

El motivo de *el viejo y la niña* en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX¹

Ana L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

Para Paquita Moya, maestra, compañera y,
finalmente, y lo mejor de todo, buena amiga.

RESUMEN: Inserto en la rama de estudios conocida hoy como «Tematología», el presente artículo pretende revisar algunas de las obras novelescas de Galdós, a partir de la presencia en ellas del motivo literario conocido como *el viejo y la niña*. A través de un enfoque que alterna las aproximaciones longitudinal y transversal, se ha buscado mostrar la originalidad y singularidad de la presencia de este antiguo motivo en la obra galdosiana. De esta forma se ha tenido en cuenta tanto su presencia en toda una dilatada tradición literaria, como en novelistas contemporáneos al autor canario.

PALABRAS CLAVE: El viejo y la niña, Galdós, Motivo literario, Novela del s. XIX.

ABSTRACT: The present article is included in the field of studies nowadays known as “Thematologie”. It aims to review the presence of the old motif known as *The old man and the little girl* in some of the fantastic works by Galdós. The alternance of both longitudinal and transversal approaches, allows us to prove the originality and singularity of the presence of this old motif in Galdós’ works. In this way, its presence has also been taken into consideration in an extensive literary tradition as well as in authors who are contemporary to this native of the Canary Islands.

KEYWORDS: The old man and the little girl, Galdós, Literary motif, Nineteenth century novel.

TEMAS Y MOTIVOS LITERARIOS

Asumiendo la definición recogida por Trocchi (2002: 129-69) de la tematología como la vía investigadora que se ocupa de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos, parece indiscutible su inclusión en el ámbito de la literatura comparada. Se trata de una disciplina, como recoge Weisstein (1975: 265), muy debatida en el ámbito de los estudios comparatistas y que, en la actualidad, parece cobrar un mayor relieve e intensidad. Anna Trocchi (2002) ha trazado una condensada e iluminadora síntesis sobre su desarrollo, tomando como punto principal de partida los estudios de tipo folclórico iniciados en el siglo XIX. Será, especialmente, el enfoque positivista que acompañe a este tipo

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL).

de investigación en este siglo, uno de los reproches más reiteradamente señalados por sus detractores, quienes denunciaron el carácter de meros repertorios mecanicistas vinculados solo a la materia motivo de los textos literarios, con el consecuente olvido de su tratamiento estético y formal². Frente a tal postura, y como algunos de los principales defensores y valedores de tal disciplina, aparecen en el ámbito estadounidense Harry Levin, y en el europeo Trousson. En este último destacan, especialmente, las aportaciones alemanas, que cuentan en esta línea investigadora con una dilatada trayectoria. Como defendiera Trousson, frente a quienes consideraban la tematología como una rama de estudios ajena a lo específicamente literario, en el proceso artístico de la obra resulta fundamental la selección y disposición de los temas. De manera que aun cuando un tema presenta necesariamente una naturaleza inmanente y trascendente —la contextualización histórica e ideológica resulta imprescindible para la valoración y comprensión de los temas expuestos en las obras, influyendo especialmente el sistema literario propio de cada época—, es el estudio de los elementos estéticos y formales propios de cada texto lo que descubre la elaboración personal y literaria de un mismo tema por parte de cada autor, y permite diferenciar obras vinculadas temáticamente entre sí.

Es la naturaleza intertextual de un tema la que hace, asimismo, especialmente valiosa y aprovechable la aportación de Genette (1989), sobre lo que denomina la hipertextualidad, pues la historia de las variaciones y cambios de un tema literario bien cabe dentro del dominio de la práctica literaria hipertextual que analiza las relaciones de derivación de unos textos respecto a otros.

El horizonte de estudios temáticos se presenta, por lo demás, muy abierto y ofrece un amplio espectro en orden de una variable generalidad que abarcaría desde aquellos problemas fundamentales de la conducta humana, hasta aspectos mucho más definidos y concretos. Como indicara Guillén (1985: 254), podemos considerar el tema como lo procedente del mundo, la naturaleza y la cultura, modificado y modulado en la escritura literaria. Será, precisamente, tal variabilidad en la generalización de un tema lo que permita trazar diferencias entre temas de larga, media o corta duración. Mientras hallamos temas universales que permanecen a lo largo de toda la tradición literaria, otros, por el contrario, se muestran ligados a un momento o época determinada, e incluso pueden darse temas de naturaleza personal vinculados a la escritura de un autor.

Siguiendo, asimismo, un orden decreciente se llegaría a la unidad temática mínima e indivisible, catalogada por muchos estudiosos como motivo. La anarquía terminológica, no obstante, perceptible en esta rama de estudios, impide la homologación y acuerdo entre los diferentes estudiosos³ y se acentúa, además, cuando se comparan términos procedentes de lenguas distintas.

² Vid. también Naupert (2003).

³ Vid. Weisstein (1975: 281) y Naupert (2003: 20).

En su ya clásico trabajo sobre el tema y el motivo, Tomachevski (1982) situó el primero por encima del segundo y consideró este como la parte indivisible de la obra; de esta forma, un tema vendría a ser esa unidad mayor capaz de agrupar múltiples motivos.

Si nos situamos, pues, en el campo de la tematología, en ese punto extremo de la cadena constituido por esas cuestiones fundamentales y universales de la conducta humana que permanecen latentes a lo largo de la historia literaria, no cabe duda de que el *amor* se constituye como uno de esos grandes temas de larga duración. Será, por tanto, dentro del mismo donde podamos localizar el de la postrera pasión amorosa de un hombre de avanzada edad por una mujer mucho más joven que él. O lo que sería igual, en el ámbito de nuestra tradición literaria, el motivo de *el viejo y la niña*.

EL MOTIVO DE *EL VIEJO Y LA NIÑA* EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Tanto en el clásico diccionario de Frenzel (1980), como en el de Moreno Soldevila (2011) hallamos, como entradas destacadas y específicas, *El viejo enamorado* y *Amor en la vejez*. En tal motivo nos encontramos, pues, con la figura del *senex amans*; a tal respecto y si consideramos, según indica Tomachevski, que uno de los procedimientos habituales para enlazar motivos es la creación de personajes que se constituyen en representantes vivientes de este o aquel motivo, tendríamos a tal personaje como la figura que permitiría articular este contenido temático. Constituyéndose la caracterización como el procedimiento que sirve para reconocer a un personaje, Tomachevski (1982: 204-5) habla de ese sistema de motivos ligados al personaje que la permiten. Como tipos fundamentales de procedimientos de caracterización se refirió a la inmutabilidad o variabilidad del carácter, apuntando a la configuración dual esquemática —buenos vs. malos— propia de las formas más primitivas. Si se refiere, asimismo, el formalista ruso a esos procedimientos canónicos que acaban envejeciendo y tienden a ser rebatidos y sustituidos precisamente por su deterioro y anquilosamiento, tal situación puede advertirse con bastante claridad en el seguimiento de las transformaciones que experimenta esta figura literaria en el ámbito de la tradición. En este sentido, y como somera y muy comprimidamente intentaré mostrar, encontraremos antes de lo que podemos considerar las variaciones propias de la literatura moderna, destacadas rupturas respecto a algunos de esos rasgos definitorios del personaje que introducen evidentes innovaciones.

El tema del resurgir de la pasión amorosa en un hombre de avanzada edad aparece ya en la literatura de la Antigüedad. En ella se considera como algo completamente inapropiado para el hombre anciano, el estallido de la pasión. Si el hombre de edad avanzada reúne como rasgos propios la sabiduría y la dignidad, ambas desaparecen al enamorarse. Un enamoramiento que suele ser inspirado, además, por una mujer mucho más joven y que intensifica, como indica Frenzel, al producirse la desproporción y diferencia de edades, la comicidad que rodea tradicionalmente al personaje. De manera que será esencialmente en la literatura cómica y satírica donde nos tropecemos, con reiterada insistencia, con el personaje del viejo enamorado.

En su aproximación a este motivo, Casa (1997) destacó la figura del sátiro, de forma que en la confrontación Pan-Afrodita se nos presenta ya esa pasión amorosa nunca satisfecha. Para dicho estudioso, el viejo amante vendría a ser una figura degradada del sátiro que compartiría con él rasgos como la fealdad, la deformación o el fracaso en el amor.

En la tradición literaria occidental el viejo enamorado aparece, en consecuencia, como un ser despreciable que a menudo se alza como obstáculo que interfiere en la unión de una joven pareja, intentando subvertir con su intromisión el orden natural. En este sentido cabría recordar las lúcidas aproximaciones de Américo Castro (1925) a la obra cervantina, uno de cuyos temas más reiterados vendría a ser el del error —considerado como una infracción en el orden de la naturaleza—, y dentro del cual incluye Castro, precisamente, el tradicional tema del viejo y la niña. El anciano enamorado implicaría, por tanto, una notable inversión de los roles amorosos ya que este papel corresponde, conforme al orden natural, al *adulescens*. En la tradición de la comedia latina encontramos obras en las que el viejo aparece dominado por sus apetitos carnales y enfrentado, pues, al joven rival. Un personaje, este último, que a veces es el propio hijo. Tal situación aparece en textos de Plauto como *Asinaria* o *Mercator*.

El comportamiento ridículo e inapropiado para su edad del anciano metido en lides amorosas preside su caracterización en la literatura tradicional y suele conllevar la burla o el castigo. Se trata, en consecuencia, de un determinado tipo literario de gran difusión en la literatura europea y que suele aparecer adscrito al dominio de lo cómico, tanto en las variantes teatrales como narrativas. Recuérdese su presencia en la obra de Chaucer o Boccaccio, en los fabliaux, en la comedia del arte o en un texto de nuestra tradición literaria de destacado relieve como el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota. Precisamente esta obra se constituirá, andando el tiempo, como el hipotexto⁴ sobre el que construirá Francisco Ayala su *Diálogo entre el amor y un viejo*. Asimismo, y desde remotos orígenes, la idea del sabio convertido en mujeriego se concretó, como recuerda Frenzel (1980: 387-8), en una serie de leyendas que tienen como protagonistas a insignes varones como Salomón, Aristóteles, Virgilio o Merlín, despojados de su connatural grandeza y dignidad por los efectos del amor. Unos relatos que incluiría Thompson en su estudio sobre el cuento folclórico, en el apartado H, *Seducción y adulterio*, si bien para él tales historias formarían parte de la literatura más que del folclore (1972: 273).

Ligado, pues, a esos rasgos reiterados que dominan su caracterización, el *senex amans* aparece en la tradición dramática en géneros usualmente adscritos al dominio de lo cómico. Significativa resulta, de esta forma, su presencia en obras de Molière o en algún entremés cervantino. Basado en un viejo relato tradicional, presente ya en la *Disciplina clericalis*, en *El viejo celoso* Cervantes asocia una historia de engaño y adulterio al motivo del matrimonio entre un hombre mayor y una joven. Aquí, como solía ser habitual en la tradición literaria, el marido anciano es objeto de la burla y el engaño. En tal situación hallamos un tratamiento ajustado a lo que denominábamos, con Tomachevski, procedimientos canónicos en la forma de caracterización de esta figura literaria, que varía ostensiblemente en

⁴ Sobre los conceptos de hipotexto e hipertexto *vid.* Genette (1989).

otro texto cervantino de diferente índole genérica. Si bien el título de su novela corta «El celoso extremeño» incide también en el rasgo de los celos como forma, incluso, presentativa del marido, cuyo total dominio sobre él lo empuja a actuar opresivamente contra la joven esposa, el desarrollo de esta historia de triángulo difiere del tratamiento tradicional y se aleja del previsible enfoque humorístico. Vinculados, por tanto, de alguna forma estos dos personajes cervantinos al ámbito de lo cómico y lo trágico, quizá podría hablarse de una variante intermedia en el caso del sabio y digno rey Policarpo del *Persiles*, que ve rota su tranquila existencia al enamorarse apasionadamente de Auristela, la joven extranjera llegada a su isla.

Presentes, por tanto, distintas versiones de este motivo en la obra de Cervantes también, como ha indicado Frenzel, pueden advertirse notables fisuras, respecto al tradicional tratamiento del mismo, en la obra de Molière. Si en *L'Avare* el protagonista acabará cediendo su novia a su hijo⁵, con lo que se reinstaura el orden natural alterado, en *L'École des maris* el autor introduce variantes contrapuestas respecto a un mismo tema. Al morir un padre deja a sus dos jóvenes hijas a cargo de dos hermanos mucho mayores que ellas. Fustigada y perseguida una de ellas por su severo preceptor que desea conseguirla para sí mismo, la joven deberá acudir a sus dotes de ingenio y engaño para triunfar en su relación con su joven enamorado. Una situación completamente diferente a la que rodea a la otra hermana, quien acabará enamorándose de su preceptor, por su juicioso y recto comportamiento con ella. No cabe duda, en este segundo caso, de que el dramaturgo francés se aparta del tratamiento caracterizador tradicional del hombre mayor, para introducir una variante que aporta, sin duda, una nueva luz sobre una situación que derivaba habitualmente en una historia de astucias y engaños, en la que el viejo recibía su justo castigo.

Si en comprimida síntesis intentamos trazar una tipología básica en la caracterización de esta figura en la tradición literaria, tendríamos que señalar como esos rasgos canónicos que se repiten en torno a este su físico decadente y decrepito, en claro contraste con la lozanía y belleza de la joven —y que no impide, en algunos casos, su lubricidad—, su ceguera respecto a lo inconveniente e inapropiado de su relación con esta, su egoísmo y, en frecuente ocasiones, celos que hacen del mismo un ser posesivo y hostigador de la mujer a la que persigue o retiene como esposa. En tal sentido puede trazarse una línea divisoria entre el anciano ya casado y el que aspira al matrimonio o a la seducción de la joven. En el primer caso se ha destacado, como referente mítico, al decrepito e impotente Titono, amado de Aurora, quien pidió para él vida eterna olvidando solicitar también su eterna juventud. La insatisfacción habitual en la mujer joven casada con un viejo aparece en la tradición literaria latina, manifiesta, por ejemplo, en las hermanas de Psique quejasas por sus enlaces con hombres mayores⁶. En general la trama articulada en torno a un triángulo amoroso, uno de cuyos vértices es el anciano marido, suele dar como resultado —tanto en las variantes

⁵ La renuncia del hombre mayor a favor del rival joven la hallamos también en la literatura anterior. Recuérdese *Aulularia* de Plauto.

⁶ Vid. el mencionado *Diccionario de motivos amorios*.

dramáticas como narrativas— historias de adulterio en las que el esposo es objeto de burlas y recibe el merecido castigo.

La otra situación más habitual en la tradición es la del hombre mayor que, a menudo valiéndose de su elevada posición social, aspira a la mano de la joven. En este caso suele existir el rival joven, quien, como vimos, puede presentar lazos de parentesco con el anciano. Si destacamos en algunas comedias de Plauto el enfrentamiento entre padre e hijo, también encontramos la relación tío-sobrino. Este sería el caso de *Aulularia*, en la que el rico viejo renunciará a favor del joven. Algunos ejemplos de la tradición posterior, en los que seguimos hallando tales vínculos de parentesco, podrían rastrearse en una de las historias insertas en la famosa *Diana* de Montemayor y, por supuesto, en la también célebre comedia de Moratín *El sí de las niñas*.

Asimismo, y como otra de las situaciones también recurrentes que acompañan al motivo de *el viejo y la niña*, puede recordarse la relación entre ambos como preceptor y pupila, uno de cuyos ejemplos más famosos es *Le barbier de Séville* de Beaumarchais, célebre asimismo por sus versiones operísticas. Precisamente coronando toda una tradición teatral y operística concebiría Donizetti su *Don Pasquale*, donde reaparece el parentesco tío-sobrino. En relación con la figura del viejo como amante y preceptor ya hemos señalado la innovación introducida por Molière en *L'École des maris*, en esas dos líneas paralelas de acción, con resultados tan distintos. Una variedad que puede apreciarse, asimismo —si bien no dentro de una misma obra—, en la producción de Leandro Fernández de Moratín. Así, frente al protagonista de *El viejo y la niña*, compendio de esa serie de rasgos canónicos propios de una caracterización tradicional, el don Diego de *El sí de las niñas* presenta desde un primer momento, como rasgo dominante en su conducta, algo verdaderamente sorprendente en la configuración establecida en este tipo literario: su preocupación por conocer los verdaderos sentimientos de su joven prometida, para asegurarse de que ella asume gustosa y voluntariamente el enlace. Considerado como un claro portavoz de las ideas de su autor, en la explícita defensa de la libertad femenina, la obra de Moratín debe encuadrarse necesariamente en el contexto ideológico de su época, en la que una nueva sensibilidad social convierte a este motivo en objeto de una seria preocupación de orden cívico. La denuncia de la situación de la mujer tanto en lo referente a su formación y educación como en lo tocante, especialmente, a su lugar en el ámbito familiar resulta una constante en el pensamiento dieciochesco⁷. Significativo puede resultar, así, el título de una novela de Salvá, *Irene y Clara o La madre imperiosa*, en la que, como en la comedia moratiniana, pero de forma mucho más intensificada, se presenta un caso extremo de tiranía materna⁸. La recurrente presencia del antiguo motivo literario de *el viejo y la niña* en el contexto dieciochesco puede entenderse, por tanto, a la luz de los nuevos principios e ideas de la época, de manera que, aun manteniéndose lo que considerábamos el arquetipo tradicional del personaje, la situación generada por el mismo adquiere en estos momentos nuevos significados

⁷ Vid. Álvarez Barrientos (2005: 113).

⁸ Vid. la moderna edición de Ana Rueda (2003).

que van más allá de la mera finalidad humorística, por otro lado también claramente perceptible⁹.

Si en los casos someramente revisados hasta el momento, y pese a algunas de las excepciones aducidas, el personaje del viejo enamorado se ajustaba a esos rasgos caracterizadores machaconamente repetidos, en pleno siglo XVIII encontraremos a una figura cuyo perfil escapa a tales moldes y parece anunciar ese tratamiento mucho más profundo que experimentará en manos de los escritores modernos. Conforme al todavía viejo principio literario de la variedad en la unidad, Goethe intercalará numerosas historias a lo largo del *Wilhelm Meisters*. Concretamente en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Andanzas de Wilhelm Meisters*) encontraremos en el libro II, cap. III una narración, «Der Mann von fünfzig Jahren»¹⁰, cuya gestación y desarrollo corresponde a distintos momentos de la vida de su autor, coincidiendo su completa redacción con la época en que el anciano poeta andaba enamorado de Ulrica von Levetzow. Su inicio supone todo un golpe de efecto para la atención lectora porque en él descubrimos que la sobrina del comandante, protagonista del relato, no desea casarse con el hijo de este, tal como estaba estipulado desde hacía tiempo, pues lo ama a él. El efecto de dicha noticia provocará en el personaje una gran conmoción, de manera que la desproporción de edades, sentida ahora por él como un pesado lastre, no originará ningún efecto cómico y será motivo del interés del narrador que se desplaza hacia su interioridad para mostrar el conflicto surgido en él. Su buscado remozamiento juvenil no conlleva, pues, el tradicional tratamiento burlesco¹¹, dado que ahora el narrador se instala en la compleja interioridad de su personaje dignificando, a través de tal inmersión, sus móviles y razones. El resultado de este nuevo enfoque —y pese a que, finalmente, la naturaleza parezca corregir el error, al hacer que los primos se traten y lleguen a enamorarse— da como resultado la creación de un personaje de marcada complejidad que, sin duda, se desvía del prototipo del anciano enamorado, carente de toda profundidad psicológica¹².

Con Goethe, como destacado ejemplo, habríamos llegado al linde de lo que supondrá ese nuevo tratamiento otorgado a la figura del *senex amans* y que implica su desviación de lo cómico hacia lo trágico. Como señaló Frenzel (1980: 386), el aspecto trágico del personaje deberá esperar bastante tiempo. Será, así, la posterior literatura moderna la que extraiga inesperados matices de la que, en sus orígenes, se constituyó como una figura definida por su inamovible perfil caracterizador.

⁹ Recuérdese la presencia de tal motivo en un género ligado al ámbito de lo cómico como el sainete.

¹⁰ La traducción literal sería «El hombre de cincuenta años», quizá más adecuada que la de «El cincuentón» que es la que aparece en las obras completas de Aguilar.

¹¹ Aunque quizá sea más habitual la variante femenina. Recuérdese el tipo de «la vieja niña» en, por ejemplo, la poesía satírica de Quevedo.

¹² Frenzel recuerda, de este mismo escritor, el caso de Fausto quien, sin desear pasar por la inconveniencia y oprobio del *senex amans*, decide hacer un pacto diabólico para su remozamiento juvenil. Personal versión valeresca de dicho tema la hallamos en su última novela *Morsamor*.

VARIACIONES NOVELESCAS EN GALDÓS Y OTROS ESCRITORES DECIMONÓNICOS

Como recordó Tomachevski (1982), el manejo de los procedimientos de caracterización de los personajes en toda una dilatada tradición literaria suponía la explícita delimitación de estos en bandos confrontados, de manera que en la narración tradicional la frontera divisoria entre personajes positivos y negativos quedaba, en todo momento, muy clara al lector. Los rasgos que Aristóteles estableciera para el personaje, referentes a la unidad y constancia de su carácter, se proyectarán en toda una amplia trayectoria literaria, como también seguirá resultando evidente, en el ámbito de la tradición narrativa, la relación de subordinación, trazada por el autor griego, del carácter respecto a la fábula.

La forma de caracterización del personaje dependerá, por lo demás, en gran medida, del género literario. En el ámbito del teatro, evidentemente la comedia permitirá una más completa caracterización de los personajes que formas más sencillas como el entremés o el sainete¹³.

Centrados en los dominios de la narración, género objeto de nuestro estudio, resulta especialmente provechosa la dualidad que en el ámbito del relato extenso trazó el pensamiento anglosajón, entre lo que denominó *romance* y la moderna y posterior novela. Mientras en el primero solemos encontrar, en sus distintas formas —pastoril, caballeresca...—, a prototipos establecidos que se conforman a partir siempre de unos mismos rasgos y que aparecen al servicio de la fábula, en la novela moderna se producirá un claro viraje respecto al orden aristotélico, de manera que el carácter desplaza a la fábula y se sitúa como el eje central de la obra. Un cambio que implicará, asimismo, la ruptura con esos procedimientos habituales que erigían la unidad y la constancia como rasgos necesarios en el carácter, y que provoca, en consecuencia, una manera novedosa de concebir al personaje.

Si la semilla que hará germinar ese nuevo género aparece en el *Quijote*, será especialmente en el siglo XIX cuando lo que conceptuamos hoy como novela moderna alcance su pleno desarrollo. En ella volveremos a encontrar el viejo motivo literario objeto de nuestro interés pero, qué duda cabe, los grandes cambios vinculados a la misma, y que la separan del tradicional *romance*, influirán abiertamente en su muy distinto tratamiento.

Frente a esa caracterización claramente marcada por unos trazos asentados desde un principio, típica del *romance*, en la novela posterior, y dado que precisamente la fábula deja de ser el constituyente central para adquirir progresivamente el carácter una mayor importancia, será la exploración de los resortes íntimos del personaje, el análisis de los móviles que guíen su conducta, una de sus búsquedas principales. Especialmente conocida resulta la diferenciación establecida por Forster (1985) entre personaje plano y redondo que, en

¹³ En la historia del teatro hallaremos también enfoques que desplazan el tradicional triángulo amoroso hacia los dominios de lo trágico. Valga como significativo y conocido ejemplo el *Don Carlos* de Schiller. En la versión operística de Verdi cabe recordar la hermosa aria del rey, de profunda y conmovedora intensidad, al reconocer la falta de amor de su esposa. Como ejemplo, asimismo, de un enfoque serio en la rivalidad padre-hijo recuérdese *El castigo sin venganza* de Lope.

líneas generales, podría aplicarse a esos dos géneros mencionados del *romance* y la novela. Unas formas cuyas fronteras divisorias —como ya advirtiera un escritor como Walter Scott— no son fáciles de trazar, en muchas ocasiones.

Si con Forster consideramos al personaje plano como aquel definido por unos rasgos muy precisos que permanecen inalterables, desde luego habrá que concluir que el personaje del anciano enamorado en la tradición narrativa se ajustaría a tal catalogación, agrupándose en torno a él esa serie de rasgos canónicos a los que hemos tenido ocasión de referirnos. Frente a tal forma de caracterización, dentro del ámbito de la novela volveremos a encontrar a este tipo de personaje, pero su delineación no solo no se ajusta ya a tales rasgos preceptivos sino que suele desplazarse hacia el territorio propio de los personajes redondos. O lo que es igual, en términos de Forster, al de esos personajes que no pueden ser apresados en un único rasgo y cuya caracterización presenta innumerables matices y contrastes capaces de provocar la sorpresa o desconcierto en el lector, frente al mero reconocimiento típico del personaje plano. Precisamente en una de las obras de una autora manejada por Forster, como ejemplo paradigmático en la creación de personajes redondos, como Jane Austen, podríamos vislumbrar a este tipo de personaje. Recuérdese, así, el conflicto originado en el coronel Brandon, por el surgir de una tardía pasión amorosa, en *Sense and Sensibility*.

Centrados en la novelística galdosiana, no hay duda de que la figura del personaje objeto de nuestro interés presenta unos cambios notables que podemos vincular a esos dos modelos narrativos. Como personaje plano podemos catalogar, así, al Mauro Requejo presente en esa etapa inicial de su trayectoria muy ligada, todavía, a la influencia romántica. En esos episodios incluidos en la primera serie¹⁴, como en esas primeras obras catalogadas como novelas de tesis la pervivencia del Romanticismo y, por ende, la conexión todavía latente con el *romance* tradicional es clara. En lo que respecta a nuestro personaje, su papel como singular tutor de Inés, con el surgimiento de esos nuevos intereses que aspiran a convertirla en su esposa, no pueden ser más inequívocamente tradicionales¹⁵. Como lo es su plena caracterización dentro del dominio de lo cómico y grotesco, y su rivalidad con el joven enamorado que, en las presentes novelas, resulta el narrador protagonista. Dentro de la concepción laberíntica que suele regir la elaboración de la trama, en estos momentos de su producción literaria, Galdós riza aún más el rizo, al añadir a la tradicional confrontación entre el héroe y el antihéroe a un nuevo enamorado de Inés, como Juan de Dios. Personaje secundario al que podríamos también catalogar como plano, su presencia en esta primera serie adquirirá, incluso, mayor alcance que la de Requejo.

Si en estas primeras obras galdosianas el perfil de Mauro Requejo no aparece tan claramente adscrito, como en la literatura anterior, a esa etapa final de la vejez, su vinculación con este motivo literario resulta, no obstante, bastante evidente. Como ocurría en esa dilatada tradición literaria anterior, el personaje es objeto de un tratamiento cómico, intensificado, incluso, por la deformación caricaturesca, tan habitual en tantas figuras de esta ín-

¹⁴ Recuérdese, a propósito de nuestro tema, cómo en *La corte de Carlos IV* Gabriel asiste a una representación de *El sí de las niñas*, ante la que adopta una actitud claramente elogiosa.

¹⁵ Todo lo relacionado con Inés y los Requejo aparece en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*.

dole en Galdós y en la narrativa de Dickens, uno de sus grandes modelos. Y como solía ocurrir en dicha tradición, en el presente caso tampoco el que se perfila, sin duda, como antihéroe consigue su objetivo, si bien la pareja de jóvenes protagonistas deberá superar muchos más obstáculos que el que, en un primer momento, pudo representar el intrigante tutor.

También en la segunda serie Galdós volvería a crear la situación de la joven huérfana que es prohijada por su tío. En *El grande Oriente* hallamos así testimonios claros de una explícita intertextualidad con la tradición literaria anterior, vinculada a este motivo literario. En el capítulo XII, al hablar de Campos y Andrea, el narrador señala que en nada se parecía este a los grotescos tutores de las comedias italianas dieciochescas, asimismo habituales en la ópera. Para establecer, a continuación, la conveniente distancia con el más próximo modelo teatral moratiniano. Con todo, dicho motivo vuelve a reaparecer en el fraguado compromiso, por parte de Campos, entre su sobrina y el marqués Falfán de los Godos, cincuentón bien conservado y muy rico. Precisamente al referirse a tal proyecto el narrador incide —en nueva e humorística reflexión metaliteraria— en las conexiones con la tradición anterior, pues al hablar del obstáculo que para tal enlace supone la aparición del joven rival —también aquí protagonista de las novelas—, no puede dejar de reconocer su similitud no solo con las mencionadas comedias italianas¹⁶ —y don Bartolo será mencionado, asimismo, por Andrea—, sino también con las novelas de D’Arlincourt, Madame Cottin, Florian y Mistress Bennet. Para añadir finalmente: «pero no es culpa nuestra que esta vieja historia se nos venga a las manos» (Pérez Galdós, 1981: 454)

Dentro del catálogo de variantes ligadas al hombre mayor enamorado de una joven, a Galdós pareció interesarle, especialmente, la del preceptor o tutor. Volveremos, así, a encontrar dicha figura si bien su alejamiento del universo romanesco y su adscripción plena al dominio de la novela moderna infunden en su caracterización notorios cambios. Frente al personaje plano hallaremos ahora a personajes redondos, incluso aunque desempeñen un papel secundario, en las obras en que surgen.

Muy singular resulta, así, el vínculo que liga a la turbada y desorientada Fortunata con ese peculiar amante y maestro que resulta ser Feijoo. Figura tratada con evidente simpatía¹⁷, es el suyo un caso evidente de lúcido reconocimiento de lo tardío, y por ello imposible, de su pasión amorosa que aparece reconvertida o dirigida hacia la tutela y guía de la confusa joven, cuyo futuro preocupa al maduro galán. Qué duda cabe frente al egoísmo o los celos que aparecían como componentes casi consustanciales al personaje del viejo enamorado, la desinteresada generosidad y auténtico aprecio por la amante constituyen los rasgos caracterizadores de esta figura. Un personaje que pudiendo ser considerado como secundario en la inmensa galería de figuras que desfilan por la novela, no es olvidado por su creador al hacer que su muerte coincida, prácticamente, con la de su protegida.

¹⁶ La insistencia en el modelo teatral aparece también en el testimonio del marqués quien defiende que él no es vejete de comedia. Completamente diferente será el buen Benigno Cordero, también de esta serie.

¹⁷ Montesinos señaló su casi profética relación con el Galdós futuro (2003: 266).

Pero será, sin duda, el caso de *Tristana* uno de los más relevantes en relación con este tipo de personaje. El don Lope que se presenta al inicio de la obra, y cuyo donjuanismo aparece resaltado como uno de los rasgos principales de su carácter, no duda en valerse de su posición, respecto a la hija de su amigo a la que recoge, para convertirla en su amante¹⁸. Centrada en esta ocasión la novela en la perspectiva femenina, será la transformación de la misma a lo largo de la obra lo que prime en el desarrollo de la trama. Si como en tantas ocasiones en la literatura anterior, también aquí aparece la figura del joven rival, el desarrollo posterior de la historia nada tiene que ver con las expectativas tradicionales, pues lejos de constituir la unión de estos la reinstauración del orden natural, con el correspondiente abandono del *senex amans*, la progresiva transformación de la protagonista implicará su distanciamiento tanto de uno como de otro. Un cambio que cabe percibir, asimismo, en el carácter de don Lope que de enemigo pasará a ser amigo del joven amante de su pupila para acabar, en un final repleto de ambigüedades, por casarse con ella. Pese a la brevedad de *Tristana* no cabe duda de que estamos ante un ejercicio novelesco de gran modernidad, en el que lo movedizo e inestable de los caracteres —especialmente de la protagonista cuyo *yo* subjetivo articula el desarrollo de la trama¹⁹— da lugar a una historia completamente alejada de los esquemas típicos de la tradición anterior²⁰.

Si en *Tristana* la boda final se produce conforme a unas motivaciones que nada tienen que ver con los esquemas tradicionales —recuérdese el giro inesperado de la trama por la amputación de la pierna de la joven—, distinto es el caso que hallamos en el ciclo articulado en torno a *Torquemada*. En el mismo, no obstante, el manejo que lleva a cabo Galdós respecto a este antiguo motivo literario no puede resultar más innovador. Casi se diría que el escritor tuvo presente algunos de los más característicos esquemas tradicionales, asociados al mismo, para transformarlos y someterlos a un insólito tratamiento.

Con la aparición, en *Torquemada en la cruz*, de la familia Del Aguila, se pone en marcha el complot urdido en torno al viudo usurero para que contraiga nuevas nupcias. En lo que resultará ser un singular *Bildungsroman* —o su misma negación— protagonizado por *Torquemada*, el punto inicial de su peculiar y tardía formación se establecerá cuando afronte una etapa avanzada en su vida. Al igual que el héroe de Goethe, también cabe hablar aquí de un cincuentón, cuyo destino cambiará radicalmente al conocer a las hermanas Del Aguila. De la misma forma que solía ocurrir en tantas obras de la tradición literaria, las motivaciones que dan lugar a la concertada boda tienen que ver con la situación económica de esta familia, aquí verdaderamente desesperada²¹. Lejos de recaer, sin embargo, el papel

¹⁸ Salvadas las distancias, podría recordarse la situación que traza Clarín en un cuento como «Benedictino», en donde el despreciable seductor resultará ser el amigo del padre. Precisamente este autor utilizará como hipotexto *El sí de las niñas*, en «El viejo y la niña».

¹⁹ No deja de ser representativa la relevancia de la escritura epistolar de la misma.

²⁰ Dando un paso más en lo que supone una mayor complejidad en la elaboración de los caracteres, algunos años después Edith Wharton, en *Estío*, creará una sinuosa historia protagonizada también por un preceptor, su pupila y el joven rival.

²¹ Recuérdese cómo en *Tormento* pasa por la mente de Rosalía Pipaón —también casada con un hombre que la aventajaba mucho en edad—, para remediar su situación económica, un imposible enlace

de quien lleva a cabo el forzado compromiso sobre un único personaje —recuérdese, especialmente, la tradicional tiranía materna—, la función aparece repartida en varios. La primera que hablará al avaro prestamista de ese matrimonio será precisamente su fiel compañera de negocios, doña Lupe. Esta, en su agonía final, lo insta a que lleve a cabo esa boda de la que podría obtener, incluso, importantes beneficios de ganarse el pleito pendiente. Muerta la prestamista, serán después el buen Donoso —el modelo que desea emular Torquemada en su nueva vida— y Cruz del Aguila quienes vayan cerrando, en torno al usurero, un estrecho cerco.

Hermana mayor de quien acabará convirtiéndose en segunda mujer de Torquemada, Cruz, más que actuar movida por impulsos fraternales, parece hacerlo por razones maternas. Así lo indica al mismo don Francisco cuando le habla de cómo la orfandad y la distancia de edad con Fidela la ha llevado a asumir ese papel. Como en la tradición literaria, cabría hablar aquí de una singular tiranía materna que dirige en todo momento la vida de sus dos hermanos y exige el gran sacrificio de uno de ellos. A diferencia, no obstante, de tal tradición, Cruz aparecerá en muchos momentos como el personaje reflector en quien se introduce el narrador para mostrar los hechos. Es, precisamente, el acceso a su turbada y conflictiva interioridad lo que hace de ella una de las figuras más complejas de la obra, totalmente alejada, sin duda, de esa figura materna tradicional, asociada a este motivo, carente de intramundo.

Es más, si Cruz parece asumir tal función, también en el inicio de la novela parece que bien podría desempeñar la de la sacrificada esposa. El narrador se introduce, así, en el personaje, en uno de los momentos más dramáticos de su existencia, para mostrar el curso de su pensamiento al tener que decidir quién se casará con Torquemada. Será, entre otras razones, su propia edad que la impide concebir, uno de los motivos que aducirá para justificar su elección. Curiosamente tal razonamiento parece que obrará también, con total efectividad, en la mente del usurero quien, como tantas figuras galdosianas, se ve aquejado de una pintoresca locura, muy acorde aquí con su perfil tragicómico. Esta lo lleva a conversar continuamente con su hijo fallecido quien le anuncia que volverá a la vida, al nacer de otra mujer. Tal esperanza moverá al indeciso viudo a dar ese importante paso —y una de las razones que arguye para oponerse a este es su edad—, de manera que finalmente accede a las presiones de Donoso.

Dentro del registro cómico que suele envolver a su protagonista, Galdós crea aquí una situación, vinculada al previsto enlace, sin duda verdaderamente novedosa. Aceptada la idea de casarse con una Del Aguila, el narrador nos ofrece su conflictiva tensión interna al desconocer con cuál lo hará. De hecho la vinculación de Torquemada con las dos hermanas se prolonga a lo largo del ciclo, hasta tal punto el dominio de Cruz sobre él se va progresivamente intensificando. El personaje llega a preguntarse, así, con quién se ha casado —«¿con Fidela o con Cruz, o con las dos a un tiempo?» (2003: 468)—, para pensar en am-

entre su hija, todavía niña, y Agustín Caballero. Asimismo, tal como indica el narrador, surge en ella un pensamiento subconsciente acerca de un posible matrimonio con él, en su futura viudez.

bas como «sus malditas consortes» (2003: 493) o amenazarlas, al ver cómo sus exigencias son cada vez mayores, con que «se quedan ustedes viudas de mí» (2003: 599).

La diferencia de edad que separa a Torquemada de Fidela es, por otro lado, siempre evidente para el protagonista. Si bien es cierto que la aparición de la joven lo impresionaba vivamente, de manera que desea volver a verla, no lo es menos que no puede hablarse del surgimiento de esa tardía pasión amorosa en el maduro pretendiente. El narrador se refiere a la rareza del sentimiento que la joven le inspiraba, al desear que hubiera sido su hija y compararla con Rufina²². Incluso el narrador hablará del puro afecto paternal del ya prometido Torquemada, al regalarle continuas golosinas a la infantil y candorosa joven. También en ella se adentrará la voz narrativa para mostrar su reacción ante la nueva situación. Además del indiscutible dominio que sobre ella ejerce Cruz, la situación familiar abocada a la más desesperada indigencia constituye el principal móvil que la lleva a aceptar el enlace. Para ella este supondrá, en definitiva, el fin de una etapa verdaderamente terrible y el principio de una acomodada existencia que culmina en la adquisición, incluso, de un título nobiliario. La ignorancia, infantilismo y candor de Fidela son rasgos caracterizadores prominentes que se mantienen tras su matrimonio; de manera que el narrador, al referirse a su bienestar y tranquilidad como casada, indica que el giro radical de su vida «no le permitía ver los vacíos que aquel matrimonio pudiera determinar en su alma» (2003: 411). Su afecto y simpatía hacia su esposo y su ceguera para sus defectos se constituyen, así, en constantes de su vida conyugal.

En lo concerniente, por otro lado, a la confrontación, habitual en este motivo, del hombre mayor y el joven héroe, también cabe hablar de la originalidad galdosiana. Sin duda aquí se manifiesta también una clara oposición y rivalidad, pero esta en lugar de recaer en el joven amante lo hace en el hermano. Será a través de Rafael, el ofendido y orgulloso hermano ciego que considera un error abominable este enlace, como se pongan de relieve las rupturas que el escritor canario lleva a cabo respecto a los modelos anteriores. En uno de los muchos momentos en que el narrador reproduce un monólogo interior del personaje, este llega a confesarse su gran error al prever las repercusiones de este matrimonio pues, lejos de ser infeliz, su hermana es dichosa con Torquemada. A él mismo le confesará lo erróneo de sus previsiones poco antes de acabar con su vida. De hecho será también en este momento cuando se manifieste otra de las rupturas de la obra galdosiana, respecto a una situación habitual en la tradición literaria. Rafael le hablará, así, a Torquemada de cómo él imaginó que un matrimonio entre «mujer joven y bonita, y viejo antipático» (2003: 605) daría pie a un previsible adulterio. Idea que el sorprendido Torquemada rechaza completamente, para recordar la promesa hecha, al respecto, por su mujer. Los celos, pues, no tienen cabida en ningún momento en el confiado usurero quien, frente a Rafael, nada recela de la permanente presencia del joven Morentín en su casa. Con él aparece, sin duda, en la trama novelesca, la posible situación de seducción extramatrimonial que, sin embargo, es firmemente reprimida por la serena e imperturbable Fidela. Con ella crea Galdós una figura femenina, desde luego muy poco habitual en el panorama novelesco decimonónico: la jo-

²² De hecho, más adelante ambas se harán buenas amigas.

ven satisfecha con una vida carente de amor cuya ausencia y vacío no la perturba ni angustia. No deja de ser significativo que la inocente y frágil Fidela llegue a confesar a su amiga Augusta, en uno de sus atropellados discursos últimos, que el amor es una tontería, «la mayor necedad en que el ser humano puede incurrir» (2003: 656).

Si consideramos, pues, el ciclo de Torquemada como un original y controvertido *Bildungsroman* en el que la boda con una mujer mucho más joven constituye el inicio de esa nueva etapa, habrá que concluir que tal situación no se erige como el eje de los intereses del autor. Adscrito el protagonista al ámbito de lo cómico —en ocasiones también tragicómico—, su figura no reúne, sin embargo, los rasgos tradicionales que suelen acompañar al *senex amans* —empezando por la ruptura con esa misma condición de amante—. Ni hay efervescencia de una tardía pasión, ni celos, ni dominio asfixiante sobre la joven esposa. Como tampoco se completa el esquema, asociado al motivo, con la rivalidad del joven enamorado y el consecuente adulterio.

Precisamente tal tema —sin duda también de muy larga duración— se convertirá en uno de los más recurrentemente usados por los novelistas del siglo XIX²³, asociado, en algunos casos, al motivo objeto de nuestro interés. En títulos verdaderamente relevantes del panorama novelesco europeo del momento, el tema del adulterio viene motivado por un matrimonio convenido entre un hombre mayor y la joven protagonista. En tales obras el joven rival se convierte en amante²⁴, conforme a ese orden natural que, sin duda, Galdós también contravino al hacer que en un momento de su vida Fortunata se hiciera amante del maduro Feijoo.

Tal situación aparece en la que se constituye, sin duda, en una de las principales novelas españolas de la época, *La Regenta*. En esta ocasión será un clérigo, Ripamilán, quien hable primero a Ana del maduro magistrado. No deja de ser significativo, al respecto, que ante las condiciones de la joven, y a través del canónigo, se produzca una relevante intertextualidad, representada en la explícita alusión a *El sí de las niñas*. Una relación intertextual también sumamente significativa, que hallamos en las menciones, en distintas ocasiones, a la célebre obra de Beaumarchais en la versión operística de Rossini, tanto por parte de Ana como de su marido (capítulos III y XXIX).

En la novela se advierte, no obstante, muy pronto el desvío respecto a los patrones tradicionales. Tanto Ripamilán como, posteriormente, Crespo presentarán a Ana un retrato muy positivo del pretendiente, refiriéndose al mismo como hombre bien conservado poseedor de grandes cualidades²⁵. Asimismo, frente a la caracterización tradicional del *senex amans* en la que se incluía, en ocasiones, el rasgo de los celos, el Quintanar de Alas está muy lejos de ser un marido preocupado por la fidelidad de su esposa. Es más, se diría que el

²³ Precisamente C. Naupert ha dedicado un estudio a dicho tema (2001).

²⁴ En el caso de *La Regenta* habrá que matizar, sin duda, dicho rasgo en su atribución al maduro Mesía.

²⁵ En estas modernas versiones decimonónicas la diferencia de edad no suele ser tan extrema como en la tradición anterior, de manera que el personaje no solo presenta rasgos de caracterización muy distintos, sino que también su propio aspecto físico difiere, en gran medida, del retrato típico del *senex amans*.

personaje clariniano se sitúa en el extremo contrario, propiciando con su actitud la cada vez mayor intimidad entre su mujer y quien se convertirá en su amante. Fuera de ello el tratamiento que recibe a lo largo de la novela hace de él una figura, en líneas generales, amable si bien llena de manías bastante pintorescas y con notables imperfecciones en relación al trato concedido a su mujer. Situado siempre en un segundo plano, pese a la importancia de su función en la trama, será en el final de la obra cuando el registro humorístico al que habitualmente aparece adscrito, y que hace del mismo un personaje ligeramente ridículo, se desplace hacia lo trágico, por la mutación interna experimentada en el personaje y que el narrador ofrece a través del manejo del monólogo interior. Caída la venda de sus ojos, don Víctor sentirá por vez primera el insoportable peso de su vejez —«Lloró como un anciano y pensó en que ya lo era. Jamás se le había ocurrido tal idea. Su temperamento le engañaba, fingiendo una juventud sin fin» (Alas 1995: 747)—. Ejemplo expresivo del magistral manejo clariniano del estilo indirecto libre, el narrador sigue de cerca la evolución del conflicto generado en su personaje, quien acaba reconociendo que los vínculos que lo ligan a su esposa son más de padre que de esposo²⁶ y que su enlace con ella fue contra las leyes de lo natural —«¿Con qué derecho uní mi frialdad de viejo distraído y soso a los ardores y a los sueños de su juventud romántica y extremosa?» (Alas 1995: 754)—.

Desde luego, no puede existir ninguna duda del gran giro llevado a cabo por Clarín respecto al tratamiento tradicional concedido a una historia de adulterio en la que el marido es un hombre mayor. Su nueva y final dimensión trágica, que culminará en su propia muerte, arroja una nueva luz sobre tal figura que adquiere, así, una imprevista grandeza última.

Una transformación que también cabe advertir en otro de esos maridos mayores que su mujer, tal como la presenta Tolstoi en otra de esas grandes novelas de adulterio, *Anna Karenina*. El rígido y distante Karenin mostrará así, a raíz del giro que experimenta su vida por la infidelidad de su esposa, un nuevo perfil que, sin duda, como en el caso de Quintanar, lo humaniza y ennoblece. Lo movedido y cambiante en el progresivo hacerse de estos personajes novelescos modernos contrasta, sin duda, con esos viejos principios citados de la constancia y unidad, constituidos como los procedimientos habituales de caracterización.

Quizá menos conocida en el ámbito del hispanismo, la alemana *Effi Briest* de Fontane se presenta en el panorama europeo, como otra de esas grandes novelas ligadas al tema del adulterio. En este caso la situación que originará dicho conflicto resulta singularmente llamativa, pues el marido destinado a la protagonista, el barón Innstetten, resulta ser el antiguo pretendiente de la madre²⁷. Frente al final de la novela clariniana, aquí el resultado del duelo inclinará la balanza del lado del marido, al ser el amante quien muera a consecuencia del mismo. Separados ambos esposos a raíz del fatal descubrimiento de las cartas inculpatio-

²⁶ Una idea que se había insinuado con anterioridad, por parte de otros personajes: «Mesía había convencido a la Regenta de que don Víctor, en rigor, venía a ser una cosa así... como un padre. Siempre había pensado ella algo por el estilo» (Alas 1995: 720).

²⁷ Posterior en el tiempo, Edith Wharton creará una compleja trama articulada en torno a la relación que liga a una madre y a una hija con un mismo hombre, en *La renuncia*.

rias, la novela concluye, también funestamente, con la muerte última de la joven y la infelicidad reconocida por parte del barón, pese a sus logros y encumbramiento social.

Del mismo escritor, pero con un desenlace distinto, en *Graf Petöfy*, como recuerda Frenzel (1980: 389), el conde asumirá su error al casarse con su esposa y pensará en el suicidio como salida para que esta pueda ser feliz. Publicada dicha novela en 1884, no deja de ser curiosa la coincidencia en su planteamiento con una de las novelas de Valera articulada en torno a este motivo literario: *Pasarse de listo*. Realmente el caso de Valera —como anterior en el tiempo el de Fernández de Moratín— es el del escritor que hace del motivo de *el viejo y la niña* un tema recurrente en sus obras. Así lo señaló Frank P. Casa (1997), quien no pudo dejar de incidir en la propia biografía del escritor para proyectar una mayor luz acerca de tan insistente manejo²⁸. Prácticamente desde su primera novela Valera introduce el motivo de los amores tardíos que adquiere, sin duda, muy diversas variaciones. Muy distinta es, así, la trama de *Pepita Jiménez* respecto a *El Comendador Mendoza* o *Juanita la Larga*, obra esta en donde el manejo de este motivo literario adquiere un desarrollo muy distinto al de la comedia moratiniana, como viera Rubio Cremades (1985: 30). También lo hallaremos en *Las ilusiones del doctor Faustino* y en *Genio y figura*, constituyéndose *Pasarse de listo* en la variación trágica del mismo, al recurrir el protagonista al suicidio cuando llega a considerar un error su enlace con una mujer más joven a la que, según piensa, ha hecho desgraciada. Sin poder detenernos en el análisis de tal figura en la obra valeresca²⁹, no cabe duda de que el escritor desplegó una amplia tipología respecto a ella que dista mucho de la tradicional figura del *senex amans* y que seguimos encontrando, asimismo, en algunos de sus relatos breves³⁰.

Por lo demás, también en la narrativa decimonónica podemos hallar algunas de esas variantes que señalábamos en las relaciones que ligan a los personajes. El Comendador valeresco, por ejemplo, acabará enamorando a su sobrina Lucía, o don Pedro Vargas se convierte en rival de su propio hijo. Las relaciones de parentesco padre-hijo adquieren, quizá, uno de los más complejos y extremos tratamientos en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, en donde el padre y el hijo mayor están enamorados de la misma mujer.

Caso singular es, asimismo, el que Pardo Bazán presentará en *La madre Naturaleza*. Como apuntó Baquero Goyanes (1955: 58), el amor del maduro Gabriel Pardo por su sobrina bien puede ser asociado al tema de *el viejo y la niña*. Frente a la relación presentada en *El Comendador Mendoza*, en donde el amor entre la pareja es progresivamente mostrado ante el lector, el deseo de contraer matrimonio con la hija de su hermana aparece motivado por unas circunstancias que un crítico como Ignacio Javier López ha catalogado de románticas, al producirse ese inesperado hallazgo de una carta de esta quien, a través de lo que podría considerarse un mensaje de ultratumba, solicita a su hermano que cuide de su hija

²⁸ La relación de este motivo literario con las circunstancias personales del creador que lo utiliza —ejemplo manifiesto de la necesaria presencia también de un enfoque extratextual— resulta manifiesta en determinadas ocasiones. Recuérdese el citado caso de Goethe.

²⁹ Remito para un acercamiento mayor al citado artículo de Casa.

³⁰ Recuérdese «La buena fama» o «El doble sacrificio».

(1999: 37)³¹. Novela que ha dado lugar a una amplia variedad interpretativa, lo que parece claro es que la figura del hombre en esa edad crítica que aspira a conseguir a una mujer mucho más joven nada tiene que ver con el modelo tradicional. Como en otros casos señalados, e incluso de forma más intensa, el ahondamiento en la conciencia de dicho personaje, situado como el reflector principal de la historia, vuelve a mostrar desde dentro un conflicto que en el presente caso va mucho más allá de la rivalidad entre el hombre mayor y el joven³².

Finalmente, y como representativo ejemplo de una novela decimonónica cuyo protagonista es, precisamente, el hombre mayor objeto de una tardía pasión amorosa, podemos recordar *An Old Man's Love*, de Anthony Trollope. Escritor especialmente preocupado por la delineación y trazado de los caracteres de sus personajes, cuya moderna configuración se aparta de la de muchas de las figuras creadas por los novelistas coetáneos, Anthony Trollope dedicará una novela a explorar el conflicto de su protagonista. El título de su novela y los epígrafes de los capítulos dedicados a los distintos personajes evidencian el interés del autor por la delineación de caracteres más que por el trazado de una trama compleja tan presente aún, por ejemplo, en el modelo dickensiano. Será, esencialmente, el ahondamiento en las conciencias de cada uno de los personajes afectados por la irrupción del conflicto: el preceptor —personaje por el que no disimula su afecto el narrador—, la joven protegida —huérfana de un amigo— y el rival joven, inesperadamente presentado cuando se ha producido el compromiso entre los anteriores, lo que constituya la novela. En ella, pues, nuevamente los sentimientos y actitudes de sus protagonistas se mueven en muy diversas y hasta encontradas direcciones, imposibilitando el tradicional trazado unidireccional e inamovible.

CONCLUSIONES

En conclusión, y a la luz de esta rápida síntesis panorámica en la que hemos alternado la visión longitudinal con la transversal, parece bastante evidente que el antiguo motivo de *el viejo y la niña* ha experimentado notables variaciones. A lo largo de toda una dilatada tradición literaria, y pese a las variantes excepcionales que puedan ser detectadas, la figura del *senex amans* aparece adscrita a toda una serie de rasgos caracterizadores que fijan su perfil canónico. El personaje suele desempeñar una misma función dentro de un tipo de trama que reúne diversas variantes y que suele relegarlo, preferentemente, al ámbito de lo cómico. En tales casos puede hablarse, con notoria evidencia, de un personaje plano.

Con la posterior aparición de la novela moderna, surge una nueva forma de elaboración de personajes. El manejo de esas nuevas técnicas narrativas, exploradas por los novelistas decimonónicos, que ofrecen una densa visión introspectiva de los personajes, revo-

³¹ También en *Insolación* encontramos la relación tío-sobrino.

³² Sobre la complejidad psicológica de tal figura en cuya configuración operan diversos modelos literarios, *vid.* la excelente introducción a la obra de Penas Varela (2014: 43-6).

luciona los tradicionales procedimientos de caracterización. Nuestro personaje, sin duda, no permaneció ajeno a ello, de forma que quien se mostraba siempre con un mismo perfil, aparece ahora singularizado, conforme a la personal identidad que cada escritor sabe infundirle. Desde esta perspectiva, y como indicara Frenzel, puede entenderse ese nuevo enfoque trágico concedido a una figura tradicionalmente cómica.

En los ejemplos que hemos destacado del panorama novelesco europeo parece que domina ese tratamiento serio e, incluso, trágico. Desde luego nada tienen de cómicos los intereses y preocupaciones del Gabriel Pardo pardobazaniano o del protagonista de la novela de Trollope. La condición final trágica que asume, incluso, el error de haber alterado las leyes naturales al contraer matrimonio, asoma también claramente en el Quintanar de Clarín, o en el maduro esposo de *Pasarse de listo*. Esta variante alterna, no obstante, en la narrativa valeresca, con otras muy diversas que van desde la tradicional cesión al rival joven, hasta la gustosa y voluntariamente concertada boda final.

Contemplados a la luz de tal corpus los textos galdosianos revisados, parece que adquieren notoria originalidad. En ellos no advertimos ese nuevo tratamiento trágico que acompañará, a veces, a esta figura. Podría decirse que Galdós vuelve a situar a sus personajes, preferentemente, en los dominios de lo cómico pero conforme, indudablemente, a un tratamiento muy distinto. Como se indicó, Feijoo resulta un personaje visto con innegable simpatía que actúa de forma muy diferente al *senex amans*, mientras que don Lope no encaja, tampoco, pese a su inicial papel de antihéroe, dentro de esos moldes prefijados. El humor con que, finalmente, aparece tratado Torquemada nada tiene que ver con la tradicional comicidad que envolvía a este personaje y que hacía del mismo una figura exclusivamente ridícula y negativa. Buen discípulo de Cervantes, el humorismo que envuelve a Torquemada parece provenir del gran maestro, tan dado a reunir humor e ironía con una mirada afectuosa e incluso compasiva hacia sus figuras literarias.

Por lo demás, el análisis único de este tipo de personaje en Galdós revela con evidencia los grandes cambios operados en su trayectoria novelesca. El que vimos más temprano en su producción, Mauro Requejo, aparece todavía asociado a esa serie de rasgos rígidos e inamovibles que lo adscriben al ámbito de una comicidad degradante que da pie al trazado caricaturesco. Alejado de esta esquemática y tradicional forma de elaboración de personajes, Galdós volverá a utilizar al maduro amante en novelas posteriores. Ni en *Fortunata* ni en *Tristana* este desempeña, sin embargo, un papel central, ni la moderna indagación en su interioridad conlleva ese último tratamiento serio que aproxima al personaje más al dominio de lo trágico que al de lo cómico, como hemos percibido en otras novelas coetáneas. En ambos casos parece clara, no obstante, su distancia respecto a los rasgos canónicos de este tipo. Estrechamente ligado al registro cómico aparecerá, finalmente, quien sí puede ser inequívocamente considerado protagonista de sus obras: Francisco Torquemada. Aunque en su ciclo el motivo de *el viejo y la niña* se constituye en elemento esencial en la trama novelesca, no cabe duda de que el usurero no se aviene, en absoluto, a la tradicional caracterización del *senex amans*. Ni hay en él lubricidad ni aún pasión amorosa, ni celos, ni persecución, ni hostigamiento a la joven esposa. Si hay deseo no lo es por ella como mujer sino como posible madre de su hijo, y si se da la dominación esta recae, en llamativa y asombrosa inversión, sobre él. Como se señaló, parece que Galdós hubiera tenido presente

algunas de las más tradicionales situaciones asociadas a este motivo³³, para ir sucesivamente desvirtuándolas.

Si algunos de los más relevantes novelistas de este siglo incorporaron, pues, en sus obras este antiguo tipo literario para infundirle, a través de esas nuevas técnicas narrativas, propias de la novela moderna, un novedoso perfil, la originalidad galdosiana descuella dentro de tal marco con poderosa luz propia. Buen conocedor de la tradición literaria, parece evidente que el genio creador de Galdós supo plasmar en la misma su personal e inconfundible sello literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, L., "Clarín" (1995): *La Regenta*, M. Baquero Goyanes (ed.), revisión y actualización A. L. Baquero Escudero. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2005): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.
- BAQUERO GOYANES, M. (1955): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- CASA, F.P. (1997): "La transformación del tema del viejo y la niña en Valera". En M. Galera Sánchez (coord.): *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra / Córdoba: Diputación Provincial, 397-403.
- CASTRO, A. (1925): *El pensamiento de Cervantes*. Anejo VI de la *Revista de Filología Española*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos.
- FORSTER, E.M. (1985): *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- FRENZEL, M. (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- LÓPEZ, I. J. (1999): "Introducción". En I. J. López (ed.): E. Pardo Bazán: *La madre Naturaleza*. Madrid: Cátedra, 11-79.
- MONTESINOS, J. F. (2003): *Galdós II*. Madrid: Castalia.
- MORENO SOLDEVILA, R. (ed.) (2011): *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A.C. - II D.C.)*. Anejo II de *Exempla classica*. Huelva: Universidad de Huelva.
- NAUPERT, C. (2001): *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- NAUPERT, C. (2003): "Tematología y comparatismo literario: ¿un matrimonio de conveniencia?". En C. Naupert (ed.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, 11-24.
- PENAS VARELA, E. (2014): "Introducción". En E. Penas Varela (ed.): E. Pardo Bazán: *La Madre Naturaleza*. Barcelona: Castalia, 7-46.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1981): *Episodios nacionales II*. Madrid, Aguilar.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2003): *Novelas contemporáneas VIII. Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*. D. Ynduráin (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.

³³ Recuérdese cómo el mismo narrador galdosiano se refería, en uno de los episodios, a esa *vieja historia*.

Ana L. Baquero Escudero

- RUBIO CREMADES, E. (1985): "Introducción". En E. Rubio Cremades (ed.): J. Valera: *Juanita la larga*. Madrid: Castalia, 9-64.
- RUEDA, A. (2003): "Introducción". En A. Rueda (ed.): V. Salvá y Pérez: *Irene y Clara o la madre imperiosa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 11-75.
- THOMPSON, S. (1972): *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- TROCCHI, A. (2002): "Temas y mitos literarios". En A. Gnosci (coord.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 129-69.
- WEISSTEIN, U. (1975): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.