implica que, en el caso de tener aventuras extramatrimoniales, la clave es guardar las apariencias y que nadie alrededor descubra sus trapicheos amorosos. Ésta es una de las excusas con las que intenta sofocar su conciencia y romper con Fortunata: “tengo que hablarte hoy con claridad. Te quiero demasiado para andar en misterios contigo (...) Yo no quiero más que tu bien. No dirás que no he hecho por ti cuanto estaba en mi mano. Por mi parte, bien lo sabes tú, seguiríamos lo mismo; pero *mi mujer se ha enterado... (...) La más negra fue que mis papás se enteraron también (...)* Aunque me muera de pena, esto se tiene que acabar” (F&J 614).

Juanito es un experto eligiendo el lenguaje y palabras que más le convienen—siendo el don de su palabra una de las características del don Juan, es decir, su capacidad de jugar con el lenguaje (Andreu, “Juanito” 4) —para intentar quedar lo mejor posible ante su interlocutor, sin importar si se trata de Jacinta o Fortunata. Juanito es consciente de su lenguaje, especialmente del poder que sus palabras ejercen sobre las mujeres (de Rafols 480) por lo que cuando termina su relación extramarital con Fortunata por segunda vez, después de haberle puesto un piso y prácticamente mantenerla durante algún tiempo, hace uso de su hipocresía para romper con ella

ya que tampoco cierra completamente las puertas a la posibilidad de volver a verse de forma ocasional: “No, si yo te querré siempre (...) Sólo que *no puedo visitarte más. Alguna vez... no digo que no...* Pero así, con esta manera de vivir... imposible. Madrid, que parece grande, es muy chico (...) *Aquí todo se hace público (...)*” (F&J 615, mi énfasis). De nuevo el miedo al escándalo, pues su relación con Fortunata es un secreto a voces dentro de la familia Santa Cruz. Para Juanito lo fundamental es él mismo y guardarse las espaldas. Su castigo final es por tanto, la imposibilidad de salvarse. A pesar de ser perdonado por su víctima Fortunata— quien sorprendentemente no le guarda ningún rencor— sufre la consecuencia de no haber sido capaz de evitar el escándalo y la existencia de un hijo ilegítimo que su familia decide adoptar. No sólo eso, es la familia Santa Cruz quien se encarga de pagar los gastos del entierro de Fortunata avivando el escándalo (F&J 1035).

Juanito es castigado de nuevo por Jacinta, aunque él nunca llega a descubrirlo, en un ataque a su vanidad y es que Santa Cruz no puede ni imaginarse que su esposa hubiera tenido ningún tipo de pensamiento impuro con otro hombre: “Te estoy mirando y me parece mentira que tenga yo por mujer un serafín como tú. Y que no hay quien me quite esta ganga...” (F&J 175, mi énfasis). Y es que, según Scanlon, el honor de un hombre “was enshrined in the chastity of his wife because on marriage he gained exclusive rights to her body” (Davies 23). Santa Cruz es tan narcisista que, como bien señala el texto, “no incurría en la humildad de confesarse indigno de tal joya, pues su amor propio iba siempre por delante de todo, y tenía por merecedor de cuantos bienes disfrutaba o pudiera disfrutar” (F&J 152). Esa joya que se menciona es, por supuesto, Jacinta, y la total confianza que posee en su fidelidad queda de manifiesto en una de sus conversaciones con Fortunata. El problema se presenta cuando su amante deja caer que quizás su mujer no sea ni tan perfecta ni tan fiel como él cree: “No seas bobito, ni fies tanto en la

virtud de tu mujer. ¿Pues qué te crees? ¿Qué no es ella como las demás? (...) Tan listo como eres, y a ti también te la dan...” (F&J 886). La reacción de Juanito y su amor propio no se deja esperar, mostrando a través de sus palabras la confianza ciega que tiene en su mujer e incluso amenazando a Fortunata con dejarla definitivamente si se atreviera a provocarlo con este tipo de idea sobre su santa esposa: “*¿Pero qué te has figurado, que mi mujer es como tú? (...) Tengo en ella un fe absoluta, ciega, y ni la más ligera duda puede molestarme (...)* Tú misma me estás castigando con eso de decirme que mi mujer es como tú, o que en algo puede parecerse a ti. Me castigas porque me demuestras la diferencia (...) si vuelves a pronunciar delante de mí una palabra sola referente a mi mujer, cojo mi sombrero... y no vuelves a verme más en todos los días de tu vida” (F&J 886, mi énfasis).

Hay que recalcar que Jacinta nunca le es infiel a Juanito físicamente pero sí en el momento en que se plantea cuál hubiera sido su vida de haberse casado con Moreno Isla, un pensamiento que Juanito nunca se hubiera esperado de su mujer. Es a través de la imaginación que Jacinta fantasea con una realidad alternativa— creando según José Manuel del Pino, su propia “novela familiar”— lo que manifiesta la única posibilidad para las mujeres integradas en la sociedad burguesa del siglo XIX que tienen que compensar la insatisfacción de sus deseos a través de la imaginación, siendo cualquier otra posibilidad solamente permitida al hombre y a las mujeres caídas (215):

(...) la imaginación (...) recomponía las facciones de éste, atribuyéndole a las suyas propias, mezcladas y confundidas con las de un ser ideal, que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno... *aquel corazón que la adoraba y que se moría por ella... Porque bien podría Moreno haber sido su marido... vivir todavía, no estar gastado ni enfermo, y tener la misma cara que tenía el Delfin, ese falso, mala persona... “Y aunque no la tuviera, vamos, aunque no la tuviera... ¡Ah! El mundo entonces sería como debía ser, y no pasarían las muchas cosas malas que pasan.* (F&J 1038-9, mi énfasis)

Las probabilidades de una infidelidad real por parte de Jacinta son mínimas por su condición de ángel del hogar modelo, sobre lo que Kirsner afirma: “She must pretend that she is the wife of Juanito Santa Cruz. Unable to challenge conventional rules, Jacinta is obliged to suppress her affection for Moreno Isla, as well as her ultimate abhorrence for her husband. She is forced to discourage don Manuel’s love because of her adherence to laws, not because of her love for Juanito” (130). El hecho es que Jacinta se hace ese planteamiento una vez que Moreno Isla ya ha muerto. Lo que es más, Jacinta no fantasea con una infidelidad extramatrimonial sino con cómo hubiera sido su vida de haberse casado con Moreno Isla en vez de con Juanito. Jacinta se comporta de acuerdo a las expectativas de su papel de esposa abnegada y resignada con el tipo de vida que le ha tocado con Santa Cruz. Es curioso que Moreno Isla reflexiona sobre este mismo asunto, como si pudiera leer la mente de Jacinta: “Bien puede haber dicho: “¿Qué bueno es este Moreno! Si yo fuera su mujer, no me daría disgustos, y habríamos tenido un chiquillo, dos o más”. Quién sabe... ¿Habría dicho esto alguna vez? No sé por qué me figuro que sí lo ha dicho” (F&J 866). Moreno Isla está convencido de que el matrimonio entre Jacinta y Juanito es un error que no está haciendo feliz a Jacinta, por lo que nunca pierde la esperanza de que en algún momento Jacinta pueda corresponderle a sus sentimientos: “¿Y quién me asegura que el año que viene, cuando vuelva, no la encontraré en otra disposición? (...) Se habrá convencido de que amar a un marido como el que tiene es contrario a la naturaleza; y su Dios (...) le ha de aconsejar que me quiera” (F&J 881). Al final, la culminación de una posible infidelidad de Jacinta con Moreno Isla no llega a cumplirse, debido principalmente a su muerte, pero la duda de si Jacinta se habría mantenido firme en su posición de ángel del hogar fiel con un esposo como Juanito, al que poco a poco va dejando de amar en lo que Beth Wietelmann Bauer considera un “divorcio espiritual” entre los esposos (“Innovación” 194), se queda sin descifrar.

En defensa de Juanito Santa Cruz, si es que fuera posible, quisiera reflexionar acerca de la presión social a la que se le somete por los de su propia clase —como vimos en la iniciativa de su madre al casarlo lo antes posible con alguien de su escala social, antes de ser “perdido” por alguien de la clase popular. Ante la interpretación de algunos críticos sobre la intención de Galdós de la necesidad de una vitalización de la clase alta a través de su “mezcla” con el pueblo, podríamos afirmar, como sugiere Sherman Eoff, que “Juanito Santa Cruz recognizes as much, though he is too bound by environmental conditioning to violate the tradition of his social class” (“The treatment” 282). Durante su famosa borrachera y confesión a Jacinta acerca de su pasado amoroso con Fortunata, nos encontramos con un aspecto novedoso y es que Juanito, aunque de forma ambigua, deja caer la posible existencia de unos sentimientos más profundos por Fortunata: “Si te digo que no la quería, te enfadas conmigo y tomas partido por ella... *¿Y si te dijera que la quería, que al poco tiempo de sacarla de su casa, se me ocurría la simpleza de cumplir la palabra de casamiento que le di?*” (F&J 87, mi énfasis). Esta afirmación me parece relevante pues podría indicar que Juanito sí que llega a sentir amor por Fortunata pero el peso social es mayor que esos sentimientos y el máximo obstáculo entre los dos amantes. Tras esta pregunta a Jacinta, llega la respuesta de su esposa quien, como parte de su misma clase social, no puede dejar de reírse ante la posibilidad de que esto realmente hubiera ocurrido: “¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo a la cabeza, una nuera que dice *diquiá luego* y no sabe leer” (F&J 88). Seguramente esta misma reacción ya la habría tomado en cuenta Juanito si en verdad se hubiera propuesto seguir adelante con la promesa de matrimonio a Fortunata. Lo que está claro es que Juanito, en su ambigua naturaleza de hombre-niño, no satisface ni a Jacinta ni a Fortunata y fracasa como marido y como padre (del Pino 214).

Don Pedro de Ulloa: el adúltero violento de los Pazos.

La siguiente novela que vamos a estudiar es *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, en la que encontramos a otro hombre caído casado en el personaje de Don Pedro de Ulloa. Con el marqués de Ulloa el patrón de hombre caído que hemos visto hasta ahora sufre algunos cambios al ser mínimos los castigos sufridos por sus transgresiones. Recordemos que don Pedro de Ulloa ha mancillado el honor de su criada Sabel, con la que además ha tenido un hijo ilegítimo. Para salvarse y actuar según las reglas de la sociedad, decide casarse con una mujer ángel del hogar con la que concibe una hija legítima (hembra, muy a su pesar). Sin embargo, su nuevo estado no le impide atacar la institución del matrimonio con los continuos devaneos con su criada.

Aunque nuestro estudio en este capítulo sobre don Pedro de Ulloa no va a centrarse en su condición de hombre caído soltero, a pesar de que este personaje toma ventaja de su condición social para gozar de los favores de su criada, es necesario apuntar que la trama prácticamente comienza a raíz de esta caída del marqués. Como consecuencia de esta primera transgresión es que llega a su finca el joven Julián, enviado por su tío para “salvar” a don Pedro de sus propios instintos: “El tío (...) Dice que aquí me manda un santo para que me predique y me convierta... No parece sino que tiene uno pecados: ¿eh, señor abad? ¿Qué dice usted a esto? ¿Verdad que ni uno?” (PU 14). Julián es capaz de hacerse una idea del tipo del vida inmoral de don Pedro, de la que se avergüenza, planteándose incluso abandonar su misión: “No puedo permanecer en una casa donde, según la voz pública, vive un cristiano en concubinato... Nos está prohibido severamente autorizar con nuestra presencia el escándalo y hacernos cómplices de él (...) hace tiempo no tuve un disgusto igual” (PU 73). Por otro lado, su profunda creencia en el papel que se le obliga a cumplir, el de salvador, le hace luchar por el alma y salvación del marqués y es, a

partir de este momento, en el que Julián se convierte en el consejero de don Pedro para tratar de convertirlo. Su primera aportación es sugerir la salida de Sabel de la casa: “¡Qué usted se apure por una cosa tan fácil de arreglar! ¿tiene más que poner a semejante mujer en la calle?” (PU 74). Otro personaje que Julián considera una mala influencia en las costumbres del marqués es su mayordomo Primitivo, padre de Sabel, por lo que otro de sus consejos es deshacerse de sus servicios: “¿Por qué no pone otro mayordomo?” (PU 75). Como consejero moral, Julián propone al marqués cambiar de aires, alejándose de su rutina:

¿Por qué no sale un poco al pueblo? ¿No sería ése el mejor modo de desenredarse? Me admiro de que un señorito como usted pueda aguantar todo el año aquí, sin moverse de estas montañas fieras. ¿No se aburre? (...) no le digo que deje esto... únicamente *que salga una temporada*, a ver cómo le prueba... Apartándose usted de aquí algún tiempo, no sería difícil que Sabel se casase con persona de su esfera, y que *usted también encontrase una conveniencia arreglada a su calidad, una esposa legítima. Cualquiera tiene un desliz: la carne es flaca; por eso no es bueno para el hombre vivir solo, porque se encenaga*, y, como dijo quien lo entendía, *es mejor casarse que abrasarse en concupiscencia* (...) ¿Por qué no se casa, señorito?- exclamó juntando las manos-. ¡Hay tantas *señoritas buenas y honradas!* (PU 76-77, mi énfasis)

A través de esta cita podemos observar algunas ideas clave que expresan las soluciones por las que puede optar el hombre caído. Primero encontramos la sugerencia de alejarse de su amante (el mismo consejo se le da a don Polo en *Tormento*), y después la solución infame del matrimonio con una mujer honrada (un ángel del hogar) como medio de salvación. Las palabras de Julián no caen en saco roto pues el nuevo objetivo del marqués se convierte en encontrar una mujer honrada de su clase que le dé la descendencia legítima deseada. Julián, mediante un discurso desde el punto de vista religioso, refleja la mentalidad de la época en la que a un hombre que no posea una esposa legítima no le queda otro final nefasto que ser miserable, un ser desgraciado y pecador abrasado en la concupiscencia.

En su búsqueda de la mujer ideal para casarse, don Pedro recurre a uno de sus tíos que vive en el pueblo y que tiene hijas en edad de casamiento. La que a primera vista atrae más al marqués es Rita, pero ésta queda descartada porque no responde a la imagen de ángel del hogar necesaria para un buen matrimonio. Es por esto que don Pedro acaba decidiéndose por Marcelina, de la que Julián aporta una opinión muy positiva como buen consejero que es: “yo, puesto a escoger..., no lo niego..., me quedaría con la señorita Marcelina (...) *es una alhaja* (...) Es como ella sola. Cuando el señorito Gabriel quedó sin mamá de pequeñito, le cuidó con una formalidad que tenía la gracia del mundo (...) Una madre no hiciera más. De día, de noche, siempre con el chiquillo en brazos. Le llamaba su hijo. *Es un ángel* (...) sobre lo bueno está lo mejor, y la señorita Marcelina raya en perfecta (...) *se confiesa y comulga* tan a menudo, y *es tan religiosa*, que edifica a la gente” (PU 102, mi énfasis).

Marcelina—familiarmente llamada Nucha— es la candidata moralmente perfecta para don Pedro pues tiene instintos maternos, es un ángel del hogar, y es muy religiosa— todas cualidades positivas para ser una buena madre, esposa y salvadora de don Pedro según Julián: “le agradaba mucho la religiosidad en las mujeres; que la conceptuaba indispensable para que fuesen buenas” (PU 103). Un punto más a su favor es el hecho de que “Nucha será la heredera de una tía rica, y aunque el hecho se mencione de pasada, explica en parte por qué Pedro se casa con ella, en vez de elegir a su atractiva hermana Rita” (Solanas 203). Finalmente, el matrimonio entre don Pedro y Nucha se hace realidad, un hecho que Julián interpreta como la salvación del alma del marqués: “pues me has permitido cumplir una obra buena, grata a tus ojos. He encontrado en los Pazos, hace un año, el vicio, el escándalo, la grosería y las malas pasiones; y vuelvo trayendo el matrimonio cristiano, las virtudes del hogar consagrado por Ti. Yo, yo he sido el agente de que te has valido para tan santa obra...” (PU 123). Julián explica los aspectos

importantes del matrimonio entre don Pedro y Lucha, mostrando toda la confianza en que se trata de un enlace idóneo: “Aquellas proyectadas bodas entre primo y prima le parecían tan naturales como enlazarse la vid y el olmo. Las familias no podían ser mejores ni más para en una; *las clases, iguales; las edades, no muy desproporcionadas, y el resultado, dichosísimo*, porque *así redimía el marqués su alma de las garras del demonio*, personificado en impúdicas barraganas” (PU 98).

Merece la pena reflexionar sobre la cita anterior en referencia a los elementos que auguran felicidad dentro del matrimonio. Clarín, en *Su único hijo*, critica los matrimonios desproporcionados por la diferencia tanto en la clase social como en la edad de los esposados. Por ello es que en su novela el matrimonio no puede ser exitoso debido a que Bonifacio Reyes y Emma pertenecen a clases diferentes. En el caso de don Pedro y Nucha, se trata de un matrimonio entre miembros de la misma clase social y de una diferencia de edad aceptada. Sin embargo, observamos de nuevo el fracaso en este matrimonio. Me pregunto si esta imposibilidad de felicidad en el matrimonio se puede deber a que se deja fuera de esta ecuación para el matrimonio perfecto uno de los elementos que debería de ser central: el amor. Parece evidente que se debe a esta ausencia el que encontramos, en las novelas de nuestro estudio, un desenlace de fracaso e infelicidad en la mayoría de los matrimonios y una tendencia del hombre a caer mediante el adulterio. Finales de este talante lo encontramos tanto en *Fortunata y Jacinta*, en *Los Pazos de Ulloa* y en *Su único hijo*.

El matrimonio representa para Julián una institución sagrada, siendo su visión tan espiritual que llega a anular en su mente la posibilidad de cualquier deseo sexual entre los esposos. Esta mentalidad protege la naturaleza de la mujer ángel del hogar enfatizando su carácter etéreo y asexual:

Se decía a sí mismo que había logrado contribuir al establecimiento de una cosa gratísima a Dios e indispensable a la concertada marcha de la sociedad: el matrimonio cristiano, lazo bendito por medio del cual la Iglesia atiende juntamente con admirable sabiduría a fines espirituales y materiales, santificando los segundos por medio de los primeros. ‘La índole de la sagrada institución- discurría Julián- es opuesta a los impúdicos extremos y arrebatos, a romancescos y necios desahogos, ardientes y roncós arrullos de tórtola’; por eso alguna vez que el esposo se deslizaba a familiaridades más despóticas que tiernas, parecía al capellán que la esposa sufría mucho, herida en su cándida modestia, en su decente compostura. (PU 139)

La candidez de Julián no le permite sospechar de una recaída del marqués una vez que ya ha conseguido casarlo, teniendo en cuenta que, como comentamos anteriormente, este matrimonio incluye los elementos que parecen requerirse para ser feliz. Sin embargo, el nacimiento de su hija con Nucha supone la vuelta a las andadas del marqués: “No se veía al marqués casi nunca; desde el nacimiento de la niña, en vez de mostrarse casero y sociable, volvía a las andadas, a su vida de cacería, de excursiones a casa de los abades (...) Su hablar era más áspero; su genio más egoísta e impaciente (...) Sabel recibía otra vez su antigua corte de sultana favorita (...) Perucho ya no se ocultaba (...) las cosas iban tornando al ser y estado que tuvieron antes” (PU 187). Ante estas circunstancias, Julián se lamenta de haber sido tan ingenuo y no haber anticipado el adulterio de don Pedro con la todavía criada Sabel: “No debí volver. Estaba visto que el señorito tenía que parar en esto (...) no ha puesto en la calle a esa moza desvergonzada, se han reído de mí y *ha triunfado el infierno*” (F&J 189, mi énfasis). Julián se había propuesto echar a Sabel de la casa, o incluso casarla, todo con tal de mantenerla lejos del marqués: “en todo aquel negocio de Sabel andaba visiblemente la mano de la Providencia. Sabel casada, alejada de allí, el peligro conjurado; las cosas en orden, la salvación segura” (PU 124). A pesar de todos sus esfuerzos, y tras la recaída de don Pedro, Julián se plantea abandonar la finca de una vez por todas: “Tenía que marcharse de aquella casa, echado por el feo vicio, por delito

infame (...) Se había llevado la trampa el matrimonio cristiano, en cierto modo obra suya, y ya no quedaba rastro de hogar, sino una sentina de corrupción y pecado” (PU 188). En cierto modo, Julián se acusa de ser el responsable del desastroso matrimonio entre don Pedro y Nucha pues “considera (sin razón) que Nucha sería una buena mujer para don Pedro y así aconseja a éste casarse con ella, pero no se le ocurre pensar si don Pedro sería un buen marido para Nucha. Indudablemente no lo es” (Feal Deibe 216).

Es importante resaltar que los castigos que recibe don Pedro por sus acciones transgresoras no le afectan gravemente ya que pasan más o menos desapercibidos. Un hecho que podríamos considerar como un castigo inicial por su caída como hombre soltero, podría ser su hijo ilegítimo con Sabel, un hijo al que no puede reconocer aunque su paternidad sea un secreto a voces (PU 246). Por su caída como hombre casado, el castigo inicial es el hecho de que su esposa Nucha descubra la existencia de su hijo ilegítimo: “No crea que es la primera vez que se me ocurre que ese... chiquillo es... hijo de mi marido. Lo he pensado ya; sólo que fue como un relámpago, de esas cosas que desecha uno apenas las concibe. Ahora ya..., ya estamos en otro caso. Sólo con ver su cara de usted...” (PU 227). Sin embargo, ni Nucha se queja ni existe ningún tipo de recriminación, por lo que se trata de un castigo prácticamente sin importancia.

Existe sólo un momento de conversión en el comportamiento de don Pedro, íntimamente relacionado con su castigo final, que observamos durante el embarazo de Nucha: “Parecía que la leñosa corteza se le iba cayendo, poco a poco, al marqués, y que su corazón, bravío y egoísta, se inmutaba, dejando asomar, como entre las grietas de una pared, florecillas parásitas, blandos afectos de esposo y padre. Si aquello no era el matrimonio cristiano, soñado por el excelente capellán, viven los cielos que debía asemejársele mucho” (PU 156). El mayor castigo que sufre don Pedro es no tener como descendencia legítima un varón, que era lo que más ansiaba: “Tiene

que ser un chiquillo, porque si no, le retuerzo el pescuezo a lo que venga. Ya le he encargado a Nucha que se libre bien de traerme otra cosa más que un varón. Soy capaz de romperle una costilla si me desobedece. Dios no me ha de jugar una mala pasada. En mi familia siempre hubo sucesión masculina: Moscosos crían Moscosos, es ya proverbial” (PU 138). Se trata de un castigo que podríamos denominar como “temporal” ya que el marqués es capaz de darle la vuelta a la situación pues, al final de la novela, descubrimos que tras la muerte de Nucha su hijo ilegítimo y su hija legítima han cambiado sus papeles en lo que parece un apaño muy sutil por parte del marqués: “Sólo una circunstancia hijo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que pudiere decirse que iba descalza” (PU 310).

Otro aspecto que resaltaremos es su deseo de incorporarse a la vida política: “estaba entonces en el apogeo de su belleza, más bien masculina que varonil, las muñidoras electorales se ufanaban de enviar tan guapo mozo al Congreso. Por entonces la pasión política sacaba partido de la estatura, del color del pelo, de la edad” (PU 239). En un principio, todo apunta a que logrará el éxito político, sobre todo porque lo apoyan sectores más tradicionales de la población que, a su vez, proyectan la doble moral existente en el lugar. Una muestra la encontramos en una conversación entre el arcipreste y otro cura, don Eugenio, a través de la cual se aprecia que ambos eclesiásticos hacen la vista gorda en cuanto a la moralidad, o falta de ella, de Don Pedro: “[don Eugenio:] a mí me gusta como al que más, que la casa de los Pazos de Ulloa represente a Cebre; y si no fuese por cosas que todos sabemos (...) [Arcipreste:] Cada uno tiene sus defectos y sus pecados, y a Dios dará cuenta de ellos. No hay que meterse en vidas

ajenas” (LPU 251). Sin embargo, un cambio en la moralidad de la población finalmente hace temblar y desmoronarse el futuro político de don Pedro al ser conocido por todos su condición de hombre caído: “De algunos días acá, justamente desde la candidatura del marqués, *se había despertado en la población de Cebré un santo odio al pecado, una reprobación del concubinato y la bastardía*, un sentimiento tan exquisito de rectitud y moralidad, que asombraba; siendo de advertir que este acceso de virtud se notaba únicamente en los satélites del secretario, gente en su mayoría de la cáscara amarga, nada edificante en su conducta” (PU 252, mi énfasis). El marqués incumple todos los requisitos que esta nueva moralidad impone a sus candidatos políticos al permitir en su casa el pecado de la carne mediante sus continuas infidelidades con Sabel y la existencia de un hijo ilegítimo. El fracaso en su proyecto de política, así como la desaparición paulatina del personaje, del que no sabemos nada al final de la novela, reflejan una consecuencia más de sus transgresiones morales.

Bonifacio Reyes: adúltero por pura casualidad.

En la novela de Leopoldo Alas “Clarín”, *Su único hijo*, el personaje adúltero que vamos a estudiar es Bonifacio Reyes, quien tras su caída intentará transformarse en un hombre moralmente recto por el bien de su futuro hijo. La imagen que el lector tiene de Bonifacio es la de un hombre de buen corazón a quien las circunstancias han arrastrado a un matrimonio sin amor con la agresiva Emma Valcárcel. Es por eso que el lector pueda sorprenderse por su caída con una cantante de ópera, quien por otro lado simboliza para Bonis esa vida de artista que él nunca se atrevería a seguir y un medio de escape de su triste realidad: “La música le daba energía y la energía le sugería ideas de rebelión, deseo ardiente de emanciparse... ¿De qué? ¿De quién? De todo, de todos; de su mujer, de Nepomuceno, de la *moral corriente*, sí, de cuanto pudiera ser

obstáculo a su pasión” (SUH 250). Su aventura con la tiple, incluso la mera ilusión de que ella esté interesada, procuran un empuje de su autoestima como persona: “¡Aquello era felicidad! Él, un pobre provinciano, ex escribiente, un trapo de fregar en casa de su mujer; el último ciudadano del pueblo más atrasado del mundo, estaba allí, a las altas horas de la noche, hablando, en el seno de la mayor intimidad, de las grandes emociones de la vida artística, con dos estrellas de la escena (...) ¡y ella, la diva, le amaba; sí, se lo había dado a entender de mil modos” (SUH 226). Para el propio Bonifacio la posibilidad de que pueda convertirse en el amante de Serafina es algo impensable, basándose en la falta de confianza en sí mismo y en su valía: “¡qué pobre había sido él toda la vida! Había vivido de limosna... y quería ser amante de una gran artista llena de necesidades de lujo y de fantasía... ¡Miserable!... Se puso colorado...” (SUH 249). Sin embargo, Bonis termina siendo un hombre caído por su infidelidad con la tiple. Resulta destacable que el personaje sufre con esta situación, que su conciencia de hombre caído adúltero—hasta ahora es el único que ha mostrado un ápice de malestar sincera por su conducta—le hace sufrir y plantearse que su situación no es moralmente correcta:

Él, Bonifacio, había tenido que consentir en que su querida entrase en casa de su mujer, y fueran amigas y comieran juntas. Emma, aunque indudablemente honrada, dejaba a Minghetti acercarse demasiado y hablarle en voz baja. Él no desconfiaba...; pero ¿por qué? Tal vez porque (...) su *conciencia de culpable* le cerraba los ojos (...) *ya no sabía entre tanta falsedad, torpeza y desorden, lo que era bueno y malo; decoro, honor, delicadeza (...)* cuando él manchaba el honor de su casa con un *adulterio del género masculino*, pero adulterio, en medio de sus remordimientos encontraba *disculpas relativas para su conducta: el amor y el arte, la pasión sincera*, lo explicaban todo. ¡Pero ahora! Una larga temporada había estado siendo infiel a su pasión; entregado noches y noches a un absurdo amor extraviado, todo liviandad, amor de los sentidos locos, que era más repugnante por tener el *tálamo nupcial* por teatro de sus extravagantes aventuras (...) le hacía comprender la miseria espiritual que llevaba dentro de sí, y que *su pasión no era tan grande como había creído, y que, por consiguiente, no era legítima (...)* aquello era un burdel, y él *uno de tantos perdidos*. (SUH 410)

La cita anterior es verdaderamente relevante por contener varios de los temas de nuestro interés. Uno fundamental es el hecho de que Bonis se define a sí mismo como “uno de tantos perdidos” así como reafirma que ha cometido adulterio “masculino”, para diferenciarlo del que normalmente, y directamente, se asocia con la palabra adulterio, es decir, femenino. En principio Bonis, como ya comentamos en el capítulo uno, justifica su infidelidad en el amor que siente, o cree sentir, por Serafina. El problema se acentúa cuando Bonifacio comienza a mantener escarceos amorosos con su propia esposa con lo que, a sus ojos, esa pasión tan sagrada que siente por la tiple deja de ser tan pura como él pensaba—Bonifacio yuxtapone los términos y expresa que le ha estado “siendo infiel a su pasión”, es decir, a Serafina. Ésta será la fase inicial en el intento de transformación de Bonis para alejarse de su situación inmoral.

El punto de inflexión que logra la transformación completa de Bonifacio es la noticia de su futura paternidad con su esposa Emma. A diferencia de Fortunata— cuya maternidad corrobora para ella su condición de esposa legítima de Juanito— para Bonis, el deseo de ser padre será determinante para concluir su idilio con la tiple en un proceso de regeneración e intento de ser un esposo ejemplar. Bonifacio, tal y como afirma Lou Charnon-Deutsch, “understands that Serafina and all that she stands for (...) is a threat to his family. She may evoke the maternal, but Bonifacio will not allow her to be real mother to his son” (*Gender* 72). Una de las razones es que, para Bonifacio, los extremos de la pasión le sugieren la asociación tradicional de la mujer erótica con el diablo, por lo que Serafina pasa, en la imaginación de Bonis, de “diablo de amor” (SUH 256) a “la diabla” (SUH 257)” (Resina, “Tiempo” 105). Por lo tanto, Bonifacio decide sacrificarse por el amor paternal y pone a su hijo por delante de cualquier deseo personal ya que, como acertadamente nos recuerda Monroe Z. Hafter, Bonifacio no abandona a Serafina porque esté cansado de ella, sino que prefiere sacrificar su felicidad en arras de un

nuevo estilo de vida—de virtud y pureza— del que está convencido será mejor que su presente (320): “Voy a ser padre, y en la casa en que nazca mi hijo no pueden entrar queridas de su padre. Se acabaron las queridas..., y, sobre todo, se acabó el dinero. Yo no gastaré ya un cuarto en cosa que no le importe a mi hijo. Todo por él, todo por él (...) el deber de padre, el amor de padre, es para mí lo absoluto” (SUH 466).

Del mismo modo que para la mujer del siglo XIX, según señala Bill Overton, se consideraba “the exaltation of motherhood” como “a way of challenging female energies away from sex” (*The Novel* 13), la paternidad de Bonis le va a dar sentido a su vida, una vida convencional y hogareña digna de un ángel del hogar masculino. La espera de un hijo le da las fuerzas para intentar cambiar: “le llevaba a desear ardientemente, no morir, porque a la muerte la tenía mucho miedo por el dolor y la incertidumbre de ultratumba, *sino transformarse, regenerarse*. Pensaba en algo así como un injerto de hombre nuevo en el ya gastado tronco que arrastraba” (SUH 410, mi énfasis).

Conforme avanza la novela, descubrimos la verdadera importancia de un hijo en la vida de Bonis quien, al igual que don Pedro en *Los Pazos de Ulloa*, enfatiza su deseo de que sea varón: “Y siempre había deseado lo mismo (...) Siempre era el hijo; varón y uno solo; su único hijo. Una mujer... no podía continuarle a él; él no se concebía femenino en el ser que heredara su sangre, su espíritu. Tenía que ser hombre. Y uno solo; porque aquel amor que había de consagrar al hijo tenía que ser absoluto, sin rival. Amar a varios hijos le parecía a Bonis una infidelidad respecto del primero” (SUH 412-3).

Mientras que en los personajes donjuanes es el amor de una mujer el único responsable de su salvación, para Bonifacio lo sagrado y sublime es el amor de un padre hacia su hijo: “Más era: había un amor sublime que no era el amor sensual (...) Amar a la mujer... siempre era amar

a la mujer. No, otra cosa... Amor de varón a varón, de padre a hijo. “¡Un hijo, un hijo de mi alma! Ese es el *avatar* que yo necesito. ¡Un ser que sea yo mismo, pero empezando de nuevo, fuera de mí, con sangre de mi sangre!” (SUH 411). Es mediante este deseo de tener un hijo que Bonifacio se regenera, pues para el personaje no tiene cabida concebir un hijo con su amante Serafina sino que éste debe nacer dentro de la ley, es decir, dentro del matrimonio legítimo con Emma: “*¿Y de dónde había de salir su único hijo?... No cabía duda; la ley era la ley, el orden el orden; no cabían sofismas del pecado: había de salir del vientre de Emma*” (SUH 413, mi énfasis). Cuando Bonifacio se entera del embarazo de Emma, lo interpreta como una señal para cambiar, para sustituir la pasión que siente por Serafina por el amor que sentirá por su hijo: “Se fue *ella*, y viene *él*; no quería venir hasta hallar sólo tu corazón para ocuparlo entero. Se fue la *pasión* y viene el *hijo*” (SUH 430). Para Serafina, sin embargo, la determinación de Bonifacio de alejarse de ella, del pecado, llegará por sorpresa: “Más de una vez, en sus ligeras reyertas de amantes antiguos, pacíficos y fieles, pero cansados, oyó a Bonis hablar de *la moral como un obstáculo a la felicidad de entrambos*. Lo que nunca pudo sospechar Serafina fue la principal idea de Bonis, *la del hijo, y esto era lo que en realidad le apartaba de su querida, del pecado*” (SUH 423, mi énfasis).

Bonifacio está tan decidido a regenerarse y romper con Serafina que deja lugar a la superstición al creer que, de no hacerlo, el embarazo pueda complicarse como castigo por su inmoralidad: “Decidió sacrificar al buen éxito del parto todos sus vicios, todos sus pecados. “La estricta moralidad, pensó, será para mí, como si dijéramos, Nuestra Señora del Buen Parto”. Hizo examen de conciencia, y no encontró más pecado gordo que el de las cartas adúlteras. Suprimió las cartas” (SUH 461). Este temor a perder a su hijo, se refleja en un sueño de Bonifacio: “Soñó, llorando, con Serafina, que se había muerto y le llamaba desde el seno de la tierra, con un frasco

entre los brazos. El frasco contenía un feto humano” (SUH 271). Este sueño, según la interpretación de Noël Valis, señala “not only fear of losing his son, but sorrow that his lover Serafina (...) is not the real mother of his child. The dream probably symbolizes as well the conclusion of his love affair with Serafina” (“Death” 245). Es este cúmulo de miedos a la realización de su deseo de paternidad lo que le empuja a dejar definitivamente a su amante. Bonifacio intenta explicarle a Serafina, sin mucho éxito, lo que supone la llegada de un hijo tan deseado: “Yo, en adelante, quiero vivir para mi hijo... Nuestros amores... eran ilícitos... Debo a Dios un gran bien, una gracia... el tener un hijo... Ofrecí el sacrificio de mis pasiones por la felicidad de Antonio... además, estoy arruinado” (SUH 511). Una vez más, la ruptura de Bonifacio con un tipo de vida que junto a Serafina era lo que más se parecía a la felicidad, tiene la recompensa de la oportunidad de ser padre y por tanto “su futuro *sacerdocio* de padre (...) una iniciación en la vida de virtud, de sacrificio, a que se sentía llamado” (SUH 467).

Bonifacio, como hombre caído adúltero, no está exento de castigos aunque el castigo final, como estudiaremos más adelante, es sin duda el más doloroso para el personaje. Al principio de su adulterio, Bonifacio siente ciertos temores como consecuencia de sus actos adúlteros, y de su adquisición de dinero familiar en secreto: “Seguro estaba Bonis de que era aquel vivir suyo un rodar al abismo; que no podía para en bien todo aquello era claro; pero ya... preso por uno... (...) que un hombre de grandes pasiones, como él estaba siendo sin duda, tenía que parar el en infierno, o, por lo menos, en las garras de su mujer y en un corte de cuentas de D. Juan Nepomuceno” (SUH 263). Estos temores son consecuencia de un remordimiento de conciencia del que es víctima— quizás el único junto a don Juan Todellas que sufre de remordimientos—que lo mantiene en una constante zozobra en cuanto a Emma y Nepomuceno: “Sus relaciones con Emma y con el tío eran para él constante ocasión de sobresaltos. De ambos

esperaba y temía terribles descubrimientos, quejas, acusaciones concretas, crueles recriminaciones, singularmente de su mujer. ¿Qué sabía? ¿Qué no sabía? ¿Qué tregua del diablo, que no de Dios, era aquella que le estaba dando?” (SUH 297).

Otro temor es la aparición de alguna enfermedad venérea por sus apasionados encuentros amorosos con Serafina, aunque este hecho lo aprecia con tintas de hombre “macho” y viril: “Bonis también creía que aquella vida no era para llegar a viejo; pero a pesar de cierto vago temor a ponerse tísico, estaba muy satisfecho con sus hazañas. Se comparaba con los héroes de las novelas que leía al acostarse” (SUH 258). Sin embargo, se trata de temores infundados y que no llegan a realizarse.

Un pequeño castigo, o más bien desplante, que sufre Bonis por parte de su esposa y su amante, se produce en el momento en que las dos se encuentran en la casa de Emma: “las vio [a Serafina y a Emma] de lejos Bonis, pasó cerca de ellas, y ni una ni otra notaron su presencia” (SUH 387). Como muy bien apunta Juan Oleza: “esta conexión cordial entre las dos mujeres, por encima del hombre que es su común denominador amoroso, recuerda inevitablemente la simpatía espiritual a que llegan Fortunata y Jacinta, trascendiendo al propio Juanito Santa Cruz, al final de aquella novela que tanto enseñara al Clarín de estos años” (SUH 387-8 nota 61).

Todo parecería apuntar a que el castigo de Bonifacio es el nombre con el que bautizan a su hijo Antonio ya que, a pesar de incluir tres nombres de varón, ninguno será el de Bonifacio: “Se le llamaría Antonio Diego Sebastián (...) Por todo pasó Bonifacio” (SUH 481). El insulto hacia Bonis a través de la elección de este nombre para su hijo, en un intento de anular al personaje en un momento tan digno como el bautismo de su descendiente, se reafirma en que se llamará Antonio Diego en honor al fundador de la casa Valcárcel, y Sebastián por el primo (y enamorado secreto) de Emma, quien es elegido el padrino en el acontecimiento religioso. Ni

rastró ni lugar para Bonifacio en esta decisión tomada por su esposa. Sin embargo, el castigo final que recibe Bonifacio Reyes viene de la mano de su amante Serafina, quien intenta sembrar dudas en cuanto a la paternidad legítima de Bonifacio: “Pero, hombre; todo el mundo lo sabe... ¿No sabes tú de quién es tu hijo (...) Del organista” (SUH 512). En esta última escena, que se produce en la iglesia, Bonifacio clausura (o cree hacerlo) su vida sentimental con Serafina, al mismo tiempo que se apoya en la solemnidad de la ocasión—el bautizo de Antonio Reyes, su hijo—para afirmar el comienzo de una vida basada en su vocación de padre (Resina, “Tiempo” 99). Teniendo en cuenta el deseo tan enorme de Bonifacio por ser padre, padre además de su único hijo, la duda de que su paternidad no sea legítima es uno de los mayores castigos que se le podría adjudicar a nuestro hombre caído: “Aquella mujer tan hermosa, que era la belleza con cara de bondad para Bonis... le pareció de repente una culebra (...) dijo: “Bonis, siempre fuiste un imbécil. Tu hijo... no es tu hijo” (SUH 512). La reacción de Bonifacio ante esta declaración refleja la necesidad vital del personaje de que su vida tenga sentido. Su hijo se convierte en un proyecto existencial mediante un acto de fe sugerido en el mismo título de la obra, que proviene del credo católico “Creo en Dios todopoderoso y en su único hijo” (Wagshal 258): “Serafina... te lo perdono... porque a ti debo perdonártelo todo... Mi hijo es mi hijo. Esto que tú no tienes y buscas, lo tengo yo: *tengo fe, tengo fe en mi hijo. Sin esa fe no podría vivir*. Estoy seguro, Serafina; mi hijo... es mi hijo. (...) Te perdono, pero me has hecho mucho daño. Cuando mañana te arrepientas de tus palabras, acuérdate de esto que te digo: *Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo*. Es su único hijo. ¿Lo entiendes? ¡Su único hijo!” (SUH 513, mi énfasis).

Bonifacio se arrepiente de su caída, es consciente de que su conducta no ha sido ejemplar y ha necesitado la venida de un hijo, su único hijo, para regenerarse. A pesar de todos sus

esfuerzos e ideales románticos para restaurar el orden social, Bonis “lacks the energy and authority to do so” (Wietelmann Bauer, “Something” 92) por lo que sobre la convicción de que él es el padre legítimo de Antonio, se cierne una duda que siempre estará ahí, acechante, creando una situación que el mismo personaje califica de purgatorio y que cree merecedor por su conducta. La dudosa paternidad de Antonio Reyes forma parte de la ambigüedad creada por Clarín, quien no permite detectar ninguna prueba textual de que Emma y Minghetti hayan cometido adulterio (Richmond 31). Como bien nos recuerda Steven Wagshal, quizás es Emma Valcárcel el único personaje que conoce con certeza la paternidad del hijo pero, debido a su naturaleza cruel, quiere vengarse de su marido y le insinúa justo después de dar a luz que su hijo no es legítimo mediante la frase: “Coronado, Bonis, coronado” (262). De este comentario, resaltar que según Richmond, “coronado” puede significar tanto elevado a la categoría de Rey como referirse al hecho de ser cornudo (262), lo que enfatiza más el insulto y la ambigüedad con respecto a la legitimidad del niño. A pesar de que algunos críticos como Joan Ramón Resina opinan que “el adulterio de Bonis es conocido y tolerado públicamente, sin otras consecuencias que alusiones y malicias que a él no llegan a inquietarle” (“Tiempo” 101), lo que es obvio es que esta misma ambigüedad y duda sobre su paternidad es uno de los castigos que recibe el personaje por su caída.

Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de este capítulo, casi todos nuestros hombres caídos intentan reformarse en algún momento aunque son pocos los que logran salvarse e incorporarse a las expectativas de la sociedad burguesa. En el caso de los hombres caídos religiosos, don Polo (*Tormento*) se salva a la fuerza al ser enviado a Filipinas lejos de su amante,

recibiendo el castigo de la pérdida definitiva de Amparo y la huída de la joven con su amante Agustín a Francia, donde podrán vivir más tranquilos su amor libre. Don Fermín (*La Regenta*) no se plantea cambiar ni un ápice su estilo de vida, quizás porque se considera demasiado perfecto como para tener que variar nada, pero es castigado a través de su vanidad al perder a Ana y saber que ella ha llegado a ser la amante del donjuán de Vetusta, Don Álvaro Mesía. En ambos personajes caídos religiosos la tónica común es la pérdida de la amante en brazos de otro hombre.

En la categoría de hombre caído calavera, en la que hemos estudiado los casos de don Lope (*Tristana*), Álvaro Mesía (*La Regenta*) y don Juan Todellas (*Dulce y Sabrosa*), el desenlace varía, así como los castigos recibidos. Don Lope y don Álvaro sufren la ironía de un narrador que los ridiculiza por su decadencia. Don Lope termina casándose con su amante, con lo que su decadencia se hace visible al aceptar la institución social del matrimonio ante la que había estado radicalmente en contra. Don Álvaro muestra su decadencia a través de su cobardía y huída de Vetusta por miedo a la justicia después del duelo y muerte del esposo de su amante, don Víctor Quintanar. Al contrario, Don Juan Todellas es el personaje donjuanesco que más desea su recuperación, pues realmente siente la necesidad de casarse con Cristeta y es ésta la que se niega y apuesta por un amor libre sin ataduras. Representando los tres personajes la figura del Don Juan, de uno u otro modo, se diferencian en su actitud: Todellas vendría a representar el don Juan de Zorrilla al querer salvarse a través del amor de Cristeta, lo que consigue a medias al no poder legitimar su unión; Don Lope sería una versión bastante decadente de este donjuán; Mesía se acercaría más al don Juan de Tirso de Molina, ya que ni desea ser salvado ni se apoya en el amor de Ana Ozores para intentar salvarse. Lo que podemos asegurar es que los tres son castigados por sus actos transgresores.

En el caso del hombre caído adúltero, hemos observado que tanto don Quintín (*Dulce y Sabrosa*) como Juanito Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) no hacen esfuerzos por cambiar—al contrario, a ellos les interesa seguir aprovechándose de la doble moral burguesa siempre que no se produzca el escándalo. Además, ambos reciben su castigo final de mano de sus esposas. Doña Frasquita prácticamente encierra a don Quintín en casa, limitándole su movilidad por la esfera pública. Por su parte, Jacinta poco a poco se desenamora de Juanito hasta el punto de que, una vez conseguido el ansiado hijo aunque éste sea de otra mujer, su marido deja de importarle y pasa a un segundo o incluso tercer plano, atacando la vanidad de Santa Cruz al hacerle desaparecer y dejar de ser el centro de su vida. Algo muy diferente ocurre con don Pedro (*Los Pazos de Ulloa*) personaje caído que a mi parecer recibe unos castigos muy livianos por su caída: una hija legítima, en vez de un varón—aunque al final da la impresión de que dota de legitimidad a Perucho intercambiando los papeles con su hija— y la imposibilidad de continuar su carrera política debido al secreto a voces de su estilo de vida inmoral. Bonifacio Reyes (*Su único hijo*) es un hombre caído casi por accidente, ya que nunca se planteó cometer una infidelidad, y es castigado por ello con la incertidumbre de si él es el verdadero padre del hijo de su esposa Emma. Bonifacio abandona a su amante por el bien de su futuro hijo, para llevar un estilo de vida acorde con los principios burgueses pero esto no es suficiente para evitar la ambigüedad en cuanto a su paternidad.

A través del presente capítulo hemos podido comprobar que, en la trayectoria de los hombres caídos estudiados, existe una etapa de intento de recuperación, en la que suelen influenciar algunos personajes consejeros, para adecuarse a las normas de la sociedad burguesa— con excepción de Álvaro Mesía. Ninguno de estos personajes logra incorporarse con éxito a estas normas y son castigados por sus acciones inmorales, al igual que ocurre con las

mujeres caídas en las novelas del siglo XIX. A pesar de la creencia de que el hombre caído lo es por naturaleza, hemos podido demostrar que también sus caídas tienen importancia y es, a través de los castigos, que el narrador pone de manifiesto su inconformidad con la doble moral burguesa, y si no existe tal inconformidad, por lo menos muestra su convicción de que se producen consecuencias por sus actos al incluir caracteres masculinos que caen y que son castigados por ello.

CAPÍTULO 3

El ángel masculino. Definición de esta nueva figura y personajes que lo encarnan.

También la masculinidad es una categoría inestable, construida en el tiempo en el seno de una relación de poder con las mujeres y de unos hombres con otros.

(Nerea Aresti. *Masculinidades en tela de juicio*, 13)

En las novelas del siglo XIX suelen aparecer dos figuras opuestas: la mujer caída y la mujer que representa al ángel del hogar—como en el caso de Fortunata y Jacinta, respectivamente— estableciendo un modelo femenino a seguir e imitar para la mujer burguesa, mientras que la mujer caída simboliza el modelo que se debe evitar²⁷. Este “ángel del hogar”, como bien resume Lawrence Rich, es el ideal burgués de mujer, “a wife and mother who exemplified the virtues of modesty, industriousness and thrift, but only in the house” (509). Este ideal de mujer, además de la modestia y domesticidad, refleja otros valores que eran muy relevantes para la mentalidad burguesa, como la resignación y pasividad, la falta de deseo sexual, el apego a instituciones sociales como la familia y el matrimonio, y el deseo de maternidad. Patricia Ingham incluye otros atributos como “extreme emotional sensitivity, weakness of intellect, unlimited selflessness, and, crucially, a lack of “animal passion””, necesarios para lograr la excelencia moral (23). Jagoe y Enríquez de Salamanca completan la descripción añadiendo que, según la cosmovisión burguesa, era esa falta de deseo erótico la que dictaba su naturaleza casta (32).

²⁷ Bridget Aldaraca ha estudiado el tema del ángel del hogar en el contexto de la obra de Galdós en su reconocida obra *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*.

En las novelas de nuestro estudio, también observamos la existencia de dos nuevos tipos masculinos contrapuestos en las siguientes figuras: el hombre caído y la figura del ángel masculino. Entre los ángeles masculinos analizaremos los personajes de Maximiliano Rubín en la novela de *Fortunata y Jacinta*, Julián en *Los Pazos de Ulloa*, Bonifacio Reyes en *Su único hijo*, don Víctor Quintanar en *La Regenta*, Agustín Caballero en *Tormento* y Horacio en *Tristana*. ¿Será este ángel masculino también un modelo a seguir para los hombres?

El ángel del hogar femenino es una figura que se aplica a las mujeres de la clase burguesa y que realza la “misión” intrínseca en la mujer centrada en los valores del matrimonio, la maternidad y la domesticidad (Jagoe & Blanco 24). En el caso del ángel masculino, vamos a observar que ellos también ansían esa vida burguesa basada en el matrimonio—lo que en muchas ocasiones les lleva a buscar en su pareja el ideal de un ángel del hogar femenino (Agustín Caballero, Julián, don Quintanar, Maximiliano) o a abandonar a una amante que no cumple con tal modelo (Horacio, Bonifacio) — además de reflejar un deseo de paternidad bastante profundo (Horacio, Bonifacio, Julián, Maximiliano). Cabe destacar que en algunos casos, como ocurriera con el ángel del hogar femenino, el ángel masculino es arrastrado al matrimonio casi por obligación, como ocurre en el caso de don Quintanar (cuyo celestino es su amigo Frígilis), Horacio (en principio por su abuelo aunque al morir éste se deja aconsejar en la materia por su tía) o Bonifacio Reyes (que acaba casado más por deseo de Emma que por el propio). El elemento de la domesticidad se relaciona íntimamente con los valores del matrimonio y la paternidad, así como en algunos de los personajes ángeles encontramos unos símbolos que les atan a la vida doméstica como es el caso de las zapatillas de Bonifacio Reyes, el gorro de dormir de don Quintanar o las insufribles migrañas que limitan a Maximiliano Rubín al seno de su hogar.

Un aspecto relevante en la figura del ángel del hogar es su misma denominación de “ángel”. Según Catherine Jagoe en *La mujer y los discurso de género*, se “le llama ángel porque es realmente como “una santa” con una abnegación infinita (30), así como por su pureza y falta de corporeidad (31). Jagoe afirma que esta pureza en la mujer, dentro de la cosmovisión burguesa, indica una castidad derivada de su falta de deseo erótico, deseando al hombre solamente con fines maternos (32). Esta inapetencia sexual se deriva de la creencia de que, en cuanto a la sexualidad femenina, el “ángel” no debía manifestar su deseo sexual y “since the middle-class / bourgeois woman was required to lack “animal” passion, and women’s uncontrolled sexual desires were seen as a threat to both the biological and social evolution of race, one solution was to simply deny that these desires existed” (Rich 513).

Esta descripción es fundamental en nuestro estudio sobre el ángel masculino debido a las enormes similitudes que encontramos entre ambas figuras. En las novelas del siglo XIX, el ángel masculino va a ser descrito con términos angelicales, de santo o figuras bíblicas (Maximiliano Rubín, Julián, Bonifacio) al mismo tiempo que se enfatiza su asexualidad y falta de deseo sexual como característica intrínseca en algunos de los personajes estudiados en el presente capítulo (Julián, don Quintanar, Maximiliano). En otros casos, esa falta de deseo sexual, al igual que ocurre con el ángel del hogar, se debe a una relación marital más de padre-esposa que esposo-esposa, como la hallada entre don Quintanar y Ana Ozores. Esta falta de deseo sexual en el hombre ángel rompe con una de las proposiciones universalmente aceptadas en la ideología de género, la cual afirma que “the men were affected by sexual passion while women were designed to experience maternal tenderness but not sexual desire” (Kirkpatrick 7).

Por otro lado, valores esperados en el ángel del hogar como la abnegación y la pasividad también se reflejan en el ángel masculino. Así lo observamos en el personaje de Julián, debido a

su vocación religiosa; en Bonifacio Reyes por su gran paciencia tanto en los cuidados hacia su esposa Emma como ante el tratamiento despótico recibido por ella; en Quintanar a través de una pasividad que en un principio le anima a ignorar el adulterio de su esposa; y en Bonifacio Reyes, del que somos testigos de una falta de iniciativa y su siempre posponer resoluciones para un después que no parece llegar nunca. Esta misma pasividad desemboca en otra característica común en todos los ángeles masculinos de nuestro estudio, y que contrasta con uno de los aspectos fundamentales del donjuán: el ser un hombre de pocas palabras. A través de este capítulo, observaremos en esta nueva figura otra de las características que se relacionan al ángel del hogar— la sensibilidad y las emociones— en personajes como Julián, Bonifacio Reyes, Horacio o Maximiliano Rubín.

La retórica del siglo XIX, no solamente pone de manifiesto la dicotomía entre el ángel del hogar y la depravación y promiscuidad de las mujeres pertenecientes a la clase obrera, sino también la disyuntiva entre el ángel del hogar y la mujer frívola y despilfarradora de la clase alta (Jago & Blanco 28). María Ángeles Durán resalta que en la educación de tipo práctico de la mujer ángel del hogar, se hacía mucho énfasis en el sentido del ahorro (166), lo que se debía a que “for traditionalists and social conservatives of the last Century, luxury becomes the great threat to social order and virtue” (Valis, “Hysteria” 326). Bonifacio Reyes o Maximiliano Rubín se caracterizan por su comedimiento en el gasto, el ahorro y el evitar cualquier tipo de despilfarro.

En el presente capítulo nos encontramos con dos tipos de ángeles masculinos: 1) el personaje angelical que lo es desde principio a fin de su existencia literaria, como Julián, don Víctor Quintanar, Maximiliano Reyes y Agustín Caballero y 2) un ángel masculino como consecuencia de su transformación moral, al darse cuenta de que desea cambiar y ser aceptado

por la sociedad burguesa, como ocurre con Bonifacio Reyes, Moreno Isla y Horacio. Analicemos en profundidad las características que hacen de estos personajes un ángel masculino en toda regla.

Agustín Caballero: el ángel salvaje llegado de Brownsville.

Si en *Tormento* nuestro hombre caído es don Polo, nuestro ángel masculino es Agustín Caballero, figura que representa el verdadero tipo de hombre que le gustaría ser a don Pedro Polo y la pareja ideal de Tormento.

Un aspecto, que resaltaré en muchos de los ángeles masculinos y que desarrollaremos a lo largo de este capítulo, es el de rasgos comúnmente femeninos. En Caballero hallamos también esta característica aunque en una medida mucho menor que en el resto de personajes. Como señala Labanyi, a Agustín se le feminiza por “a passion for shopping” (158) expuesto a la hora de preparar su casa para su futura esposa.

Agustín es un hombre que destaca por su bondad, siendo muchas las referencias a este personaje mediante términos angelicales— “Debiste tener valor para decir la verdad a *ese ángel* [Agustín] y sacarle de su engaño (T 210) — o santo — “Es un santo, un santo del cielo” (T 72, 78). Esta bondad se origina en su falta de experiencia en la civilización y en la sociedad, al ser un hombre que ha pasado muchos años en un hábitat descrito como rudimentario y en vías de evolución social: “allí [en América] el amancebamiento y la poligamia y la poliviria estaban a la orden del día. Allí no había religión, ni ley moral, ni familia, ni afectos puros” (T 58). A causa de su larga estancia en América, Agustín desconoce los aspectos socialmente aceptables, lo que le hace comportarse torpemente entre la gente e incluso sentirse fuera de lugar: “Colérico y sin poder guardar las formas de la buena educación, por ser él hombre más perteneciente a la

Naturaleza que a la sociedad, en la cual se hallaba como cosa prestada” (T 234). Esta inexperience social le hace confiar ingenuamente en Amparo y asumir su pureza, una condición impuesta por la sociedad a la hora de valorar a una mujer y otorgarle el permiso “social” para el matrimonio. El hallazgo de la caída moral de Amparo crea un conflicto interno en Agustín, entre lo que él desea hacer y lo que la sociedad espera que haga:

Maldita sea mi ceguera, mi inexperience del mundo!... Me engaña Rosalía, me engañan mis amigos, y todos juegan, con este pobre hombre, que no entiende quisicosas... (...) ¿Qué voz escucharé de las que suenan en mi alma? ¿La que dice: *mátala*, o la que dice: *perdónala*? Bruto, desgraciado salvaje, no debías haber salido de tus bosques, júrate que si te dice la verdad la perdonarás... Sí que la perdonaré... Me da la gana de perdonarla, señora sociedad... Si es culpable y está arrepentida, la perdonaré, señora sociedad de mil demonios, y me la paso a usted por las narices. (234-5)

Es curioso que, si para don Pedro Polo la civilización simboliza su caída y el “retirarse a tierras de salvajes” le brinda la posibilidad de salvación, también para Caballero su fe en la civilización ha sido un completo desengaño: “¿Por qué no te quedaste en Brownsville, bruto? ¿Quién te mete a ti en la civilización? Ya lo ves..., a las primeras de cambio, ya te han engañado. Juegan todos contigo, como con un rapaz o con un salvaje. Cuando desconfías, te equivocas. Cuando crees, te equivocas también. Este mundo no es para ti. Tu mundo es el Río Grande del Norte y la Sierra Madre; tu sociedad, las turbas de indios bravos y de aventureros feroces; tu trato social, el rifle; tu ideal, el dinero. ¿Quién te mete a ti en estos andares?” (T 230). El transcurrir de los años es el factor responsable de la búsqueda de la felicidad de Caballero en la civilización, pues es un hombre que ha gozado de una juventud en el “desorden”, como él mismo dice, a quien el paso del tiempo le inclina a buscar la armonía y el orden en las instituciones, así como lo establecido por la sociedad para alcanzar la máxima felicidad:

Por lo mismo que había pasado lo mejor de su vida en medio del desorden, al llegar a la edad madura sentía vehemente anhelo de rodearse de paz, y

de asegurarla arrimándole a las instituciones y a las ideas que la llevan consigo. Por eso adoraba a *la familia*, al *matrimonio*, y quería que fuese su casa firmísimo asiento de las leyes morales. La *religión*, como elemento de orden, también le seducía, y un hombre que en América no se había acordado de adorar a Dios con ningún rito, declarábase en España sincero católico; iba a misa, y hallaba muy inconvenientes los ataques de los demócratas a la fe de nuestros padres. La política, otro fundamento de la permanencia social, penetró así mismo en su alma (...) le mortificaba todo lo que fuera una excepción en la calma y rutina del mundo (...) todo lo que anunciara discordia y violencia, lo mismo en la esfera privada que en la pública. (T 131, mi énfasis)

En el párrafo anterior encontramos las instituciones básicas en las que se basa la sociedad y de las que depende para su supervivencia: la familia, el matrimonio y la religión. Agustín es nuestro hombre ángel al volverse un defensor acérrimo del orden y la seriedad de estas instituciones sociales pensando que seguir a pies juntillas lo establecido es sinónimo de felicidad, así como creer que esta sociedad, que por otra parte resulta ser tan diferente a sus expectativas, puede brindarle la oportunidad de formar una familia cuya base descansa en el orden establecido por siglos de civilización y cultura (Durand 517-518). Por ello, a pesar de que Agustín se convierte en un buen cristiano, para lograr un equilibrio completo necesita encontrar a una mujer con la que casarse. Así, cuando Caballero conoce a Amparo, piensa en ella como la mejor pretendiente para ser su esposa:

(...) la quería con tranquilo amor, puestos los ojos del alma, más en los encantos del vivir casero, siempre ocupado y afectuoso, que en la desigual inquietud de la pasión. Su edad pasaba ya de los cuarenta, y *su mayor afán era tener una familia, vivir vida legal en todo, rodeándose de honradez, de comodidad, de paz, saboreando el cumplimiento de los deberes* en compañía de personas que le amaran y le honrasen. Dios le había deparado la mujer que más le convenía, y tan perfecta la encontraba, que si la hubieran encargado al Cielo no viniera mejor... *Ella, por su parte, le miraba a él como la Providencia hecha hombre*. Sin saber por qué, desde que le vio consideróle como un *hombre modelo* y si él no tuviera mil motivos para hacerse querer, bastaría para ello la bondad con que descendió hasta una pobre muchacha huérfana y humilde. (T 149, mi énfasis)

De nuevo observamos el énfasis en la regularidad, en el seguir las reglas sociales: llega un momento en la vida del hombre en la que tiene que sentar la cabeza y formar una familia. Caballero, “hopes to complete the construction of his stable world by marrying Amparo” (Cluff 160). Y es que Amparo es para Agustín la perfección en persona, la única capaz de comportarse de acuerdo a las nociones de un ángel del hogar ideal para un ángel masculino como Agustín: “La miraba como a un ser superior, de inaudita pureza y virtud” (T 168). Son numerosos los ejemplos de la domesticidad angelical de estos dos personajes en su proyecto de futuro juntos, como son el obrar según la caridad cristiana, “sabrían agasajar a los menesterosos” (T 159); la facilidad con la que Amparo se haría cargo de las obligaciones de la casa, “todo lo dispondría con la anticipación conveniente para que en el instante preciso no faltase” (T 159); la buena administración de la casa sin gastar más de lo necesario, “Ella se ejercitaría en la administración, llevando su libro de cuentas, donde apuntara el gasto de la casa” (T 159); nada de despilfarros tampoco destinados al arreglo de su persona, “no emplearía en trapos sino una cantidad prudente (...) Además, sabría arreglarse sus vestidos” (T 159); Amparo sería una buena ama de casa, “Amparo aprendería diversas maneras de guisar” (T 160); entre ellos existiría un amor puro y tranquilo, “su cariño no era una exaltación (...) Era un amor a la inglesa, hondo, seguro y convencido, firmemente asentado en la base de las ideas domésticas” (T 160); o la importancia de la pureza y virginidad de la futura esposa, “La mejor parte de mi dicha está en saber que a nadie has querido antes que a mí...” (T 168).

Amparo le corresponde con la misma moneda; para ella Agustín es el hombre modelo con el que puede conseguir la felicidad ansiada: “en quien veía un hombre sin igual, avalorado por méritos rarísimos en el mundo (...) Adivinaba cierta armonía y parentesco entre su propio carácter y el de aquel señor tan callado y temeroso de todo” (T 143). En realidad parecen hechos

el uno para el otro, según Ribbans, debido a que “Amparo’s goals are simple and house-bound, with little defiant, ambitious or heroic about them (...) Their tastes and aspirations, characterized by domesticity and industriousness are completely compatible” (“Amparando” 514-5).

El espejismo (o ilusión) de mujer ideal y perfecta, que Agustín crea en la figura de Amparo, va a desmoronarse cuando descubra la antigua aventura entre ella y el sacerdote don Polo. Su desencanto despierta unos sentimientos negativos, no hacia Amparo, sino hacia la sociedad que establece unos modos determinados de actuar frente a estas situaciones. Según las normas sociales, Amparo ya no es la candidata perfecta para el matrimonio, algo ante lo que Caballero no logra resignarse: “La tengo clavada en mi corazón y no puedo arrancármela (...) La manzana que cogí parecióme buena. Ábrese y la veo dañada. ¡Me da más rabia cuando pienso que la parte que aún conserva sana ha de ser para otro...! Porque yo concluí para ella y ella para mí. Su conducta ha sido tan incorrecta que no puedo perdonarla...” (T 244).

Al final, Agustín desafía a la sociedad. Su disposición inicial ante un modelo de vida que profesaba, “el austero papel de persona intachablemente legal, rueda perfecta, limpia y corriente en el triple mecanismo del Estado, la Religión y la Familia (...) Todo con orden-decía-; o no viviré, o viviré con los principios” (T 131), deja de ser primordial y no un sinónimo de felicidad, al menos no de *su* felicidad. La jugada final de Caballero es el rechazo de las instituciones al escaparse con Amparo sin casarse con ella para vivir un amor libre, lo que rompe el modelo que se intentaba proclamar con este personaje masculino ideal.

Si el modelo de ángel del hogar en la mujer presenta ciertas dificultades en su materialización ideal— como se ha estudiado en las novelas de este período— parece que el modelo de hombre ángel masculino impuesto también conlleva dificultades en su realización. En *Tormento*, la reacción final de Agustín Caballero indica que el modelo que se presenta tampoco

es válido pues desafía “social conventions by making the heroine his mistress” (Amann 457). Al final, como indica Sherman Eoff, Caballero y Amparo representan la victoria “of the individual over convention, but it is not a triumph of hollow defiance, for they both have found values (pardon, courage, royalty) greater than the standards of conventional morality and are therefore able to live independent of those” (*The Novels* 118-119). Labanyi, por su parte, opina que la mansión de Agustín “nevertheless prefigures his abandonment of marriage for concubinage, for it becomes an object of public visual display”, como refleja la visita que realizan Amparo y Rosalía por la casa, como si fuera un museo (157).

El ángel para Galdós, podríamos interpretar, es una imposibilidad, una criatura irónica caída del cielo en el lodo de la civilización actual, como muestra el rechazo de Agustín Caballero hacia las imposiciones de la sociedad en un intento de alcanzar la felicidad deseada. Por otro lado, Caballero—ejerciendo una característica del ángel masculino que también observamos en el ángel del hogar—se convierte en el personaje salvador de Amparo a través del amor, tanto desde un punto de vista económico como moral, pues la libra del hombre que la sedujo física y espiritualmente (Casalduero 832).

Horacio: ángel masculino busca ángel del hogar.

En la novela *Tristana*, el modelo angelical masculino estaría representado en el personaje de Horacio, como mostraremos a continuación. Horacio es un joven que en sus primeros años se comporta como un ángel masculino (bajo la autoridad de su abuelo), después se convierte en un ángel caído (al actuar como un calavera) para finalmente regenerarse de nuevo en un ángel masculino en toda regla y aceptado por la sociedad, un personaje masculino que aspira al matrimonio como única forma de felicidad.

Bajo el techo de su abuelo paterno, Horacio ve limitados sus movimientos e intereses ya que el anciano ejerce sobre él un tipo de control que normalmente va dirigido a las mujeres de la época. Como muestra la siguiente cita, su abuelo, en un interés por labrar un futuro apropiado para su nieto, “deseaba *hacer de él un hombre* y enriquecerle; *se encargaría de casarle* oportunamente, esto es, de proporcionarle una madre *para los hijos que debía tener*; de labrarle un hogar modesto y ordenado, de reglamentar su existencia hasta la vejez (...) Para llegar a este fin que (...) conceptuaba tan noble como el fin sin fin de salvar el alma” (TR 49, mi énfasis). Según la mentalidad del anciano, ser un hombre significa ser pudiente, casarse y tener hijos. Por lo tanto, parece ser que existen unos intereses comunes, tanto en el hombre como en la mujer, a la hora de cumplir unas funciones determinadas dentro de la sociedad. Por ejemplo, para ambos, el matrimonio es un requisito fundamental para poder crear una familia.

A través de la tiranía, su abuelo intenta evitar que Horacio se convierta en un hombre caído— de ahí su deseo de control sobre el joven—en una sociedad que, según él, ha perdido el rumbo de la honestidad: “las compañías, aunque no sean enteramente malas, sólo sirven hoy *para perderse*: están los muchachos tan comidos de vicios como los hombres. ¡Mujeres!... Este ramo del vivir era el que en mayores cuidados el tirano ponía, y de seguro, *si llega a sorprender a su nieto en alguna debilidad de amor, aunque de las más inocentes, le rompe el espinazo*” (TR 49, mi énfasis). Los deseos de su abuelo no llegan a cumplirse pues Horacio, tras la muerte del anciano y al verse en plena libertad, transforma su personalidad y hábitos. Primeramente, la falta de información sobre el mundo real, después de tanto tiempo bajo el ala familiar, le hace dar pasos equivocados que él mismo reconoce: “Al verme libre, tardé en reponerme del estupor que mi independencia me produjo; me sentía tan tímido, que al querer dar algunos pasos por el mundo, me caía, hija de mi alma, me caía, por no haber ejercitado en mucho tiempo las piernas”

(TR 52). Además, la idea que él mismo se forma acerca de lo que implica *ser un hombre*, una concepción impuesta por la sociedad para reafirmar la masculinidad, le hace confundir y actuar no bajo la llamada de la libertad sino del libertinaje: “Llegué a creer que si no extremaba *el libertinaje* no era bastante hombre (...) Naturalmente, me cansé (...) el arte me curó de aquel *afán diabólico*, y como (...) ya no me atormentaba la idea de doctorarme de hombre, dediquéme al estudio” (TR 53, mi énfasis). Como él mismo comenta, es capaz de reformarse a través del arte de la pintura y el no sentirse en la necesidad de afirmar su hombría ante nadie.

Una vez regenerado en un ángel masculino, vuelve a caer con Tristana al mantener relaciones íntimas con ella sin estar casados (lo que tampoco sería aceptable en un ángel del hogar femenino). Horacio, en esta etapa de caído, resulta ser un falso caballero, como apunta Hoffman pues, a pesar de su nombre de origen noble, no actúa inmediatamente como el salvador de Tristana que se esperaría, además de que “an impatient Horacio does not insist upon delaying intimacy until the wedding night as any true nineteenth-century gentleman must” (51). Sin embargo, en la etapa de su segunda recuperación, muestra unos valores burgueses del ángel masculino, como son el deseo de contraer matrimonio y procurar una descendencia junto a Tristana.

En esta etapa de segunda —y definitiva— recuperación, es primordial la presencia y los consejos de su tía Trini. Ésta opta por una sugerencia muy común tanto para mujeres como para hombres caídos: la distancia entre los amantes. Por eso, su tía: “No sabía concretamente los devaneos de Horacio; pero sospechaba que algo anormal y peligroso ocurría en la vida del joven, y con feliz instinto estimó conveniente llevarse de Madrid” (TR 97). Tras varias charlas con Horacio, Trini consigue convencerle para irse a Villajoyosa con ella utilizando una táctica que parece atraer a Horacio más que sus sentimientos hacia Tristana, esto es, su pasión por la

pintura: “Pues me parece que en Villajoyosa pintarías como aquí, y aun mejor. (...) allí te librarás de tanto quebradero de cabeza y de las angustias que estás pasando. Te lo dice quien bien te quiere, quien sabe algo de este mundo traicionero. *No hay cosa peor que apegarse a un vicio de querer... Despréndete de un tirón. Pon tierra por medio*” (TR 97, mi énfasis). Horacio acepta y acaba dándose cuenta de que sentimentalmente no depende tanto de Tristana como pensaba pues: “a los dos días ya no le pareció al pintor muy disparatada la idea de partir, ni vio, como antes, en la separación de su amada, un suceso tan grave (...) Su existencia toda pedía tregua, uno de esos paréntesis que la guerra y el amor suelen solicitar con necesidad imprescindible para poder seguir peleando y viviendo” (TR 97-8). ¿Qué es lo que realmente le hace plantearse si su relación con Tristana merece la pena? En principio podríamos pensar que en verdad la distancia juega un papel fundamental en esta separación sentimental progresiva de los amantes, o podríamos respaldarla en la amputación de la pierna de Tristana. Sin embargo, me atrevería a afirmar que la verdadera causa es el hecho de que Horacio es un ángel masculino y Tristana no es el tipo de mujer adecuada para un ángel, es decir, Tristana no es lo suficientemente angelical como para formar un hogar burgués ideal.

Una de las cualidades que hacen de Horacio un ángel masculino es su descripción como un ser proveniente de la divinidad, lo que enfatiza la ironía de Galdós y su concepción de que no existen ángeles, ni masculinos ni femeninos, sino que son más bien una fantasía romántica. Tristana idealiza a Horacio de tal modo que le otorga atributos que rozan la santidad: “el hombre que le había deparado el Cielo era una excepción entre todos los mortales (...) casi parecía vida de un santo” (TR 51). No sólo ella, sino que el propio don Lope, su rival, coincide con su víctima en la percepción de Horacio como tal: “¡Qué pedazo de ángel! (...) Y parece honrado y decente” (TR 162). Más adelante, y a través de los diálogos de los amantes, vamos descubriendo que la

ambición de una vida perfecta para Horacio radica en los aspectos fundamentales que la sociedad de la época exige: matrimonio y descendencia legítima. Bajo estos ideales, Horacio también tiene claro que la mejor candidata para un ángel masculino es una mujer que represente el ángel femenino del hogar. El problema al que Horacio tiene que hacer frente es el hecho de que Tristana no cumple con los ideales de mujer sumisa a su esposo ya que, muy al contrario, la muchacha muestra continuamente su independencia en cuanto a su forma de pensar y concebir la vida, un aspecto que empieza a molestar a Horacio: “empezó a notar que la enamorada joven se iba creciendo a los ojos de él y le empequeñecía. En verdad que esto le causaba sorpresa, y *casi casi empezaba a contrariarle*, porque había soñado en Tristana *la mujer subordinada al hombre* que vive de la savia moral e intelectual del esposo y que con los ojos y con el corazón de él ve y siente. Pero *resultaba que la niña discurría por cuenta propia*, lanzándose a los espacios libres del pensamiento, y demostraba las aspiraciones más audaces” (TR 77, mi énfasis).

Horacio no se da por vencido y secretamente se convence de que puede cambiar la mentalidad liberal de Tristana, que este comportamiento tan libre y tan poco doméstico es algo pasajero— para él es como si se tratara de una enfermedad: “te curarás de las locas efervescencias que turban tu espíritu” (TR 106)— y que la muchacha se transformará en el ángel del hogar que se precisa para el matrimonio: “y se complacía en suponer que el tiempo iría templando en ella la fiebre de la ideación, pues *para esposa o querida perpetua tal flujo de pensar temerario le parecía excesivo*. Esperaba que su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, *haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil*” (TR 81-2, mi énfasis).

Es importante resaltar que Horacio, una vez que se desengaña de sus aventuras y vida de calavera, se transforma en un ángel masculino con todo lo que ello conlleva: contemplar la vida

desde los parámetros de las instituciones impuestas por la sociedad—como el matrimonio—, y para ello requiere de una mujer que cumpla con los requisitos del ángel del hogar. Horacio intenta que esa mujer sea Tristana aunque eso no va a ser posible, pues Tristana ya ha perdido—por culpa de nuestro caído don Lope—una de las máximas del ángel del hogar: la virginidad y pureza, una pérdida que la novela castiga duramente con la amputación de una de sus piernas. Ante la negativa de Tristana al matrimonio, Horacio intenta convencerla con un discurso que refleja lo que la sociedad espera de la mujer: “Entrégate a mí sin reserva. ¡Ser mi compañera de toda la vida; ayudarme y sostenerme con tu cariño!... ¿Te parece que hay un oficio mejor ni arte más hermoso? Hacer feliz a un hombre que te hará feliz, ¿qué más?” (TR 93). Horacio proyecta en Tristana una mujer ideal, “a product of the laws of patriarchal society” (Tsuchiya, “The Struggle” 339), en el que el matrimonio simboliza la unión de dos personas en una, es decir, la unión de un hombre y una mujer en la que ese uno será el marido, siendo la esposa la que quede sumisa a él: “¡Qué graciosa eres y recuantísimo te quiero! No paso por estar separado de ti parte del día. *Seremos dos en uno*” (TR 83, mi énfasis). Sus palabras no son más que el reflejo de lo que suponía el matrimonio en la vida del hombre pues “by uniting himself in marriage to a satisfactory exponent of feminity, a typical exponent of middle-class masculinity could subsume her identity into his, and become possessed of her high-mindedness and purity, along with a domestic haven of comfort” (Ingham 22).

Otro de los inconvenientes que los jóvenes necesitan resolver es la existencia entre ellos, un tanto incómoda, de don Lope. Por eso Horacio le sugiere a Tristana que abandone a su tirano y que se casen, sin finalmente obtener ningún compromiso por parte de la joven: “Ven, y verás. Resuélvete a dejar a ese viejo absurdo, y casémonos, ante este altar incomparable, o ante cualquier otro altarito que el mundo nos designe, y que aceptaremos para estar bien con él” (TR

106). Ante las evasivas de Tristana para abandonar a don Lope y casarse con Horacio, el joven empieza a desengañarse y a dudar de si en verdad existiría un futuro junto a Tristana: “por más que procuraba , haciendo trabajar furiosamente a la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana, no podía conseguirlo” (TR 95).

El deseo de paternidad, y completar así la misión del ángel masculino sobre la tierra, es otra de las características que observamos en el comportamiento de Horacio. El joven muestra su intención de ser padre: “para completar la ilusión de su vida deseaba (...) Deseaba tener un chiquillín” (TR 84). Sin embargo esto será, junto al rechazo del matrimonio, otro aspecto que aleje cada vez más a Tristana del ideal de ángel del hogar, a la vez que acerca a Horacio al ideal de ángel masculino. Y es que Tristana, de nuevo, ofrece unos puntos de vista tan transgresores sobre los hijos— serán sólo de ella, vivirán con ella ya que Tristana desea hogares separados, llevarán sólo su apellido— que dejan sin palabras a Horacio: “Tuyo sí; pero es más mío que tuyo. Nadie puede dudar que es mío, porque la Naturaleza de mí propia lo arranca. Lo de tuyo es indudable; pero... no consta tanto, para el mundo, se entiende... (...) la Naturaleza me da más derechos que a ti...” (TR 84-5).

Al igual que ocurre con Bonifacio y Emma en *Su único hijo*— donde Bonis se muere por ser padre mientras que Emma ni siquiera se lo plantea—en *Tristana* es Horacio el que se plantea la paternidad y Tristana la que prefiere ser un ser libre. Al final, el amor ideal que Horacio creía sentir hacia Tristana— “Creía sinceramente el bueno de Horacio que aquél era el amor de toda su vida, que ninguna otra mujer podría agradarle ya, ni sustituir en su corazón a la exaltada y donosa Tristana” (TR 81) — concluye en unos sentimientos de amistad y cariño hacia una joven que no era el ángel del hogar que esperaba Horacio para ser su esposa. Tristana refleja perfectamente el comentario de Lou Charnon- Deutsch en el que afirma que “As long as a

woman is too passionate and unruly (...) she will be unworthy of a home's protection" ("On Desire" 397). Horacio abandona poco a poco a Tristana y al final se casa con otra mujer, completando su reconciliación con el status quo "from which he had never been willing to stray very far" (Sinnigen, "Resistance" 283).

Víctor Quintanar: el ángel vetustense.

En *La Regenta*, el ángel masculino vendría a estar representado por don Víctor Quintanar, el esposo de Ana Ozores. Don Víctor no es que sea el esposo perfecto—otro personaje del que se mofa Clarín— pero sí es un personaje al que se le dota de dos cualidades atribuidas normalmente a los ángeles: la bondad y cierta asexualidad o, al menos, una sexualidad un tanto ambigua. Que Quintanar es un hombre de buen corazón queda reflejado en los comentarios del resto de personajes, quienes lo describen como "el bendito don Víctor" (LR 477); "era tan bueno, tan caballero" (LR 293); como un "santo" (LR 521); y "bendito del Señor" (LR 929). Incluso en el momento en que descubre al amante de su esposa, se compara a sí mismo con Jesucristo por un deseo de perdón ante su afrenta más que de venganza: "A don Víctor se le saltaron las lágrimas al ver a su enemigo. En aquel instante hubiera gritado de buena gana; ¡perdono!, ¡perdono...!, como Jesús en la cruz. Quintanar no tenía miedo, pero desfallecía de tristeza" (LR 928). Sin embargo, se trata de una bondad que roza la ridiculez— "¿Y el pobre calzonazos dio su permiso?" (LR 777)— así como plantea una falta de inteligencia, como se aprecia en la percepción de su esposa: "ocho años vividos al lado de un hombre que ella creía vulgar, *bueno de la manera más molesta del mundo*, maniático, insustancial; aquellos ocho años de juventud sin amor, sin fuego de pasión alguna" (LR 495, *mi énfasis*). Por lo cual podemos

afirmar que, para este personaje, su caracterización de bondad es despectiva y nada positiva por parte de Clarín.

Un aspecto más que lo acerca al ángel del hogar femenino es la forma en la que el matrimonio entra en su vida y, más concretamente, el hecho de que, como buen ángel del hogar, a don Víctor Quintanar también lo casan. Frígilis, su mejor amigo, fue el mediador entre los esposos y así lo enfatiza cuando se descubre la infidelidad de Ana: “Cuando te casé con ella, *porque yo te casé*, Víctor, bien te acordarás, creí hacer la felicidad de ambos” (LR 900, mi énfasis).

Quintanar es un personaje muy pasivo, que se deja manejar a pesar de que él se cree dueño de sus actos: “había llegado a viejo sin saber “cuál era su destino en la tierra” (...) Creíase hombre de energía, porque a veces usaba en casa un lenguaje imperativo (...) pero no era, en rigor, más que una pasta para que otros hiciesen de él lo que quisieran” (LR 539). Esta pasividad y falta de iniciativa en cuanto a su matrimonio anticipan su falta de interés en la vida de casado, lo que en parte empujará a su esposa a buscarse un amante, o al menos facilitará su caída tras el asedio de Mesía. Es una escena justamente después de la boda, en la que Quintanar y Ana se dirigen en tren a Vetusta y don Quintanar se cala hasta las orejas su gorro de seda y se sumerge en su lectura de Calderón de la Barca (LR 186), la que sirve de señal anticipatoria “as to Quintanar’s lack of emotional involvement in his marriage of convenience. The true indicator lies in the very fact that a newly wedded husband, who is the envy of all, prefers to read a drama instead of paying attention to his beautiful wife of several hours” (Hartman 256).

En cuanto a su asexualidad, a lo largo de la novela se presentan varios indicios que inducen a cuestionar, si no una falta de sexualidad, sí de virilidad. Una de las imágenes más famosas de la novela, y que más ha dado que hablar a este respecto, es la del puro medio

apagado en el cenicero manifestando una supuesta impotencia sexual: “un cigarro abandonado a la mitad por el hastío del fumador. Además, pensaba en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer. Ella era también como aquel cigarro, una cosa que no había servido para uno y que ya no podía servir para otro” (LR 474). Por lo que se infiere de esta cita, Don Víctor es incapaz de satisfacer sexualmente a Ana— lo que le convierte en el “abject role of the husband who pushes his wife into the arms of another man” (Resina, “Ana Ozores” 241), lanzándola indirectamente al adulterio. Además, desde el principio le queda adjudicado el rol de padre más que el de esposo: “¿Qué tienes, hija mía? (...) y depositó un beso paternal en la frente de su señora esposa” (LR 124). Incluso Álvaro usará este argumento para acallar la conciencia de Ana y hacerla suya: “Mesía había convencido a la Regenta de que don Víctor, en rigor, venía a ser cosa así... como un padre. Siempre había pensado ella algo por el estilo” (LR 851). Por lo tanto, al no existir una relación de amantes entre los esposos, es natural que, de mutuo acuerdo, tampoco duerman en la misma habitación: “Ana vivía de hecho separada de su marido, quo ad thorum, por lo que toca al tálamo, no por reyerta, ni causa alguna vergonzosa, sino *por falta de iniciativa en el esposo* y de amor en ella” (LR 481, mi énfasis). Incluso en un momento en el que parece sentir un impulso sexual propiciado por el deseo de Ana de tener un hijo, “Víctor feels the physical call but declines” (Resina, “Ana Ozores” 240). La reacción de don Víctor, con un “se puso un poco encarnado; sintió hervir la sangre. Pero no se atrevió” (LR 124) que comenta el narrador, resalta de nuevo la timidez sexual típica del ángel del hogar personificada en Quintanar.

El mismo Quintanar reconoce ante don Fermín que nunca ha logrado rematar sexualmente ninguno de sus encuentros amorosos, no sólo con Ana sino con otras mujeres que han pasado por su vida: “(...) sin creerme un Tenorio, siempre he sido afortunado en mis

tentativas amorosas; pocas veces las mujeres con quien me he atrevido a ser audaz, han tomado a mal mis demasías... (...) por lo que sea, la mayor parte de mis aventuras se han quedado *a medio camino*... (...) *Mis pasiones son fuegos fatuos*; he tenido más de diez mujeres medio rendidas... y muy pocas, tal vez ninguna puedo decir que haya sido mía, lo que se llama mía...” (LR 844, mi énfasis). Esta ausencia de virilidad, o al menos de deseo sexual, es lo que evita que Quintanar no caiga—y de hecho no pueda caer—por mucho que lo deseara. Por otro lado, podríamos incluso pensar que, como buen ángel masculino, Quintanar cumple con el ideal de fidelidad a su esposa, como él mismo confiesa al Magistral en un momento de sinceridad en cuanto a la relación con su criada Petra: “He vuelto y no he vuelto... Quiero decir..., ha habido escarceos... (...) lo que esa grandísima tunanta no quiere que le respeten... en suma: está picada porque yo prefiero la tranquilidad de mi hogar, la pureza de mi lecho, de mi tálamo... como si dijéramos, a la satisfacción de efímeros placeres...” (LR 858). Y es que la mayor prueba de fidelidad la ha logrado con Petra, quien juega con su amo al gato y al ratón, a sabiendas de que no se consumarán las relaciones. De nuevo observamos que la fidelidad que siente que le debe a Ana Ozores, tras la que se esconde su impotencia sexual, evitan que caiga con su criada:

No podía saber De Pas hasta qué punto había llegado la debilidad de don Víctor, [por Petra] que se decía a sí mismo: “Probablemente este clérigo, malicioso como todos, estará sospechando... lo que no ha habido”. Lo cierto es que don Víctor, al cabo, había cedido hasta cierto punto a las insinuaciones de Petra. Pero acordándose de lo que debía a su esposa, de lo que se debía a sí mismo, de lo que debía a sus años (...) sobre todo, por fatalidad de su destino que nunca le había permitido llevar a término natural ciertas clases de empresas, era cierto que *había retrocedido en aquel camino de perdición* desde el día en que una tentativa de seducción se le frustró, por fingido pudor de la criada. “No había, en suma, llegado a ser dueño de los encantos de su doncella. (LR 830-1)

Esta falta de virilidad roza la ridiculez en el personaje, al presentarse como víctima de unos deseos que no puede satisfacer plenamente: “avergonzarla a ella con las aventuras ridículas

y repugnantes del viejo” (LR 862). Por un lado, no siente interés sexual por su esposa—esfera privada a la que la sociedad no presta mucha atención—, y por otro, intenta mostrar su masculinidad a través de la criada— acercándolo más a una esfera pública que alaba este comportamiento mujeriego en el hombre: “don Víctor, que había prometido y hasta jurado no ceder, poco a poco cedía, procuraba que la retirada fuese honrosa, fingía transigir y creía a salvo su honor de hombre enérgico y amo de su casa” (540). Es por ello que Ana siente repugnancia cuando descubre los intentos—ya que sólo quedan en eso y en verle la liga a su criada—de conquista de su esposo: “¡Aquel marido a quien ella había sacrificado lo mejor de la vida, no sólo era un maníaco, un hombre frío para ella, insustancial, sino que perseguía a las criadas de noche por los pasillos, las sorprendía en su cuarto, *les veía las ligas...*! ¡Qué asco!” (LR 862).

La esfera privada es otro elemento que acerca a Quintanar al ángel del hogar. Recordemos que algunos de los elementos que atan a este personaje al hogar— y a la domesticidad— es su gorro de dormir, un gorro de seda encajado hasta las orejas, que constituye una indicación de “a husband who is weak and indifferent to his spouse” (Hartman 256), así como su insistencia “on doing his own housework” (Labanyi 254). Este gorro de dormir anticipa la falta de deseo e interés sexual del personaje quien, como comenta Sinclair, “can play the ‘angel in the house’ more easily than the lover” (211). Por otro lado, dentro de la esfera privada, cuando Ana sufre uno de sus ataques nerviosos, don Víctor se comporta como un esposo preocupado por el bienestar de su mujer enferma, por lo que toma la decisión de pasar más tiempo en el ámbito privado universal femenino: la casa. Sin embargo, al final este círculo tan femenino le agobia, por lo que pronto se rebela: “Mientras duró el temor de la gravedad, *el amante esposo no pensó más que en la enferma y cumplió como bueno (...)* Después empezó a aburrirse, a echar de menos la vida ordinaria, y exageraba al decir las horas que pasaba en vela

(...) Su egoísmo candoroso, pero fuerte, estaba cansado de pensar en los demás, de olvidarse de sí mismo, no quería *más tiempo de servidumbre*, y si Ana se quejaba, su marido torcía el gesto, y hasta *llegó a hablar con voz agridulce de la paciencia y de la formalidad*” (LR 571, mi énfasis). Mediante esta cita observamos un cambio gradual en Quintanar: de amante esposo preocupado por el bienestar de Ana tras su crisis nos encontramos con un esposo que ansía de nuevo la libertad que le proporcionan los espacios públicos, fuera del hogar. Nuestro ángel masculino se comporta dentro de los cánones de lo que se esperaba de un marido de la época, es decir, que se ocupara de las tareas de fuera de casa: “¿y la expedición con el Gobernador de la provincia para inaugurar el ferrocarril económico de occidente? ¿Y las partidas de dominó con el ingeniero jefe en el Casino? ¿Y los paseos largos que necesitaba para hacer bien la digestión? La idea de no salir de casa en muchos días, le aterraba... Se acostó de muy mal humor” (LR 567). Sin embargo, existen en él momentos en los que su conciencia de ángel masculino le hace ser consciente de que se le necesita en el hogar: “La oscuridad le sugirió un remordimiento (...) Era un egoísta, no pensaba en su pobrecita mujer, sino en su comodidad, en sus caprichos.” (LR 567). Este mismo despertar de su conciencia le hace ser más comprensible cuando descubre que Ana le ha sido infiel con Álvaro: “No sé lo que debo hacer, ni lo que debo pensar siquiera. Anita me engaña, es una infame sí..., pero ¿y yo? ¿No la engaño yo a ella? ¿Con qué derecho uní mi frialdad de viejo distraído y soso a los ardores y a los sueños de su juventud romántica y extremosa? ¿Y por qué alegué derechos de mi edad para no servir como soldado del matrimonio y pretendí después batirme como contrabandista del adulterio? ¿Dejará de ser adulterio el del hombre también, digan lo que quieran las leyes?” (LR 896).

Quintanar muestra, como observamos en la cita anterior, que no es un personaje tan ignorante o ingenuo como aparenta; reconoce que no ha estado a la altura de lo que se esperaba

de él como esposo: “que sentía el cariño suave, frío, prosaico, distraído de Quintanar, entregado a sus comedias, a sus colecciones, a su amigo Frígilis y a su escopeta...” (LR 527). Labanyi argumenta que la ineptitud que muestra Víctor en cuanto a las relaciones humanas, y especialmente en cuanto al amor, puede estar relacionada con su profesión legal, la que le ha acostumbrado a lidiar en la vida con términos abstractos, lo que al final le permite “rise above particularism in his extraordinarily altruistic response to Ana’s adultery” (222) e incluso criticar la ley y mostrarse en contra de la penalización del adulterio (223).

Por otro lado, podríamos interpretar que el ser un personaje “soso” y de “frialdad” desencadena, tanto en el ángel del hogar femenino como en el masculino, que sus cónyuges les sean infieles y busquen en otros lo que carecen en casa— no olvidemos que en la mayoría de las novelas de la época, los ángeles del hogar sufren el adulterio de sus esposos, como es el caso de Jacinta con su marido Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*.

Del mismo modo que encontramos en don Víctor elementos comunes con el ángel del hogar, podemos hallar otros que lo diferencian de su paralelo femenino. Éste es el caso de la paternidad pues Quintanar no muestra ningún interés en la procreación—un hecho directamente ligado con esa falta de deseo sexual e incapacidad de consumir una relación sexual. A pesar de que su esposa Ana desea ardientemente descendencia, don Víctor no siente ningún deseo de ser padre: “¿No quisieras tener un hijo, Víctor? (...) ¡Con mil amores! — contestó el ex regente *buscando en su corazón la fibra del amor paternal. No la encontró*; y para figurarse algo parecido pensó en su reclamo de perdiz, escogidísimo regalo de Frígilis” (LR 123, mi énfasis). Y es que las preferencias de Quintanar parecen ser cualquier cosa— relacionada con las perdices y Frígilis— menos las relaciones con su esposa: “de aquella mujer sin madre, sin hijos, sin amor,

que había jurado fidelidad eterna a un hombre que prefería un buen macho de perdiz a todas las caricias conyugales” (LR 293).

Don Quintanar representa al ángel masculino en *La Regenta*, un modelo de hombre—o mejor dicho, poco hombre para la época—que suele ser presentado como ridículo²⁸, lo que despierta un sentimiento de lástima en el lector así como de rechazo como modelo a seguir por los hombres.

En *La Regenta*, aparece otro personaje masculino al que podríamos incluir dentro de la categoría de ángel masculino— y de la preocupación que, según Labanyi, se aprecia en la novela acerca de aquellos hombres que poseen “‘unnatural’ feminine features” (254): el marido de Visitación. Como señala Lawrence Rich, “the narrator clearly sympathizes with her emasculated husband, *who becomes a despondent male version of the ‘angel’*, left at the house to look after the children” (509, mi énfasis). En esta pareja la que lleva los pantalones y manda en casa es Visitación: “Allá quedaba *el modesto marido*, el humilde empleado del Banco, de cuerpo pequeño, *de rostro de ángel envejecido*, atusando el bigotillo gris y *cuidando de la prole*. Visitación lo exigía así. No había de hacerlo ella todo” (LR 393, mi énfasis). De nuevo notamos que el hombre ángel se presenta como una figura negativa, un pelele sin personalidad, como un ser, me atrevería a decir, más insignificante que el ángel del hogar femenino.

Maximiliano Rubín: el ángel redentor frustrado.

Maximiliano Rubín es el ángel masculino por excelencia en *Fortunata y Jacinta*, a quien Vernon A. Chamberlin describe como un romántico idealista que intenta ajustar sus experiencias

²⁸ Alison Sinclair, en su obra *The Deceived Husband*, incluye al personaje de Víctor Quintanar en la categoría de “cuckold”, al describirlo como “an older man, shy, sexually inept, passive, quickly seen as ridiculous by almost all around him” (199).

a la realidad del día a día (“Poor Maxi” 430). Una de sus cualidades, a parte de la sensibilidad, que convierten a este personaje en la figura angelical es la anulación de su sexualidad que sufre a lo largo de la novela. En realidad, como sugiere Geoffrey Ribbans, “Maxi’s lack of potency does not imply effeminacy, however much the prevailing culture tended to equate them” (*Conflicts* 174). Las primeras descripciones que el lector recibe sobre Maximiliano denotan cualidades más de un niño o una mujer que de un hombre “hecho y derecho”, además de sugerir un aspecto muy poco atractivo para cualquiera de los sexos: “Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, la cabeza chata, el pelo lacio y ralo (...) *Su piel era lustrosa, fina, cutis de niño con transparencias de mujer desmedrada y clorótica*. Tenía el hueso de la nariz hundido y chafado (...) Su dentadura había salido con tanta desigualdad que cada pieza estaba, como si dijéramos, donde le daba la gana” (F&J 303).

Su tía Guadalupe, quien prácticamente lo ha criado, es la primera que duda sobre su masculinidad y que lo trata como a un niño, sin ningún temor de que la vida pueda tentarle y convertirle en un hombre caído: “doña Lupe dejaba a Maximiliano en libertad, porque le creía inaccesible a los vicios por razón de su pobreza física, de su natural apático y de la timidez que era el resultado de aquellas desventajas” (F&J 305). Doña Guadalupe tiene un concepto tan bajo de su sobrino que su opinión es una constante humillación hacia su virilidad: “aquel *cuitado*, aquella *calamidad* de chico, aquella *inutilidad* (...) que a los dieciocho años, sí, bien lo podía asegurar doña Lupe, no sabía lo que son mujeres y creía que los niños que nacen vienen de París; *aquel hombre fallido* (...)” (F&J 359). Maxi se siente insultado por las opiniones denigrantes de tu tía y, sin embargo, no se atreve a defender su hombría, mostrando la pasividad y resignación propias del ángel masculino: “porque por el lado de las mujeres no temo nada, francamente. Ni a ti te gusta eso, *ni puedes aunque te gustara*... — Aquel ni puedes incomodaba tanto al joven y le

parecía tan humillante, que a punto estuvo de dar a su tía un mentís como una casa” (F&J 343, mi énfasis).

Su tía no es la única que lo percibe como “poco hombre”. La opinión de su mejor amigo Olmedo tampoco deja muy bien parado a Maxi, al insultarle a través de un vocablo derivado de “sílfiide”— un sinónimo de ninfa—lo que manifiesta de nuevo las dudas que se repiten acerca de la virilidad de Maximiliano: “Estos *silfidones*, a lo mejor la pegan” (F&J 313, mi énfasis).

Mauricia, compañera en las Micaelas de Fortunata, le comenta que “tu marido es un alilao (...) se deja gobernar por ti y te pones tú los pantalones” (F&J 461). La propia Fortunata, quien llegará a convertirse en su mujer legítima, en un principio y debido a estos mismos motivos, considera como imposible su unión: “Primero me hacen a mí en pedacitos como éstos, que casarme con semejante hombre... ¿Pero no le ven, no le ven que *ni siquiera parece un hombre?*... Hasta huele mal...” (F&J 356, mi énfasis). Una vez casados la situación no varía, al contrario, su estampa de matrimonio joven no es nada envidiable, llegando a insinuarse la impotencia sexual de Maximiliano como una confirmación de su falta de virilidad: “Y el pobre chico no se encontraba en aptitud de expresarle su desmedido amor de otro modo que por manifestaciones relacionadas exclusivamente con el pensamiento y con el corazón. Palabras ardientes sin eco en ninguna concavidad de la máquina humana, impulsos de cariño propiamente ideales, y *de aquí no salía, es decir, no podía salir*” (F&J 518, mi énfasis).

La descripción de las escenas de intimidad entre los recién casados siempre concluye enfatizando lo mucha mujer que es Fortunata y lo poco hombre que es Maximiliano, lo que no sólo refuerza su naturaleza asexual angelical sino también su patetismo: “Quedóse con las piernas tías, en calzoncillos, esperando a que su mujer le quitara también las botas (...) ¡Qué fuerza tienes! ¡Y yo qué débil! ¡Y a esto llaman *sexo fuerte!* ¡Valiente *sexo el mío!*” (F&J 745,

mi énfasis). Incluso el día de su boda, debido a sus constantes jaquecas—enfermedad relacionada con las mujeres y que ata a Maxi al ámbito privado— es incapaz de consumar el matrimonio y confirmar su virilidad: “La tarde pasóla Maxi muy mal; le dieron vómitos y se vio acometido de aquel hormigueo epiléptico que era lo que más le molestaba (...) *lleváronle a la casa matrimonial, que fue estrenada en condiciones poco lisonjeras*” (F&J 510, mi énfasis). Fortunata le reprocha en varias ocasiones su carencia, “tú no eres un hombre” (F&J 976), refiriéndose tanto a la ficcionalización de sí mismo como santo como a su impotencia sexual “that lies at the root of this fiction” (Tsuchiya, “Maxi” 65). Por otro lado, Mercedes López-Baralt justifica la impotencia de Maxi en su infancia traumática: “Una niñez infeliz con un padre violento y una madre promiscua (...) impotencia a partir del matrimonio por la culpabilidad que le produce desear a Fortunata, a la que identifica inconscientemente con su madre, en un complejo edipal compensatorio” (“Lo que una sueña” 169).

Vale mencionar que el doctor Miquis, con quien consulta Maximiliano, evidencia de nuevo la impotencia sexual del personaje y la cualidad del celibato de los santos: “el cual le dijo que hubiera sido mejor consultara antes de casarse, pues en tal caso le habría ordenado terminantemente el celibato” (F&J 536). Esta misma impotencia está a su vez íntimamente conectada con los desórdenes físicos provocados por la histeria que sufre el personaje (Labanyi 203). Jagoe, en sus estudios sobre esta enfermedad, señala que aunque no sólo eran las mujeres las que sufrían histeria, los síntomas (inestabilidad, exceso emocional) sí que constituían una caricatura en las definiciones de feminidad predominantes de la época (*La mujer* 339-343). Es evidente que no se trata de una coincidencia el que Galdós haya dotado de esta enfermedad a un personaje masculino al que feminiza a lo largo de la novela.

En cuanto a Maximiliano Rubín, tanto por su físico como por su personalidad, nadie hubiera vaticinado que se enredara con una mujer, y menos con una “mujerona” como es descrita Fortunata. Él mismo se siente acomplejado por esta razón: “Suponía Maxi que todos hacían la observación de que no era él hombre para tal hembra” (F&J 532). Por eso, en su realidad de hombre-niño, Maxi sueña con un alter ego más resuelto en el trato con las mujeres, sin ser consciente de que la descripción de este tipo de hombre, que él considera lo que es ser un hombre de verdad, corresponde con la imagen que se proyecta de Juanito: “Tenía Maximiliano momentos en que se llegaba a convencer de que era otro (...) Bien era oficial de ejército (...) *bien un paisano pudiente y muy galán, que hablaba por los codos sin turbarse nunca, capaz de echarle una flor a la mujer más arisca, y que estaba en sociedad de mujeres como el pez en el agua* (...) se lo llegaba a creer (...) la alucinación recobraba su imperio durante el sueño” (F&J 307, mi énfasis).

Otro atributo que convierte a Maximiliano en un ángel masculino es su deseo de hacer el bien, de salvar a Fortunata a través del amor puro que siente hacia ella: “De tal modo se utilizaron los sentimientos del joven Rubín con aquel extraordinario amor, que éste le inspiraba no sólo las *buenas acciones, el entusiasmo y la abnegación*, sino también la delicadeza llevada hasta la *castidad*” (F&J 326, mi énfasis). Recordemos que cualidades como la abnegación y la castidad son fundamentales en la figura del ángel femenino del hogar, así como en el ángel masculino esa castidad subraya en realidad una impotencia sexual.

Maximiliano, como figura angelical, cree recibir la llamada de Dios que lo envía en una misión sagrada, la de salvar a Fortunata y transformarla en una mujer honrada: “O me caso contigo o me muero (...) Has de ser mía ante Dios y los hombres. ¿No quieres ser honrada? Pues con el deseo de serlo y un nombre, ya está hecha la honradez. Me he propuesto hacer de ti una

persona decente y lo serás, lo serás si tú quieres...” (F&J 339). Es más, se apoya en ese mandato divino a la hora de defender su matrimonio con Fortunata: “Yo me caso, me caso y me caso, porque soy dueño de mis actos, porque soy mayor de edad, porque me lo dicta mi conciencia, porque me lo manda Dios” (F&J 349). Maxi muestra una fortaleza de voluntad que le hace enfrentarse a toda su familia, algo que no fue capaz de hacer Juanito Santa Cruz— supuesto hombre varonil en contraste con Maximiliano, cuya cobardía y deseo de una vida sin complicaciones es evidente.

El capítulo II de la segunda parte es, ya por su propio título, un claro ejemplo de las similitudes de Maximiliano con la figura angelical, o incluso santa, al ser denominado *redentor* (F&J 324), papel por otro lado de “philanthropic Pygmalion” que él mismo se otorga, lo que según Labanyi confirma su disposición femenina al tratarse de una figura representada normalmente por mujeres (195). El deseo tan intenso que nace en él para salvar a Fortunata le hace creerse más cerca de Dios: “Sentíase Maximiliano poseedor de una fuerza redentora, hermana de las fuerzas creadoras de la Naturaleza. ¡Ya vería el mundo la irradiación de bondad y verdad que él iba a arrojar sobre aquella infeliz víctima del hombre” (F&J 333). Su vida, después de conocer a Fortunata y plantearse una vida juntos, provoca un giro radical en sus prioridades a través de una disponibilidad a hacer todo lo que esté en su mano para que Fortunata sea aceptada por la sociedad como una mujer honrada. Si embargo, este plan redentor fracasará por estar basado en la premisa de que Fortunata puede aprender a amarlo prendándose por lo moral (López-Baralt, “Sueños” 506). Además, Labanyi señala que en este plan de salvación de Fortunata, más que pensar en ella lo que Maximiliano intenta es “working out his own complexes about having an adulterous mother and being thought incapable of relations with women” (196), lo que explica de nuevo el fracaso de su empresa.

Maximiliano no tiene ninguna duda sobre su objetivo y se siente tan cerca del dios creador, autoproclamándose un elegido divino para salvar a Fortunata, que uno de los caminos que nuestro ángel masculino elige para conseguirlo es la oración: “A veces invocaba al Cielo con íntimo fervor de oración. Esperaba que la obra generosa que había emprendido pesase mucho en las recónditas intenciones de la Providencia para que Ésta le sacase del atolladero en que los amantes iban a caer. Él no era un granuja; ella se estaba portando bien, y con su conducta echaba velos y más velos sobre lo pasado. Si la Providencia no tenía en cuenta estas circunstancias, ¿de qué le valía a uno portarse bien y ser un modelo de orden y buena fe?” (F&J 335). Aplicando su lógica, Maximiliano no puede comprender que esté siendo tan difícil demostrar al mundo que se va a casar con una mujer honrada, aunque se trate de Fortunata. Maximiliano está convencido de que Fortunata ha llegado a ser lo que es debido a sus circunstancias y no entiende que la sociedad sea tan injusta con ella. Al fin y al cabo la verdadera culpa reside en los señoritos, en los hombres caídos, que las engatusan con falsas promesas de matrimonio:

El inspirado y entusiasta mancebo hacia hincapié en lo malos que son los señoritos y en *la necesidad de una ley inglesa que proteja a las muchachas inocentes contra los seductores* (...) ¡qué horrorizado se quedaba oyendo contar lo mal que se portó el seductor de aquella hermosura (...) *no comprendía que pudieran existir hombres tan malos y las penas todas del infierno parecían pocas para castigarles. Criminal más perverso* que los asesinos y ladrones era, según él, *el señorito seductor de doncella pobre*, que le hacía creer que se iba a casar con ella, y después la dejaba plantaba en medio del arroyo con su chiquillo o con las vísperas. (...) El tal Juanito Santa Cruz era, pues, el hombre más infame, más execrable y vil que se podía imaginar. (F&J 328-9, mi énfasis)

Maximiliano, a diferencia de lo que parece ser la opinión general de la sociedad en relación a las mujeres caídas, es un defensor de la mujer, a la que considera una víctima del gran culpable que es el señorito—esos mismos hombres caídos que analizamos en el presente estudio. Su opinión queda reflejada en la siguiente cita, en la que debate sobre esa cuestión con Papitos—

representante a mi parecer de esta sociedad que no quiere escuchar la verdad de lo que ocurre entre sus ciudadanos, y que se queda dormida durante el discurso de Maxi: “Los hombres, los señoritos, esa raza de Caín, corrompida y miserable, tienen la culpa (...) La responsabilidad de que tanta mujer se pierda recae sobre el hombre. Si se castigara a los seductores y a los petimetres... la sociedad...- Papitos dormía como un ángel” (F&J 348). La solución ideal para Maxi sería acudir a la justicia, quizás ignorando la poca protección que ésta ofrece a las víctimas de estos señoritos:

(...) lo referente al hijo que había tenido (...) La tierna criatura sin más amparo que su madre pobre (...) *¿Por qué no le citó ante los tribunales?* Es lo que debía haber hecho. A estos tunantes hay que tratarles a la baqueta. Otra cosa. *¿Por qué no se le ocurrió darle un escándalo, ir a la casa con el crío en brazos y presentarse a doña Bárbara y don Baldomero y contarles allí bien clarito la gracia que había hecho su hijo?... Pero no, esto no hubiera sido muy conforme con la dignidad. Más valía despreciarle, dejándole entregado a su conciencia, sí, a su conciencia, que buen jaleo le había de armar tarde o temprano.* (F&J 329)

Y es que Maxi, en oposición a este tipo de hombre caído, es un ángel masculino que nada puede envidiarles moralmente, tal y como indica el narrador: “¡Qué diferencia entre él y los perdularios en cuyas manos estuvo aquella pobrecita! Por mucho que se buscara en la vida de Rubín, no se encontrarían más que dolores de cabeza y otras molestias físicas; pero a ver, que le sacaran algún acto ignominioso, ni siquiera una falta” (F&J 333). Es debido a este sentimiento de injusticia por el que Maximiliano se cree en el deber de abogar por la desvalida Fortunata. Por eso le ofrece matrimonio, porque sabe que es la única forma de confirmar la honradez de Fortunata ante la sociedad: “Si conmigo es honrada y sin mí no podría serlo, ¿cómo quiere usted que yo le diga, anda y vete a los demonios? ¿No es más natural y humano que la acoja y la salve?” (F&J 379). Maximiliano, a pesar de que al final de la novela perderá la razón, en el momento en que decide casarse con Fortunata se deja llevar por el buen obrar al que le dirige su

amor por ella— un deseo que, como apunta Akiko Tsuchiya está mediado y definido por la sociedad (“Maxi” 56).

Ya hemos comentado que Maximiliano se incluye en la categoría de ángel masculino— transformándose “into a being somehow superior to society” (Tsuchiya, “Maxi” 64) — acercándose a la figura de santo con la que él mismo se identifica: “estoy limpio de ira y de odio (...) soy un santo” (F&J 972). Encontramos también otras descripciones angelicales aplicadas a Maximiliano: “*Tenía su semblante expresión seráfica; sus modales eran suaves y más parecía un iluminado antiguo, cuya demencia se elaboraba en la soledad claustral, que un insensato de estos tiempos*” (F&J 826-7, mi énfasis). Algunas de las descripciones dejan entrever, al igual que ocurre con don Víctor Quintanar, la ridiculización del personaje a través de esta característica angelical: “es un angelón sin pena ni gloria” (F&J 528).

A Maxi no le hubiera importado dedicarse a una vida espiritual: “si yo no estuviera casado contigo, me consagraría por entero a la vida religiosa. No sabes tú cómo me seduce, cómo me llama... Abstraerse, renunciar a todo, anular por completo la vida del exterior, y vivir sólo para adentro...” (F&J 796). Este aura espiritual se origina en el fracaso de su matrimonio y en la incapacidad de Maximiliano de enfrentarse a una realidad en la que Juanito Santa Cruz ha dejado embarazada a su mujer, por lo que “he prefers to retreat into religious irrationality” (Chamberlin, “Idealism” 45) y comienza a comportarse como un mártir cuyos sacrificios le hacen sentirse más cerca de Dios: “Iniciábase en él cierta tendencia a imponerse privaciones y sufrimientos, y la mortificación, que antes le sublevaba, por liviana que fuese, ya le complacía” (F&J 833). Es esa fuerza interior, de carácter altamente espiritual, la que le anima a seguir con su proyecto de salvación de Fortunata, al mismo tiempo que le da sentido a su vida: “si yo siento dentro de mí una fuerza muy grande, pero muy grande, que me impulsa a la salvación de otra

alma lo he de realizar, aunque se hunda el mundo” (F&J 380). Es más, Maximiliano cree que esa fuerza se debe, en parte, a la misma Fortunata, siendo éste otro de sus argumentos para casarse con ella: “el amor es la ley de las leyes, el amor gobierna el mundo. Si yo encuentro la mujer que me gusta, que es la mitad, si no la totalidad de mi vida, una mujer que me transforme, inspirándome acciones nobles y dándome cualidades que antes no tenía, ¿por qué no me he de casar con ella? A ver, que me lo digan” (F&J 347).

Fortunata confirma la cualidad de abnegación que posee Maximiliano—no olvidemos que es una de las cualidades intrínsecas del ángel del hogar—ante su reacción pacífica cuando descubre el reanudado adulterio entre Fortunata y Juanito Santa Cruz: “Maximiliano, *que llevaba con tan cristiana mansedumbre el cargamento de sus agravios*. La diabla, al oír esto, se reía más diciendo que *su marido era un santo*, un verdadero santo, y que si le canonizaban y le ponían en los altares, ella le rezaría” (F&J 1000, mi énfasis). Esta primera reacción de Maximiliano no corresponde con lo que la sociedad esperaría de él pues, si su mujer le está siendo infiel, lo que menos se entendería es tanta tranquilidad por su parte en oposición a un deseo de venganza por la mancilla de su honor. Maxi no optará por esta resolución hasta una vez haya perdido la razón. Y aún así, a pesar de agredir a Juanito por haber engatusado de nuevo a su mujer, su falta de virilidad nunca deja de cuestionarse: “Los que le rodeaban le tenían lástima (...) “No, cuestión de faldas (...)”- “¡Quita allá! ¿pero no ves que es marica?” (F&J 542).

Tras este arranque de furia y celos, y perder la cordura, Maximiliano relacionará su experiencia personal con acontecimientos bíblicos en los que él será el protagonista, un Maximiliano San José en el momento en que Fortunata se queda encinta de su amante Juanito: “Me fui hacia el frasco de clorhidrato de morfina y me lo bebí todo. Caí al suelo, y en aquel sopor (...) se me apareció un ángel y me dijo, dice: “José, no tengas celos, que si tu mujer está

encinta, es por obra del Pensamiento puro... (...) Es que ayer tarde trinqué la Biblia y leí el pasaje aquel de...” (F&J 797). A través de estas palabras que dejan de piedra a Fortunata— al descubrir el secreto de un embarazo que nadie más que ella conoce— Maximiliano le explica que ese misterio le ha sido revelado mediante la aparición de un ángel, tal y como ocurre en el pasaje bíblico entre el ángel Gabriel y San José (un hecho que se repite en el personaje de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*): “te voy a decir lo que he sabido por revelación celestial (...) sé una cosa que tú no sabes, aunque quizás lo presientes (...) Tú estás encinta (...) Ha sido una revelación. El espíritu que me instruye me ha traído anoche esta idea (...) lo ocultas porque ignoras que esto no ha de arrojar ninguna deshonra sobre ti. El hijo que llevas en tus entrañas es el hijo del Pensamiento Puro, que ha querido encarnarse para traer al mundo su salvación. Fuiste escogida para este prodigio (...) Nacerá de ti el verdadero Mesías” (F&J 898-9). Tal y como un enviado divino, Maximiliano le brinda más detalles acerca de su futuro alumbramiento, información que según el personaje es producto de una revelación celestial: “Allá por marzo será el gran suceso, la admiración del mundo (...) Lo anunciará una estrella que ha de aparecer por Occidente y los Cielos y la tierra resonarán con himnos de alegría” (F&J 901).

Componente de esta revelación es el nombre que se le dará a ese futuro bebé, pues estará compuesto de varios nombres aunque ninguno será el de Maximiliano—recalcando una vez más la cualidad estéril y poco viril de Maximiliano, otro aspecto que comparte con Bonifacio Reyes: “Se llamará Juan, después Evaristo y después Segismundo” (F&J 960). Recordemos que, en los planes de boda de Maximiliano, a pesar de su falta aparente de virilidad, sí se plantea tener un hijo ante lo que Fortunata se muestra bastante escéptica: “¿Sabes lo que pareces así, llevada a remolque?... pues una embarazada fuera de cuenta (...) y yo parezco el marido que pronto va a ser padre’ - No pudo menos que hacerla reír esta idea, y recordando que la noche anterior,

Maximiliano, en las efusiones epilépticas de su cariño, había hablado algo de sucesión, dijo para su sayo: ‘De eso sí que estás tú libre’” (429).

En vistas de que su deseo no llegará a acontecerse de forma natural, Maximiliano plantea la alternativa de la adopción de un niño huérfano—curiosamente la única alternativa que le queda al ángel del hogar que es Jacinta: “si Dios no quiere darnos una criatura, él se sabrá por qué lo hace. Pero podemos adoptar uno, buscar un huerfanito y traérmole a casa. A mí me gustaría mucho, y a los dos nos distraería. ¿Por qué no he de hacer yo, aunque soy pobre, lo que hacen las señoras ricas, que no tienen hijos? Es muy soso un matrimonio sin chiquitín” (F&J 748). La paternidad fallida de Maximiliano reafirma la naturaleza estéril del ángel masculino, así como lo es la esterilidad de Jacinta como ángel femenino. La reflexión de Maxi sobre la descendencia recalca la relación intrínseca entre la bondad-esterilidad y maldad-procreación: “Lo malo no perece nunca. La maldad engendra y los buenos se aniquilan en la esterilidad” (F&J 973). En el contexto de la novela, esa maldad que engendra se referiría a Fortunata y Juanito, mientras que la bondad de Maximiliano y Jacinta no produce ningún descendiente biológico.

La cualidad del ahorro es otra de las características que acerca a Maxi a la figura del ángel masculino ya que no actúa como un hombre malgastador sino como previsor. Recordemos que el lujo era visto como una gran amenaza para el orden social (Valis, “Hysteria” 326) y una de las virtudes también exigidas para las mujeres burguesas era el no ser malgastadoras ni dejarse llevar por el lujo: “Esto—dijo mostrándole un grupito de monedas de oro—es para que desempeñes la ropa que te sea más necesaria (...) Olvídate por ahora de todo lo que es pura ostentación. Acabóse el barullo. Se gastará nada más que lo que se tenga, para no hacer ni una trampa, pero ni una sola trampa” (F& J 325).

Por otro lado, la mujer burguesa, que quisiera ajustarse a los cánones del ángel del hogar, debía abstenerse de mostrar sus pensamientos haciendo uso de una pasividad en sus acciones. Al igual que Jacinta, cuyas inquietudes son confinadas en sus pensamientos internos—evitando siempre mostrar su verdadera opinión en cuanto a ciertos temas—Maximiliano es portador de esa pasividad. Así ocurre cuando decide asesinar a Juanito para limpiar su honor, un acto que no llega a consumarse debido a que “he is powerless to translate his thoughts into action” (Kirsner 128). Esta característica de falta de acción la vamos a observar en otros ángeles masculinos como son Bonifacio Reyes o Julián.

Para concluir, Maximiliano Rubín, a pesar de ser un ángel masculino, es castigado duramente al final de la novela al volverse loco—debido a su idea fija del honor ultrajado (López-Baralt, “Lo que una sueña” 170) — y ser encerrado en un manicomio, una situación ante la que Maxi nunca deja de comportarse como un ángel masculino que acepta todo con suma resignación: “¡Si creerán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. *Lo acepto, lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta* de mi voluntad a lo que el mundo quiera hacer de mi persona” (F&J 1046, mi énfasis). Después de su matrimonio fallido con Fortunata, y todo el dolor que ello le ha acarreado, a Maxi le queda el consuelo de apartarse de una sociedad que no logra comprender y en la que no se siente integrado, aunque este lugar de retiro sea un manicomio y no un convento donde él hubiera preferido pasar el resto de sus días: “Yo me quiero retirar del mundo, y entrar en un convento donde pueda vivir a solas con mis ideas” (F&J 1046). Como bien resume Sherman Eoff, es en este retiro forzoso donde “he will live in a world of pure ideas where he can contemplate ideal love and the God which carnal beauty reflects, and where physical inferiority will be of no consequence” (“The treatment” 276).

Manuel Moreno Isla: esposo angelical truncado.

El caso de Moreno Isla es un tanto particular pues es un personaje que sufre una evolución desde hombre caído a un hombre reformado al que incluiremos en esta categoría angelical por poseer varios de los atributos que lo definirían como tal. Se trataría de uno de esos casos ambiguos, de personajes “in between” ya que Moreno Isla es un caído con pasta de ángel al que se le han acabado el tiempo y las oportunidades para demostrarlo. Analicemos más detenidamente las características que hallamos en el personaje.

Para empezar, a Moreno Isla se le relaciona en varias ocasiones con la figura del ángel, sobre todo por parte de la insistente Guillermina: “Es un angelón... No tenéis idea de *la pasta celestial* de que está formado el corazón de este hombre” (F&J 145, mi énfasis); “En el fondo es un buenazo. Apoco que se le raspe la corteza de hereje, sale aquella pasta de ángel de otros tiempos” (F&J 610). Guillermina, la gran benefactora de la familia, consciente de su gran potencial angelical, le llega a aconsejar que se dedique a un proyecto santo: “¿Por qué no dedicas tu dinero, tu actividad y todo tu espíritu a una obra grande y santa?” (F&J 872).

A pesar de las cualidades angélicas que acabamos de mencionar, existen otros personajes que no comparten esta opinión tan positiva sobre Moreno Isla. Aurora, mujer supuestamente honesta que acaba convirtiéndose en la última amante conocida de Juanito Santa Cruz, posee su propia percepción de este lord a la inglesa: “un hombre (...) que podría haber hecho la felicidad de cualquier muchacha honrada, se ve ahora *sin amor, sin familia propia, solo, triste...* ¡Ah! Le conozco bien: *es un disoluto, un inmoral, un corrompido*. No le gustan más que las casadas. Me lo ha dicho a mí misma...” (F&J 847, mi énfasis). Estas mismas palabras nos podrían servir para sentenciar el final de un hombre caído que no ha sido capaz de transformarse—sin amor, sin

familia propia, triste— a la vez que lo describen moralmente: disoluto, inmoral y corrompido. Como implica su segundo apellido, Isla, acaba solo y aislado (Ribbans, *Conflicts* 223).

Aurora informa a Fortunata (y de paso al lector) sobre el pasado de Moreno Isla en un intento de desprestigiar a Jacinta delante de la amante de Juanito, así como muestra ciertos celos ante la posibilidad de que Moreno Isla esté manteniendo un idilio con Jacinta. Según Aurora, Manuel consiguió tentarla y hacerla su amante después de ser ya una mujer casada, relación que no duró mucho tiempo debido a la típica rutina que tanto afecta a nuestros hombres caídos: “aquella vez, hija, no puede zafarme (...) En fin, que el muy tunante se divirtió todo lo que quiso, y después la del humo. Llegó el 70, y al pobrecito Fenelón le mataron esos infames prusianos (...) Cuando enviudé, dije: ‘Pues ahora, si de veras le gusto...’ ¡Quia! Me le encontré en Madrid al año siguiente, y como si tal cosa. ¿Crearás que me dijo algo de amor? ¿Crearás que se acordaba de cumplir las promesas que me había hecho?” (F&J 849).

En opinión de Aurora, Moreno Isla no se ha reformado: “Estos solterones vagabundos y ricos son así... Están viciosos, estragados, mimosos; y como se han acostumbrado a hacer su gusto” (F&J 849). Por otro lado, y lo que es más importante para nuestro estudio, es que la propia Aurora considera la presente situación de Moreno Isla como el castigo por todas sus juergas e inmoralidad: “Ahí le tienes ya, *aburrido, enfermo; no sabe qué hacerse; quiere calor de familia y no le encuentra en ninguna parte. Bien merecido le está; me alegro. Que lo pague.* Y para mayor desgracia, se engolosina ahora con Jacinta. Lo que a él le enciende al amor es la resistencia; y las que tienen fama de honradas, le entusiasman, y las que sobre tener fama, lo son, le vuelven loco. Con Jacinta debe de haber sostenido una guerra tremenda” (F&J 850, mi énfasis). Aurora está convencida de que Moreno Isla se merece el sufrimiento que padece y se alegra por ello, como muestran este par de comentarios: “Hay que reconocer que ese hombre

tenía que concluir de mala manera; pero eso no quita que una le tenga lástima (...) *Mal se portó conmigo, muy mal... ¡Ah! Ya veo yo que todo se paga en este mundo*” (F&J 890, mi énfasis); “¿Pues qué se cree ése? ¿Qué se puede engañar, y engañar, y engañar siempre, y burlarse de los pobres maridos? Pues ya cayó otro” (F&J 850).

Su primo, el doctor Moreno Rubio, también es conocedor de la tendencia mujeriega de Moreno Isla. La realidad es que éste ya no es el que era y los años pasan factura, por lo que tras realizarle un chequeo, el doctor le aconseja aminorar su ritmo de vida: “Tienes desórdenes en la circulación, los cuales podrán ser muy graves si no cambias de vida.- No parece sino que hago la vida del perdido (...) – Haces la vida del caprichoso, que es peor. Te conviene tranquilidad absoluta, renunciar a los deseos vehementes, a las cavilaciones que la no satisfacción de ellos te produce; viajar menos, ahogar todo apetito loco de los sentidos, renunciar a todos los excitantes malsanos (...) huir de las emociones” (F&J 854). Como ya hemos observado anteriormente en el caso de otros hombres caídos, los consejeros suelen animarlos al matrimonio como la solución para salvarse. Sin embargo, el doctor Moreno Rubio, basándose tanto en la edad de su primo como en su débil salud, no cree que el matrimonio sea lo más conveniente para Manuel: “*Si tuvieras treinta o treinta y cinco años, te aconsejaría que te casaras*; pero más vale que te hagas la cuenta de que por reciente providencia judicial... o divina, han desaparecido todas las mujeres que hay en el mundo, casadas, solteras y viudas...” (F&J 854, mi énfasis).

La etapa de recuperación que veíamos en otros personajes masculinos caídos no se produce en Moreno Isla, ya que llega tarde a cualquier posibilidad de transformación. La última advertencia de su primo el doctor es categórica, “Si no haces lo que te he dicho, Manolo, si no lo haces, te mueres, y pronto” (F&J 855), sin darse cuenta de que es la tensión frustrada de su pasión por Jacinta lo que está provocando una desmejora en su corazón (Ribbans, *Conflicts* 221).

Manuel Moreno Isla también llega tarde para cumplir los deseos de una paternidad legítima y de convertirse, según Sobejano, en el “posible esposo perfecto de Jacinta” (Ribbans, *Conflicts* 221). Estando enamorado de Jacinta y sabiendo que para ella lo más importante es concebir un hijo, ser padre se convierte de repente en una cuestión crucial para el personaje que ansía cambiar de acuerdo a lo socialmente aceptado por la sociedad: “Su pasión se me comunica y me abrasa; *yo también quiero tener un hijo*, yo también. ¡Si me parece que lo estoy viendo! Si está aquí, en los linderos de la vida, mirándome, diciéndome que le traiga, y no falta más que traerlo. *Vendría si ella quisiera...*” (F&J 863, mi énfasis). Por eso, durante su revisión médica, plantea sus dudas e interés sobre este tema: “En mi estado, sea bueno, sea malo, (...) ¿podría yo tener hijos? (...) Eso te lo digo, porque después de eso, me decidiría a aceptar lo que propones, el retraimiento, cortar la coleta, etcétera...” (F&J 855). De nuevo el doctor es categórico y adjudica otro castigo a Manuel, al negarle la posibilidad de ser padre a estas alturas: “Primo (...) si quieres hijos, haberlo pensado antes” (F&J 855).

La madre de Juanito, Barbarita, y Jacinta ejercen de consejeras de Moreno Isla aunque son de ideas muy diferentes a las de su primo el doctor, pues las dos defienden la idea del matrimonio como solución a sus problemas y tristeza. Al principio es Barbarita la que comenta su opinión con su nuera: “Barbarita I había concebido el loco proyecto de casar a moreno con esta sobrina suya, que era muy mona, y comunicado el pensamiento a Jacinta, ésta lo encontró de lo más insensato (...) Es un gran partido (...) Este hombre es un buenazo muy rico, y eso que padece no es sino aburrimiento, mal de soltería, lo que los ingleses llaman esplín. Cásale, y se le quitan diez años de encima” (F&J 857,8). Por su parte, Jacinta le anima directamente a volver a Inglaterra e intentar llevar una vida organizada allí, añadiendo la necesidad de casarse y procurarse una descendencia: “Márchese a su Londres, estése allí quietecito, muy quietecito, y si

se le presenta una inglesa fresca y de buen genio, *cásese (...)* verá cómo se le pasan todas las murrias, *tendrá niños...*” (F&J 860). Hay que tener en cuenta que el interés de Jacinta por tenerle lejos podría tratarse de un acto reflejo en defensa de su propio honor, pues teme que si la tentación sigue cerca podría caer algún día.

Moreno Isla se arrepiente de su estilo de vida pero ya es tarde para tomar cualquier tipo de medidas. Se pregunta sobre cuál ha sido su error en la vida al darse cuenta de que, en realidad, nunca ha sido feliz: “*¿Qué habré hecho yo para ser tan desgraciado? Ahora caigo en la cuenta de que no me he divertido nunca. Todas mis aventuras, han sido el deseo corriendo detrás del fastidio. ¡Y cree la gente que yo he sido un hombre feliz, que yo estoy enfermo de congestión de goces!*” (F&J 863). El único elemento en su vida que le proporciona felicidad es la presencia de Jacinta, una mujer casada de la que se ha enamorado locamente. Con ella se comporta y siente como nunca antes había experimentado, e incluso se plantea la posibilidad de haberse casado con ella si ésta no lo estuviera ya: “*¿qué tiene esa mona para que de este modo te hayas embrutecido por ella? (...)* Tampoco me había pasado nunca lo que me pasa ahora, cortarme, sentir que quiero ser atrevido y no puedo (...) *Me infunde un respeto que jamás conocí. ¿Qué quiere decir esto? Sea lo que quiera, de esa mujer digo yo lo que hasta ahora no he dicho de ninguna, y es que si fuera soltera, me casaría con ella*” (F&J 862, mi énfasis).

Por ella sería capaz de transformarse radicalmente en lo que consideraríamos un ángel masculino: casarse, tener hijos, volverse más católico... Todo lo que hiciera falta para mantenerla a su lado: “yo al verla tan religiosa, me volvería el hombre más católico del mundo... Por agradecerle (...) Y no haría esto con hipocresía, porque amándola, vendría la fe, la fe, sí, que se ha ido yo no sé adónde...” (F&J 866). Sin embargo, la nota ácida en esta recuperación de Moreno Isla es el tiempo; es demasiado tarde y éste es su gran castigo por esa vida llena de excesos: “Mi

vida está completamente truncada y rota” (F&J 869). Cuando Jacinta le pregunta qué le hace falta para ser feliz, Moreno Isla lo tiene muy claro: “sentía que el corazón se le hacía pedazos (...) ¿Pues no dice que qué me falta?...Si me falta todo, absolutamente todo” (F&J 859). Como muy bien resume Ribbans, “His existence ends in a sterile, lonely death (...) His is the most evident example of a wasted life, a Homerician ‘hoja muerta’ on the tree of life, which like a multitude of others, leaves no trace behind” (*Conflicts* 224). El final de este personaje nos hace preguntarnos si Juanito no terminará igual de infeliz como castigo por sus constantes caídas.

Julián: el ángel devoto.

En *Los Pazos de Ulloa*, el personaje que encarna la figura del ángel es Julián, en el que observamos las cualidades de un sacerdote devoto, la superación de tentaciones, así como el cuestionamiento de su masculinidad.

A lo largo de la novela se describen los atributos de Julián como un buen sacerdote: “desde que era presbítero se había redoblado su fervor religioso (...) temblando cuando alzaba, anonadándose cuando consumía, siempre con recogimiento indecible” (PU 29). Se trata de un joven cuya educación en el seminario le convierte en un cura idealista y santo, con un conocimiento del mundo básicamente aprendido de libros píos (Boland 210). Julián dedica su vida a la religión con una fuerza interna que le empuja a ser un modelo de conducta para los demás: “Su obligación de sacerdote era enseñar, corregir, perdonar, no pisotear a la gente como a los bichos del archivo” (PU 51). El personaje, a través de sus votos religiosos, promete cumplir con el celibato y la castidad: “La continencia fue fácil, casi insensible, por lo mismo que la guardó incólume, pues sienten los moralistas que es más hacedero no pecar una vez que pecar una sola” (PU 27). Julián opina que no por ser cura está exento de tentaciones para caer en

pecado — como hemos corroborado en la sección de curas caídos—enfaticando la idea de que para los sacerdotes ser buenos es doblemente difícil:

Un sacerdote puede hacer todas las cosas malas del mundo. Si tuviésemos privilegio para no pecar, estábamos bien; nos habíamos salvado en el momento mismo de la ordenación, que no era floja ganga. Cabalmente la ordenación nos impone deberes más estrechos que a los demás cristianos, y es doblemente difícil que uno de nosotros sea bueno. Y para serlo del modo que requeriría el camino de perfección en que debemos entrar al ordenarnos sacerdotes, se necesita, aparte de nuestros esfuerzos, que la gracia de Dios nos ayude. (PU 165, mi énfasis)

Lo que Julián no anticipaba de su llegada a la casa de don Pedro, era que tendría que poner a prueba esa gracia de Dios para superar las continuas tentaciones a las que estaría expuesto. La principal causante no es otra que Sabel, la criada y amante de don Pedro, quien se le insinúa constantemente: “empezó a desagradar a Julián la tertulia y las familiaridades de Sabel, que se le arrimaba continuamente (...) Cuando la aldeana fijaba en él sus ojos azules, anegados en caliente humedad, el capellán experimentaba malestar violento” (PU 47). En una escena en la que Sabel le lleva agua a su habitación, la casi desnudez de la chica en el vestir hacen ruborizarse al sacerdote: “Cúbrase usted, mujer [a Sabel] — murmuró con voz sofocada por la vergüenza—. No me traiga nunca el agua cuando esté así... Ese no es modo de presentarse a la gente” (PU 50). Para Julián, la naturaleza de Sabel es idéntica a la de la Eva original, al encarnar el pecado y la tentación, lo que muestra la teología católica de su tiempo a través de la cual Julián percibe el mundo como una batalla entre las fuerzas del bien y del mal (Boland 209): “No, no era Dios, sino el pecado, en figura de Sabel, quien le arrojaba del paraíso...” (PU 78). Tras varias situaciones embarazosas para Julián, en las que rechaza las dos tentaciones de Sabel, éste decide poner un poco de tierra de por medio, a pesar de la insistencia de la criada: “Desde aquel punto y hora, Julián se desvió de la muchacha como de un animal dañino e impúdico; no

obstante, aún le parecía poco caritativo atribuir a malos fines su desaliño indecoros, prefiriendo achacarlo a ignorancia y rudeza. Pero ella se había propuesto demostrar lo contrario” (PU 50).

El cuestionamiento de la sexualidad de Julián se pone de relieve tanto en relación a su estado religioso como a su apariencia. Las descripciones físicas de Julián aparecen repletas de referencias aniñadas: “Iba el jinete colorado, no como un pimiento, sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño” (PU 7). En estas descripciones también se compara su aspecto con el de una mujer, al sufrir de enfermedades de tipo nervioso vinculado generalmente a las mujeres: “endebles de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno como las propias malvas, pero no exento en ocasiones de esas energías súbitas que también se observan en la mujer” (PU27). Según la interpretación de R.C. Boland, “Julián grows up into a woman in a man’s body” como consecuencia de una crianza maternal desnaturalizada que le deja como legado un complejo de Edipo, una disposición afeminada y una aversión anormal por cualquier tipo de contacto físico, incluso el de su propio cuerpo (210).

Es digno de destacar los calificativos despectivos que le reserva el abad de Ulloa: “Al abad de Ulloa, en cambio, le exasperaba Julián, a quien solía apodar *mariquitas* (...) la última de las degradaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas (...) ‘Afeminaciones, afeminaciones’ gruñía entre dientes, convencidísimo de que la virtud en el sacerdote, para ser de ley, ha de presentarse bronca, montuna y cerril, aparte de que un clérigo no pierde, ipso facto, los fueros de hombre y el hombre debe oler a bravío desde una legua” (PU 53). Tanto por su físico como por su comportamiento, Julián es víctima de numerosos calificativos despreciativos hacia su masculinidad por no responder a lo que se define

como “ser un hombre”: “Julián pertenecía a la falange de los pacatos, que tienen la virtud espantadiza, con repulgos de monja y pudores de doncella intacta” (PU 27). El abad de Ulloa, muy de esta opinión, no deja escapar la ocasión para hacerle saber lo que piensa de él: “poco entiendo de vinos... Casi no bebo sino agua (...) El que no bebe, no es hombre- pronunció el abad, sentenciosamente” (PU 21-21). Se podría decir que Julián “huye sistemáticamente de ese mundo masculino destructor (la política, las cacerías, las borracheras), y no porque sea sacerdote, pues los otros sacerdotes—integrados al mundo brutal de los hombres—participan muy activamente en él” (Feal Deibe 219).

La mayor tentación que sufre Julián es su amor platónico por Nucha y todo lo que ello conlleva: la hipótesis de una vida alternativa más feliz como marido y esposo. Una de las cualidades que destacan, en esta relación entre el sacerdote y Nucha, es el sentimiento de paternidad. Julián siente un cariño muy intenso por Manolita, la hija de Nucha y don Pedro, algo excepcional que le ayuda a satisfacer su necesidad de expresar una sensibilidad que ha sido enseñado a suprimir en su vida (Boland 211).

El marqués prácticamente renuncia a su paternidad con Nucha— por haberle dado una niña como descendiente, lo que no entraba en sus planes— con lo que es Julián el que parece asumir esta figura paterna: “Acordábase que había soñado con instituir en aquella casa el matrimonio cristiano cortado por el patrón de la Sacra familia. Pues bien: el santo grupo estaba disuelto; allí faltaba San José o lo sustituía un clérigo, que era peor” (PU 187). Como sugiere Boland, la disposición femenina y célibe de Julián es totalmente compatible con su rol de San José quien, según la tradición católica también era virgen y padre de Jesús a través de otra entidad (213), actuando como padre en todo menos en la procreación (Solanas 204). Es más, a través de esta similitud se concreta su deseo de paternidad, así como la dicha doméstica absoluta

ejemplificada en la Sagrada Familia: un San José acompañado de su casta esposa y de un niño bendito (Boland 212). Por otro lado, Lou Charnon-Deutsch resume esta nueva situación en la que la ruptura del núcleo de la familia legítima da lugar a una nueva familia constituida por “an overfeminine (neuroticized) woman; an overfeminized (castrated) man; one child who is the wrong sex (Manuela); and another, Perucho, who has no biological ties to his new parents” (*Narratives* 120).

Esta paternidad adoptada por Julián está ligada íntimamente con la maternidad, pues recordemos que en el momento en que Nucha está dando a luz a Manolita—cuyo nombre se relaciona con el de Emmanuel, según Cf. Mateo 1.23, complementando el simbolismo religioso (Solanas 204)— Julián llega a experimentar una indisposición simultánea y paralela a los dolores del parto de Nucha: “sentía frío en la médula y en los pómulos ardor de calentura (...) empapando la toalla en agua fresca, se la aplicó a las sienes (...) sentíase desvanecer y morir; sus labios no pronunciaban ya frases, sino un murmullo (...) en medio de su doloroso vértigo oyó una voz (...) entendió únicamente dos palabras: ‘Una niña’” (PU 172-3). La nueva situación, que el sacerdote cree que se le está yendo de las manos—al interpretar como irreconciliables las vocaciones de paternidad y sacerdocio (Boland 211) — le hace cuestionarse su vocación religiosa, aunque una renuncia a su estado nunca será una opción lícita para Julián: “Bien decían en el seminario (...) que soy un apocado y muy... así..., como las mujeres, que por todo se afectan. ¡Vaya un sacerdote ordenado de misa! Si tengo tal afición a chiquillos, no debí abrazar la carrera que abracé. No, no; esto que voy diciendo es un desatino mayor todavía” (PU 189).

La sustitución de la figura paterna, e incluso de la del marido— por la compañía y apoyo que el sacerdote presta a una desvalida Nucha— provoca una reacción inesperada: la creencia de don Pedro de que Nunca le está siendo infiel con Julián. Para Julián, esta acusación es una gran

afrenta para él y, sobre todo, para el ángel del hogar que es Nucha, a quien el sacerdote considera como a otra Virgen María llena de pureza y el ideal de esposa cristiana (Boland 212): “ser acusado por un marido de inteligencias culpables con su mujer; por un marido que se quejaba de ultrajes mortales, que le amenazaba, que le expulsaba de su casa ignominiosamente y para siempre; y ver a la infeliz señorita, a la verdaderamente ofendida esposa, impotente para desmentir la ridícula y horrenda calumnia” (PU 299). Las consecuencias de estos rumores de infidelidad no se hacen de esperar y Julián es castigado por su superior. Es paradójico pensar que don Pedro, a pesar de todas sus caídas morales, apenas sufre castigos importantes por su comportamiento. No así Julián, a quien se le envía a una alejada parroquia debido a meros rumores infundados: “No olvida cuando éste [el arzobispo] dispone enviarle a una parroquia apartadísima, especie de destierro, donde vivirá completamente alejado del mundo” (PU 301). El castigo es temporal, pues pasado algún tiempo se le destina a la parroquia de Ulloa en una muestra moral didáctica la cual, recalando las cualidades femeninas que se le otorgan a Julián, protege su honra: “viene a sorprenderle el ascenso, la traslación a la parroquia de Ulloa, especie de desagravio del arzobispo (...) quiere manifestar así al humilde párroco enterrado diez años hacía en la montaña más fiera de la diócesis, *que la calumnia puede empañar el cristal de la honra, no mancharlo*” (PU 303, mi énfasis).

Existen más paralelos religiosos en la novela, como el que recuerda al episodio bíblico de la huida de Egipto según Cf. Mateo 2.12-14— cuando Nucha le pide ayuda para huir de los Pazos por el temor a que la vida de su hija corra peligro (Solanas 204). En otro momento, Julián “piensa en utilizar el látigo y expulsar a las fuerzas del mal, como hizo Jesús contra los mercaderes del templo [Cf. Mateo 21.12-14]” (Solanas 205). En ambos casos se presenta a Julián como un elegido divino, tal y como vemos en otros personajes ángeles masculinos como

Maximiliano Rubín y Bonifacio Reyes, en los que también los paralelos religiosos son muy intensos. Otra característica en común con los personajes mencionados es la pasividad y falta de iniciativa en Julián, quien no se atreve a enfrentarse abiertamente con el marqués para que éste termine su aventura con Sabel, así como no llega a culminar la fuga para salvar la vida de Nucha. Como él mismo afirma: “faltábale la vigorosa palanca de los actos humanos: la iniciativa” (PU 257). Feal Deibe apunta que su afeminamiento se relaciona con el ser pusilánime ya que al final “Julián no contribuye eficazmente a liberar a Nucha de la opresión y el maltrato de que es objeto” (216).

De este modo Julián, mediante atributos afeminados que anulan su virilidad, así como por su fervor religioso y actitud ante la vida, responde a la caracterización que este estudio ha realizado sobre el ángel masculino.

Bonifacio Reyes: el ángel paternal.

En *Su único hijo* de Clarín, un curioso aspecto de la novela es el hecho de que Bonifacio Reyes, el mismo personaje al que definimos como hombre caído en los capítulos anteriores, encarna a su vez el papel de ángel masculino, tal y como estudiaremos a continuación. Las características del ángel masculino son relevantes en la existencia novelística de Bonifacio tanto antes de caer como después de serle infiel a su esposa. Analicemos los aspectos en los que nos apoyamos para justificar su denominación como tal.

Como ya hemos presentado en otros ángeles masculinos que aparecen en las novelas, un aspecto fundamental es la anulación de la masculinidad en estos personajes, lo que los convierte en unos seres un tanto asexuales. En Bonifacio, su falta de virilidad se pone en entredicho en cuanto a su relación con Emma Valcárcel, al recaer todo el peso de la familia en el apellido de la

esposa y no en la figura del cabeza de familia como aboga el sistema patriarcal: “más propio es decir los Valcárcel por lo poco amo de su casa que era Bonifacio” (SUH 328). Otra clara muestra es el que se le conozca como el esposo de Emma, y no al revés, por pertenecer a una clase social inferior: “siendo usted efectivamente el legítimo esposo de doña Emma Valcárcel, heredera única y universal de D. Diego, que en paz descansa” (SUH 231). Esta base se refleja en otros aspectos como lo es su nulidad de poder dentro de la casa: “Algo sabía D. Benito (...) *del pito que tocaba Reyes en su casa*” (SUH 224). Vale mencionar una escena en la que otro de los personajes asume en él un papel típico masculino que en realidad nadie le otorga en su hogar: “Al fin usted será, naturalmente, el administrador de los bienes de su señora... (...) al fin, el marido suele administrarlo todo... eso es; tal entiendo que es la costumbre... y como la ley no se opone...” (SUH 232). Esta suposición no hace otra cosa que enfatizar su falta de autoridad dentro de la casa Valcárcel, aunque sea el marido y haya leyes por las que pudiera gozar de más privilegios, como bien expresa el narrador: “Ni el cura ni el que le restituía, honrado penitente, sabían que él, Bonis, allí no tocaba pito, ni administraba, a pesar de lo que disponían ciertas leyes recopiladas, según le habían asegurado; él, pese a todas las leyes del mundo, no disponía de un cuarto” (SUH 238).

No es sólo en cuanto al apellido que reina en la casa que Bonifacio pierde su masculinidad en el terreno doméstico, sino que esta ausencia se enfatiza al ser su esposa Emma la que recibe menciones más masculinas que el propio Bonis: “que su mujer hubiera sido un magnífico hombre de acción, un político, un capitán, digo que usando de estas cualidades, la esposa arrojó al esposo del tálamo a patada limpia” (SUH 281). En otra ocasión se invierten los nombres de los protagonistas de la obra de Shakespeare, *Otelo*, acuñándose Bonifacio el papel de víctima: “Sí, él era Otelo y su mujer Desdémona... sólo que al revés, es decir, él venía a ser un

Desdémono y su esposa podía muy bien ser una *Otela*, que genio para ello no le faltaba” (SUH 274). Siendo Emma un personaje un tanto masculino, no es de extrañar que acciones que por lo normal se suelen relacionar con el hombre, sean parte de la descripción de Emma y no de Bonifacio. Así como en otras novelas, como en *Los Pazos de Ulloa*, se nos presentan los malos tratos a través del hombre caído como en su caso lo es don Pedro, en *Su único hijo* de nuevo somos testigos de maltratos aunque esta vez se trate de los de Emma hacia Bonis, acción que anula su masculinidad y le convierte en el sexo débil: “las bofetadas eran históricas. No habían sido muchas, pero habían sido. (...) más quería un cachete, si a mano viene, que una chillería; el ruido lo último de todo. Además, Emma cuando le insultaba, se repetía; sí, se repetía cien y cien veces, y aquello le llegaba a marear. Verdad era que cuando le pegaba se repetía también; bueno, pero no tanto” (SUH 275).

Si en la mujer ángel del hogar la abnegación y paciencia eran intrínsecas en su carácter, estas cualidades también las observamos en el ángel masculino de Bonifacio Reyes: “No era creyente... ni dejaba de serlo. (...) ¡Ah, pero lo que no le faltaba era el sincero anhelo de sacrificio, de abnegación y caridad!” (SUH 416-417). Para empezar, es notoria su resignación y casi devoción hacia las necesidades de su esposa, al ejercer de enfermero ejemplar tanto antes como después de su caída con Serafina: “En vano Emma refunfuñaba, se quejaba, le increpaba y con palabras crueles le ofendía; no la oía ni siquiera; *cumplía su deber* y andando (...) al ver la expresión de beatitud de aquella cara, quedóse [Emma] pasmada ante semejante alarde de paciencia y humildad absoluta” (SUH 262, mi énfasis). Después de su caída, estos cuidados se intensifican— debido a los remordimientos de Bonifacio después de cometer adulterio— un hecho que hace sospechar a Emma que algo extraño le está pasando a su marido: “Todo ello servía para multiplicar los trabajos de Reyes, su responsabilidad y alarde paciencia. Aquella

resignación de su marido llegó a ser tan extremada, que a Emma acabó por parecerle cosa sobrenatural y diole mala espina. No sabía por qué le olía mal aquella sumisión absoluta” (SUH 261).

Es necesario destacar un curioso elemento que conecta a Bonifacio con la esfera doméstica, otra de las características que comparte con el ángel femenino del hogar, y éstas son las zapatillas de estar por casa: “El símbolo de estos sentimientos eran (...) las zapatillas (...) cuando en sus ensueños juveniles había ideado un castillo (...) que robaba a la virgen del castillo, siempre había tropezado con la inverosimilitud de huir a lejos climas sin las babuchas (SUH 343). Por otro lado, la filosofía de vida de Bonis acerca del hogar refleja un razonamiento tradicional de la familia y del matrimonio como instituciones sagradas:

Además no todo eran las zapatillas; había algo más en su cariño al hogar templado, dulce, sereno... la familia. ¡Oh, la familia honrada, sin adulteraciones, sin disturbios ni mezclas, era también su encanto! ¿Sería la familia incompatible con la pasión, como las babuchas con el laúd? (...) La familia no era de verdad para él; Dios no lo había querido. Su mujer era su tirano, y en sus veleidades de amor embrujado, carnal y enfermizo, corrompida por él mismo, sin saberlo, era una concubina, una odalisca loca; y, lo que era peor que todo: faltaba un hijo. (SUH 343)

Es mediante esta cita que observamos las contradicciones que sufre el personaje. Por un lado, ansía la existencia de una familia honrada, una vida moral ordenada. Sin embargo, la realidad en la que vive es muy diferente a esa vida soñada: una relación de esposos en la que el amor es el gran ausente, así como lo es la falta de un hijo, además de la existencia del sentimiento de Bonis de estar corrompiendo a su mujer por las influencias de su infidelidad. Tal y como bien destaca Charnon-Deutsch, Bonifacio se da cuenta de que el sentimiento de “family pride and duty” es incongruente “both with his extra-marital affair with Serafina and with his circumstance as abused, dominated husband” (*Gender* 64), por lo que al final les niega a estas

dos mujeres el privilegio de ser la madre de su hijo (66), al romper con su amante Serafina por un lado, y al considerarse padre y madre de su único hijo.

En los ángeles masculinos, otro de los aspectos que se resalta es la de la similitud con santos, tanto por su descripción física como por su comportamiento ejemplar y bondadoso. En el caso de Bonis, este aspecto de santidad está íntimamente relacionado con su gran deseo de tener un hijo. Es por ello que Bonifacio se identifica con un iluminado de Dios en una interrelación de Bonis-la virgen María- San José, cuando cree recibir el mensaje divino de su paternidad: “creyó entender que el canto religioso de Serafina llegaba a narrar el misterio de la Anunciación: “y el ángel del Señor anunció a María...” (SUH 380). Juan Oleza señala que las palabras de “y el ángel del Señor anunció a María” son las mismas que se expresan en el Evangelio según Lucas (I, 26 y ss.), en el que el arcángel Gabriel se le aparece a María, aunque señala que “sin embargo, el relato que sigue recuerda más al Evangelio según Mateo (I, 18 y ss.) en el que un “ángel del señor” (aquí un “serafín”) se apareció a José (aquí Bonifacio) para anunciarle que el hijo concebido por María “es obra del Espíritu Santo”. Líneas adelante veremos que Bonis va a percibir que el hijo será ‘todo suyo (...) y de la voz’”²⁹ (SUH 380, nota 52).

Lo que nos concierne en nuestro estudio son los ecos bíblicos que relacionan a Bonifacio con personajes santos, como es este caso lo es la virgen María. Es relevante que el personaje se identifique con María, un ente femenino, lo que vuelve a mermar su masculinidad, en un acto que Charnon-Deutsch considera una redefinición de la maternidad por parte de Bonifacio ya que rechaza la facultad de la mujer de dar la vida (*Gender* 66). De hecho, los deseos de Bonifacio de

²⁹ El mismo autor, Juan Oleza, continúa en su nota: “Hay otro pasaje que resuena y es el de S. Lucas en la primera Anunciación, en la que el ángel del Señor hace a Zacarías que su mujer, Isabel, parirá a Juan, el precursor. Y dice el evangelista de la pareja: “no tenían hijos, pues Isabel era estéril y los dos ya avanzados en edad” (I, 5-7). (SUH 380, nota 52)

tener un hijo son tan intensos que él mismo los compara con los de una madre y sus deseos de concebir: “Pues no se le antojaba a él, a Bonis, que aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre; así como suena, madre, no padre, no; ¡más que eso... madre! La verdad era que las entrañas se le abrían; que el sentimiento de ternura ideal, puro, suave, pacífico que le inundaba, se convertía casi en sensación (...) Estas parecen las delicias de la concepción” (SUH 381). De nuevo, es interesante el comentario de Oleza, quien nos recuerda que el hijo de Bonis es anunciado por un serafín así como el de María fue anunciado por un arcángel (SUH 439, nota 17). Es más, Bonifacio se siente padre y madre, engendra con la voz y proyecta todo su ser sobre el hijo mientras que el papel de su esposa Emma es un papel meramente instrumental (Ibid). Según nos sigue informando Oleza, Feal Deibe sugiere que Bonifacio Reyes asume el papel de Dios Padre, incluso el de la Trinidad en el engendramiento del hijo aunque a la vez Bonis se identifica con San José, a quien la historia cristiana relega a un segundo plano frente a la madre, María, como él comienza oscuramente a temer que puede ocurrir en su caso debido a la prepotencia de Emma y su apoyo en los Valcárcel (Ibid). Bonifacio expresa así su pesar ante el papel de San José: “Sintió una lástima inmensa por San José (...) ¡Qué horror! ¡Arrancarle a San José la gloria..., el amor... de su hijo!... ¡Todo para la madre! ¿Y el padre? ¿Y el padre?” (SUH 440).

Más adelante en el relato, Bonifacio vuelve a identificarse con otro personaje bíblico, esta vez Abraham, quien comparte con él su falta de hijos y el gran deseo de descendencia: “La idea de Abraham le trajo la de Sara, la estéril, su mujer... ‘¡Isaac!’ le dijo una voz como un estallido en el cerebro... Emma era Sara...; Serafina, Agar... Faltaban Ismael, que era inverosímil, dadas las costumbres de Serafina, e Isaac... ¡Isaac! (...) se le llenaba el alma del amor de su Isaac... de

su hijo... (...) Primero se comparaba con la Virgen; ahora con Abraham...; y a pesar de tanto dislate, una esperanza íntima, supersticiosa, se apoderaba de él, le dominaba” (SUH 388-9).

Si el propio Bonifacio se identifica con padres bíblicos como San José o Abraham, no es de extrañar que identifique a su futuro hijo con Jesucristo: “Aunque pareciera irreverencia, en rigor... en rigor... lo que correspondía era llamar a la criatura Manolín... o Jesús. ¡No que él se comparase con dios Padre, ni siquiera con San José...!” (SUH 439). Es digno de observar que Reyes convierte a su hijo en un proyecto existencial basado en un acto de fe en su hijo, su único hijo, que proviene del credo— Creo en Dios Todopoderoso y en su único hijo— (Wagshal 258). Por otro lado, existe en el texto una referencia muy concreta que relaciona al propio Bonis con la figura de Jesucristo, como acertadamente señala Richmond. Según el crítico, esta escena en la que cena con los artistas—que se desarrolla en los capítulos VIII y IX— haría referencia a la Pasión de Cristo por sus múltiples alusiones: el banquete se celebra en el café de la Oliva, lo que recuerda al monte de los Olivos; la cena se dispone para doce personas más Bonifacio, al igual que ocurrió con Jesucristo y sus doce apóstoles; durante el brindis, Bonifacio menciona objetos sagrados como arca santa, arca sanctorum; Mochi da a Bonifacio el beso de Judas, dejándole en la cara el olor a polvos de arroz que ha de entregarle a quien es su cruz, Emma; Bonifacio siente sed, y por ello repite “sideo”, la misma palabra que Cristo en la cruz; además de que el capítulo IX comienza con las frases “durmió como un muerto (...) Como un resucitado volvió a la vida” (SUH 282, nota 1).

Su deseo de ser padre es inmenso, como ya hemos observado, basándose en una paternidad concebida siempre dentro del marco de la institución matrimonial aunque, tal y como señala Eduard J. Gramberg, esto resulta secundario porque de todos modos, el mismo Bonifacio exclama que “materialmente” va a ser todo suyo (194). Bonifacio nunca se plantea tener un hijo

con otra mujer que no sea su esposa, por mucho amor que sienta hacia Serafina, pues de cara a la sociedad es importante para él que todos sepan que se trata de un hijo legítimo con su esposa:

“No, no pensaba él que el hijo fuese de la querida, eso no: que Serafina perdonase, pero eso no: de la mujer, de la mujer... pero de cierta manera, sin que la impureza de las entrañas de Emma manchase al que había de nacer; todo suyo, de Bonis, de su raza, de los suyos... un hijo suyo y de la voz, aunque para el mundo le pariese la Valcárcel, como estaba en el orden” (SUH 382).

Para demostrar esta legitimidad, imprescindible en la base legal de reproducción de la burguesía, es relevante la escena en el solemne momento en el que Bonifacio dicta la inscripción de su hijo en el libro bautismal (Valis, “The Perfect” 864).

Sus ansias de paternidad contrastan fuertemente con la falta de sentimiento maternal de Emma, cuyo embarazo llega por sorpresa y para el que continuamente desea que no llegue a buen fin. La falta de deseo maternal en la esposa confluyen en el deseo paternal y maternal en el propio Bonifacio: “Emma quería sentir algo extraño con el movimiento del coche; esperaba de aquel viaje imprudente una especie de milagro... natural. Que el hijo se le deshiciera en las entrañas sin culpa de ella. Gaetano había dicho que el viaje podría hacer fracasar el temido parto. La Valcárcel deseaba abortar, sin ningún remordimiento” (SUH 457). Es su paternidad la que le atribuye el don de ser un elegido de Dios, lo que le da fuerzas para seguir adelante, siempre con resignación, en una vida que no le satisface. Es a través de su hijo, su único hijo, que Bonifacio Reyes encuentra la paz divina en su figura de ángel masculino: “Vivir por él, para él. ‘Yo nací para esto; para padres (...) sentía la gracia que Dios le enviaba en forma de vocación, clara, distinta, de vocación de padre. ‘Sí, pensaba, ya soy algo’” (SUH 503). Sin embargo, esta paternidad tan deseada es, como sugiere Valis, una trampa, una pregunta sin respuesta por la cuestión de quién es el padre, Bonis o el cantante de ópera Minguetti (“The Perfect” 864).

En Bonifacio Reyes una vez más encontramos la característica de la pasividad y falta de iniciativa. Como expone Wagshal, “Bonifacio es retratado muy irónicamente, su ‘esclavitud doméstica’ es humillante, su falta de voluntad en el momento de actuar es vergonzosa, y sus constantes desmayos le ridiculizan” (270). En cualquiera de las resoluciones que se propone, parece que nunca es el momento apropiado para llevarlas a cabo, siempre posponiendo la acción a la vez que se deja llevar por otros personajes.

Resulta interesante la forma en que Beth Wietelmann Bauer interpreta la novela y el personaje de Bonifacio Reyes, por lo valioso que resulta para nuestro estudio. El crítico señala que en *Su único hijo* encontramos la perfecta anti-familia burguesa, en la que Emma es ateísta y la antítesis del ángel del hogar mientras que Bonifacio es simplemente una cara bonita de la que Emma presume ante la sociedad. Además, sugiere que Reyes “is the wife who seeks fulfillment in sexual and quasi-maternal love, imagining himself as a hermaphroditic padre-madre” (“Something” 100). Wietelmann Bauer continúa con el concepto de que Reyes—tal y como defendemos en este capítulo— “lives largely outside of the sphere that nineteenth-century gender ideology reserves for males—the public realm of the marketplace, of linguistic and economic Exchange—and closer to the private, emotional realm described for women (...) Bonifacio Reyes lacks the proper social form of a man” (“Something” 103). Bonifacio queda fuera del ámbito público porque es un ángel masculino, al poseer características de índole tradicionalmente femeninas—como la resignación, la falta de iniciativa— que busca en su hijo una segunda oportunidad en la vida para encontrar la felicidad. Y en esa búsqueda, como nos señala Charnon-Deutsch, no duda en deshacerse de su paso de aquello que pueda contaminar su concepción de familia, con lo que “eventually Bonifacio is repulsed by all manifestations of femininity and translates anything female into a threat to his well-being and family” (*Gender*

73), es decir, tanto Serafina como Emma, que terminan representando “feminine evil and madness” (73).

Conclusiones

A modo de conclusión cabe preguntarnos: ¿Será este ángel masculino también un modelo a seguir para el hombre burgués, al igual que el ángel del hogar era el modelo para la mujer burguesa? Me atrevería a responder directamente de forma negativa, que ese ser angelical masculino no despierta ningún interés de imitación debido principalmente a las connotaciones negativas que implica. Como hemos observado a lo largo del presente capítulo, a menudo se presenta a este tipo de hombres como personajes ridículos, poco masculinos y un tanto patéticos, por lo que no parece que existiera un deseo de catalogarlos como referente perfecto de masculinidad de la sociedad burguesa. Quizás los únicos personajes que se libran de estas connotaciones negativas sean Horacio o Agustín Caballero, quienes al final parecen rozar la felicidad, cada uno a su manera: el primero a través del logro de ese hogar aburguesado tan deseado a través del matrimonio; el segundo desafiando a la sociedad que quiere encasillarlo en unos valores que no comparte, por lo que decepcionado con esta sociedad determina alejarse del país junto a una mujer a la que no hará su esposa legítima.

Se suele hablar de las dificultades de la mujer burguesa para ajustarse al modelo del ángel del hogar, un logro que en realidad no significa alcanzar la felicidad. Con nuestros ángeles masculinos observamos que tampoco ellos consiguen ser completamente felices, además de ser insultados por otros personajes por no reflejar el modelo de hombre impuesto por la sociedad patriarcal. Como bien señala Lou Charnon-Deutsch, se trataría de uno de los “classic nineteenth-century predicament: the family is under attack because it stands in need of a male authority

figure who is nowhere to be found or made” (*Gender* 64). Por eso, al contrario de lo que ocurre con el ángel del hogar, el ángel masculino no es llamado a ser el modelo a seguir por los hombres, tal vez por el temor a ser catalogados como afeminados o faltos de virilidad. Lo que sí es evidente es que el punto de vista del autor es fundamental a la hora de entender la naturaleza de este tipo de personajes que hemos catalogado como ángeles masculinos.

En el caso de Clarín y Galdós, a pesar de inculcarles cierta superioridad moral y bondad a estos personajes, existe la tendencia a mostrar a estos angelotes como ridículos, asexuados, o poco viriles, como es el caso de don Víctor Quintanar, Bonifacio Reyes o Maximiliano Rubín. Esta actitud nos podría llevar a pensar que estos autores no creen en que este perfil de personaje de valores más nobles se pueda adaptar al tipo de sociedad en la que viven, movida por intereses personales y bajas pasiones que sin embargo parecen despuntar como valores prioritarios.

Con Moreno Isla, personaje galdosiano, nos enfrentamos a un ángel en potencia truncado por esas mismas pasiones incontroladas en un momento crucial y final de su existencia en la que se arrepiente de no haber seguido un estilo de vida más recto y sin tantos excesos. Se podría decir que en este caso Moreno Isla sí que actúa como modelo, en este caso a evitar, que pudiera hacer reflexionar al resto de hombres acerca de las prioridades en la vida y en las consecuencias de sus acciones, para intentar solventarlas antes de que sea demasiado tarde, como le ocurre al personaje, quien muere en la máxima soledad sin esposa ni hijos que lloren su pérdida.

Emilia Pardo Bazán, a través de Julián, refleja de nuevo la inadaptación del personaje al círculo viciado masculino— enfatizando una feminidad innata del personaje— lo que Charnon-Deutsch interpreta como un intento de la escritora de explorar “the bridge figure between the sexes: Julián, the man who, though not a father nor a mother nor a politico like his colleagues, champions a new kind of family politics based on trust, sentiment, and an acute awareness of the

feelings and needs of others” (*Narratives* 133). Tampoco este personaje logra un final feliz y se le castiga tal vez por esta no pertenencia definida a ninguno de los dos sexos, retando con ello a una sociedad tan dada a delimitar los espacios y posiciones del hombre y la mujer.

La visión de los autores es fundamental, mentalidad que ponen de manifiesto a través de sus narradores y resto de personajes. En el siguiente capítulo analizaremos la actitud de los narradores con respecto a los hombres caídos, si aprueban o desprecian sus acciones, si se muestran como camaradas o como críticos, y si influyen en algún grado en el castigo que los personajes transgresores reciben como consecuencia de sus actos.

CAPÍTULO 4

Influencia del narrador y su punto de vista en la percepción del hombre caído.

(...) la delicada situación en que se encuentra el novelista realista que debe pintar el hombre real pero pasando por alto ciertos aspectos de la realidad.

(Juan Lissorges, “La expresión del erotismo en la novela ‘naturalista’ española del siglo XIX: Eufemismo y tremendismo”, 37)

La existencia del hombre caído en estas novelas es patente, así como la intervención del narrador es crucial para la percepción del lector. Entonces, ¿cómo influye el narrador en nuestro juicio sobre el hombre caído? El presente capítulo se encargará de dilucidar los entresijos de la relación tan estrecha entre el narrador y esta figura transgresiva, ya que la representación que el narrador ofrezca de este personaje masculino será relevante en la exploración del pensamiento de la época y en si el narrador respalda o rechaza este pensamiento. Por ello, es necesario preguntarnos si el narrador intenta explicar cómo es el hombre caído— como personaje bajo unas circunstancias que lo hacen actuar de una cierta forma— o se trata simplemente de una presentación más superficial de esta figura. ¿Es un hombre caído porque sí, sin ninguna motivación, o el narrador intenta justificar sus acciones, hacerlo más humano y cercano a sus lectores? Por otra parte, ¿cómo lo presenta? ¿Cuál es su actitud frente al hombre caído? ¿Se ríe de él, lo castiga? ¿Por qué? ¿Critica un doble estándar de la sociedad? Nuestro estudio revelará las diferentes técnicas e intenciones que cada autor, a través de sus narradores, utiliza a la hora de referirse a sus respectivos hombres caídos.

Leopoldo Alas “Clarín”: Fermín de Pas, Álvaro Mesía y Bonifacio Reyes.

Las obras que analizaremos en primer lugar en este capítulo son las pertenecientes al autor Leopoldo Alas Clarín: *La Regenta* y *Su único hijo*. Como comentamos en los capítulos anteriores, Clarín abarca los tres tipos diferentes de hombre caído: el hombre caído religioso (el Magistral Fermín de Pas en *La Regenta*), el hombre caído calavera (Álvaro Mesía, también en *La Regenta*) y el hombre caído adúltero (Bonifacio Reyes en *Su único hijo*). Resulta muy interesante el hecho de que Clarín no trata por igual a sus hombres caídos y, mientras que en referencia a Fermín de Pas y Bonifacio Reyes nos hallamos ante un narrador masculino interesado en la progresión de los personajes desde sus orígenes— comportándose como un narrador que humaniza al hombre caído a los ojos del lector, criticando su comportamiento aunque al mismo tiempo justificándolo en las circunstancias que han llevado a tal personaje hasta su caída—hace uso de toda su ironía para empequeñecer y ridiculizar al donjuán decadente que representa Álvaro Mesía.

Centrémonos por el momento en el hombre caído sacerdote que es Fermín de Pas, el Magistral. El narrador, como bien señala Ricardo Gullón en la introducción de la novela, no es neutral “ni pretende serlo: la pequeñez del ambiente le desagrada tanto como a la protagonista pero no olvida lo bueno que se puede decir de los malos” (LR 32). En el caso de Fermín, el lector llega a una conclusión de mano del narrador: el Magistral es un mal cura por falta de vocación. Entonces, ¿por qué optó por el oficio de sacerdote? De nuevo Gullón nos ilumina sobre este punto e insinúa la identidad del verdadero culpable en cuanto a este error vocacional, que no es otra que la influencia de su madre doña Paula: “Las retrospectivas dedicadas a Ana y al Magistral aportan datos para explicar su ser por la formación recibida en su infancia (...) a través de la vida de su madre, en páginas detalladas, a partir de cierto incidente con un cura lascivo que

pagó su error convirtiéndose en esclavo de Paula (...) el lector descubre las raíces del ‘imperio tiránico’ de la señora sobre el hijo y sobre el obispo” (LR 36). En realidad ha sido su madre quien le ha labrado la trayectoria convirtiendo a su hijo en algo que no es realmente y desencadenando unas consecuencias moralmente impropias en un sacerdote, como es el enamorarse de una de sus fieles, Ana Ozores. Pero veamos el papel del narrador en este proceso.

Las primeras descripciones presentan al Magistral como un personaje intachable, con unos tintes de grandeza que dan al lector la sensación de tratarse de un personaje importante, serio y fuerte, de una limpieza no sólo del exterior de su persona sino de su moral: “¡Aquello era señorío! ¡Ni una mancha!” (61). El narrador no tarda en ofrecernos otras descripciones que muestran a un ser no tan perfecto: “expresión de prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo” (LR 62). Esta cita podría pasar desapercibida y, sin embargo, se trata de todo un anuncio por parte del narrador de la hipocresía de la que se servirá Fermín para lograr su venganza personal (como falso “marido burlado”), y convencer a Quintanar para increpar un duelo al culpable de su mancha al final de la novela. Son varios los puntos débiles del sacerdote comentados por el narrador, como es su afición a subir a las alturas, relacionado intrínsecamente con sus ansias de poder y de llegar a lo más alto en su carrera religiosa. Y es que para Fermín “religion is a business, the business of salvation, especially as it then translates into monetary profit” (Mandrell 154). El sacerdote incluso comete la herejía de creerse a la altura de Dios, entre otros sentimientos inapropiados a su vocación de sacerdote que manifiesta el narrador: “¡Cuántas veces en el púlpito (...) había tenido que suspender el vuelo de su elocuencia porque le ahogaba el placer (...) él oído como en éxtasis de autolatría (...) gustaba una adoración muda que subía a él; y estaba seguro de que en tal momento pensaban los fieles en

el orador esbelto, elegante (...) a quien oían y veían, no en el Dios de que les hablaba” (LR 67-68).

El narrador reitera la falsedad espiritual de Fermín, como si cada movimiento estuviera estudiado, así como un gran actor ejerciendo su papel de sacerdote: “recobró la sonrisa inmóvil (...) cruzó las manos sobre el vientre, inclinó hacia delante un poco con cierta languidez entre mística y romántica la bien modelada cabeza” (LR 74). Es como si el narrador, al enaltecer la distinción que recibe Fermín, tuviera la intención de situar al personaje en lo más alto para más tarde hacerle caer en redes inesperadas para el sacerdote, como son las del amor mundano hacia una mujer.

Es necesario apuntar que, a través de la novela, el narrador critica al clero y su influencia en la sociedad, así como la falta de vocación y fe verdadera. Es de esta forma en la que percibe la actitud y dedicación de los canónigos: “(...) los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor entre bostezo y bostezo. Uno tras otro iban entrando en la sacristía con el aire aburrido de todo funcionario que desempeña cargos oficiales mecánicamente (...) algunos prebendados no se hablaban (...) la prudencia disimulaba tales asperezas” (LR 90). La presentación de un clero que ejercita su oficio como otro cualquiera, sin verdadera vocación, comparándolos con funcionarios que pertenecen a una corporación y poniendo de manifiesto la falsedad y la importancia de las apariencias, es una fuerte crítica hacia este gremio. Es importante destacar que la crítica no se dirige hacia la religión católica en sí sino hacia el clero, como demuestra la decisión del autor de escribir “Señor” con mayúsculas, un dato que deja fuera de dudas la religiosidad del narrador y el punto de vista de Clarín. Por ello, son muchos los personajes del clero que no salen bien parados, como es el caso del señor arcediano don Restituto Mourelo-Glocester, de quien el narrador opina: “la sagacidad, la astucia, el disimulo, la malicia

discreta y hasta el maquiavelismo del canónigo (...) disfrutaba de dos caras (...) disimulaba la envidia con una amabilidad pegajosa (...) era un hipócrita” (LR 96). Sin embargo, el narrador es menos vil con Fermín de Pas, pues al menos provee amplia información sobre el pasado del personaje, su juventud junto a su tirana madre doña Paula— quien lo considera “as one among many investments” (Mandrell 153) —lo que dota al personaje de más humanidad y mueve al lector a sentir más piedad hacia este religioso que hacia los demás presentados en la novela.

Un punto de inflexión importante en la representación de Fermín, que rompe la frialdad del personaje y lo humaniza, se produce después de la primera confesión de Ana Ozores. A través de una suposición de Ana con respecto a la personalidad aparente del Magistral, el narrador deja al lector edificar unas expectativas sobre Fermín y una fortaleza que al final se verá mermada: “¡Qué feliz sería aquel Magistral, anegado en la luz de alegría virtuosa, llena el alma de pájaros que le cantaban como coro de ángeles dentro del corazón! Así tenía aquella sonrisa eterna y se paseaba (...) en medio de perezosos del alma, de espíritus pequeños y... vetustenses. ¡Y qué color de salud!” (LR 272). Esta cita muestra la apariencia del Magistral, la idea que tiene Ana de su confesor, sin caer en la cuenta de que al fin y al cabo, Fermín es también vetustense, con todos los rasgos negativos que eso conlleva. Nada más lejos de la realidad, es el propio Magistral, a través del narrador, quien manifiesta las mezquindades y faltas propias de su espíritu después de tratar y confesar a Ana: “(...) era aquello algo nuevo para su espíritu, cansado de vivir nada más para la *ambición propia* y para la *codicia ajena*, la de su madre. Necesitaba su alma alguna dulzura (...) ¿Todo había de ser *disimular, aborrecer, dominar, conquistar, engañar?*” (LR 318, mi énfasis).

Y es que Ana no es la única que se confiesa. Fermín también lo hace aunque mediante el narrador y no directamente con Ana sino hacia el lector, un acto de debilidad que reitera la humanización del personaje:

Oh, si la Regenta supiera quién era él, no le confiaría los secretos de su corazón (...) Si él hubiera sido un hombre honrado, le hubiera dicho allí mismo: ‘¡Calle, usted, señora! Yo no soy digno de que la majestad de su secreto entre en mi pobre morada; yo soy un hombre que ha aprendido a decir cuatro palabras de consuelo (...) yo soy un ambicioso (...) soy avariento, yo guardo riquezas mal adquiridas (...) soy un déspota (...) comercio como un judío con la religión (...)’ (LR 337)

El enamoramiento y las reacciones de Fermín se presentan como actos naturales, de consecuencia esperada. El narrador presenta a Fermín de una forma seria y desde lo más alto aunque le hace caer desde la razón debido a pasiones mundanas. Fermín aparenta ser un sacerdote modelo, admirado por la mayoría de los vetustenses, quienes por otro lado son presentados como escoria y sin personalidad. En última instancia será la ambición de conseguir a Ana lo que haga caer a Fermín.

Existe una evolución en el carácter del sacerdote: “cuando estaba delicado y tenía aquellas tristezas y aquellos escrúpulos que le comían el alma. Después la vida le había hecho hombre, había seguido la escuela de su madre” (LR 440). El narrador justifica la situación actual de Fermín en la influencia de cómo fue criado por una madre autoritaria, controladora y básicamente dueña del futuro del Magistral. En otro momento, en el que recibe la carta de Ana pidiéndole perdón, el narrador muestra ternura hacia este hombre caído: “lloró como un niño, sin vergüenza de aquellas lágrimas de que él solo sabría” (LR 768). En realidad unas lágrimas de las que son concedoras no sólo el personaje, sino también el lector y con ello una oportunidad más de empatía hacia los sentimientos de Fermín.

Sin embargo, todo tiene su límite y Fermín de Pas lo traspasa en el momento en que su pasión le desborda. Como apunta Naupert, “no se trata de un personaje plano y estereotipado como lo es el donjuanesco Álvaro Mesía, sino de otro ser sumido en una profunda tribulación anímica” (215). Por eso el narrador logra mantener cierta piedad hacia el personaje, al fin y al cabo el narrador lo presenta como un hombre—sacerdote a su pesar—enamorado y que sufre celos, altibajos de felicidad y tristeza según sus encuentros con Ana, tal y como podría sentir cualquier ser humano en su situación. Esta empatía también empieza a perderse por parte del narrador cuando Fermín inicia relaciones con la criada de Ana, Petra, con el objetivo de descubrir ante Quintanar el adulterio de Ana y Álvaro: “[Fermín y Petra] se fueron acercando al infame convenio, a la intriga asquerosa y vil (...) Había allí dos criminales apasionados y ningún testigo de la ignominia; cada cual veía su venganza, no el crimen del otro ni la vergüenza del pacto” (879-880).

El narrador puede justificar a su hombre caído religioso en sus orígenes y en el error, tal vez, de haberse ordenado sacerdote sin sentir una vocación verdadera. Sin embargo, muestra su rechazo hacia una venganza desmesurada que traerá como consecuencia la muerte de don Quintanar, quien es cegado por los consejos dudosos y malintencionados que muestran las dos caras de Fermín. Éste, al plantear a Quintanar razones justificadas en el honor—con la intención de provocar un duelo que él, como sacerdote, no puede llevar a cabo de su propia mano—muestra mucha más pasión en las razones de derramamiento de sangre (móvil mundano) que hacia las razones de perdón y caridad que deberían predominar en un verdadero sacerdote, lo que muestra la hipocresía de Fermín y su facilidad de palabra para confundir y conseguir de Quintanar su objetivo de vengarse de Ana y Mesía: “*con vivos colores* pintó el desprecio que el mundo arroja sobre el marido que perdona y que la malicia cree que consiente (...) pero un

asesinato no tiene jamás disculpa a los ojos de Dios aunque la tenga a los del mundo” (LR 916, mi énfasis).

Otro ejemplo que manifiesta el rechazo del narrador hacia el comportamiento del personaje, se manifiesta en el comentario sobre el contenido de unas cartas que Fermín, en pleno auge de celos y despecho, le escribe a Ana para luego romperlas. Éstas son las impresiones del narrador sobre el verdadero ser de Fermín, lo que esconde su alma, sin escatimar en el uso de un vocabulario totalmente negativo y de tintes oscuros sobre el personaje: “(...) parecían aquellos *regueros tortuosos y estrechos* de tinta fina, *la cloaca* de las inmundicias que tenía el magistral en el alma: *la soberbia, la ira, la lascivia* engañada y sofocada y provocada, salían a borbotones, como *podredumbre* líquida y espesa. La pasión hablaba entonces con el murmullo ronco y gutural de la *basura corriente* y encauzada” (LR 906, mi énfasis).

El narrador establece la trayectoria de su hombre caído: lo presenta en lo más alto, con una aparente fortaleza espiritual que se desquebraja cuando despierta en él una pasión mundana por Ana Ozores; lo humaniza y justifica, hasta donde puede ser justificable a ojos del lector, pero termina corroborando las primeras percepciones negativas que ofreció del personaje: “prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo” (LR 62). Como apunta Ricardo Gullón, De Pas sufre una inversión de sacerdote a encarnación demoníaca en la que una “conmoción emocional padecida por don Fermín con intensidad rayana en la demencia borra de su alma toda sombra de caridad cristiana” (LR 38). Es por ello que el autor castiga al personaje con su derrota al caer Ana en brazos de su rival Mesía, con la falta de complicidad del lector hacia sus actos despreciables, y con la permanencia de Fermín en un estado religioso que tanto aborrece.

En *La Regenta*, el tratamiento del narrador hacia su hombre caído calavera, Álvaro Mesía, es mucho más denigrante. Mesía se propone como objetivo la seducción de la mujer más honesta de Vetusta, Ana Ozores, y no parará hasta conseguirlo. Recordemos que don Álvaro Mesía es el donjuán de Vetusta, una máquina del amor según el propio personaje, una figura galante que no deja indiferente ni a hombres ni, mucho menos, a las mujeres. Lo curioso es que el narrador, a pesar de sucumbir a los encantos de la Regenta, nunca lo hará ante los de Mesía, a quien no considera más que un donjuán decadente y ridículo. Como muy bien señala Ciplijauskaité, “Clarín es el que más se divierte y deleita en la demolición del don Juan tradicional (...) Álvaro es el perfecto seductor soñado a través de las lecturas. Pero Clarín refracta la figura” (83).

Ya desde el principio, y a través de una reflexión de Ana acerca de sus años de juventud y los chicos de Vetusta, se deja perfilar la opinión del narrador hacia la figura de Mesía: “Ése era *de los menos malos* [pensaba:] *Parecía* más distinguido y no era pesado; tenía *cierta dignidad...(...)* *el menos tonto* sin duda” (LR 176, mi énfasis). Su opinión sobre Álvaro, a pesar de parecer positiva en relación con los otros jóvenes vetustenses, en realidad no lo deja muy bien parado pues— a través de la forma en que se expresa, todo un arte del lenguaje clariniano— resulta que Mesía era *malo*, aunque no el peor de todos; *parecía* distinguido, que no significa que lo fuera realmente; tenía *cierta* dignidad, no quedando muy claro si ésta llegaba a unos mínimos para ser considerada como tal; y el *menos tonto* no quita que no lo fuera, aunque menos que los demás. Por ahora, no parece que el narrador sienta mucha simpatía por este donjuán, a quien como veremos más adelante, considera de pacotilla.

Algo similar ocurre en otra inclusión del narrador: “Don Álvaro *opinaba* (...) que bastaba su presencia y su contacto para adelantar los acontecimientos (...) Él *se creía* una máquina

eléctrica del amor (...) *Se creía* hombre de talento (...) *confiaba* en su experiencia de hombre de mundo, y en *su arte de Tenorio*, pero *humildemente se declaraba a sí mismo* que todo esto era nada comparado con el prestigio de su belleza corporal” (LR 282, mi énfasis). De nuevo el narrador parece discrepar con la opinión que tiene de sí mismo su calavera decadente al introducir su pensamiento mediante las formas “opinaba”, “se creía” o “se declaraba a sí mismo”, restando credibilidad a esas afirmaciones. De hecho, el narrador es conocedor de que su máquina eléctrica del amor está fallando, no lo considera para nada un hombre de talento sino un hombre mediocre, su arte de Tenorio no lo es tal— el mismo narrador en otra ocasión lo cuestiona al preguntarse: “No tenía él la vida llena de accidentes de este género? ¿No debía a la suerte, a la chance que decía don Álvaro, gran parte de sus triunfos” (LR 299)— así como el uso de la ironía al relacionar una virtud como la humildad en una figura tan narcisista como Mesía.

Encontramos otro ejemplo sobre la opinión del narrador cuando relata lo que significa Mesía para Ronzal, su ferviente admirador y “el gran propagandista de la leyenda de que eral Mesía el héroe” (LR 213): “(...) a éste que era su *bello ideal*. *Ante su fantasía* el presidente del casino era todo un hombre de novela y hasta de poema. *Creíale* más valiente que el Cid, más diestro en las armas que Zuavo (...) en cuanto a la fama que don Álvaro gozaba de audaz e irresistible conquistador” (LR 211). Esta falsa imagen de Mesía es seguramente la que tenga de él todo Vetusta, no sólo Ronzal. Esta cita ilustra de nuevo connotaciones negativas por parte del narrador, pues con la mención del *bello ideal* y de su creación a partir de la *fantasía* de Ronzal— además del apunte de *creíale*, lo que no significa que en realidad lo fuera— se enfatiza que todos estos atributos sobre Álvaro pueden no ser reales. Por ejemplo, en referencia a la valentía con la que Ronzal dota a Mesía, queda demostrado al final de la novela, mediante su terror al duelo y su huida de Vetusta, que no es real, que más bien se trata de un personaje cobarde.

Además, en cuanto a diestro en las armas, se menciona en la novela que Quintanar lo es mucho más, aunque esto sólo lo sepan unos pocos y durante el duelo no quiera matar a Mesía y sea herido por éste por mera casualidad; en cuanto al don de gran conquistador, hay que tener en cuenta que le lleva muchísimo tiempo conquistar a la Regenta y que se trata de un donjuán en plena decadencia al que le va fallando la máquina del amor.

Otro personaje, amigo y admirador de Mesía es Paquito Vegallana, quien aspira a ser algún día como el legendario tenorio de Vetusta. El narrador, una vez más, apostilla en lo que equivocado que está Paquito y la falta de fundamento de su idolatría: “si (...) Paquito hubiera leído ciertas novelas de moda, hubiera sabido que don Álvaro no hacía más que imitar—y de mala manera, porque él era ante todo un hombre político—a los héroes de aquellos libros elegantes” (LR 228). Claramente, el narrador enfatiza la decadencia de Mesía como personaje desgastado, poco auténtico, de imitación. Otro comentario del narrador de nuevo descalifica y muestra la falsedad de Mesía, así como su falta de recursos en el arte de la seducción y la suerte que le acompaña en tales correrías: “(...) no pudo [Ana] en su exaltación notar el *amaneramiento, la falsedad del idealismo copiado* de su interlocutor (...) creía que lo que estaba diciendo él [Álvaro] coincidía con las propias ideas; este *espejismo* del entusiasmo vidente (...) fue lo que le valió a don Álvaro aquella noche. También le valió mucho su hermosura varonil y noble” (LR 506, mi énfasis).

La omnipresencia del narrador en la novela lo posiciona en un lugar privilegiado, pues es el único que puede adentrar en lo más íntimo de los personajes. Esto mismo ocurre en cuanto a Mesía, pues es solamente a través del narrador que el lector conoce las inseguridades del Tenorio vetustense. Por ejemplo, en la escena en la que ve a Ana desde el balcón y cree notar indiferencia en ella: “Sin saber por qué, le había desanimado la mirada plácida, franca, tranquila de poco

antes” (LR 278). El uso de la ironía por parte del narrador, enfatiza tanto sus inseguridades como su falta de tino en la conquista de Ana: “*Se equivocó el hombre de mundo*; creyó que la emoción acusada por aquel respirar violento la causaba su gallarda y próxima presencia, creyó en un influjo puramente fisiológico y por poco se pierde” (LR 509, mi énfasis). Como donjuán deja mucho que desear si no logra interpretar correctamente las reacciones de sus amadas: “Don Álvaro *se vio en un apuro*. ¿Qué pretendía aquella señora? (...) ¿Era coquetería vulgar o algo (...) que él no se explicaba?” (LR 285, mi énfasis). Quizás se trate del primer donjuán en verse en un apuro y agobiado por tanta inseguridad.

La ironía del narrador va más allá pues, en cuanto a *hombre de mundo*, unas páginas antes había indicado, mofándose de los vetustenses que creen tener mucha experiencia, que “en Vetusta el mundo se andaba pronto” (LR 497). Son varias las ocasiones en las que Mesía se siente desmoralizado e inseguro en cuanto a su éxito final, sentimientos que sólo el narrador conoce: “no quería confesar que se temía por derrotado (...) pero ya no esperaba vencer, lidiaba desesperado” (LR 551). Pero el narrador no siente misericordia por este personaje al que no duda en ridiculizar mostrando unos miedos y secretos que avergüenzan al propio Álvaro: “Desde la noche de Todos los Santos, Mesía, vergüenza le daba confesárselo a sí mismo, no había adelantado un paso” (LR 553).

Su falta de recursos y su inclusión en la figura de donjuán decadente, se destaca por la cantidad de ayuda que requiere para conquistar a Ana: “Álvaro seguía su *persecución* con gran maña, lo había notado [Visita], ella le ayudaba, Paquito le ayudaba, el bendito don Víctor le ayudaba también sin querer... y nada. Mesía preocupado, triste, bilioso, daba a entender, a su pesar, que no adelantaba un paso” (LR 477). Tanto el narrador como el lector seguramente se pregunten: ¿desde cuándo un don Juan en toda regla necesita de tanta ayuda para triunfar en su

conquista? Aunque el don Juan original, en medida mucho menor, se vale de intermediarios (por ejemplo en el convento) para conquistar a las mujeres, desde luego se trata de otro comentario irónico del narrador para ridiculizar a Mesía y rebelarse contra una leyenda sin fundamento. Incluso su fiel admirador, Paquito, se sorprende de la falta de éxito de Mesía en la conquista de la Regenta, de nuevo a través de una ironía de fondo hacia esta figura y lo que representa.: “no comprendía él que *su ídolo, su don Álvaro*, tardase tanto tiempo en conquistar una voluntad, en rendir una virtud, si la voluntad ya estaba conquistada” (LR 550, mi énfasis). En otra ocasión, el marquesito le espeta: “tú no eres el de otras veces... parece que la temes” (LR 551).

El uso de algunos apelativos acentúa el desprecio del narrador, así como su interés en reflejar la decadencia de Álvaro. La elección del apodo de “tenorio vetustense” en vez de “don Juan Tenorio” es significativa si tenemos en cuenta la connotación tan negativa de “lo vetustense” que se respira a lo largo de toda la novela. Otro de los apelativos con los que el narrador sustituye irónicamente el de don Juan Tenorio es *gallo vetustense*, un término nada galante y más bien vulgar, así como su vínculo con novelas rosas para mujeres: “al decir Mesía aquello y otras cosas por el estilo, todas de novela perfumada, le dejó ver al gallo vetustense” (LR 736). El narrador también arremete contra su decadencia física: “parecía un poco más viejo que de ordinario” (LR 551). Incluso ataca su sexualidad llamándole “gallo, corrido y gastado” (LR 864) o al insinuar algún tipo de impotencia inminente, enfatizando su decaimiento como héroe del placer: “dentro de su cuerpo había algo que hacía *crac* de cuando en cuando. Había polilla por allá dentro” (LR 864).

Su decadencia en el terreno sexual se muestra sobre todo en la progresión de su idilio con Ana, pues el narrador deja claro que el único atributo del que goza Mesía es su físico, como observamos en este comentario irónico del narrador: “le adoraba por él, por su persona, por su

cuerpo, *por el físico* (...) si a él le daba por hablar largo y tendido, ella le tapaba la boca con la mano y le decía en éxtasis de amor: ‘No hables’” (LR 864). Si tenemos en cuenta que una de las cualidades del don Juan es su facilidad de palabra, usada la mayoría de las veces para lograr su conquista, el hecho de que al tenorio vetustense le “sobre” la palabra resulta una prueba más no superada por Mesía.

Se podría afirmar que el narrador desprecia al personaje enaltecido de don Álvaro, así como su narcisismo: “Por su parte se confesaba todo lo enamorado [de Ana] que él podía estarlo de quien no fuese don Álvaro Mesía” (LR 865). Tampoco parece soportar su comportamiento ni sus métodos, como muestra esta cita: “los *escrúpulos místicos*, como decía Álvaro con frase tan impropia como horriblemente grosera” (LR 865). No quedándose satisfecho con sus comentarios, el narrador hace uso de otros personajes, como el Magistral, para reiterar sus impresiones sobre la imagen decadente y falsa de Mesía: “Y por quién dejaba Ana la salvación del alma (...) ¡Por un don Juan de similar, por un *elegantón de aldea*, por un *parisién de temporada*, por un busto hermoso, por un *Narciso estúpido*, por un *egoísta de yeso*, por un alma que ni en el infierno querrían de puro *insustancial, sosa y hueca...!*” (LR 906-7, mi énfasis).

Aparte de los apelativos despectivos anteriores, en sí repetición de los pensamientos del narrador acerca de Mesía, y de nuevo a través del pensamiento de Fermín y sus celos e ira, el narrador nos presenta la cara más asquerosa y que produce más desprecio de este donjuán decadente: “(...) te quiero como *tu miserable vetustense [Mesía]* y el aragonés no te pueden querer (...) por un *cacho de carne fofa*, relamido por todas las mujeres malas del pueblo... *Besas la carne de la orgía, los labios que pasaron por todas las pústulas del adulterio*, por todas las heridas del estupro (...)” (LR 908, mi énfasis).

Más adelante, y ya de primera mano por parte del narrador, se insiste en una imagen repugnante de Álvaro. Estos comentarios surgen a consecuencia de la carta que le envía Mesía a Ana después de su huída de Vetusta para evadir la justicia por el asesinato de Quintanar en el duelo: “(...) después de leer el papel asqueroso (...) en aquel papel que olía a mujerzuela, hablaba con frases románticas e incorrectas de su crimen, de la muerte de Quintanar, de *la ceguera de la pasión* (...) ‘Había huido porque el remordimiento le arrastró lejos de ella (...)’.

Todo era falso, frío, necio, en aquel papel escrito por un egoísta incapaz de amar de veras a los demás (...)” (LR 931). El narrador no confía en Álvaro ni en sus palabras, recriminando una vez más su actuación, egoísmo y narcisismo. Unas líneas después, la voz narradora continúa con su ataque: “no pudo entonces pensar en *la pequeñez de aquel espíritu miserable* que albergaba el cuerpo gallardo que ella había creído amar de veras (...) No, en esto no pensó la Regenta hasta mucho más tarde” (LR 932, mi énfasis). La opinión del narrador sobre lo sucedido en casa de los Ozores no le deja bien parado, como es de esperar teniendo en cuenta el tratamiento que ha recibido el personaje caído por sus acciones: “*un adulterio infame* y de un marido burlado, herido por la bala de un *miserable cobarde* que huía de un muerto y no había huido del crimen” (LR 933). El narrador no aprueba la consumación del adulterio ni al gallo vetustense que la llevó a cabo.

Como hemos observado, el tratamiento del narrador sobre los dos hombres caídos que se presentan en *La Regenta* es muy diferente. En el caso de Fermín de Pas el Magistral, podríamos considerar que el narrador intenta mostrar cierta humanidad en un personaje que, al fin y al cabo, cae sucumbido por una pasión y como consecuencia de unos orígenes y crianza—en manos de una madre que prácticamente lo empuja al sacerdocio sin tomar en cuenta la vocación de su hijo— a los que el narrador dedica tiempo y líneas en su narración para trazar un posible por qué

en el comportamiento de Fermín. A pesar de cierta tolerancia en cuanto a la transgresión de un religioso que se enamora hasta casi perder la razón por no ser correspondido, el narrador muestra desprecio hacia el personaje cuando éste pierde los papeles y hace uso de su ira y venganza provocando la muerte del personaje más noble de la novela — aunque también retratado desde la ironía— es decir, don Víctor Quintanar.

La situación cambia radicalmente en el caso del tratamiento de don Álvaro Mesía por parte del narrador ya que éste usa ilimitadas estrategias para hacer constar su repugnancia hacia este donjuán decadente, egoísta, narcisista y vacío. El narrador no se detiene para reflexionar acerca del pasado del personaje ni el por qué de su comportamiento sino que se ceba en ridiculizarlo. Hasta cierto punto, el narrador se comporta como un pretendiente de Ana celoso de Mesía por haber logrado conquistar la fortaleza de la Regenta.

Leopoldo Alas Clarín se vale de un narrador mucho más mordaz con sus personajes en *Su único hijo* ya que como apunta Juan Oleza en su introducción, hace “aparecer al narrador como implacable, cruel y hasta cínico” (SUH 42). Con su hombre caído adúltero, Bonifacio Reyes, el narrador no muestra un claro rechazo hacia el personaje, como con Fermín o Mesía, sino que su ubicación es mucho más ambigua. Tal y como ocurría con el narrador y su relación con el Magistral, el narrador de *Su único hijo* también se toma su tiempo para mostrar toda la información acerca del pasado del personaje, sus anhelos, la situación con su tiránica mujer, con lo que de nuevo existe la intención de justificar y humanizar la conducta del personaje. Sin embargo, lo que diferencia el tratamiento de los dos narradores es el hecho de que el narrador en *Su único hijo* hace desaparecer el uso de una ironía muy mordaz y continua hacia Bonifacio al final de la novela, siendo reemplazada por cierto respeto hacia el personaje—justo el proceso

contrario que acontece en *La Regenta* entre el narrador y Fermín. Según Oleza, “cuando Bonifacio se reencuentra en la idea del hijo, el narrador deja de burlarse” (SUH 81).

El humor degradante que usa el narrador se observa desde las primeras pinceladas con las que describe “al pobre Bonifacio Reyes (...) Vivía triste y pobre, pero callado, tranquilo, resignado a su suerte” (SUH 161). Esta característica de abulia del personaje acabará siendo una diana fácil para el narrador, quien reitera esta carencia de acción de Bonifacio ante la vida, repitiéndose la idea de “Esto lo pensaba, pero no lo decía” (SUH 176) o *no lo hacía*, al tiempo que se refiere al personaje como “un soñador soñoliento” (SUH 163), ya que el plan de acción de Bonis es más de naturaleza interior que de acción propiamente dicha.

Incluso el narrador se muestra feroz al burlarse de una de las pasiones que logran despertar en Bonis cierto interés por la vida, la de tocar la flauta, cuando le describe tocando dicho instrumento musical: “(...) tenía la cabeza gacha como si fuera a embestir (...) los ojos (...) como los de una animal inteligente que pide socorro (...) en tales trances, parecía un naufrago ahogándose, que en vano busca una tabla de salvación (...) más parecían dignos de una irremediable asfixia; hacían pensar en la apoplejía, en cualquier terrible crisis fisiológica” (SUH 165-6). Lo que para Bonis es una experiencia casi religiosa, el narrador la convierte en una escena ridícula de la que se burla sin ninguna compasión. No es éste un caso aislado en el que observemos la ironía del narrador sino que, a través de sus burlas, se nos muestra la existencia patética del “infeliz Bonifacio” (SUH 178), del “más miserable de todos los maridos ordinariamente dóciles” (SUH 220) o “un pobre provinciano (...) un trapo de fregar en casa de su mujer” (SUH 226). En el entorno doméstico, la convivencia con su esposa y la familia de ésta es prácticamente una humillación constante: “(...) despreciando a Bonifacio Reyes sin ningún género de disimulo. Emma llegó a sentir por su esposo un afecto análogo (...) al que hubiera

podido inspirar al Emperador romano su caballo senador” (SUH 179). Para Emma, Bonifacio es una posesión más, un hombre florero, y es tal el comportamiento de vejación por parte de su esposa, que poco a poco va despertando la compasión del narrador hacia Bonifacio: “se decidió a ser de por vida una mujer insoportable, *el tormento de su marido*” (SUH 182, mi énfasis). Mientras que Bonifacio es descrito en varias ocasiones como “el buen esposo” (SUH 180), Emma se mantiene durante toda la novela como la esposa insoportable y cruel, lo que influirá en la percepción del lector hacia Bonifacio y su caída.

La ironía del narrador y sus continuos ataques hacia Bonifacio se pueden interpretar como una estrategia para justificar el adulterio del personaje. A pesar de que su caída podría haber desencadenado un conflicto inevitable, en realidad, como apunta Juan Oleza, el conflicto entre los esposos no llega a producirse ya que el narrador “elude el conflicto y dispara la acción por derroteros inesperados: marido y mujer llegan a un compromiso tácito que preserva el estado de las cosas” (SUH 46). Por lo tanto, se trata de un adulterio sin aparentemente ningún peligro para el orden social establecido. Si tenemos en cuenta que Bonifacio se deja arrastrar al adulterio por Serafina—otro ejemplo más de su inanición—y toda la información de la que se nos dota sobre su vida familiar, el narrador está básicamente justificándolo y restándole importancia. Quizás porque más adelante Bonifacio priorizará el amor paternal hacia su futuro hijo al amor carnal que le pueda ofrecer Serafina. El propio narrador parece alegrarse por la noticia del embarazo del hijo de Bonis, pues en la descripción que ofrece sobre la felicidad del futuro padre no hay ni un ápice de ironía: “dejó que una dulcísima sonrisa le inundara el rostro con un reflejo de la alegría del corazón” (SUH 437). Las prioridades del personaje para lograr la felicidad de su hijo—no permitiendo que sea concebido en un hogar en el que se consienta el adulterio— son otro punto a favor de la bendición del narrador quien, como comenta Oleza, al finalizar la novela

parece identificarse con el personaje: “El léxico es elevado y noble (...) la ironía ha sido eclipsada, y hasta la voz del narrador se convierte en exclamación pura, resonancia o eco de la del personaje” (SUH 100). Según este crítico “el narrador oculta su voz y deja a los personajes frente a frente, cada uno con su verdad” (SUH 83). Además, el narrador deja que en la última escena sea Bonifacio Reyes quien tenga la última palabra ante las acusaciones de una vengativa Serafina y, en su argumento, a pesar de tratarse de un final abierto en el que ni se confirma ni deja de confirmarse la paternidad de Bonis, vence la fe en su hijo.

El narrador en *Su único hijo* comienza con el uso de una ironía mordaz hacia su hombre caído para terminar respetando al personaje y permitiéndole la última palabra en la novela. Tal y como comenta Gonzalo Sobejano, Leopoldo Alas “empieza presentando a aquél como un pobre hombre para irlo alzando más y más, a través de fracasos y tropiezos, hasta un nivel de alteza moral, si no efectiva, posible” (154). Por su parte, Charon-Deutsch justifica esta exaltación en la lucha de Bonifacio con los personajes femeninos: “(...) we see the unheroic Bonifacio Reyes heroically confronting female adversaries of patently epic proportions, and it is partially because of the dimensions of these adversaries, the women who loom over his untidy existence, that Bonifacio achieves a small measure of greatness by the novel’s end” (*Gender* 62).

La actitud del narrador en cuanto a la caída de Bonifacio, mediante su adulterio con Serafina, parece ser la de la justificación en la abulia del personaje, así como en las condiciones domésticas que lo atan a una mujer tiránica y caprichosa que lo denigra constantemente. Sin embargo, la novela no permite un conflicto grave entre los esposos debido al adulterio, como tampoco dota de un final feliz en el que, por ejemplo, Bonifacio se hubiera escapado con Serafina. Al contrario, el final de *Su único hijo* acaba reafirmando los valores familiares en los que la prioridad de los esposos es la procreación dentro de un hogar donde el adulterio no es una

opción. Es por ello que el narrador se muestra permisivo con Bonifacio, le permite esa canita al aire con Serafina para finalmente hacerle volver al carril de la domesticidad para realizar todo en su poder y ser un padre ejemplar.

Emilia Pardo Bazán: el Marqués de Ulloa.

Los Pazos de Ulloa es la única novela de nuestro estudio escrita por una mujer, Emilia Pardo Bazán. En ella se nos presenta al hombre caído adúltero, el Marqués de Ulloa. El personaje mantiene relaciones con su criada antes de casarse, las que dan fruto a un hijo ilegítimo y, después de casarse con Nucha, le es infiel a su esposa con esta misma criada. El narrador no da pistas sobre su género, por lo que no está claro si es un hombre o una mujer. Lo que sí queda en evidencia es su actitud de exponer hechos más que de criticarlos. A diferencia de lo que ocurría con los narradores de Clarín, el narrador propuesto por Pardo Bazán no hace ningún uso de la ironía, como tampoco expresa abiertamente desprecio por el marqués ni por sus transgresiones. Se trata de un narrador bastante neutro a mi parecer, pues presenta los hechos sin dar su opinión abiertamente, sin usar términos despectivos o burlones, actuando más bien como un ente más a las órdenes del marqués.

En *Los Pazos de Ulloa* la autora presenta su visión de una naturaleza que predispone al individuo y es bajo esta premisa que el narrador parece justificar las transgresiones de don Pedro: “la aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece” (PU 25). En esa influencia de la naturaleza se incluye la niñez del marqués, educado por su tío Gabriel “a su imagen y semejanza (...) y acaso distracciones menos inocentes” (PU 40), ejerciendo una mala influencia en sus valores vitales y llevándolo por un camino de perdición: “enseñaba (...) el desprecio de la humanidad y el abuso de la fuerza” (PU 40). Éstos son los

valores con los que crece don Pedro, quien hace uso de su fuerza y sus malas formas en su vida diaria, quizás porque como comenta el narrador “no tiene ningún miedo a la justicia pues es intocable” (PU 76).

El narrador está convencido de que es el ambiente el que ejerce una influencia negativa sobre la actitud de don Pedro— aunque no por ello se humaniza al personaje como ocurría por ejemplo con el Magistral—, por eso cuando el marqués decide salir de su guarida en los Pazos e ir a la ciudad en busca de esposa, el mismo narrador parece tener la esperanza de que cambie, así como el deseo de transformación de don Pedro se ve reflejado en su aspecto físico: “¿Quién había de conocer (...) tan metamorfoseado como venía? Afeitado (...) su barba, que brillaba (...) trascendiendo a jabón y a ropa limpia (...) parecía el señor de Ulloa otro hombre nuevo y diferente” (PU 79). Sin embargo, como se prueba más adelante, éste no deja de ser como es a pesar de alejarse de los Pazos. El narrador vuelve a mostrar cierta esperanza de cambio cuando don Pedro se entera del embarazo de Nucha—antes de que sepa que tendrá una niña y no un hijo varón— al enfatizar el comportamiento tan positivo y *cristiano* del marqués: “*Hay que reconocer* que don Pedro se portaba bien con su esposa durante aquella temporada de expectación. Olvidando sus acostumbradas correrías por montes (...) la sacaba todas las tardes (...) tendía a satisfacer sus menores deseos (...) se mostraba hasta galante, trayéndole las flores silvestres (...) *Parecía que* la leñosa corteza se le iba cayendo (...) Si aquello no era el matrimonio cristiano, soñado por el excelente capellán, viven los cielos que debía semejársele mucho” (PU 155-6, mi énfasis).

Otro ejemplo en el que se apoya el narrador para probar que el medio influye en la moralidad de los personajes, es el comportamiento de su tío y futuro suegro, ya que “cinco hembras respetadas y queridas civilizan al hombre más agreste. He aquí por qué el suegro, a

pesar de encontrarse cronológicamente una generación más atrás que su yerno, estaba moralmente bastantes años más delante” (PU 128). Por eso la moralidad de su suegro supera con creces la del marqués, quien ha estado rodeado de mujeres no tan respetables como sus primas, circunstancias que, por tanto y según el narrador, le han abocado a la inmoralidad.

El narrador establece una interesante relación entre el marqués y la política en los pueblos, de la que mantiene una percepción muy negativa:

Entró allí cierta hechicera (...) la política, si tal nombre merece el enredijo de intrigas y miserias que en las aldeas lo recibe. Por todas partes cubre el manto de la política intereses egoístas y bastardos, apostasías y vilezas (...) En el campo, ni aun por hipocresía o histrionismo se aparenta el menos propósito elevado y general. Las ideas no entran en juego, sino solamente las personas y en el terreno más mezquino: rencores, odios, rencillas, lucro miserable, vanidad microbiológica. Un combate naval en una charca. (PU 231)

El hecho de que don Pedro entre en este tipo de vida política presentado por el narrador es muy significativo, pues responde a la misma naturaleza negativa de la personalidad del marqués y a su forma de hacer las cosas en los Pazos. Se debe apuntar que el candidato anterior se retira porque “era una excelente persona en Orense, instruido, consecuentísimo tradicionalista, pero sin arraigo en el país y con fama de poca malicia política (...) más hombre de bufete que de acción o intriga” (PU 235). Este contraste entre ambos candidatos enfatiza las características negativas de don Pedro, quien parece perfecto para este tipo de vida política. Por otra parte, resulta paradójico que el marqués se presente por el partido conservador teniendo en cuenta que su situación personal transgrede la filosofía conservadora—tiene una amante y un hijo ilegítimo—siendo además hechos conocidos por todos. El narrador aclara que el marqués acepta su diputación por vanidad ya que, en realidad, “no tenía don Pedro ideas políticas, aun cuando se inclinaba al absolutismo, creyendo inocentemente que con él vendría el restablecimiento de

cosas que lisonjeaban su orgullo de raza, como por ejemplo, los vínculos y mayorazgos” (PU 238).

Al final, el castigo de don Pedro llega de forma inesperada cuando ya se daban por ganadas las elecciones y debido justamente a su falta de moralidad, situación que le pasa factura en el momento que debía ser el más álgido de su carrera política. El narrador, y el autor, no parecen estar de acuerdo con el éxito del marqués y es por ello que se lo impiden todas sus transgresiones morales: “desde la candidatura (...) se había despertado en la población de Cebre un santo odio al pecado, una reprobación del concubinato y la bastardía, un sentimiento tan exquisito de rectitud y moralidad, que asombraba; siendo de advertir que este acceso de virtud se notaba únicamente en los satélites del secretario, gente (...) nada edificante en su conducta” (PU 252).

A pesar de que el narrador no se muestra crítico abiertamente en cuanto a las transgresiones del hombre caído de don Pedro, sí que ejerce su poder omnipresente para poner en evidencia el fracaso de su carrera política, manifestando que un hombre con tales carencias morales no debería ejercer de candidato de un partido político, y mucho menos ganar las elecciones. Por otro lado, las palabras finales en la novela, que se refieren a Nucha, indirectamente constatan todas las transgresiones morales del marqués: “Allí estaba sola, abandonada, vendida, ultrajada, calumniada, con las muñecas heridas por mano brutal y el rostro marchito por la enfermedad, el terror y el dolor” (PU 309). Una soledad y abandono al haber sido elegida la futura esposa del marqués por puro interés y no por amor; ultrajada por las continuas aventuras amorosas de don Pedro con Sabel; calumniada al haber sido acusada injustamente de un posible adulterio con el sacerdote Julián; las muñecas heridas que muestran los maltratos del marqués en momentos de furia; la enfermedad, el terror y el dolor originados

por el rechazo del marqués hacia su hija recién nacida y el miedo a que le puedan hacer algún daño o incluso matarla. Comentarios con los que el narrador enfatiza y desaprueba la falta de humanidad de don Pedro y una recriminación en toda regla de este tipo de comportamiento indeseable del que es responsable este hombre caído.

Jacinto Octavio Picón: don Juan Todellas y don Quintín.

A continuación estudiaremos la relación del narrador con sus dos hombres caídos en la novela de Jacinto Octavio Picón *Dulce y Sabrosa*: el hombre caído calavera don Juan Todellas y el hombre caído adúltero don Quintín. En esta novela nos encontramos con una actitud muy distinta por parte del narrador con respecto a los personajes pues, a pesar de usar una ironía bastante mordaz con don Quintín, en general da la impresión de ser un narrador de talante comprensivo que no llega a mostrar desprecio por sus acciones. Este aspecto está relacionado con un liberalismo de Picón que, como afirma Gonzalo Sobejano en la introducción de la novela, se funda en la comprensión (DS 24). Además, el hecho de que al final seamos testigos del final feliz de los protagonistas tiene que ver con que, en general, las novelas de Picón son de esperanza ya que el autor, “por estragado que halle el mundo, confía en que pueda ser mejorado” (DS 22). Sobejano opina que *Dulce y Sabrosa* aporta un testimonio negativo de una sociedad en la que “la mujer es para el catador de doncellas una fruta codiciable que se muerde y, una vez mordida, deja de excitar el deseo hasta que reaparece dentro del cercado ajeno” (DS 28-29). Lo que la diferencia de otras obras centradas en esta misma temática es que al final existe una búsqueda del amor verdadero por parte de la pareja protagonista, aunque éste termine concretándose fuera del matrimonio en la forma de una unión libre.

Centrémonos por un momento en el narrador y sus características. Sobejano lo describe así: “(...) un sujeto que conoce a la perfección los antecedentes de la historia, las circunstancias de su transcurso y el interior de las conciencias de los personajes. Posee esta omnisciencia y la manifiesta, aunque sin excesiva ostentación (...) preferencia del estilo indirecto (tutela absoluta por parte del narrador)” (DS 36). Esta omnisciencia le sitúa en un lugar privilegiado en la historia, tomándose gran interés en explicar y justificar el comportamiento de los personajes, sobre todo de Don Juan Todellas, quien parece gozar de toda su simpatía a pesar de tratarse de un hombre caído.

Otra característica del narrador, y que podría explicar esta simpatía por Todellas, es que claramente se sobreentiende que el narrador es masculino. En las primeras líneas, al describir a don Juan, lo hace de la siguiente manera: “En cuanto al retrato de las prendas físicas de don Juan... mejor es no hacerlo; a los lectores poco ha de importarles la omisión, y en cuanto a las lectoras, preferible es que cada una se le figure y finja con arreglo al tipo que más le agrada” (DS 76). Ésta es una pequeña muestra de cómo poco a poco se va definiendo el género masculino del narrador, aunque el dato que confirma que el narrador es un hombre se presenta unas líneas después, en un comentario sobre las mujeres en el que él se incluye dentro del grupo varonil: “en que parece que se congregan las cursis y feas para amargarnos la vida, atormentarnos los ojos y hacernos dudar del Todo poderoso” (DS 80, mi énfasis). Da la impresión de que el capítulo al que corresponden estas dos citas está dedicado a los lectores, quienes pueden entender mejor la situación y deseos de Todellas, al mismo tiempo que se muestra la complicidad del narrador con su hombre caído. Más adelante, otro comentario del narrador pone de manifiesto su naturaleza masculina al tiempo que culpabiliza a los hombres por la caída de las mujeres: “Lo cierto es que *nosotros* somos responsables de todos los pecados, desórdenes y zorrerías que cometen las

pobres mujeres” (DS 263, mi énfasis). En referencia a un comentario sobre don Quintín, el narrador apostilla de forma un tanto machista: “salió a la calle tan engreído y hueco como mujer fea a quien por casualidad chicolean en paseo” (DS 156).

No cabe ninguna duda de que el narrador simpatiza con don Juan Todellas ya desde el primer capítulo y a través del humor, justifica las acciones de Todellas en la máxima de que todos los hombres son algo maníacos—después de todo se trata de una sentencia de un sabio de Grecia— y la manía de don Juan consiste en “cortejar y seducir el mayor número posible de mujeres” (DS 69). A pesar de esta *manía* al parecer tan inocente, el narrador lo justifica en que “(...) no es don Juan tan perverso, o no está tan pervertido como se le antoja (...) no carece de sentido moral (...) A ser posible, quisiera burlar a las mujeres sin deshonrarlas ni perderlas (...) No es un seductor vulgar, ni un calavera vicioso, ni un malvado, sino un hombre enamorado que se siente impulsado hacia ellas” (DS 70-71). El narrador es quien mejor lo conoce y por eso se permite la licencia de defenderle ante aquéllos que lo acusan de libertino vulgar, quizás con el ánimo de que al lector—y a la lectora—les resulte simpático y les agrade y bendigan la unión final con Cristeta.

Para probar esta falta de maldad innata en la seducciones de Todellas, el narrador explica lo *considerado* que es este donjuán ya que, por ejemplo, “jamás persigue, enamora ni disfruta dos mujeres a la vez, ni simultanea dos aventuras” (DS 71) e incluso su actitud *deferente* con respeto a una viuda “de tan fresca y reciente viudez, que don Juan no juzgaba cuando empezar todavía su conquista” (DS 79). Además, un aspecto que para el narrador es importante y que suaviza su condición es el hecho de que Todellas no está casado, es decir, no comete adulterio, quizás una transgresión considerada mucho más severa a ojos del narrador (como demuestra en

la ironía usada contra su otro hombre caído adúltero don Quintín): “[Todellas] tiene treinta y tantos años, es soltero, por lo cual da gracias a Dios lo mejor una vez al día” (DS 74).

Esta empatía del narrador se debe sobre todo a que considera a Todellas diferente de otros donjuanes “vulgares” y, poco a poco, a través de la historia, demostrará su tesis. Tal y como opina Gonzalo Sobejano, el tema de la novela es “el poder que adquiere el cariño por encima de la atracción sensual” (DS 47). Para el donjuán vulgar, el deseo es lo que predomina en sus relaciones por encima de los sentimientos, lo que le hace pasar de una mujer a otra sin mayor consideración. Sin embargo, don Juan Todellas sufre una transformación después de conocer a Cristeta y, así como afirma Sobejano, se produce “una superación del deseo posesivo por el cariño unitivo. Superación, no acumulación del deseo: amor verdadero, dulce al alma, sabroso al sentido” (DS 49). Un comentario del narrador muestra este paso del deseo físico al amor donde los sentimientos toman prioridad: “Hasta el pecho, ¡lo más hermoso del cuerpo de Cristeta! Se le olvidaba pensando en su corazón” (DS 288). La misma Cristeta es consciente de este cambio: “No se sintió deseada, sino querida” (DS 298).

Esta diferencia es fundamental para entender la posición del narrador y la falta de crítica o desprecio hacia su donjuán. Para la protagonista y víctima del engaño de Todellas, Cristeta, “instintivamente consideraba su hermosura como complemento de su corazón: quien no poseyese éste, no disfrutaría de aquélla” (DS 103). Todellas la conquistará desde el corazón, aunque él no sea consciente de ello, y es esto lo que establece la diferencia entre Juan y los “libertinos vulgares”. El narrador se encargará de ennoblecer a Todellas para al final situarlo al mismo nivel moral de Cristeta, al permitir la transformación del hombre caído en un hombre enamorado: “ya no era el temible Burlador de Sevilla, que seduce, logra y desprecia, sino el Tenorio apasionado que se rinde a doña Inés” (DS 301). Como vemos, existen numerosos

ejemplos del intento del narrador por mostrar a un donjuán transformado gracias al amor verdadero: “Antes (...) siempre le dominó el encanto de la forma: ahora sus sentidos parecían aletargados, y en cambio, el ansia de perfecciones morales surgía potente y avasalladora” (DS 334).

El abandono por parte de Todellas que sufre Cristeta una vez conseguida su conquista, es de nuevo justificada por el narrador, argumentando que don Juan no la dejó por hastío sino por miedo: “rechazando como vergonzosa la posibilidad de haberse enamorado, sacrificó su gusto al pícaro amor propio, y determinó huir cuanto antes de Cristeta, en cuyos encantos comenzaba a vislumbrar (...) una red capaz de aprisionarle para siempre” (DS 174). Se presenta de esta forma la vulnerabilidad de un donjuán con miedo a enamorarse mediante una técnica del narrador que despierte la comprensión del lector.

En cuanto a la caída de Cristeta, el narrador de *Dulce y Sabrosa* es el único en nuestro estudio que expresa una opinión tan abierta acerca de las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer, siempre desde la comprensión: “No faltarán almas ruines y fantasías pervertidas que al llegar aquí tachen a don Juan de estúpido y a la pobre Cristeta de fácil y liviana (...) Así es el hombre, pronto a censurar toda flaqueza que no redunde en su provecho. Dios (...) sabe que Cristeta no era fácil ni liviana, lo que pasaba era que le había llegado su hora” (DS 142). En vez de criticar a los amantes, el narrador pide la comprensión de los lectores, e incluso reprocha la censura fácil de una sociedad hipócrita. Para dar más crédito a su juicio, menciona a Dios como el único—junto con el narrador—que son conocedores de la verdadera naturaleza de Cristeta. El narrador se apoya en una referencia bíblica para restar importancia y dar un toque más puro a la situación de los amantes: “Algo semejante a lo que ambos sintieron experimentaron de fijo nuestros primeros padres cuando emprendieron la tarea de poblar el mundo para que hubiese

quien alabase a Dios. Sonó un beso digno del Paraíso” (DS 163). Otra muestra de apoyo a los protagonistas muestra la liberalidad del narrador:

Porque habéis de saber—niñas inocentes y mujeres contenidas por el falso decoro—que cuando vais por la alameda con el elegido de vuestro corazón (...) y luego suena un beso, *puede haber imprudencia, pero no hay delito* (...) ¿Sabéis lo que es pecaminoso y detestable (...) La venta de las caricias, el robo del placer ajeno, *el rompimiento de la fe jurada, el ultraje al nombre del esposo*, el repugnante comercio del amor (...) Mas las apasionadas que se rinden, ¡cuán dignas de indulgencia! (DS 166, mi énfasis)

A través de este juicio del narrador sobre el comportamiento de los amantes en general, y que más bien se trata de una lección para las mujeres en cuanto a lo que es la honradez, se manifiesta la idea liberal de que no es un pecado expresar los sentimientos hacia la pareja que se ha elegido, a la vez que se recriminan acciones más inmorales—según el narrador— como la traición, el engaño y el adulterio en última instancia.

La relación del narrador con don Juan Todellas, como hemos podido apreciar, es más bien de camarería y empatía hacia el personaje caído ya que el narrador, al conocer cada pensamiento y naturaleza del personaje, es capaz de anticipar un cambio en su actitud después de conocer a Cristeta. Mandrell destaca que la novela “offers a portrayal of a bourgeois seducer who, in a sense, leaves his donjuanesque past behind him” (171). Quizás por ello el narrador no usa con él una ironía mordaz ni una actitud de desprecio sino la comprensión y su apoyo a la hora de conseguir un final feliz junto a Cristeta. Y todo porque el personaje aprenderá a desear más allá de lo físico y se atreverá a adentrarse en el mundo de los sentimientos verdaderos, una actitud que el narrador valora y que intentará hacer llegar al lector.

Una situación totalmente contraria se produce entre el narrador de *Dulce y Sabrosa* y su hombre caído adúltero, don Quintín. Este personaje— quien “has been somewhat of a lower-class version of Don Juan throughout his life” (Mandrell 184) — es presentado como un hombre

decadente, tanto físicamente como en sus elecciones morales, y es por ello que el narrador no tendrá piedad y se burlará de él a lo largo de toda la novela. Como bien comenta Gonzalo Sobejano,

Se introduce una segunda acción que recuerda el mundo del entremés. Es también una historia de seducción y rescate, pero *a ese nivel bajamente sensual*, de índole cómica (...) Don Quintín *es el viejo verde*, casado con la tarasca doña Frasquita. Lo empieza a seducir Mariquita y lo seduce del todo Carola. Lo reconquista su esposa, no haciéndole reconocer despacio y con delicadeza un cariño latente, sino arrancándolo de los brazos de la concubina a fuerza de “pechugones, arañazos, pellizcos, tirones de pelo” (...) el mero apetito, envilecido por *el interés y la lujuria*, afeado por la falta de juventud. (DS 50, mi énfasis)

Estoy totalmente de acuerdo con la síntesis que nos ofrece Sobejano sobre la historia de don Quintín, en la que se producen casi dos adulterios—si no contamos como consumado su relación con Mariquita, quien juega con él pero no le deja probar bocado—en los que predomina el deseo sexual y no intervienen los sentimientos. El narrador, totalmente en contra de este tipo de relaciones y a favor de unos sentimientos más puros y verdaderos, se saña con el personaje. Desde el principio se burla de la ignorancia de don Quintín en cuestiones prácticas de la vida: “acabó por creer que para codearse con personas finas era necesario andar entre bastidores” (DS 97). Es un hombre que se las quiere dar de mucho mundo pero que en realidad carece de la educación y el conocimiento de la clase de hombres a los que pretende emular, es decir, a conquistadores con éxito como don Juan Todellas.

Este aspecto queda resaltado por el narrador en el almuerzo que tiene lugar entre Todellas y don Quintín en casa del amante de su sobrina. En esta escena se produce un gran contraste entre estos dos “conquistadores” y las clases sociales a las que pertenecen, así como la ridiculización continua de don Quintín, quien “imita torpemente” a Todellas. Lo que es obvio es que tanto a la hora de comer como en cuanto a su comportamiento, don Quintín no deja de ser

una mala imitación de don Juan: “puesta de babero la servilleta, y empuñando una pata de pollo frío (...) riendo como un sátiro viejo” (DS 281). En un momento muy gracioso, en el que don Juan pide servir huevos al plato, don Quintín se pregunta “¿Pues dónde los había de poner?” (DS 278). Durante el almuerzo, Todellas le sirve los mejores y más caros manjares, a los que don Quintín no deja de comparar con productos más locales y que, en definitiva, son a los que él puede acceder económicamente. Así, para don Quintín las ostras son una porquería (DS 278), el vino de Burdeos “tenía sabor de un chacolí detestable” (DS 279), el solomillo con frutas le parecieron patatas de luto (DS 279), la moka “le pareció inferior al café” (DS 285) y, después de que Todellas le ofrezca unos habanos, don Quintín le comenta que “crea usted que no hay nada como los peninsulares bien elegidos” (DS 285). Todo su comportamiento es descrito con tal ironía que el resultado no puede dejar de ser cómico.

También durante este encuentro con Todellas, don Quintín le intenta hacerle ver que está frente a un igual, ya que “Harto sé yo lo que son mujeres” (DS 280), una afirmación nada más lejos de la realidad por lo que el lector ha podido observar de sus conquistas en las que don Quintín, más que conquistar, ha sido conquistado por dos mujeres de mucho más mundo que él y cuyo único móvil ha sido el interés. Su comportamiento durante estas “conquistas” también permite una diana fácil a la ironía del narrador. En su atontamiento con su primera casi amante Mariquita, quien solamente está jugando con él, ésta le pide que le abroche unos botones a lo que el narrador comenta que “sus dedos eran demasiado gruesos y torpes para aquella operación” (DS 116-117). Sigue el narrador con la mofa sobre lo limitado de las expectativas del personaje: “Lo que a don Quintín le producía más turbadora impresión era el olor que de ella se desprendía: tal vez fuese perfume barato, pero a él se le antojaba efluvio de diosa” (DS 117). Y la facilidad para engañarlo: “el vejete comprendió que aquella mujer le consideraba como caballero, y

además como peligroso” (DS 119) o “con un abrazo de cuando en cuando, tenía bastante para seguir entusiasmado” (DS 121). Este comentario no deja de ser jocoso porque el lector conoce las verdaderas intenciones de Mariquita, y que “las burlas de su amor eran muchas y frecuentes” (DS 120-1), por lo que estos aires de grandeza que se da don Quintín los aprovecha el narrador para burlarse de él una vez más: “En los sucios pasillos del teatro comenzó a desarrollarse el idilio más conmovedor del mundo. ¿Dónde hay poesía tan intensa como la del viejo tronco que de improviso empieza a reverder y retoñar?” (DS 120).

El estatus económico será otra de las limitaciones para que don Quintín ejerza de conquistador en toda regla. Los galanes de la clase superior, como don Juan Todellas, pueden permitirse hacer grandiosos regalos a sus amantes, mientras que el pobre don Quintín tiene que conformarse con lo que pueda obtener de su estanco: “puros, carteras de sellos, papeles de matrículas, todo se le antojaba poco para arrojarlo a los pies de aquella sirena” (DS 121). El narrador no desaprovecha ni una ocasión para ridiculizar al personaje por lo que, cuando comienza su aventura con Carola, se enfatiza este aspecto: “No podía regalar a su Circe piedras preciosas ni brocados; pero en medida de sus posibilidades, le compraba los diamantes americanos por libras, y las telas de lanilla por kilómetros” (DS 205). E incluso, en su desesperación, acaba regalándole una prenda perteneciente a su esposa: “la única prenda lujosa que tenía Frasquita, un soberbio pañolón de Manila (...) pasó del cofre marital al baúl del adulterio” (DS 205). Al final, los problemas con su amante Carola, interesada nada más en lo que pueda sacarle a don Quintín económicamente hablando, surgen por la falta de dinero cuando a don Quintín le quitan su estanco y lo trasladan a otro con menos recursos. El narrador le recuerda entonces, a modo de moraleja: “¡Infeliz estanquero, en quien la suerte hacía escarnio, mostrándole brutalmente que el amor, cuanto más caro cuesta, con mayor facilidad se pierde!”

(DS 207). De nuevo se ve la insistencia del narrador en la búsqueda de un cariño real en el que el dinero no sea el motor principal.

Otro modo de ridiculización de don Quintín consiste en la insistencia sobre su avanzada edad refiriéndose a él como “el pobre viejo” (DS 149), “un anciano tocado de la tarántula amorosa” (DS 151), “el viejo” (DS 204), o incluso “el vejstorio” (DS 325). La burla no se basa simplemente en su edad sino en su esfuerzo por comportarse como si fuera un jovencuelo sin serlo ya, como bien indica el título del capítulo VI: “(...) y don Quintín se hace la ilusión de que pueden volver “aquellos tiempos”” (DS 115). Aquellos tiempos referidos a una época de juventud tanto física como sexual. Sin embargo, don Quintín no está a la altura de las circunstancias, como ya le espetó su esposa cuando se enteró de sus trapicheos con las coristas: “¡Carcamal! No haber tenido familia a los veinte, y querer correrla con un pie en la sepultura (...) ¡Buen chasco se llevaría la que fuese, porque... al burro que no puede con la albarda, échele usted doble carga!” (DS 195). Estas insinuaciones sobre la posible impotencia o decadencia sexual de don Quintín también se producen por parte del narrador al constatar que, después de un encuentro con Carolina, “ni fuerza le quedaba en la lengua para humedecer un sello” (DS 204). Es más, el narrador se atreve incluso a describir la intimidad sexual del personaje, una vez más, a modo de burla y ridiculización: “sus amorosos aspavientos sólo eran comparables a las convulsiones de una rana sometida a una corriente eléctrica” (DS 194).

Su esposa Frasquita descubre su idilio con Mariquita y, como castigo, priva de libertad a su marido a la hora de salir a la calle sin ella. El narrador describe esta nueva situación de nuevo con ironía y tremendas exageraciones que enfatizan esta burla:

Ni marido pobre de mujer acaudalada, ni yerno de suegra intolerante, ni protegido por rico vanidoso, se vieron nunca tan privados de libertad como el mísero don Quintín (...) continua vigilancia (...) Tan horrible fue su cautiverio, que el infeliz llegó a no poner los pies en la calle sino los

domingos y fiestas de guardar (...) cuando su esposa lo llevaba a misa, sacándolo a que tomase el aire, como las doncellas de servir sacan a los perritos falderos para que no empuerquen las alfombras. (DS 146-7)

El narrador no critica el castigo de doña Frasquita, más bien lo utiliza como excusa para expresarlo con toda la sarna posible, ya que no simpatiza en absoluto con este personaje caído ni con su comportamiento. A través del pensamiento de Carola, el narrador establece una descripción muy negativa y despectiva de don Quintín: “Resumen: el estanquero era un imbécil choco sin una peseta y además lioso y trapalón que, viéndose amenazado de calabazas, pretendía ganar tiempo... (...) era un farsante tronado, *ganguero*, sinvergüenza” (DS 321). Es debido a todas estas cualidades que el narrador ridiculiza a Don Quintín continuamente. Además, al final el narrador ofrece una nueva moraleja: “Tal fin tuvieron los desórdenes quintinescos, y es fama en el barrio que jamás ha vuelto el pobre viejo a salir solo. Bien dice el *Ecclesiastés*: ‘Cada cosa tiene su tiempo y sazón, y es mucha la aflicción del hombre’” (DS 329). Es curioso que, a pesar de que en el prólogo de la novela, el autor advierte que “No busques en mis cuentos y novelas lección ni enseñanza: quédese el doctrinar para el docto, como el moralizar para el virtuoso” (DS 67), lo cierto es que, como hemos podido observar, la novela está repleta de moralejas del narrador hacia el lector, advertencias que debemos tomar muy en serio.

En *Dulce y Sabrosa*, el narrador muestra una actitud diferente con sus dos hombres caídos, básicamente porque don Juan Todellas se reforma y se da cuenta de que realmente está enamorado de Cristeta, mientras que don Quintín se deja llevar por una pasión más baja, que el narrador no aprueba pues “lo que sentía por Mariquita no era enamoramiento exclusivo, sino exacerbación de la facultad amorosa, pronta a extinguirse en su organismo” (DS 152). Por eso, el narrador manifiesta simpatía hacia Todellas mientras que trata mucho más duramente y ridiculiza al adúltero “viejo verde” de don Quintín.

Benito Pérez Galdós: Pedro Polo, don Lope Garrido y Juanito Santa Cruz.

Le llega el turno al prolífico Benito Pérez Galdós, de cuyas obras analizaremos la actitud de sus narradores con un hombre caído religioso, don Pedro Polo en *Tormento*; un hombre caído calavera, don Lope Garrido en *Tristana*; y un hombre caído calavera y adúltero como es Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*. Podremos observar que el tratamiento del narrador será diferente en estos tres personajes caídos.

Pedro Polo, como vimos en el capítulo 2 del presente estudio, transgrede sus votos religiosos al enamorarse y mantener un idilio con Amparo, a la que cariñosamente llama Tormento. A pesar de que el personaje es castigado tanto con la pérdida de su prestigio en la comunidad como con la ruina y pérdida definitiva de Amparo en brazos de Agustín, la actitud del narrador ante esta caída no es muy crítica. Si nos preguntamos el porqué de esta actitud tan permisiva, llegaremos a la conclusión de que el narrador conoce íntimamente los móviles de su hombre caído y considera que su caída está justificada. Por una parte, Polo da la impresión de sentirse realmente enamorado de Amparo y prueba de esto es su discreción y protección hacia la muchacha frente al escándalo, así como la aceptación de marcharse lejos para no ser un estorbo. Además, el narrador justifica su debilidad en la falta de una vocación religiosa verdadera.

La primera descripción relacionada con don Pedro Polo es la del lugar donde habita, un lugar que destaca por la suciedad: “Por fin llegó Amparo a donde pendía un cordón de cáñamo. Era menos limpio que el de su casa” (T 87). Esta falta de limpieza anticipa la falta de moralidad del personaje y el pecado, aun mucho antes de que el lector conozca los detalles de la historia entre Amparo y Polo. Además, enfatiza la idea de que Amparo es moralmente superior a Polo, por su mayor limpieza, al menos aparentemente. La siguiente descripción que nos brinda el narrador es el aspecto de don Pedro, a quien presenta como un moribundo: “La fisionomía del

hombre enfermo era todo dolor físico, ansiedad, turbación (...) También él lloraba quizá, pero por dentro. Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce, y lo blanco de sus ojos amarilleaba al modo del envejecido marfil” (T 88). El narrador simplemente lo presenta sin inmismuirse ni usar ningún tipo de ironía o desprecio hacia el personaje. Es más, a partir de este momento se dirigirá a don Pedro con apelativos que más bien mueven a la lástima: “el infeliz señor” (T 92), “el doliente, aterido, desgarrado y maltrecho don Pedro Polo” (T 97), “el buen Polo” (T 98), “Ya no era el desdichado señor enfermo y triste” (T 108), “el desgraciado ex capellán” (T 112), “oyó bramidos, como de bestia herida que se refugia en su cueva” (T 193), “el bárbaro la miró compasivo” (T 202), “los juicios del desgraciado varón” (T 203). Este juicio del narrador contrasta con la opinión de Amparo, quien se refiere a Polo con animalizaciones como “monstruo” (T 177), “esa fiera” (T 178) o “dragón” (T 178).

La empatía del narrador por don Pedro Polo se fundamenta en la comprensión de que lo sucedido, su aventura amorosa con Amparo, no es más que consecuencia de una falta de vocación religiosa verdadera, que es lo que ha dado lugar a que este hombre sienta por Amparo un tipo de amor que no le corresponde como sacerdote. El narrador explica a modo de conclusión lo sucedido, es decir, la caída del personaje: “no se debió esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo mala suerte, sino a las asperezas del carácter *del caído*, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado” (T 92, mi énfasis). E incluso, al igual que en el caso del narrador de *Dulce y Sabrosa*, se permite una moraleja para el lector que al mismo tiempo explica el caso de don Pedro Polo: “¡Enseñanza triste que debieran tener muy en cuenta los que han subido prontamente al catafalco de la fortuna! Porque si rápido fue el encumbramiento de aquel señor, más rápida fue *su caída*” (T 92, mi énfasis). Su enamoramiento de Amparo no es más que la consecuencia de no aguantar más unas

circunstancias, una forma de vida que le asfixia, una necesidad de mostrarse al mundo tal y como es: “sus pocas ideas teológicas que un día extrajo, sin entusiasmo ni calor, de la mina de sus libros, se le habían ido de la cabeza (...) Era un hombre que no podía prolongar más tiempo la falsificación de su ser y que corría derecho a reconstituirse en su natural forma y sentido (...) a efectuar la revolución de sí mismo, y derrocar y destruir todo lo que en sí hallara de artificial y postizo” (T 95). A través de estas palabras el narrador presenta al lector una posible justificación del comportamiento caído de don Polo, llegando incluso a interpretarla como una causa justa a favor de la realización del verdadero ser del personaje ante la sociedad, esta vez sin falsedades. Además, el narrador expone una razón muy poderosa— el amor, su pasión por Amparo— para no continuar con esa vida que Polo encuentra tan vacía y arriesgarse a perderse incluso más: “Aún pudo haber encontrado su salvación; pero su alma no tenía fortaleza para arrancar de raíz *la causa de trastorno tan grave y profundo* (...) protegían su pasión como una coraza inmortal a prueba de razones morales y sociales” (T 95-6, mi énfasis). Según se interpreta esta cita, el narrador considera que *la causa*, la culpable de *este trastorno*—o este “extravío” de don Polo (T 97)— no es otra que Amparo. El mismo personaje se lo echa en cara a la muchacha: “¿Para qué me miraste? (...) Tu boca preciosa, ¿qué me dijo? (...) ¿Para qué lo dijiste? (...) ¿lo que tú desquiciaste quieres que yo lo vuelva a poner como estaba?” (T 184). Sin embargo, tras estas palabras movidas por la pasión, el sacerdote reconoce: “recojo para mí toda la culpa (...) Yo falté más que tú, porque engañé a los hombres y a Dios” (T 184).

En mi opinión, el narrador justifica y siente piedad por su hombre caído don Pedro Polo. Muestras de esta actitud son el respeto y la comprensión con la que relata la caída del personaje basándose en las circunstancias personales, como si se tratara de una consecuencia inevitable, que antes o después se presentaría, pues una falta de vocación religiosa real no puede conllevar

otro resultado. Al final, Amparo se marcha de España con Agustín, con el que tampoco contrae matrimonio, decisión que no queda muy clara ya que ambos, tanto Polo como Agustín, le proponen marcharse lejos de esa sociedad tan entrometedora e intolerable, y sin embargo elige a Agustín, quizás porque, como plantea Polo: “Yo soy pobre, él es rico” (T 188). O tal vez se deba a que Amparo está realmente enamorada de Agustín y de ahí su elección ciertamente ambigua. De todas formas, el personaje que queda tirado en la estacada es don Polo—castigado por su caída— quien lo pierde todo y se ve obligado a huir lejos de todos.

Benito Pérez Galdós, en su novela *Tristana*, presenta la figura de un hombre caído calavera, don Lope Garrido. En esta ocasión, el narrador no actúa de forma tan compasiva como el que observamos en *Tormento*, sino que se muestra mucho más crítico ante la caída de don Lope, a veces mediante críticas que desapruban abiertamente su conducta y otras mediante el uso de una ironía que ridiculiza la decadencia de este personaje al que el narrador se refiere como “el anciano galán” (TR 159), “galán caduco” (TR 166) e incluso con el apelativo burlón de “don Lepe”, que se puede interpretar como una alusión a la listeza así como a “la intención del autor para indicar su transformación de ‘lobo’ en ‘liebre’” (Ayala 7).

Ricardo Gullón, en la introducción de la novela, ofrece una visión del narrador muy acertada: “Un narrador cambiante, omnisciente primero, inseguro en ocasiones y beligerante cuando la ocasión lo pide (...) Frente a don Lope *se instituye en velador de la moral, castigándole* por su reiterado desprecio de las conveniencias sociales en lo relacionado con el sexo. Los adjetivos con que le califica—caduco, machucho, averiado—*degradan el arquetipo donjuanesco* del que el seductor es *desvaída copia*” (TR x, mi énfasis). Joan M. Hoffman comenta acertadamente que “Don Lope is positively a walking paradox, deliberately drawn by an unsympathetic author and presented by a similarly unsympathetic narrator in such a way as to

highlight intentionally the incompatibility of Tristana and her eventual husband and, thus, the absurdity of their final union” (48). Prueba de ello es que a lo largo de la historia se manifiesta la desaprobación de la conducta inmoral de don Lope por parte del narrador, personaje que a estas alturas de la historia no es más que un donjuán decadente que trata de aferrarse a la última de sus víctimas, Tristana.

La ironía se percibe desde la primera página de la novela, en la que el narrador hace una presentación bastante burlona de don Lope. Así nos deja saber que vive en un “alquiler de los baratitos” (TR 7); que su nombre verdadero es don Juan López Garrido, con lo que “Don Lope era composición del caballero” (TR 7); acerca de su edad que era “cifra tan imposible de averiguar” (TR 8); o la naturaleza actual de su donjuanismo decadente “ya gastado y para poco” (TR 8). Después de una introducción general del personaje, el narrador va poco a poco descubriendo su naturaleza moral: “para que no se le tenga por mejor ni por más malo de lo que era realmente (...) de todo ello resultaba una moral compleja, que no por ser suya dejaba de ser común, fruto abundante del tiempo en que vivimos” (13). El caso es que el narrador se comporta de forma un tanto ambigua, tal y como comenta Gullón: “la contraria adjetivación dedicada a don Lope—“monstruo” y “caballero”—y cuanto leemos de Tristana en relación a él son los primeros signos de una ambigüedad pronto extendida al conjunto del texto” (TR xii). Esta ambigüedad debe ser tenida en cuenta ya que el narrador no presenta un personaje totalmente malvado en don Lope, sino que también le otorga buenas cualidades como la lealtad a los amigos y la generosidad, con lo que su carácter quijotesco le convierte en un personaje un tanto gris. Como le ocurría a Don Quijote, Don Lope está lleno de buenas intenciones en cualquier tema menos en lo referente a la conquista de mujeres:

Era que al sentido moral del buen caballero le faltaba una pieza importante (...) *no admitía crimen ni falta ni responsabilidad en cuestiones de faldas*

(...) *en amor todo lo tenía por lícito*. Los hombres como él, hijitos mimados de Adán, habían recibido del Cielo una *tácita bula que los dispensaba de toda moral* (...) Su conciencia, tan sensible en otros puntos, en aquel era más dura y más muerta que un guijarro, con la diferencia de que éste, herido por la llanta de una carreta, suele despedir alguna chispa, y la conciencia de don Lope, *en casos de amor*, aunque la machacaran las herraduras del caballo de Santiago, no echaba lumbres. (TR 23, mi énfasis)

El narrador admite que don Lope puede ser sensato y mostrar su conciencia en cualquier aspecto menos en los relacionados con las mujeres, tema en el que no admite ninguna responsabilidad. Sin embargo, mediante esta cita el narrador recrimina no sólo a don Lope sino a todos los hombres que se comportan como él y que dan por hecho que están exentos de cualquier castigo por parte de la sociedad. El narrador, por tanto, se posiciona totalmente en contra de las ideas de poca moralidad de su personaje caído y filosofa sobre las consecuencias en la sociedad— en el caso de que todos aplicasen los principios de don Lope— además de proponer un castigo para Garrido como advertencia hacia los de su misma especie donjuanesca:

Profesaba los *principios más erróneos y disolventes* (...) Inútil parece advertir que cuantos conocían a Garrido, *incluso el que esto escribe*, abominaban y abominaban de tales ideas, deplorando con toda el alma que la conducta del insensato caballero fuese una fiel aplicación de sus perversas doctrinas (...) se nos ponen los pelos de punta sólo de pensar *cómo andaría la máquina social* si a sus esclarecidas manipulantes les diese la ventolera de apadrinar *los disparates de don Lope* (...) *Si no hubiera infierno, sólo para don Lope habría que crear uno*, a fin de que en él eternamente purgase sus burlas de la moral, y sirviese de perenne *escarmiento a los muchos* que, sin declararse sectarios suyos, vienen a serlo de hecho en toda la redondez de esta tierra pecadora. (TR 24-5, mi énfasis)

Toda esta filosofía inmoral desencadena la perdición de Tristana, hija del mejor amigo de don Lope, cuya protección le fue encargada tras la muerte de sus padres. En estas circunstancias se observan las dos características contradictorias de Garrido pues, por una parte, muestra gran generosidad y amistad ayudando en todo lo posible a su amigo moribundo y a su familia, aunque

por otro, se comenta la desfachatez de seducir a Tristana, una acción condenada por el narrador como vergonzosa: “y que éste... (hay que decirlo por duro y lastimoso que sea), a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia” (TR 22). El balance entre sus buenas acciones y las no tan buenas también son comentadas por el narrador: “aquellos resplandores de generosidad y abnegación *haría olvidar, hasta cierto punto,* las oscuridades de su carácter y su conducta” (TR 15). Desde luego, el narrador no las olvida.

El narrador censura la diferencia de edad entre Tristana y don Lope: “[Tristana] no dio importancia al *hecho monstruoso* de que la edad de *su tirano* casi triplicaba la suya” (TR 26). En este caso— a diferencia de lo que ocurría con don Pedro Polo y Amparo— el narrador ni siquiera plantea la posibilidad de que la culpable de la caída sea Tristana, sino que da por hecho que don Lope es su tirano y su verdugo y es totalmente responsable de ello. Además, la madurez de don Lope, que le brinda la ventaja de una experiencia práctica de la vida de la que carece Tristana, junto con la facilidad de palabra que posee que anula la personalidad de la joven, hacen de Tristana un blanco fácil: “acabaron de perderla *las hechicerías y artimañas* que sabía emplear *el tuno* de don Lope (...) con un arte sutilísimo de la palabra y finezas galantes (...) de esas que apenas se usan ya, porque *se van muriendo los que usarlas supieron* (...) supo el *maduro galán* (...) producir con ellos un estado de *pasión falsificada*” (TR 26, mi énfasis). Esta cita ilustra muy bien el desprecio del narrador hacia la bajeza de don Lope en cuanto a la forma en la que se ha aprovechado de la inocencia de la joven para hacerle creer que lo que hay entre ellos es una verdadera pasión. No deja de usar la ironía para enfatizar la vejez de Garrido, ya de los pocos que van quedando en ese arte, si se puede denominar así, de la seducción mediante el don de la palabra. Es esta misma ventaja la que le facilita la seducción de Tristana— su edad, y con ella su sabiduría práctica donjuanesca— y la que le provee una limitación impensable para el seductor:

sus aptitudes para el amor le van fallando y muestran su decadencia y decrepitud no sólo al propio personaje sino a Tristana. Como concluye el narrador:

el artificio, la contrahecha ilusión de amor, no podían durar: un día advirtió don Lope que había terminado la fascinación ejercida por él sobre la muchacha infeliz (...) Bruscamente vio en don Lope al viejo y agrandaba con su fantasía la ridícula presunción del anciano que, contraviniendo la ley de la Naturaleza, hace papeles de galán (...) como en la convivencia íntima los fueros de la edad se imponen, y no es tan fácil el disimulo como cuando se gallea fuera de casa, en lugares elegidos y a horas cómodas, surgían a cada instante mil motivos de desilusión, sin que el degenerado galanteador, con todo su arte y todo su talento, pudiera evitarlo. (TR 26-7)

Parece que la ley de la naturaleza pone a cada cual en su sitio, por lo que la figura donjuanesca de don Lope comienza a ser abiertamente ridícula en cuanto a sus expectativas amorosas. Sin embargo, don Lope se resiste a perder a Tristana y se plantea que si no puede retenerla como amante, lo hará como padre, de lo que el narrador se lamenta: “*¡Lástima que no hablara en verso para ser perfecta imagen del padre noble de antigua comedia! Pero la prosa y las zapatillas (...) destruían en parte aquel efecto (...) el estropeado galán (...) para entretener su insomnio de libertino averiado, a quien los años atormentan como espectros acusadores*” (TR 70-1, mi énfasis). El narrador ridiculiza de nuevo a don Lope, criticando la hipocresía en el discurso de este galán averiado quien, quizás por miedo a quedarse solo en su vejez y según le conviene, decide ejercer de padre o esposo de Tristana, sin ser en realidad ninguna de las dos cosas para la joven. Sin embargo, el narrador reitera una y otra vez que don Lope es el tirano y el deshonorador de Tristana por mucho que el personaje disfrace la situación con sus palabras.

La única conducta de Garrido que es aplaudida por el narrador, es su comportamiento hacia Tristana cuando ésta sufre de un reuma tan fuerte que la lleva a perder una de sus piernas. En esta situación don Lope sufre realmente por la joven, cayendo en depresión, acentuando su envejecimiento, humillándose pidiendo ayuda para poder ocuparse de los gastos de la

enfermedad de Tristana, e incluso cambiando su rutina al volverse más doméstico: “apenas salía de noche y el día se lo pasaba casi enteramente en casa” (TR 121). Estos actos muestran una vez más la ambigüedad del personaje: “(...) habrá que repetirlo, fuera de su absoluta ceguera moral en cosas del amor, el *libertino inservible* era hombre de buenos sentimientos y no podía ver padecer a las personas de su intimidad. *Cierto que él había deshonrado a Tristana, matándola para la sociedad y el matrimonio, hollando su fresca juventud*; pero lo cortés no quita lo valiente; la quería con entrañable afecto y se congojaba de verla enferma” (TR 121-2).

El narrador hasta cierto punto justifica el comportamiento de don Lope resaltando que en ciertas ocasiones es de buena naturaleza. Sin embargo, predominan los elementos negativos cada vez que se le intenta justificar quizás porque, por mucho bueno que haga, no existe justificación a su comportamiento con Tristana por lo que, una vez más, en la cita anterior se reiteran los actos transgresores que conforman la caída de don Lope. Como comentaba el narrador, estas muestras de buena voluntad podrían ser suficientes para hacer olvidar sus fechorías pero sin embargo, en su opinión, no lo son: “*No tuvo la vejez de don Lope toda la tristeza y soledad que él se merecía*, como término de una vida disipada y viciosa, porque sus parientes le salvaron de la espantosa miseria que le amenazaba” (TR 180, mi énfasis).

Al final, don Lope, a pesar de mantener un actitud reacia hacia el matrimonio—“ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; tenía lo por la más espantosa fórmula de esclavitud” (TR 25) — se casa con Tristana, aunque se trate de una Tristana aislada del mundo y prácticamente anulada como persona. El autor evita la soledad tan temida por el personaje bajo unas condiciones que más son dignas de lástima que augurios de felicidad: “¿Eran felices uno y otro?... Tal vez” (TR 182).

La última novela de Benito Pérez Galdós que vamos a analizar en este capítulo es la de *Fortunata y Jacinta*, donde se presenta al hombre caído calavera y adúltero de Juanito Santa Cruz. En esta ocasión, el narrador omnisciente va a criticar a su hombre caído sobre todo mediante el uso del estilo indirecto libre, donde en muchas ocasiones es difícil distinguir si las opiniones provienen de los personajes o del narrador. Además, Juanito Santa Cruz será castigado donde más le duele, es decir, en su orgullo y narcisismo, así como se le hará callar— hecho aparentemente imposible de conseguir en un hombre cuyo don de la palabra es tan poderoso y efectivo— tras haberse quedado sin ningún argumento que justifique su comportamiento de caído.

La introducción de la novela de Adolfo y Marisa Sotelo Vázquez brinda datos relevantes, como la opinión de Galdós acerca de la labor del novelista quien no es “el que ha de decidir directamente esas graves cuestiones [problemas como el religioso— desde el fanatismo a la incredulidad— el adulterio o la ruptura de los lazos morales y civiles que forman la familia], pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual” (F&J XLVIII). Galdós, por lo tanto, actúa según sus principios presentando en su novela la preocupación por una transgresión social tan perturbadora para la sociedad de aquella época como el adulterio, siendo Juanito Santa Cruz el personaje que provoca esa ruptura de las normas establecidas. Veamos cuál es su tratamiento hacia Juanito a través del narrador.

El primer capítulo de la novela se centra justamente en Juanito Santa Cruz. Según López-Baralt, es el único personaje importante en la novela “que escapa a la ambigüedad: es detestable a tiempo completo, y el narrador no lo deja tranquilo en una continua censura, a veces directa, otras irónica” (“Sueños” 510). Parte de esta ironía se basa en la infantilización que, tanto el

narrador como el resto de personajes, adjudican al personaje. Para empezar, el diminutivo de su nombre de pila “Juanito” a pesar de no tratarse de un chiquillo y estar en edad de casarse. Por otro lado, se manifiesta una completa dependencia hacia su padre, quien lo mantiene económicamente—“Su padre había trabajado toda la vida como un negro para asegurar la holgazanería dichosa del príncipe de la casa” (F&J 151) — por lo que Juanito “is able to enjoy the leisure which previously had been the exclusive privilege of the aristocracy” (Sinnigen, “Individual” 119). Incluso es su padre quien le rescata de sus líos con la justicia: “aún durara más su cautiverio, si de él no le sacara el día 11 su papá, sujeto respetabilísimo y muy bien relacionado” (F&J 5).

Otra muestra de infantilización son apelativos como “su adorado nene” (F&J 5), “el Delfín” (F&J 61) —título que se le daba al primogénito del Rey de Francia— o, irónicamente dirigirse a él como “*el niño* estudiaba los últimos años de su carrera” (F&J 7, mi énfasis) a una edad en la que ya debería de haberse ganado el título de hombre. Ribbans se atreve a referirse a él como un “Don Juan in miniature” (*Conflicts* 138). Este tratamiento de Juanito como si fuera todavía un niño, y no como un hombre hecho y derecho, ya anticipa su falta de madurez y de responsabilidad en sus acciones. Como sucederá más adelante, después de su aventura con Fortunata, será su madre quien lo case con su prima Jacinta reproduciéndose en cierta manera el “sí de los niños”.

El narrador— quien parece sentirse muy cómodo en la sociedad que se presenta (Sinnigen, “Individual” 118) — se precia de haber conocido en persona a Santa Cruz al que describe de la siguiente manera: “Era el hijo de los Baldomero muy bien parecido y además muy simpático, de estos hombres que se recomiendan con su figura antes de cautivar con su trato (...) aparentaba saber más de lo que sabía (...) Vestía con elegancia y tenía tan buena educación, que

se le perdonaba fácilmente el hablar demasiado” (F&J 10). Mediante este comentario se enfatizan los aspectos más destacados de Juanito: era guapo y simpático, elegante y con un don de la palabra que le hace aparentar quizás lo que no es. Todas características que son un plus a la hora de seducir a sus conquistas, sobre todo la de su “piquito de oro” para convencer y hacer falsas promesas como las que le hizo a su víctima Fortunata. Sin embargo, en realidad el personaje no resulta tan simpático, tal y como opina Mercedes López-Baralt: “parece que el novelista quiso abortar cualquier posibilidad de gracia en el personaje (...) a un ser que quería presentar como hueco (falso, frío, ‘de yeso’)” (“Lo que una sueña” 159). Del mismo pensamiento, Sinnigen sugiere que “the narrator’s ironic comments undercut the impression the young Santa Cruz gives of being a potentially great man and show him to fit the stereotype of the ‘señorito’ whose apparent profundity gives way to a vacuous reality” (“Individual” 120). Por lo tanto, puede que al principio Juanito le resulte ciertamente simpático al lector, a pesar de tratarse de una simpatía que desaparece conforme el narrador nos brinda más información sobre su doble naturaleza y su egoísmo.

La facilidad para el lenguaje también se convierte en su mejor arma a la hora de defenderse frente a su esposa Jacinta, como muestra la siguiente cita en la que Juanito intenta explicarle su versión de cómo se produjo su relación con Fortunata:

La respuesta fue cariñosa, pero evasiva. Si lo que la nena anhelaba saber era un devaneo, una tontería... cosas de muchachos. La educación del hombre de nuestros días no puede ser completa si éste no trata con toda clase de gente, si no echa un vistazo a todas las situaciones posibles de la vida, si no toma el tiento a las pasiones todas. Puro estudio y educación pura... No se trataba de amor, porque lo que es amor, bien podría decirlo, él no lo había sentido nunca hasta que le hizo tilín la que ya era su mujer. (F&J 81-2)

Este razonamiento se produce antes de la borrachera de Juanito, por lo que sus facultades para la palabra están totalmente afinadas, a pesar de que resulta un poco confuso por tocar varios

temas a la vez. Esta cita es un ejemplo del estilo indirecto que usa el narrador, quien comienza la argumentación con un juicio personal, “La respuesta fue cariñosa, pero evasiva”, para dejar paso a las palabras de Juanito, quien claramente intenta enredar y confundir a Jacinta para que no lo tome por un hombre inmoral, por lo que al final se resalta que lo que es amor sólo lo ha sentido por ella, y todos contentos. Para el narrador, tanta divagación indica que “No quería el Delfín ser muy explícito, y contaba a grandes rasgos, suavizando asperezas y pasando como sobre ascuas por los pasajes de peligro” (F&J 83). Además, el narrador afirma la falta de sinceridad del personaje, movido siempre por su amor propio: “¿Habló Juan con verdad? De todo hubo (...) El amor propio no le permitía la reproducción fiel de los hechos” (F&J 108). ¿Y por qué no se permite reproducir fielmente lo ocurrido con Fortunata? Pues simplemente porque Juanito es consciente de su canallada y no puede soportar que Jacinta, un ser moralmente superior a él, pueda descubrir la pequeñez de su persona. Jacinta demuestra esta superioridad moral cuando, después de escuchar la versión simplificada y suavizada de Juanito, se siente en cierta forma responsable— observación que muestra el narrador a través de nuevo del estilo indirecto: “(...) en su rectitud tomaba para sí *parte de la responsabilidad de su marido* en aquella falta; *porque falta había sin duda*. Jacinta no podía considerar de otro modo el hecho del abandono, aunque éste significara el triunfo del amor legítimo sobre el criminal y del matrimonio sobre el amancebamiento”(F&J 110, mi énfasis). El narrador da voz a Jacinta ya que, por la forma en que se muestran sus pensamientos, ambos parecen compartir la misma opinión sobre Juanito: “Por más que el Delfín lo atenuase, había ultrajado la humanidad. Jacinta no podía ocultárselo a sí misma” (F&J 111).

Finalmente, es el propio narrador quien ofrece su opinión personal una vez conocidos los hechos sobre Fortunata:

Nadie diría que el hombre que de este modo razonaba con arte tan sutil y paradójico, era el mismo que noches antes, bajo la influencia de una bebida espirituosa, había vaciado toda su alma con esa sinceridad brutal y disparatada (...) después, cuando el despejo de su cerebro le hacía dueño de todas sus *triquiñuelas de hombre leído y mundano*, no volvió a salir de sus labios ni un solo vocablo soez, ni una sola espontaneidad (...) *Todo era convencionalismo y frase ingeniosa* en aquel hombre que se había emperejilado intelectualmente, cortándose una levita para las ideas y planchándole los cuellos al lenguaje (...) *Jacinta, que aún tenía poco mundo*, se dejaba alucinar por las dotes seductoras de su marido. (F&J 112, mi énfasis)

Como bien comenta el narrador, Jacinta— *que aún tenía poco mundo*— se deja engañar y manipular por esta facultad de su marido de enredar y decir aquello que su interlocutor necesita escuchar, aparte de que está cegada por el amor que ha sentido desde siempre por Juanito. Sin embargo, poco a poco irá conociendo el lado más oscuro de la moralidad de su marido con la pena de que, como buena esposa, no puede gritar a los cuatro vientos las debilidades de su cónyuge:

Más le importaba la conducta de aquel ingrato que a su lado dormía tan tranquilo. Porque no tenía duda de que Juan andaba algo distraído (...) El perverso guardaba tan bien las apariencias, que nada hacía ni decía *en familia* que no revelara una conducta regular y correctísima. Trataba a su mujer con un cariño tal, que... vamos, se le tomaría por enamorado. Sólo allí, de aquella puerta para adentro, se descubrían las trastadas; sólo ella (...) podía destruir la aureola que el público y la familia ponían al glorioso Delfín. Decía su mamá que era el marido modelo. ¡Valiente pillo! Y la esposa no podía contestar a su suegra (...) ‘Pues no ha tal modelo, no señora (...) cuando yo lo digo, bien sabido me lo tendré’ (...) (F&J 150)

En esta cita se vuelve a mezclar la opinión de Jacinta con las del narrador a través del estilo indirecto libre. Se resalta la importancia de las apariencias y cómo Juanito es un experto en hacer creer a todos que es un modelo de hombre a imitar. Según Labanyi, esta insistencia de Galdós “on appearances is much more than a critique of social hypocrisy; it demonstrates his awareness that representation is the necessary condition of modern life” (208). El hecho es que Jacinta poco a poco se va desencantando de su marido hasta que al final se desenamora de él. El

narrador es el único que conoce las inquietudes de Jacinta con respecto al comportamiento de su marido, al igual que sólo él conoce hasta el último recoveco de Juanito, de quien no duda que sí que ame a su esposa. Sin embargo, una opinión del narrador, en apariencia positiva y un punto a favor para Juanito, desemboca en unos términos bastante negativos sobre el carácter narcisista y egoísta del personaje: *“En honor a la verdad, se ha de decir que Santa Cruz amaba a su mujer. Ni aún en los días que más viva estaba la marea de la infidelidad, dejó de haber para Jacinta un hueco de preferencia en aquel corazón que tenía tantos rincones y callejuelas (...) admiraba en ella las virtudes que él no tenía y que según su criterio, tampoco le hacían mucha falta (...) tenía merecedor de cuantos bienes disfrutaba o pudiera disfrutar en este bajo mundo”* (F&J 152, mi énfasis).

Este no es el único ejemplo en el que el narrador desprestigia las aparentes buenas obras de Juanito. Más adelante, a pesar de indicar que Juanito ha decidido cambiar y volver a serle “fiel” a su mujer, hecho que podría ser aplaudido por el lector que apoye la estabilidad familiar, el narrador aclara que no siempre las apariencias reflejan la realidad: *“El Delfín había entrado, desde los últimos días del 74, en aquel período sedante que seguía infaliblemente a sus desvaríos. El realidad no era aquello virtud, sino cansancio del pecado; no era el sentimiento puro y regular del orden, sino el hastío de la revolución”* (F&J 593). La víctima de todos estos cambios en el comportamiento de Juanito, además de Fortunata, es su resignada esposa Jacinta. Sin embargo, todo tiene su límite como sucede con la paciencia de esta mujer. Al final de la novela el narrador relata, con cierto júbilo, la consecuencia final de los actos de Juanito, el castigo que recibe por parte de su familia y, sobre todo de su esposa. Primero le obligan a confesar la verdad:

Jacinta y su suegra cogieron por su cuenta al Delfín, y le pusieron en duro compromiso (...) obligándole *(con lastimoso desdoro de su dignidad)* a manifestarse sinceramente consternado, *pues el caso no era para puesto en solfa, ni para rehuido con cuatro frases y un pensamiento ingenioso.*

Había faltado gravemente, ofendiendo a su mujer legítima, abandonando después a su cómplice, y haciendo a ésta digna de compasión y aun de simpatía, por una serie de *hechos de que él era exclusivamente responsable*. Por fin, Santa Cruz, tratando de rehacer su destrozado amor propio, negó unas cosas, y otras, las más amargas, las endulzó y confitó *admirablemente*. (F&J 1037, mi énfasis)

El narrador, a la par que explica lo sucedido y la larga lista de acusaciones contra Juanito, añade ciertos matices como la ironía—“con lastimoso desdoro de su dignidad”— y otro tipo de comentarios que muestran su acuerdo con este desenlace. Así, incluye que la situación es más importante y que no puede ser defendido con “cuatro frases y un pensamiento ingenioso”—como está acostumbrado a actuar Juanito—o al indicar que Santa Cruz aún tuvo la facultad de endulzar “admirablemente” los episodios más feos. Después de esta escena entre su mujer y su madre, el narrador nos introduce en una escena mucho más íntima entre los esposos, en la que Jacinta le hace saber a su marido lo que realmente piensa de él:

Quando se quedaron solos los Delfines, Jacinta se despachó a gusto con su marido, y *tan cargada de razón estaba* y tan firme y valerosa, que *apenas pudo él contestarle, y sus triquiñuelas fueron armas impotentes y risibles* contra la verdad (...) Ésta [Jacinta] le hacía temblar con sus acerados juicios, y *ya no era fácil que el habilidoso caballero triunfara de aquella alma tierna* (...) vio que la continuidad de los sufrimientos había destruido en Jacinta la estimación a su marido, y *la ruina de la estimación arrastró consigo parte del amor*, hallándose por fin éste reducido a tan miserables proporciones, que casi no se le echaba de ver (...) ante el desdén no disimulado, sino real y efectivo, que su mujer le mostraba, *el pobre hombre padecía horriblemente* (...) No ser nadie en presencia de su mujer (...) experimentó por primera vez esa sensación tristísima de las irreparables pérdidas y del vacío de la vida. (F&J 1037-8)

Es a partir de estas escenas de reproches en las que el narrador niega a Juanito el don de la palabra, una facultad tan bien usada en su propio provecho hasta ahora. Una vez más el narrador se alía con Jacinta para castigar a Juanito donde más le duele, en su orgullo, y hacerle saber que ya no es el centro de su existencia. Con el único estilo directo que le permite el narrador, Jacinta le dice a su esposo: “Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus

trapisondas no me afectan nada”, para luego aclarar el narrador que: “Esto no era palabrería, y en las pruebas de la vida real, vio el Delfín que aquella vez iba de veras” (F&J 1038).

Podemos afirmar que el narrador de *Fortunata y Jacinta* no siente piedad hacia su hombre caído; relata los hechos sucedidos con las dos mujeres más importantes en su vida pero en ningún modo justifica su comportamiento sino que se sitúa de parte de Fortunata y Jacinta, demostrando la afirmación de López-Baralt de que en cuanto a que “Galdós es un novelista de mujeres es un hecho indisputable” (“Sueños” 491). Además, al final no le permite que su don de palabra le libre de la situación de desprecio e indiferencia por parte de su mujer y, mucho menos, le permite su perdón. Jacinta consigue lo que tanto deseaba, su hijo, castigando de nuevo el orgullo de Juanito al plantearse qué hubiera sido de su vida si se hubiera casado con Moreno Isla, ya que “el mundo entonces sería como debía de ser, y no pasarían las muchas cosas malas que pasan” (F&J 1039).

Conclusiones

La labor de los narradores es fundamental para conocer más profundamente los intereses y pensamientos propuestos por cada autor. Aunque tanto Clarín como Galdós muestran en sus novelas los tres tipos de hombre caído— el calavera, el religioso y el adúltero— el tratamiento de sus narradores hacia estos personajes difiere de forma patente. Cabe destacar el hecho de que ambos autores coinciden en el desprecio que sienten hacia sus viejos y decadentes donjuanes, don Álvaro Mesía y don Lepe respectivamente, tendencia en la que podemos incluir a don Quintín, el hombre caído adúltero de Picón, quien fracasa en sus intentos de ejercer como donjuán y de quien su narrador se mofa constantemente. Los tres autores se valen de la ironía para ridiculizar a estos donjuanes de pacotilla.

Clarín, en cuanto al hombre caído religioso, a pesar de criticar las acciones del Magistral Fermín, las justifica en cierta medida al principio de la novela basándose en la crianza recibida por parte de una madre calculadora y dominante, así como en la falta de una vocación verdadera por parte del sacerdote. Lo que el narrador no parece aceptar son los celos desatados debido a un amor mundano y sus consecuencias nefastas, como lo es la muerte de don Quintanar. Galdós, por su parte, presenta un hombre caído religioso que es castigado con su pérdida económica y con la pérdida definitiva de Amparo en brazos de Agustín, con el que tampoco se casa pero a quien sí elige para ser su compañero en la vida. Polo termina aceptando la nueva situación y se aparta del camino de los nuevos amantes, lo que muestra su buena naturaleza interior. Me parece muy interesante la reflexión de John H. Sinnigen en cuanto a don Polo por su interpretación en la misma línea de justificación del personaje por parte del autor: “Like Agustín, Polo rejects the ‘yo falsificado’ that society had forced him to create. Once again hypocrisy gives way to sincerity. Like Agustín, Polo is portrayed as being energetic, hard working, and sincere. Therefore, although Polo and Agustín are socially distinct, they are morally similar” (“Galdós” 76-77).

El comportamiento del narrador de Clarín en relación a Bonifacio, su hombre adúltero, es similar al que muestra con Fermín en cuanto a que de nuevo justifica la trayectoria del personaje y sus acciones, esta vez en la tiranía ejercida por su esposa Emma, así como en su inanición y apatía por la vida. Sin embargo, el final de este personaje se diferencia del de Fermín en el ennoblecimiento final de Bonifacio movido por su gran deseo de ser padre. Lou Charnon-Deutsch señala que en las novelas de Clarín “men learn to become men” (*Gender* 62), ya que “A man achieves herohood and at the same time manhood by virtue of his success, if not eliminating, at least coping with, the female threat to his existence” (*Gender* 63). En el caso de Bonifacio, el personaje reniega de su relación extramarital con Serafina movido por la idea de

formar una familia de acuerdo a los cánones burgueses, así como también descarta la función de su esposa como madre de su descendiente al adjudicarse él mismo el papel de padre y madre.

Emilia Pardo Bazán presenta un narrador que, como señala Marina Mayoral, es omnisciente y ve a sus personajes por dentro y por fuera, que nos dice lo que sienten, nos cuenta su pasado, y hace comentarios irónicos o cultos sobre ellos o la situación en la que se encuentran (Pardo Bazán 1986, 45). Lo que es evidente es que, a pesar de existir una crítica al personaje de don Pedro por haber perdido algunos de sus derechos como aristócrata — clase a la que pertenecía la autora— así como la pérdida de las virtudes tradicionales de austeridad y nobleza de costumbres (92), se trata de una crítica muy liviana y sin apenas consecuencias nefastas para su caído adúltero. La impresión que nos da el narrador es la de ser un ser más a las órdenes de don Pedro, y no un ente que desapruere abiertamente la bajeza moral del personaje. Aun así podemos afirmar, tal y como señala Labanyi, que Pardo Bazán se centra en el hombre adúltero “dissociating adultery from the ‘woman question’: here the men are the problem” (341).

En el caso de Jacinto Octavio Picón, como pudimos observar en el análisis de su novela, nos encontramos ante un narrador más moderno. A pesar de presentar dos personajes caídos y sañarse sin piedad con el adúltero de don Quintín, exhibe una comprensión constante tanto con el calavera Todellas como con su víctima Cristeta. ¿A qué se debe el apoyo incondicional que reciben los amantes por parte del narrador? Básicamente a que el narrador defiende a ultranza la importancia del amor verdadero en las relaciones, un sentimiento que va más allá del deseo carnal que muestra, por ejemplo don Quintín. Todellas seduce a Cristeta— a quien el narrador defiende de cualquier posible acusación de mujer fácil que pudiera recibir por parte del lector, de nuevo justificado en el gran amor que siente por don Juan— aunque desde el principio se deja

entrever que se trata de un sentimiento puro, por lo que el narrador les permite un final feliz a pesar de no realizarse a través de una solución más tradicional como es el matrimonio.

CONCLUSIÓN

El presente estudio propone, en una selección de novelas peninsulares del siglo XIX, dos novedosas categorías aplicadas a los personajes masculinos: el hombre caído y el ángel masculino. A pesar de que la tendencia general de la época era la de centrarse en personajes femeninos transgresores que, según los cánones, eran considerados un peligro para el orden establecido por la sociedad, una de las conclusiones a las que hemos llegado a través de nuestro estudio es que el hombre también rompe las normas sociales y en la mayor parte de los casos es castigado por este atrevimiento. Es curioso que, hasta la fecha, los críticos literarios no hayan abordado la cuestión de las transgresiones sociales desde el punto de vista masculino, dejándose llevar quizás por esa misma tendencia de no dar mucha importancia a las caídas de los hombres, aun tratándose de normas cuyo incumplimiento supone una amenaza para el buen funcionamiento de la sociedad burguesa. Es por ello la importancia de este estudio, que pone de relieve las posibles faltas morales cometidas por un hombre y cómo son retratadas en la literatura del siglo XIX por parte de reconocidos autores como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín”, Jacinto Octavio Picón y Emilia Pardo Bazán.

En el caso de la mujer caída, nos encontramos básicamente ante dos tipos, es decir, la mujer soltera que mantiene relaciones sexuales sin estar casada y la casada que comete adulterio. Para el hombre caído proponemos tres categorías— el hombre caído adúltero, el hombre caído calavera y el hombre caído religioso— así como la fascinante categoría del ángel masculino. Estas categorías— al centrarse en el hombre pero no desde un punto de vista masculino estereotipado, sino brindando una visión mucho más profunda que logra explicar su comportamiento y sus caídas morales— son el complemento perfecto para ayudarnos a entender

mejor la información que se tiene de la sociedad española de esta época. Veamos las conclusiones a las que hemos llegado en nuestro estudio en cada una de ellas.

El hombre caído adúltero

El hombre caído adúltero es aquel que transgrede las normas establecidas por la institución del matrimonio como son la fidelidad y el respeto hacia su esposa, y la práctica de una paternidad legítima y responsable. Es interesante que el interés general en cuanto al asunto del adulterio se haya centrado especialmente en la figura de la adúltera, mientras que el hombre adúltero ha pasado prácticamente desapercibido. Este interés se podría argumentar en qué tipo de trama, creado por una situación triangular, es capaz de despertar un mayor interés entre los lectores. Naupert propone una explicación sobre la preferencia de los autores:

La situación triangular que interesa aquí especialmente, es la de la mujer casada posicionada entre dos hombres: entre su marido, al que le unen vínculos sagrados y legales, siendo éste el vértice del amor sancionado por la ley, y otro hombre, quien representa la atracción del amor prohibido, la transgresión y el adulterio que desafían lo sagrado, el orden y la ley. Cabría igualmente la triangulación del hombre entre dos mujeres o la de la mujer no comprometida aún cuyos sentimientos oscilan entre dos (o varios) pretendientes que se disputan su amor. Con todo, se han elegido las adúlteras porque la imbricación entre conflicto social o público y conflicto privado o de conciencia individual (...) son estos factores los que repercuten de manera determinante en la clara predilección de la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX por esta versión del triángulo. (145-6)

Tony Tanner, en su libro *Adultery in the Novel*, anticipaba la importancia del contrato social del matrimonio para la supervivencia de la sociedad burguesa, señalando que, a pesar de que la novela del siglo XVIII y XIX “may be said to move toward marriage and the securing of genealogical continuity, it often gains its particular narrative urgency from an energy that threatens to contravene that stability of the family on which society depends” (Tanner, 4). Lo que

llama la atención es que esta amenaza sólo se considerara desde el daño que pudiera causar la transgresión de la mujer, y no la del hombre, quizás debido en parte a algunas opiniones que defienden ideas como que “relatar los avatares de un adulterio masculino no ofrece la tensión suficiente o conflictividad dinámica para manejar una estructura narrativa con suficiente interés para el lector” (Naupert 172-3). Y es que el interés del lector y la cuestión que lo entretiene es saber si esa mujer caerá o no ante la tentación (Naupert 156), lo que parece dar por sentado que en el hombre no existe tal emoción debido a una predisposición “natural” a caer. Otra línea de pensamiento, con la que siento más afinidad, es la propuesta por Allison Sinclair, quien opina que “the absense of concern with man’s infidelity (...) is not a sign of its unimportance, but may rather be indicative of a public, literary avoidance of a social issue” (30), así como recrimina “the lack of attention paid to the women as individuals whose status and personal well-being are undoubtedly affected by such infidelity” (31). La importancia de nuestro estudio radica en que demuestra y nos permite observar lo que antes no se había destacado, es decir, que en las historias de adulterio masculino la figura del hombre caído nos permite apreciar aún más una tensión y conflictividad que sí existen en las novelas seleccionadas.

Otro aspecto crucial en la percepción del adulterio era que las connotaciones sociales se percibían de forma diferente según el sexo, ya que el marido, siempre que se comportara con discreción y no atentase contra su propia respetabilidad, era libre para contravenir las leyes de la fidelidad (Aranguren 119), además de que “el adulterio tenía, por definición legal, autoría femenina dado que “amancebamiento, y no adulterio, llama el Código a la infidelidad del marido” (Aresti 59). Esto no es más que el fruto de lo que Aranguren cataloga como “el fariseísmo constitutivo de la moral burguesa” para la que primaba el saber guardar las apariencias y no dar escándalos (119), y cuya práctica ponía de manifiesto el diferente

tratamiento que se aplicaba al hombre y a la mujer en cuanto a una transgresión como el adulterio.

Antes de llegar a la fase de adulterio, el hombre tenía que pasar por vicaría y sellar el contrato social del matrimonio, un estado que según Tosh le proporcionaba su consagración a la masculinidad: “Sexual activity enhanced masculine status, but the complete transition to manhood depended on marriage. A fondness for female society could be indulged as a bachelor among the demi-monde; only marriage could yield the full privileges of masculinity. To form a household, to exercise authority over dependents, and to shoulder the responsibility of maintaining and protecting them— these things set the seal on a man’s gender identity” (108).

Entre los personajes masculinos analizados, que en principio se inmergen en el matrimonio para más tarde cometer adulterio, se encuentran Juanito Santa Cruz, Don Pedro de Ulloa, Bonifacio Reyes y Don Quintín. Es importante destacar que todos ellos son castigados por esta transgresión aunque de diferentes maneras. Además, el punto de vista de los autores y sus narradores también nos permite afirmar que tampoco ellos aprueban la caída moral del hombre adúltero.

Juanito Santa Cruz comete adulterio, aunque antes de haberse casado se le podría haber incluido en la categoría de hombre caído calavera por sus dotes de donjuán. Ciplijauskaité opina que “Tanto Fortunata como Jacinta son moralmente superiores a Juanito, pero es él quien rige su destino, deslizándose complacido por encima de todos los obstáculos” (109). Estoy de acuerdo con que Juanito es moralmente inferior, tanto con respecto a su esposa como hacia su amante, aunque no comparto la idea de que su inmoralidad quede sin castigo. Quizás no pague su transgresión con la muerte, como le ocurre a la mujer caída de Fortunata, aunque sí con una desaparición del centro de escena que había ocupado durante la novela. No olvidemos que al

final se le retira su facilidad para el lenguaje y es Jacinta la que tiene la última palabra en su matrimonio, una relación que se ha degradado y que deja a Juanito en un estado de ostracismo por parte su esposa— la mujer que había sentido por él un amor incondicional pero cuyas infidelidades han dado lugar a que éste desaparezca. Esto provoca un golpe en su autoestima y vanidad, otro de los castigos que recibe un personaje tan narcisista como Santa Cruz. Galdós apuesta, por tanto, por desenmascarar la falsedad de un personaje que, como indica Ribbans, está muy bien integrado “into the false, complacent ideology of the bourgeoisie of the time, in which the idle riches are taken for granted, opting-out irresponsibility are extolled as virtues, and male sexual promiscuity is dismissed as irrelevant; at most, a minor offense” (134). Juanito sabe moverse perfectamente por el mundo de las apariencias aunque, a mi parecer, Galdós no comparte la opinión de que sus infidelidades sean irrelevantes. Es más, si así hubiera sido, la historia de Juanito habría terminado con un final feliz junto a su abnegada esposa Jacinta y el hijo de Fortunata, todos en amor y armonía. Sin embargo, Galdós permite a Jacinta plantarle cara, despreciarle y probar, una vez más, su superioridad moral frente al personaje hueco que el autor ha creado. Y no sólo Jacinta, también a la familia Santa Cruz se le desvela la verdadera naturaleza egoísta y falsa de Juanito, quien dista mucho de ser el hijo perfecto que creían.

Don Pedro de Ulloa paga su violencia y malos tratos hacia su esposa, así como su paternidad ilegítima y adulterio, primero con su deseo truncado de concebir un descendiente legítimo varón—su esposa da a luz a una niña—, después con un fracaso más, esta vez de índole política al perder las elecciones que prácticamente se daban por ganadas, y finalmente con su desaparición paulatina de la historia. El narrador ofrecido por Pardo Bazán se comporta con cierta indiferencia ante las transgresiones del marqués, ya que no lo critica abiertamente— tan sólo a través de Julián, un personaje que después de todo no tiene mucha autoridad ni iniciativa

dentro de la novela— y se comporta como un siervo más a las órdenes del falso marqués aristocrático.

La trayectoria de Bonifacio Reyes como hombre adúltero es un tanto especial. Para empezar, es el único personaje que no se casa por su propia decisión sino que más bien lo casan debido al capricho de su tirana esposa Emma, por lo que partiendo de este dato se anticipa que el matrimonio no logre el éxito ni la felicidad. Bonifacio le es infiel a su esposa con una cantante de ópera de la que no duda en separarse en cuanto descubre que Emma está esperando un hijo. Se trata de un punto de inflexión que provoca que el personaje vuelva a lo moralmente aceptable para poder ofrecer a su hijo una vida en toda regla. A pesar de todos sus intentos por cambiar y regenerarse, su castigo final también consiste en un golpe allí donde más le duele: la incertidumbre que crean el resto de personajes sobre la verdadera paternidad del hijo que espera su esposa, una ambigüedad que queda sin resolverse. El narrador propuesto por Clarín en esta novela es un ente que comienza burlándose del personaje— ridiculizando tanto su aspecto físico como sus pasiones internas o su constante inanición— pero que termina respetando a Bonifacio y enalteciéndolo al permitirle la última palabra en la novela, en la que defiende a ultranza su paternidad. Se podría afirmar que Bonifacio, a pesar de ser castigado con la sombra de si es o no el verdadero padre de Antonio, es “perdonado” por el narrador debido a sus numerosos sacrificios para intentar adaptarse a las normas establecidas por la sociedad. De hecho, existe un interés del narrador por explicar y justificar la trayectoria moral del personaje, en cuya caída tiene mucho que ver una existencia totalmente infeliz junto a una mujer que, como señala Charnon-Deutsch, representa “all that men judged wrong with the female sex” (*Gender* 67).

Don Quintín es el personaje más ridiculizado de nuestro repertorio de hombres caídos, ya que el narrador desapueba sus infidelidades al estar movidas por un deseo carnal y no por un

amor puro, por lo que se mofa del personaje a la menor ocasión. Por otra parte, es también el más entrado en años en esta categoría, otra razón más para que el narrador omnisciente se burle de él y critique sus intentos de comportarse como un jovencuelo cuando en realidad se trata ya de un anciano. Por ello, el personaje es castigado con la humillación constante por parte del narrador, así como la privación de su libertad, por parte de su esposa, para moverse libremente por la esfera pública, al mantenerlo prácticamente encerrado en casa y no permitirle salir a la calle a menos que le acompañe ella misma.

El hombre caído religioso

Un sacerdote puede convertirse en un hombre caído si no respeta los votos impuestos a su estado como son la castidad, el celibato, la aceptación y cumplimiento de los mandamientos; y si tampoco posee el aspecto central de su vocación que es una fe verdadera y una disposición desinteresada para ayudar a los demás.

Una de las contradicciones que encontramos en la época es que, por un lado, la Iglesia es el máximo agente e interesado en controlar la moralidad de la época, pero por otra parte algunos de sus representantes no son capaces de controlar sus propias pasiones mundanas. Esta situación puede deberse a que, como nos comenta Aranguren, la religión “es vivida con gesto retórico, como ‘apologético’, como defensa de los Estados pontificios y de los intereses del Vaticano, como unión de la Iglesia y el Estado (...) es decir, *mucho más como una actitud pública que como una auténtica disposición espiritual*” (115, mi énfasis). Este dato nos prepara para no sorprendernos en el caso de que un hombre religioso caiga, puesto que a ellos también les afectaba esa doble moral que “en sí misma permitía a aquellos hombres definirse como profundamente religiosos y quebrantar al mismo tiempo los preceptos de la iglesia” (Aresti 63),

partiendo de la base de una falta de verdadera vocación. La misma Concepción Arenal enfatizaba la idea de que la mujer estaba mucho más preparada para el sacerdocio que los hombres, lo que subraya la debilidad intrínseca en el hombre y una predisposición para caer y transgredir esos votos: “Hay una porción de menesteres para los cuales las mujeres son tanto o más aptas que los hombres. Uno de ellos es el sacerdocio a causa de su espíritu naturalmente religioso, de la frecuencia de su celibato y de su mayor facilidad para observar la castidad” (citado en Aranguren 160).

Los dos personajes masculinos que componen esta categoría, el Magistral don Fermín y don Pedro Polo, fallan a la hora de mantener sus votos y obligaciones relativas a su estado y son castigados, aunque de forma diferente.

Don Fermín transgrede muchas de las normas de un sacerdote ya que prácticamente comete todos los pecados capitales: un sentimiento de gula relacionado íntimamente con su avaricia por conseguir más y más poder dentro de Vetusta; envidia hacia otros personajes como Mesía debido a que él no puede gozar de la misma libertad para actuar en la sociedad; una soberbia que le hace sentirse superior a cualquier otro vetustense; lujuria y pensamientos impuros indignos de su estado hacia Ana, una mujer casada; y un sentimiento de ira tal que le empuja a vengarse de los amantes valiéndose del pobre Quintanar. Además, aunque no llega a consumir su relación con Ana—ella no le da ninguna oportunidad— sí que rompe su voto de castidad, no por amor sino para saciar su lascivia, tanto con su criada Teresina como con la criada de Ana, Petra. Por lo tanto, podemos afirmar que el Magistral es un hombre caído religioso en toda regla. ¿Es castigado por ello? Su máximo castigo es su derrota frente a Mesía en la conquista de Ana, así como la vuelta a la mediocridad que le ofrecen los habitantes de Vetusta— después de haber disfrutado de una amistad con Ana de calidad superior que le daba

más sentido a su vida— y el encierro en un estado religioso que no le satisface ni le ofrece otra felicidad que la de saciar sus ambiciones. El narrador del que se vale Clarín, al igual que ocurre con Bonifacio, de nuevo justifica la trayectoria y las acciones de Fermín en una vida manejada por su ambiciosa madre, quien le empuja a elegir un estado religioso por el que no siente una verdadera vocación. Sin embargo, lo que el narrador parece no perdonarle es su ira y unos deseos de venganza que no le corresponden— recordemos que se autoproclama marido deshonrado por el adulterio de Ana— cuya consecuencia no es otra que la muerte de Quintanar.

El hombre caído religioso de Galdós, don Pedro Polo, termina demostrando una naturaleza mucho más noble que la de Fermín. Polo también rompe su voto de castidad al mantener una relación amorosa con Amparo aunque la diferencia más notable es que don Polo cae por amor, como pone de manifiesto su deseo de escaparse con ella a otras tierras. Este deseo no sólo no llega a cumplirse sino que recibe un desplante como castigo: Amparo elige a Agustín para ser su concubina y vivir en Burdeos, donde puedan disfrutar de un amor más libre. En contraste con don Fermín, don Polo no reacciona con ira ante esta noticia sino que decide apartarse del camino de los amantes y marcharse a Filipinas.

El hombre caído calavera

Definimos al hombre caído calavera como aquel personaje masculino de origen donjuanesco que seduce a las mujeres valiéndose de su facilidad para el lenguaje, en ocasiones a través de falsas promesas de matrimonio, sin respetar la honra femenina ni su estado de soltera o casada, y sin tener en cuenta las posibles consecuencias sociales que atañen a la mujer que cae rendida en estas conquistas. Esta figura del calavera era el terror de las familias, cuyo miedo a la seducción de sus hijas era una verdadera obsesión entre los moralistas contemporáneos (Vázquez

García 345). A su vez, se trata de un reflejo más de la doble moral de la época ya que “en el terreno imaginario social, el mito del donjuán simbolizaba eficazmente un código ético masculino asociado a la doble moral, según el cual la virtud exigida a la mujer era compatible con una legítima promiscuidad en el hombre” (Aresti 60). Una doble moral en la que se enfatiza la necesidad de demostrar que un hombre es un hombre de verdad, una virilidad que debe ser revalidada por otros hombres debido al “miedo a perder la estima o la admiración del grupo (...) de verse relegado a la categoría típicamente femenina de los ‘débiles’ (...) el temor ‘viril’ de excluirse del mundo de los ‘hombres’” (Bourdieu 70-1). De ahí que el donjuán alardee de sus conquistas con sus conocidos, además de que tanto la seducción como la posesión de las mujeres constituían uno de los rasgos principales— si no el principal— para definir inequívocamente la condición masculina, una masculinidad que era considerada un sinónimo de deseo sexual (Reyero 69-70). Además, en este tipo de hombres influye la mentalidad de la época en la que se concibe el “amor romántico” como una aventura, o sucesión de aventuras, por las que los jóvenes está bien que pasen antes de contraer matrimonio (Aranguren 118-119). Nuestros hombres caídos calaveras siguen estas recomendaciones al pie de la letra, pues todos ellos “la corren” bien en su juventud antes de que algunos de ellos se lancen al matrimonio— en cierta medida empujados por sus consejeros o las circunstancias— como intento de pasar a esa otra categoría de “hombre” responsable que brindaba el estado de casado.

Galdós propone dos ejemplares de hombre caído calavera: don Lope y Juanito Santa Cruz. Hemos incluido a Juanito en la categoría de caído adúltero por la mayor trascendencia de esta transgresión en la historia, aunque no hay que olvidar que éste se comporta como todo un donjuán con Fortunata, a la que seduce gracias a falsas promesas de matrimonio y hacerle creer que lo que sentía por ella era un amor verdadero. De su época de antes de casarse, el lector sólo

conoce su aventura con Fortunata por lo que sus dos caídas más relevantes— como hombre soltero y como casado— se pueden relacionar entre sí, razón quizás por la que Galdós prefiera darle la última estocada al personaje mediante el castigo que recibe por parte de su esposa al final de la novela. Con respecto a don Lope, o don Lepe en tono burlón, Galdós mantiene una actitud muy diferente a la que le brinda a Juanito. Muchos son los críticos que coinciden en la idea de que Galdós creó en Santa Cruz un personaje hueco, un donjuán de copia, que en realidad no es ni tan simpático ni perfecto como el personaje se cree. Con don Lope, el narrador se muestra más burlón y lo ridiculiza más abiertamente destacando su condición de donjuán caduco dispuesto a cualquier cosa con tal de que su última conquista permanezca a su lado, aunque esto suponga aceptar la institución del matrimonio en la que, como buen donjuán, nunca había creído.

La actitud de Galdós es similar a la de Clarín, aunque éste es mucho más cruel con Mesía del que “se percibe claramente la antipatía y el desprecio del narrador hacia este personaje (...) Abundan las alusiones a rasgos negativos como la cobarde hipocresía, el dominio de un deseo carnal cuasi-bestial que se finge amor, la vanidad de narcisista para el que las conquistas no son más que asuntos de orgullo y fama personal” (Naupert 246). Clarín, a través de su narrador, no perdona las acciones inmorales de Mesía, a quien describe como “gallo malgastado”; ridiculiza con constantes alusiones a su “máquina del amor”, ya algo estropeada y que no le permite seguir el mismo ritmo de conquistas que en su juventud; y muestra su incapacidad, como mal donjuán, para interpretar las señales enviadas por Ana y permitir que su conquista final requiera tanto tiempo de espera, lo que le provoca grandes inseguridades como seductor. Su mayor castigo es quedar en ridículo delante del lector y despertar su desprecio, así como tener que huir de Vetusta poniendo de manifiesto una cobardía que ha intentado encubrir mediante su facha de hombre de mundo. En pocas palabras, podemos afirmar que ya no nos encontramos ante esa figura

fascinante del donjuán sino ante una copia ridícula y obsoleta de la que los narradores se burlan sin ninguna compasión.

En esta categoría llama la atención la actitud de Jacinto Octavio Picón con respecto a su hombre caído calavera don Juan Todellas, puesto que nos encontramos ante un narrador mucho más moderno, que se muestra abiertamente como masculino, y totalmente comprensivo tanto con las acciones de don Juan como de Cristeta, ambos posiblemente considerados por la sociedad como hombre y mujer caídos, respectivamente. Esto se debe a la defensa a ultranza del narrador del amor verdadero, un sentimiento puro— basado en el interior de las personas y no en el deseo carnal— que sabe que existe en los protagonistas y que a sus ojos justifica sus acciones. Podemos afirmar que Picón anuncia una nueva y más moderna actitud hacia la moralidad del hombre y de las relaciones sexuales, en la que el contrato del matrimonio adquiere una relevancia secundaria siempre que predomine un amor verdadero. Por eso, al final Todellas no es castigado— porque se transforma y decide abandonar su condición de donjuán para unirse en cuerpo y alma a Cristeta— quien rechaza su proposición de matrimonio por miedo a perderle si éste se siente atado a ella mediante un contrato.

El ángel masculino

Se trata de una categoría totalmente novedosa. Que el hombre podía caer es un hecho que faltaba por categorizar pero, ¿un hombre ángel? Pues sí, resulta que también, en las novelas del siglo XIX, existe esta figura en el hombre que se define como el personaje masculino que posee las características intrínsecas del ángel del hogar, aunque desde una perspectiva que, a pesar de suponerse que debería de estar relacionada con la masculinidad por tratarse de hombres, en realidad tiene que ver más con la ausencia de la misma. Reyero nos recuerda que “Aunque

modernamente el mito del ángel ha sido considerado con frecuencia un mito homosexual, como rechazo del cuerpo, de la condición humana y de sus exigencias, y en relación con la posición superior de los ángeles respecto a los seres humanos, sin embargo, la mayor parte de las referencias iconográficas y literarias del siglo XIX ponen tal énfasis en la casta dimensión espiritual en la que su asexualidad constituye siempre el más alto grado de perfección” (208). Esta asexualidad, o falta de deseo sexual, va a ser una de las características que va a destacar en algunos de nuestros ángeles masculinos (don Víctor Quintanar, Bonifacio Reyes o Maximiliano Rubín), aunque también existen otras cualidades, pues la figura del ángel masculino tiene como origen el ángel del hogar que, como ya hemos comentado, refleja valores importantes para la mentalidad burguesa como la modestia, la bondad, la domesticidad, la resignación y pasividad, el apego a las instituciones sociales de la familia y el matrimonio, y el deseo de maternidad. La clave reside en la actitud de los narradores propuestos por los autores.

Galdós y Clarín coinciden una vez más en el tratamiento de algunos de sus personajes (Quintanar, Bonifacio o Maximiliano) a quienes presentan con cierta superioridad moral aunque no por ello dejan de señalarlos como asexuados o poco viriles, lo que podría resaltar la idea de la época en la que la santidad, por tratar de parecer angélica se convirtió en asexuada (Reyero 208). Por otra parte, esta presentación ridícula de los personajes nos ayuda a afirmar que ambos autores se mostraban un tanto escépticos en cuanto a esta figura angelical en el hombre que los separaba del ámbito masculino.

Galdós contribuye a esta categoría con dos personajes más, Horacio y Agustín Caballero, de los que no cuestiona su virilidad pero sí que inculca otros valores del ángel como son la domesticidad y el deseo de casarse con mujeres que representen el ángel del hogar. Sin embargo, tanto Tristana como Amparo respectivamente, resultan no ser tales ángeles por lo que Horacio y

Agustín cambian de estrategia: Horacio abandona a Tristana por no considerarla lo suficientemente doméstica y acaba casándose con otra, mientras que Agustín prefiere renunciar a la institución del matrimonio para no perder a Amparo, de quien ha descubierto que había mantenido un idilio con un sacerdote. Ambos personajes masculinos buscan la felicidad a su manera, reflejando una vez más la reticencia de Galdós a encasillar a sus personajes en una categoría concreta, actitud que volvemos a observar en *Moreno Isla*. Este personaje galdosiano, por su trayectoria, es difícil de definir puesto que podríamos hacerlo tanto en la categoría de hombre caído calavera arrepentido como en la de un ángel masculino truncado al que le ha vencido el tiempo, convirtiéndose en uno de esos interesantes personajes que quedan “in between”. De hecho, se podría interpretar como una advertencia a los hombres calavera de lo que podría sucederles si no cambian a tiempo, pues puede que cuando se decidan a hacerlo se encuentren a sí mismos inmersos en la soledad y arrepentidos sin que la vida, y el tiempo, les concedan una segunda oportunidad. En mi opinión, *Moreno Isla* podría reflejar el posible futuro de Juanito Santa Cruz, quien al final del relato empieza a palpar la indiferencia de su esposa y su familia.

Pardo Bazán, a través del sacerdote Julián, muestra de nuevo la inadaptación al mundo masculino por parte de un personaje ambiguo que no se delimita concretamente en ninguno de los dos géneros— se le define con características y una sensibilidad más propiamente femenina que masculina— reflejando la idea de que “aparente ambigüedad era, paradójicamente, signo inequívoco de santidad” (Reyero 208).

Jacinto Octavio Picón es el único autor de nuestro estudio que no presenta en su novela el contraste entre un hombre caído y un ángel masculino, sino que transforma a su caído en un tipo

de hombre más modélico, aunque sin mermar su masculinidad o virilidad como ocurre con algunos de los ángeles masculinos.

Como conclusión, podemos añadir que el ángel masculino, en oposición al ángel del hogar en la mujer, no constituye un modelo a seguir para los hombres debido a las connotaciones negativas que supone. Para la mujer, convertirse en un ángel del hogar significaba reafirmarse en la categoría de mujer modélica que esperaba la sociedad de ella. Sin embargo, el pertenecer a la categoría del ángel masculino, en muchos casos refleja una figura ridiculizada, afeminada, a la que se le anula la masculinidad.

Futuros estudios

A lo largo de este fascinante recorrido de investigación sobre estas dos nuevas figuras relacionadas con los personajes masculinos en el siglo XIX, la mayor dificultad encontrada ha sido la búsqueda de bibliografía específica no tanto sobre hombres, sino sobre los personajes masculinos en los que se ha centrado el análisis. La mayoría de los estudios publicados han sido escritos con el objetivo de analizar el papel de la mujer por lo que, a pesar de haber dado con obras muy jugosas e interesantes, ha sido muy importante el leer entre líneas para inferir información referida al hombre que pudiera ser relevante para nuestra tesis. Por eso animo a futuras investigaciones a centrarse en el papel de los personajes masculinos de una manera específica y no como complemento a un tema cuyo protagonista sea la mujer. Otro estudio interesante sería el tratamiento de estos personajes caídos desde el punto de vista de las escritoras de la época, con el ánimo de contrastar si existieran muchas diferencias en cuanto a la actitud de los autores. Por otro lado, sería interesantísima una investigación sobre la figura del hombre caído en la narrativa del siglo XX, época en la que resultaría más fácil contrastar el enfoque

según el género de los autores, así como examinar el cambio en la mentalidad de la sociedad y si siguen influenciando en ella valores clave del siglo XIX como lo era la doble moral.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, A M^a., R. M^a. Capel, T. Glez. Calbet, C. Mtnez. López, M. Nash, G. Nielfa, M. Ortega, R. Pastor, M^a. D. Ramos, M^a. X. Rguez. Galdo, S. Tavera, M. Ugalde, *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid: Cátedra, 1994.
- Alas “Clarín”, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Su único hijo*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trad. Vivian Ramos, Madrid: Visor, 1992.
- Amann, Elizabeth, “Magasin to Magazine: *Au Bonheur des Dames* and Galdós’ *Tormento*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 28, No. 3 (Primavera 2004), pp. 455-477).
- Andreu, Alicia G. “Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de don Juan”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 42, No. 1 (Jun., 1989), pp.3-17.
- . “*Tormento: Un Discurso de Amantes*”, *Hispania*, Vol. 72, No. 2 (May, 1989), pp. 226-232.
- Aranguren, José Luis. *Moral y Sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo (Edicusa): 1965.
- Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Castalia, 1993.
- Aresti, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2010.
- Ayala, Francisco. “Galdós entre el lector y los personajes”, *Anales Galdosianos*. Año V, (1970): 5-12.
- Bassuk, Ellen L. “The Rest Cure: Repetition or Resolution of Victorian Women’s Conflicts?” *Poetics Today*, Vol. 6, No. 1 / 2, The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives (1985), pp. 245-257).
- Biblia, La. Versión en línea, 20 de octubre de 2009. <<http://www.youversion.com/es/bible/gen.1.rvr60-es>>
- Boland, R. C. “The Antithesis between Religion and Nature in *Los Pazos de Ulloa*: A Different Perspective”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 5, No. 2 (Invierno 1981), pp. 209-215).

- Boone, Joseph Allen. *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Bordons, Teresa. "Releyendo *Tristana*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 41, No. 2 (1993), pp. 471-487.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Casaldueiro, Joaquín. "Conjunción y divergencia de Vida y Arte de Galdós", *Hispania*, Vol. 53, No. 4 (Dec., 1970), pp. 828-835.
- Catecismo de la Iglesia Católica. Versión en línea, 20 de octubre de 2009.
<http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_sp.html#LOS%20DIEZ%20MANDAMIENTOS>
- Chamberlin, Vernon A. "Idealism versus Reality: Galdós's Critique of Platonism in *Fortunata y Jacinta*", *Hispania*, Vol. 67, No. 1 (Mar., 1984), pp. 43-51.
- . "Poor Maxi's Windmill: Aquatic Symbolism in *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 50, No. 4 (Autumn, 1982), pp. 427-437.
- . "The importance of Goethe's *Die Wahlverwandtschaften* in the creation of Galdós' *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 54, No. 4 (Autumn, 1986), pp. 443-455)
- Charnon-Deutsch, Lou. "El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina", en *La mujer de Letras o la letraherida*. Madrid: CSIC, 2008. 177-188
- . *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- . "Inhabited Space in Galdós' *Tormento*", *Anales Galdosianos* 10 (1975): 35-43.
- . *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994.
- . "On Desire and Domesticity in Spanish Nineteenth-Century Women's Novels", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 14, No. 3, Presencia y Ausencia de la mujer en las letras hispánicas (Primavera 1990), pp. 395-414.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.
- Cluff, David. "The Structure and Meaning of Galdós' *Tormento*", *Reflexión*, 2ª época, Vol. 3/4 (1974-1975), pp. 159-167.

- Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana). *Noticias Jurídicas*. Base de datos de Legislación. Leggio, Contenidos y Aplicaciones Informáticas, S.L. Web. 15 Febr. 2012. <http://noticiasjuridicas.com/base_datos/Admin/cdc.html>
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing 1849-1996*. London: The Athlone Press, 1998.
- De Rafols, Wilfredo. "El metalenguaje en *Tormento y Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 1990), pp. 469-486.
- Del Pino, José Manuel. "El fracaso de los sistemas de orden en el cierre de *Fortunata y Jacinta*", *Revista Hispánica Moderna*, Año 44, No. 2 (Dec., 1991), pp. 207-216.
- Durán, M^a Ángeles, López Cordón Cortejo, M^a Victoria. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: DGJP, 1982.
- Durand, Frank. "Two problems in Galdós' *Tormento*", *MLN* 79, No. 5, General Issue (Dec., 1964), 513-525
- Eoff, Sherman. *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process*. St.Louis: Washington Univ. Studies, 1954.
- . "The treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 17, No. 4 (Oct., 1949), pp. 269-289).
- Estrella Cózar, Ernesto. "*Fortunata y Jacinta*. Anatomía de una realidad fluctuante", *Revista Hispánica Moderna*, Año 55, No. 1 (Jun., 2002), pp. 15-38.
- Feal Deibe, Carlos. "La voz femenina en *Los Pazos de Ulloa*", *Hispania*, Vol. 70, No. 2 (May, 1987), pp. 214-221.
- Fernández, María Soledad. "Estrategias de poder en el discurso realista: *La Regenta y Fortunata y Jacinta*", *Hispania*, Vol. 75, No. 2 (May, 1992), pp. 266-274.
- Gilman, Stephen. "Feminine and Masculine Consciousness in *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos* Año XVII, (1982), pp. 63-69.
- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1965.
- González Martínez, Pilar. "Prohibición y goce: El objeto-alimento en *La Regenta* de L. A. Clarín". *Reis*, No. 84, *Monográfico sobre Sociología del Arte* (Oct.,-Dec., 1998), pp. 147-154.
- Gramberg, Eduard J. "*Su único hijo*. Novela incomprendida de Leopoldo Alas", *Hispania*, Vol. 45, No. 2 (May, 1962), pp. 194-199.

- Gullón, Germán. "Tristana: Literaturización y estructura novelesca", *Hispanic Review*, Vol. 45, No.1 (Winter, 1977), pp. 13-27.
- Hafter, Monroe Z. "Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*", *MLN*, Vol. 95, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1980), pp. 312-334.
- Hartman, A. Richard. "El Provisor / Regente de su deshonra: Fermín, Víctor and the Calderonian honor tragedy in Clarín's *La Regenta*", *Revista Hispánica Moderna*, Año 55, No. 2 (Dec., 2002), pp. 255-265.
- Hoffman, Joan M. "Not no Happily Ever After: Rewriting the Courtship Script in *Tristana*", *Revista Hispánica Moderna*, Año 48, No. 1 (Jun., 1995), pp. 43-53.
- Ingham, Patricia. *The Language of Gender and Class. Transformation in the Victorian novel*. London: Routledge, 1996.
- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*. Los Ángeles: University of California Press, 1994.
- Jagoe, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria, 1998.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Women Writer's and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley : University of California Press, 1989.
- Kirsner, Robert. "Galdós' Attitude towards Spain as Seen in the Characters of *Fortunata y Jacinta*", *PMLA*, Vol. 66, No. 2 (Mar., 1951), pp. 124-137
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Larra, Mariano José de. *Artículos*. Madrid: Cátedra, 1999.
- López, Ignacio Javier. "Clarín y la imaginación literaria romántica". *Revista Hispánica Moderna*, Año 48, No. 2 (Dec., 1995), pp. 274-285).
- López-Baralt, Mercedes. "Lo que una sueña tiene su aquél": la exploración del inconsciente en *Fortunata y Jacinta*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 35, No. 1 (1987), pp. 151-170.
- . "Sueños de mujeres: La voz del anima en *Fortunata y Jacinta* de Galdós", *Hispanic Review*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1987), pp. 491-512).
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor. Seduction, Patriarchal Society and Literature Tradition*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1992.

- Márquez García, Francisco. *Sexo y Razón: Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*. Madrid: Aka, 1997.
- Maza Sancho, Ana María. “El lenguaje de los personajes en *Fortunata y Jacinta*”, *Revista Chilena de Literatura*, No. 27/28 (Apr., Nov., 1986), pp. 173-185.
- Mosse, George L. *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad..* Madrid: Talasa, 2000. Trad. Rafael Heredero.
- Muñoz López, Pilar. *Sangre, amor e interés. La familia de la España de la Restauración*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- Naupert, Cristina. *La Tematología Comparatista. Entre teoría y práctica. La novela del adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Overton, Bill. “Children and Childlessness in the Novel of Female Adultery”, *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999) pp. 314-327.
- . *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction: 1830-1900*. London: Macmillan Press Ltd, 1996.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española*. Madrid: Editorial Nacional, 1981 (1890).
- . *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Alianza Editorial, 1966
- . *Los Pazos de Ulloa*, ed. Marina Mayoral, Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Barcelona: Planeta, 2003.
- . *Tormento*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- . *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Picón, Jacinto Octavio. *Dulce y Sabrosa*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Resina, Joan Ramón. “Ana Ozores’s Nerves”, *Hispanic Review*, Vol. 71, No. 2 (Spring, 2003), pp. 229-252.
- . “Tiempo mítico y “tajada de vida” en *Su único hijo*, novela de Clarín”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 14, No. 1 (Otoño 1989), pp. 95-116.
- Reyero, Carlos. *Apariencia e Identidad Masculina: De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

- Ribbans, Geoffrey. "Amparando / Desamparando a Amparo: Some reflections on *El Doctor Centeno and Tormento*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 17, No. 3 (Primavera 1993), pp. 495-524.
- . *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós' Fortunata y Jacinta*. Indiana: Purdue University Press, 1997.
- Rich, Lawrence. "Fear and Loathing in Vetusta: Coding Class and Gender in Clarín's *La Regenta*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 3 (Primavera 2001), pp. 505-518).
- Richmond, Carolyn, "Introducción" y edición de *Su único Hijo* de Leopoldo Alas. Madrid: Espasa Calpe (Austral), 1990.
- Sánchez, Elizabeth D. "Order / Disorder and Complexity in *La Regenta*: A Case for Spiraling Outward and Upward", *South Central Review*, Vol. 13, No. 4 (Winter, 1996), pp. 5 17.
- Sánchez, Roberto G. "Galdós' *Tristana*. Anatomy of a "Disappointment"", *Anales Galdosianos* 12 (1977): 115-118.
- . "The Presence of the Theater and 'The Consciousness of Theater' in Clarín's *La Regenta*", *Hispanic Review*, Vol. 37. No. 4 (Oct., 1969), pp. 491-509.
- Schubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. London: UNWIN HYMAN, 1990.
- Sinclair, Alison. *The Deceived Husband. A Kleinian Approach to the Literature of Infidelity*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Sinnigen, John H. "Individual, Class and Society in *Fortunata and Jacinta*", *Galdós*, (ed.) Jo Labanyi, New York: Longman Publishing, 1993. p.116-139. Print.
- . "Galdós' *Tormento*: political partisanship / literary structures", *Anales Galdosianos*, Año XV (1980): 73-81.
- . "Resistance and Rebellion in *Tristana*", *MLN*, Vol. 91, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1976), pp. 277-291.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- Solanas, Juan V. "Estructura y Simbolismo en *Los Pazos de Ulloa*", *Hispania*, Vol. 64, No. 2 (May, 1981), pp. 199-208.

- Stallybrass, Peter y Allan White. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press, 1986.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- Tosh, John. *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Tsuchiya, Akiko. "Maxi and the signs of madness: Reading as Creation in *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 56, No. 1 (Winter, 1988), pp. 53-71.
- . "The Struggle for Autonomy in Galdós' *Tristana*", *MLN*, Vol. 104, No.2, Hispanic Issue (Mar., 1989), pp. 330-350.
- Turner, Harriet. "Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of *Jacinta*", *Hispanic Review*, Vol. 51, No. 1 (Winter, 1983), pp. 1-22
- Valis, Noël Maureen. "Death and the Child in *Su único hijo*", *Hispanic Review*, Vol. 70, No. 2 (Spring, 2002), pp. 243-263.
- . "Hysteria and Historical Context in *La Regenta*", *Revista Hispánica Moderna*, Año 53, No. 2 (Dec., 2000), pp. 325-351).
- . *The Decadent Vision in Leopoldo Alas. A Study of La Regenta and Su único hijo*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1981.
- . "The Perfect Copy: Clarín's *Su único hijo* and the Flaubertian Connection", *PMLA*, Vol. 104, No. 5 (Oct., 1989), pp. 856-867
- Vázquez García, Francisco. *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*, Madrid: Akal, 1997.
- Wagshal, Steven. "¿Incertidumbre moderna o moralismo medieval?: La interpretación de la ambigüedad textual en *Su único hijo* de Clarín", *Revista Hispánica Moderna*, Año 51, No. 2 (Dec., 1998), pp. 257-272.
- Wesseling, Pieter. "Structure and Its Implications in Leopold Alas' *La Regenta*". *Hispanic Review*, Vol. 51, No.4 (Autumn, 1983), pp. 393-408).
- Wietelmann Bauer, Beth. "Innovación y apertura: La novela realista del siglo XIX ante el problema del desenlace", *Hispanic Review*, Vol. 59, No. 2 (Spring, 1991), pp. 187-203.
- . "Something Lost: Translation, Transaction and Travesty in Clarín's *Su único hijo*", *Revista Hispánica Moderna*, Año 48, No. 1 (Jun., 1995), pp. 92-105.

