

ETICA Y ESTETICA EN HENRY FIELDING»

Rosa Castillo
I.N.B. Lope de Vega. Madrid

Vive Henry Fielding, como es sabido, en la primera mitad de ese siglo XVIII tan denso en pensamiento filosófico y en el que nace la estética o ciencia del gusto; en aquella Inglaterra de la reina Ana y los primeros Hannover, en la que, desde la revolución de 1688, estaban consolidadas las libertades políticas y, a pesar de los problemas que tenía el gobierno dentro y fuera de su territorio, los ciudadanos, no sólo tenían holgura para leer y cultivarse, sino humor para la polémica teórica muchas veces, pero práctica las más.

Como consecuencia de la influencia directa de Locke, que asigna a la especulación una finalidad práctica y para quien lo importante es la paz y la prosperidad social, empezó a preocupar a las mentes más claras del momento el estudio y mejoramiento de la sociedad. También aprovecharon de Locke la importancia que éste le da a la libertad de opinión y al análisis psicológico. Pero además, y sobre todo, los hombres contemporáneos de Fielding no se limitan a interesarse por la sociedad, sino que derivan su estudio de la sociedad al del individuo. Alexander Pope, con su conocido verso, ilustra de manera perfecta esta preocupación:

The proper study of Mankind is Man (1).

Partiendo, pues, de la sociedad se estudia al hombre, sus relaciones con los demás y su comportamiento, o sea, su *ética*.

Ahora será Platón el que hará acto de presencia a través de la Escuela de Cambridge, cuya doctrina marcará un hito importantísimo en la historia de la ética inglesa.

Al hablar de ética hay que hablar de individuo. Según Clarke, importante filósofo de la Escuela de Cambridge, la ética es en sustancia una teoría de relaciones, ya sea de acciones con personas o de personas con personas, relaciones semejantes a las de la matemática entre números y figuras. Los principios éticos no deben ser aceptados teóricamente, no hay que dejarlos posar en la región de las ideas, sino que exigen una actualización activa en el mundo real de todos los días.

Para Cumberland el contenido concreto de las ideas morales innatas se va actualizando en aquellas acciones y sentimientos de los hombres que se dirigen al bien de la comunidad, de ahí el sentido de sociabilidad del hombre. Cumberland y Moore acentúan la íntima unión entre moral y felicidad.

Shaftesbury, llamado el Platón inglés, lazo de unión entre la Escuela de Cambridge y la Escuela Escocesa del Sentido Común, es el filósofo que más nos interesa para nuestros fines, ya que su doctrina influyó en Fielding de manera decisiva. Fue Shaftesbury un apasionado de la *libertad* y la *belleza*. La mejor exposición de su estética la encontramos en sus ensayos *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* y *The Moralists*. En el primero admite que hay un sentido común y natural de lo bello y que las formas de las cosas actúan sobre nuestro espíritu. Todo lo que al hombre le viene de fuera le habla de la belleza de la forma, es el mismo *logos* del mundo el que ilumina de hermosura lo visible y el que enciende en nuestra intimidad el anhelo de belleza. En el segundo, lo principal es el método de acercarse a lo bello, se trata de llegar a ser *persuer of the same mysterious beauty* (2). La belleza no sólo está en el cuerpo, sino en la vida y en las

obras de las personas. Habla de la belleza de los cuerpos; de la belleza anímica y del equilibrio íntimo de los seres; belleza de lo bueno y del bien. Concluye que no hay bien fuera de lo bello, ni belleza fuera de lo bueno. Así nos acercamos al principio de toda armonía, a Dios. Según él la aprehensión de lo bello se efectúa por aproximaciones, o sea, como por transparencias. Para él la diferencia esencial entre armonía y discordancia, entre decadencia y convulsión, entre el movimiento eurrítmico y el accidental, no es más que la diferencia entre lo bello y el caos. El secreto de una vida perfecta es para él la proporción y el equilibrio de los impulsos; el pecado moral es desproporción que deshace la arquitectura interna. El *número interior*, tema de la República de Platón, es un rasgo muy definido en Shaftesbury: la armonía del *outward* traduce la armonía del *inward*. Como para Shaftesbury *beauty is good*, esta idea vale para la moral, ya que todo el *inward* se transparenta en el comportamiento humano o *outward*.

La filosofía de Shaftesbury es, pues, una armonía; una armonía social, política y moral; armonía tanto en las obras de arte como en la naturaleza. La actividad artística y la moral son actividades paralelas. *Merit and virtue, deformity and blemish, beauty and ugliness* es a lo que se reduce para él la historia de las artes. La estética de Shaftesbury es una moral, ya que el orden divino está siempre presente y admite un sentido moral innato que es el que aprueba las acciones que se dirigen al bien y a la felicidad común.

Este sentido moral, o *moral sense*, que Shaftesbury había puesto en circulación es recogido por Hutcheson, principal representante de la Escuela Escocesa del Sentido Común, y llega a ser fecundo en su estética. Hutcheson reconoce la raíz afectiva y sensible de lo bello tanto como del bien, pero aún hay más, lo bello tiene un sentido propio desprendido de lo útil. Procede de un *sentido interior* distinto y opuesto de los *sentidos externos*, es un *sentido* autónomo y desinteresado. Puede ocurrir que descuidemos lo útil con tal de llegar a lo bello. Este *sense of beauty* es innato y quizá lo bello para una persona no lo será para otra, pero la verdad es que los objetos bellos muestran todos una misma dirección y siguen una misma ley; esta ley es la que hay que descubrir.

Hume, rigurosamente contemporáneo de Fielding, contribuye de una manera fundamental a la dialéctica recíproca de lo bello y de lo útil; reúne en una secuencia de conexiones encadenadas la *imaginación*, la *simpatía*, que es para él la conversión de una idea en una impresión por la fuerza de la imaginación, la *utilidad* y la *belleza*. Será Adam Smith, un poco más tarde, el que va a ahondar en estos problemas legados por la Escuela Escocesa, o sea: la teoría de la imitación artística, los nexos entre lo bello y la costumbre y la relación entre lo bello y lo útil.

Si Shaftesbury es el Platón inglés, Henry Hume es el Aristóteles. No es para nosotros de un interés tan inmediato, pero completa el cuadro de las ideas estéticas de los primeros tres cuartos del siglo XVIII. Intenta Henry Hume demostrar que las bellas artes son sujeto de razonamiento lo mismo que el gusto, es decir, que la raíz de lo bello es objetiva, que la belleza tiene su principio en la naturaleza de las cosas. Hay, según él, dos especies de belleza: *belleza intrínseca*, que es la de un objeto independientemente en su relación con otro, y *belleza relativa*, que se funda en la interrelación de diversos objetos. La primera se percibe por los sentidos y la segunda lleva consigo un acto del entendimiento y de la reflexión, es un medio, además, que tiende a un *bien*, a un *fin* o a un *destino*. Los rasgos esenciales de la *belleza intrínseca* son: regularidad, orden y proporción. Para Hume el problema del gusto es una preocupación constante y es el núcleo de su *Elements of Criticism*, donde intenta mostrar un modelo de lo que es el buen gusto y establece los principios que deben regir el gusto de cada persona; la educación es el factor principal.

Por este resumen nos damos cuenta de lo densa que era la actividad filosófica desde mediados del siglo XVII hasta bien entrado el XVIII, y que lo que domina es una íntima relación entre ética y estética.

No podía Henry Fielding permanecer ajeno a estas especulaciones; elabora estas teorías y las lleva casi a sus últimas consecuencias con sentido práctico y operante. Si para aquellos filósofos, en concreto Shaftesbury, *beauty is good* y el *outward* transparenta la armonía del *inward*,

Fielding habla de la *beauty of virtue* en la dedicatoria de *Tom Jones*, que según él todo hombre debe perseguir muy cuidadosamente, porque no es bastante que las acciones sean intrínsecamente buenas, sino que hay que tener cuidado que aparezcan como tales:

If your inside be ever so beautiful, you must preserve a fair outside also.

O sea, que el sujeto tiene que tener cuidado de que esto ocurra, si no se corre el peligro de que la envidia y la maldad ajenas oscurezcan tanto esa bondad intrínseca que toda la sagacidad de un Allworthy, por ejemplo, no sea capaz *to discern the beauties within* (3); hay que procurar que esa belleza interior se transparente. Esto es así en cuanto a las acciones de las personas, en cuanto a su virtud permanente es ésta origen de belleza: el que es bueno es hermoso. Fielding convierte en una ley casi matemática la correspondencia de belleza o fealdad con las cualidades morales de cada persona. Su preocupación por el aspecto físico, parece que el suyo propio también le preocupó, corresponde a toda una teoría ético-estética, cuyas raíces hay que buscarlas en Platón y que, a través de la Escuela de Cambridge, llega a la novelística de Fielding. Casi podríamos decir que en cuanto a la capacidad de obrar bien o mal sus personajes tenemos un conocimiento a priori si sabemos si éstos son guapos o feos; cada persona tiene las facciones que se merece, y éstas son muy variadas: van de la fealdad más extrema a la perfección más exquisita, siempre en justa proporción a las cualidades espirituales del individuo que las ostenta; las narices, los ojos, la estatura, todo tiene importancia en las criaturas de Fielding.

C. J. Rawson dice que los retratos de los personajes de Fielding, que él llama *character-sketches*, tienen como principal modelo a Teofraсто (4). Si así fuera superó Fielding con mucho al modelo porque los retratos de Teofraсто son todos negativos, no hay ninguno femenino y están muy lejos de la categoría literaria de los de Fielding.

En *The Journal of a Voyage to Lisbon* hace el autor algunas afirmaciones respecto a lo que venimos hablando que no dejan lugar a dudas. En lo correspondiente al domingo día 19 de julio dice: *We may remark... that Nature is seldom curious in her work within, without employing some little pain on the outside.* Un poco más adelante refiriéndose a Mrs. Francis, que tanto les molestó, desarrolla su teoría: *A tyrant, a trickster, and a bully, generally wear the marks of their several dispositions in their countenances: ... But perhaps Nature had never afforded a stronger example of all this than in the of Mrs. Francis. She was a short, squat woman; her head was closely joined to her shoulders... every feature of her countenance was sharp and pointed; her face was furred with small pox.* Desagradable es, en verdad, el aspecto de Mrs. Francis, tanto como lo fue su conducta con el ilustre viajero.

Veamos más ejemplos que nos demostrarán esa íntima relación entre el físico y las cualidades morales de las personas.

Hay quien tiene *bleard eye*: *Her eye (for she but one) had two remarkable qualities; for, first, as if nature had been careful to provide for her own defect, it constantly looked towards her blind side; and secondly, the ball consisted almost entirely of white, or rather of yellow, with a little grey spot in the corner, so small that it was scarce discernible* (5).

Este único ojo, tan repugnante, amarillo y casi sin niña, pertenecía a la primera persona que se le acercó a Booth en la cárcel; de este ojo fue la primera mirada que recibió en aquel lugar donde había caído. Renuncia el autor, en beneficio del escrupuloso lector, a descender a los detalles de la vida de esta pobre criatura; su cuerpo también está en armonía con su cara.

Hay quien tiene *dark eyes and as full of sweetness as of fire* (6).

Estos son los ojos de Joseph, no tenemos por qué ponderar ahora las buenas cualidades de este joven.

Las narices son también muy variadas; hay quien no las tiene, como la misma propietaria del *bleard eye*; hay quien la tiene saliendo en declive, roja y afilada, desde la frente protuberante y, que hubiera llegado a la boca, si la naturaleza no se hubiera preocupado de doblar hacia arriba

the end of it (7). Esta es la nariz que pertenece a la poca caritativa y siempre airada Mrs. Tow-Wouse. Hay quien la tiene *exactly regular*, como Sophia (8).

Los personajes de Fielding saben la importancia que tiene el aspecto físico y que es éste exponente de las cualidades morales de las personas. Así por ejemplo, después de la famosa y desgraciada aventura de Parson Adams con Parson Trulliber, al contar el primero su fracaso a Joseph y Fanny, les propone pedir ayuda a la posadera, a lo que se opone Fanny, porque cree que es inútil, su único argumento es que *she was one of the sourest-faced women she had ever beheld*.

Parece de momento que Fanny se equivoca y que la ventera, a pesar de su cara de vinagre, se muestra solícita; pero es sólo de momento, pronto cambia de humor, cosa que el novelista quiere atestiguar *lest Fanny's skill in Physiognomy should be called in question* (9).

El Mr. Robinson que Booth encuentra en la cárcel, y que parece tan caballero acompañándole y poniéndole al corriente de los demás presos, *was not himself of the most inviting aspect*, de cara larga, pálido y barba roja de quince días, efectivamente resultó ser un tahur empedernido y casi hace caer a Booth en el vicio al que era un poco inclinado (10). Este personaje es el que encontramos al final de la novela, que estando en trance de muerte le descubre al doctor Harrison el fraude hecho por la hermana de Amelia en el testamento que su madre había hecho en favor de aquélla, y le confiesa que él había intervenido en el fraude. Este hombre, al parecer arrepentido, se propone, si Dios le conserva la vida, mejorar de conducta, Dios le conserva la vida, pero él acaba en la horca; su físico, pues, era el que se merecía.

El aspecto de Mrs. Slipslop es de lo más innoble: la compara a una vaca por determinados detalles, además era coja.

Susan, la peleona criada de Upton, estaba conformada para la pelea *as her arms were formed to give blows with great mischief to the enemy, so was her face as well contrived to receive blows without any great injury to herself, her nose being already flat to her face, her lips were so large, that no swelling could be perceived in them* (11).

The Man in the Hill le dice a Tom: *I have read that a good countenance is a letter of recommendation; if so, none ever can be more strongly recommended than yourself* (12).

La misma idea se repite en el capítulo VIII del libro VIII de la misma novela de *Tom Jones* por boca de Mrs. Whitefield.

Otras veces el autor se detiene morosamente en la descripción física y expone de manera mucho más trabajada esta correspondencia entre el *inward* y el *outward* de que hablábamos. El ejemplo más interesante es el famoso retrato de Sophia, que no en vano es su criatura favorita. Más de dos páginas necesita el autor para describir tan delicada belleza a cuyo paso las flores se levantan para rendirle homenaje, el céfiro se detiene y los pájaros la celebran con sus melodías. Echa mano para describirla de una cita de Donne, de un verso latino y dice que ni la Venus de Medici resiste la comparación. Aún le queda, sin embargo, al autor algo que decir; tiene que completar el retrato y dice así: *Such was the outside of Sophia; nor was this beautiful frame disgraced by an inhabitant unworthy of it. Her mind was every way equal to her person, nay the latter borrowed some charms from the former; for when she smiled, the sweetness of her temper diffused that glory over her countenance which no regularity of features can give* (13).

Difícilmente puede darse mayor exactitud en la expresión de ese algo inseparable entre el cuerpo y el espíritu, en ese prestar y ceder mutuamente cuyo resultado es la criatura perfecta.

Los personajes hermosos de Fielding saben que lo son y que tienen que atenerse a las consecuencias sean buenas o malas. Lo sabe Joseph porque al salir de la presencia de Lady Booby se retira a su buhardilla, *and entered himself into an ejaculation on the numberless calamities which attended beauty, and the misfortune it was to be handsomer than one's neighbours* (14).

También se da cuenta la tía de Mrs. Bennet en *Amelia* de la importancia que tiene la belleza; sus encantos personales eran tan escasos, *very tall, very thin, and, very homely*, que tenía que

compensar su deficiencia física de alguna manera y *her vanity retreated into her mind where there is no looking glass*.

Comentando esto le dice Mrs. Bennet a Amelia: *I believe the first wish of our whole sex is to be handsome* (15), y añade el autor aquí que las dos amigas se miraron en un espejo y se sonrieron complacidas. Amelia y Mrs. Bennet sabían muy bien lo importante que es ser bonita, ante el espejo se entendieron con una sonrisa; ellas no tendrían que recurrir a los procedimientos de su tía para consolarse, ni tendrían tan mal genio como ella.

Es muy curioso, en cuanto a este punto, un pasaje de la misma *Amelia*. En un momento de agradecimiento y admiración de la protagonista al doctor Harrison, como tantas veces, le dice así: «*Well, Sir, I must admire you and love you for your goodness*». «*Must you love me ?*», *cries the doctor*, «*I could cure you now in a minute if I pleased*». «*Indeed, I defy you, sir*», *said Amelia*. «*If I could but persuade you*», *answered he*, «*that I thought you not handsome, away would vanish all ideas of goodness in an instant. Confess honestly, would they not ?*» (16).

¿Qué había detrás de esta broma? Nada más, probablemente, que el considerar normal que las mujeres bonitas sepan que lo son; que Amelia lo sabía, aunque todavía nos queda mucho que hablar de su hermosura, nos lo asegura esa sonrisa de entendimiento ante el espejo de la que acabamos de hablar.

Las mujeres que fueron bonitas y que por la edad han dejado de serlo, pero que con artificio quieren aparentar lo que fueron suelen ser engañosas y poco limpias en su conducta. El caso más curioso es el de Lady Bellaston, mujer que había sido en otro tiempo objeto de deseo, pero que había entrado ya en el otoño de la vida. Fielding nos la describe así: *Though she wore all the gaiety of youth, both in her dress and manners; nay, she contrived still to maintain the roses in her cheeks... she had besides, a certain imperfection, which renders some flowers, though very beautiful to the eye, very improper to be placed in a wilderness of sweets, and what above all others is most disagreeable to the breath of love* (17).

Aunque alguna vez al hablar del matrimonio dice Fielding que no hay que atender sólo a la belleza de la mujer, sino a sus cualidades morales, se nota mucho que esto no es más que un lugar común, que lo que a él le interesa y sobre lo que teoriza es lo contrario. El anhelo de belleza que tiene el hombre, del que hablan los filósofos antes mencionados, es una realidad tangible para Fielding; para él el ser bien parecido es casi una necesidad, y para ser feliz hay que estar al lado de cosas y personas bellas. Recordando, la correspondencia que tiene la belleza con la bondad, no es posible que una persona se sienta feliz si día tras día las que le rodean son feas, que por consiguiente no serán buenas; es necesario estar cerca de la belleza, el que no sepa lo que es no tiene ojos, el que no sea capaz de sentir su fuerza no tiene corazón (18). Esto que acabamos de afirmar lo explica perfectamente el autor en el capítulo IX del libro XVI de *Tom Jones*, en el que dice que la belleza en ambos sexos es un objeto mucho más irresistible de lo que generalmente se cree; y aunque algunos de nosotros tengamos que contentarnos *with more homely lots* (¿estaría pensando en su segunda mujer?) y aprender de memoria, como niños que repiten lo que no entienden, que hay que despreciar el aspecto exterior, y *to value more solid charms; yet I have always observed, at the approach of consummate beauty, that these more solid charms only shine with that kind of lustre which the stars have after the rising of the sun*.

Es muy sincero y muy consciente Fielding cuando habla así. Nombra con deleite la hermosura de su primera mujer y dice: *I can truly say I liked her the better on that account* (19). Mr. Allworthy se había casado en su juventud con *a very worthy and beautiful woman, of whom he had been extremely fond* (20).

También los niños hacen sus discriminaciones. En *Joseph Andrews* cuando Adams convence a su familia que hay que compartir la comida con los demás, en ese momento con Fanny, uno de los hijos del párroco se muestra muy propicio a compartir con ella su pan y su queso y

le dice a su padre: «*Yes, Papa, I love her better than my sisters; for she is handsomer than any of them* (21).

Lanza Fielding sus más agudas y finas ironías contra el capitán Blifil y contra su hijo porque, dominados por la avaricia, no son sensibles ni el uno ni el otro a la belleza femenina. Cuando el primero, feo él, decide casarse con Miss Bridget, hermana de Allworthy, mujer de más de treinta años, cuenta que el capitán era uno de esos hombres prudentes que consideran la belleza en las mujeres como algo superficial e indigno de tenerse en consideración. *or, to speak more truly, who rather choose to possess every convenience of life with an ugly woman, than a handsome one without any of those conveniences* (22).

Si ella tenía buenas cualidades al autor no le importa; sin embargo, critica que al capitán no le importe la belleza, porque es síntoma de su egoísmo y avaricia.

Cuando los dos Squires Western y Allworthy deciden la boda de Sophia con Blifil, hijo del matrimonio citado, a quien los encantos de Sophia no habían hecho ninguna impresión, pero acepta casarse con ella, el viejo Allworthy se irrita y se indigna ante esa frialdad porque *he had possessed much fire in his youth, and had married a beautiful woman for love. He was not therefore greatly pleased with this cold answer of his nephew* (23).

Era incomprendible para él que un joven pudiera ser impermeable a tales encantos; la única explicación sería que tuviera un amor previo, pero como ese no era el caso, no lo entiende. No nos cabe duda de que Fielding simpatiza con el viejo y apasionado Allworthy y no con el flemático Blifil; éste es un ser que desmiente a aquellos filósofos porque no aspira a la belleza, ni va hacia ella ni le importa; grave defecto, porque dice el autor que *Beautiful is an epithet often used in Scripture, and always mentioned with honour* (24).

Si tan preocupado estaba Fielding por la belleza de las personas lo más natural es que tuviera un canon que le sirviera de medida; no es difícil descubrirlo. La perfección para él estaba en un cierto clasicismo: la nariz de Fanny es *just inclining to the roman* (25), lo mismo que la de Joseph, que es *a litte inclined to the roman* (26); *exactly regular* es la de Sophia (27). De Tom no nos hace un retrato detenido como hace de Sophia, o de otros personajes, sino que lo hace de una manera más desperdigada; sabemos que tenía dulzura en los ojos, aspecto saludable y buenas proporciones, insiste mucho el novelista en la gracia de movimientos, por lo que sus personajes no son muy altos, sino de mediana estatura, y en la proporción de sus miembros. Los ojos por lo general son negros y el pelo oscuro: el de Joseph es *nut brown; chest-nut brown*, el de Fanny, y *black*, el de Sophia; el de ambas es abundante y cortado *in the modern fashion*, que era con rizos a la altura del cuello, rizos que Sophia lleva todos los días y Fanny sólo los domingos. También insiste en la dulzura de los rostros y en la blancura de la piel, tanto en los hombres como en mujeres. Los brazos de Fanny estaban un poco enrojecidos por el trabajo, pero por poco que se levantara la manga *a whitness appeared which the finest Italian paint would be unable to reach* (28).

Y mucho más blanca era aún la piel de Sophia que era *more of the lily than of the rose*. También Tom Jones era muy blanco, blancura que tanto llamó la atención de Mrs. Honours, la doncella de Sophia (29). Es muy alabada la blancura de Mrs. Waters cuando Tom la encuentra medio desnuda en el bosque (30). Blancos son los personajes buenos de Fielding, no pálidos; el ser pálido o excesivamente delgado son, según él, signos externos negativos del comportamiento de una persona.

Hasta ahora apenas hemos puesto ningún ejemplo de *Amelia*; el caso de Amelia hay que tratarlo aparte.

La belleza física y la espiritual están, en la persona de Amelia, tan íntimamente unidas, siendo la primera un reflejo de la segunda de una manera tan constante y extremada que sería inexplicable, como no se lo explicaron aquellos de sus contemporáneos que tanto criticaron esta novela, si no fuéramos en busca de un principio filosófico que lo aclare.

Llega a demostrar que la belleza del alma hace desaparecer los defectos que el rostro pueda tener.

No se detiene Fielding en esta novela en retratarnos a su heroína, como hace con la mayoría de sus personajes, unos hermosos y otros horribles, sino que sólo sabemos que era muy hermosa; su hermosura y su virtud ocupan el primer plano de la novela de una manera constante y también sabemos que en el rostro de Amelia hay un defecto que no hay en ninguno de los personajes femeninos predilectos del autor. Un día volcó el coche en el que iba Amelia y, como consecuencia de la caída, *her lovely nose was beat all into pieces* (31).

Esto se cuenta en el capítulo I del libro II. A partir de este momento insiste Fielding repetidas veces en la belleza de Amelia, belleza que despertará el amor de todos los hombres que tengan la oportunidad de mirarla. Cada uno la amará a su manera, pero ninguno será correspondido por la virtuosa Amelia, que tan enamorada estaba de su marido. Son constantes las referencias a la belleza de Amelia. Cuando Booth y Amelia se escapan de la casa de ésta, huyendo de las iras de su madre que se oponía al matrimonio, les coge una tormenta y corriendo bajo la lluvia recalán en la *cottage* de su antigua nurse, la que al verles tan mojados le da a Amelia algunos de sus pobres vestidos para poner a secar los suyos más ricos, y cuenta Booth: *I had now the opportunity of contemplating the vast power of exquisite beauty* (32).

Cuando la celestinesca Mrs. Ellison, gorda, baja y de piel arrugada, se ríe de la moral conyugal de Amelia le dice: *My dear Mrs. Booth, believe me, you are too handsome and too good humoured for a prude* (33).

Un poco más adelante, al enterarse Amelia de la reconciliación del coronel James con su marido, reconciliación que tanto había deseado éste, siente una felicidad sin límites, felicidad que le sale a la cara de tal manera que *she was a blaze of beauty*, sigue Fielding comparándola a la Eva de Milton y hace citas al respecto de Waller y de Suckling y termina: *Such was Amelia at this time when she entered the room* (34).

Descripción verdaderamente deslumbrante.

Su hermosura no queda nunca disminuida ni por el dolor, ni por la modestia de sus vestidos, siempre limpios. Cuando va a ver a su marido la última vez que es detenido se fijan en ella, y comentan su belleza, el bailiff, el magistrado y su mujer. El primero casi se acusa de serle infiel a la suya: *If my wife was as handsome as you are, I should not look for worse goods abroad* (35).

Los segundos, momentos más tarde, viendo a Amelia feliz por la liberación de su marido, hacen sus comentarios: *With the glow therefore which arose in her features from finding her husband released from his captivity, she made so charming a figure, that attracted the eyes of the magistrate and of his wife; and they both agreed, when they were alone, that they had never seen so charming a creature* (36).

También su marido opina que nunca le vio tan hermosa como esa noche. Todo es luz, brillo y virtud lo que exhala esta mujer.

Pero Amelia, ¿cómo era? No sabemos nada de sus facciones; sólo sabemos que tenía la nariz rota. Parece imposible que ese grave defecto no la afeara o que alguno de sus admiradores no lo hiciera notar. El lector que lea la novela por primera vez se olvida quizá de lo que leyó en el libro II, o piense que la herida habría cicatrizado sin dejar señal; sin embargo, el novelista lo recuerda en el libro IV: *she was, indeed, a most charming woman; and I know not whether the little scar on her nose did not rather add to, than diminished her beauty* (37). Rara cicatriz que aumenta la belleza en lugar de disminuirla.

Sigue avanzando el lector primerizo en la lectura de la novela sin que se vuelva a nombrar este defecto, acaso piense que, si era sólo a *little scar* no se note, ya que los hombres siguen enamorándose de ella uno tras otro. Sin embargo, no es así. En el libro XI Mrs. James, celosa, lo saca a relucir. Ella no sabe qué le encuentra a esta mujer su marido, que, según él, es *the finest woman in the world* (38). Mrs. James no la encuentra bonita, al contrario, y es ella la que nos da el único retrato que tenemos de Amelia, que es bien negativo, dice así: *her eyes are too large; and she has a look in them that I don't know how to describe; but I know I don't like it. Then her eyebrows are too large; therefore indeed, she does all in her power to remedy this with her pincers...*

then her nose, as well proportioned as it is, has a visible scar on one side. Her neck likewise is too protuberant for the genteel size... and lastly, she is both too short and too tall... too tall for a pretty woman, and too short for a fine woman. There is such a thing as a kind of insipid medium.

Muy bien la ha observado Mrs. James y le ha notado esa cicatriz que califica de visible y le afea lo único proporcionado que, según ella, tiene Amelia, que es la nariz. El coronel confiesa que su mujer tiene razón, pero *with all this imperfections I cannot help liking her*. Lo que quiere decir que admite sus imperfecciones, que existen. Lo malo para el coronel es que la virtud de Amelia es impugnada, se lo dice su propia mujer, que reconoce con nostalgia que aquella tiene un guardián que es *the most violent love for her husband* (39).³ Esto es lo que no entiende el coronel, no comprende cómo una mujer como Amelia ame tan violentamente a un hombre tan feo como Booth *with a nose like a proboscis of an elephant, with the shoulders of a porter, and the legs of a chairman*. Sí lo entiende, sin embargo, su mujer, porque ella lo encuentra guapo. Resulta artística, aparte de su significado moral dentro del acontecer de la novela, esta discrepante alternancia de un matrimonio tan mal avenido: él, enamorado de Amelia; ella, de Booth, y ninguno de los dos, correspondido.

Creemos, pues, que no es aventurado afirmar que es la virtud de Amelia lo que la hace atractiva; que tiene imperfecciones físicas, vistas por la única persona que no puede amarla porque está celosa, y ahí están al descubierto las imperfecciones de Amelia, en contraste asombroso con su tan ponderada belleza a lo largo de toda la novela; belleza que no fue nunca analizada en detalle por el autor. Es la de Amelia una belleza abstracta, a diferencia de la de Sophia o la de Fanny, lo que nos lleva a la conclusión de que lo que es hermoso en Amelia es el *inward*, que era hermosa por dentro, y como consecuencia ineludible, lo era también por fuera.

RESUMEN EN INGLES

We consider that, in some special points, Shaftesbury is the nearest thinker to Henry Fielding.

If Shaftesbury thinks that *beauty is good*, and the *outward* shows the harmony of the *inward*, Fielding speaks about *beauty of virtue* in the Dedication of *Tom Jones*, but he goes even farther and thinks that the *outward* shows the good or bad qualities of people, and as he states in his *Journal to Lisbon*, people who are not handsome are not good.

The most interesting example of this theory is Amelia. In the whole novel she is praised for her beauty and virtue but we do not know what she is like, we know only that *once her nose was beat into pieces*. It is Mrs. James, her rival, who gives us a complete portrait, which is very negative. Then Amelia's beauty is an abstract one, what is really beautiful in her is her *inward*, her *outward* is a transparency of it.

NOTAS

- | | |
|--|---|
| (1) Alexander Pope, <i>Essay on Man</i> , Second Epistle v. 2. | (11) <i>Tom Jones</i> , Book VIII, Chap. X. |
| (2) Shaftesbury, <i>Moralists</i> , Sección II. Parte III. | (12) <i>Tom Jones</i> , Book IX, Chap. III. |
| (3) <i>Tom Jones</i> , Book III, Chap. VII. | (13) <i>Tom Jones</i> , Book IV, Chap. II. |
| (4) C. J. Rawson, <i>Henry Fielding, Profiles in Literature</i> . London, Routledge and Kegan Paul. p. 80. | (14) <i>Joseph Andrews</i> , Book I, Chap. X. |
| (5) <i>Amelia</i> , Book I, Chap. III. | (15) <i>Amelia</i> , Book VII, Chap. III. |
| (6) <i>Joseph Andrews</i> , Book I, Chap. VIII. | (16) <i>Amelia</i> , Book IX, Chap. V. |
| (7) <i>Joseph Andrews</i> , Book I, Chap. XIV. | (17) <i>Tom Jones</i> , Book III, Chap. XII. |
| (8) <i>Tom Jones</i> , Book IV, Chap. II. | (18) <i>Tom Jones</i> , Book IV, Chap. II. |
| (9) <i>Joseph Andrews</i> , Book II, Chap. XIV. | (19) <i>Tom Jones</i> , Book I, Chap. XII. |
| (10) <i>Amelia</i> , Book I, Chap. III. | (20) <i>Tom Jones</i> , Book I, Chap. II. |
| | (21) <i>Joseph Andrews</i> , Book IV, Chap. XI. |
| | (22) <i>Tom Jones</i> , Book I, Chap. XI. |

- (23) *Tom Jones*, Book VI. Chap. IV.
- (24) *Tom Jones*, Book I. Chap. XII.
- (25) *Joseph Andrews*, Book II. Chap. XII.
- (26) *Joseph Andrews*, Book II. Chap. XII.
- (27) *Tom Jones*, Book IV. Chap. II.
- (28) *Joseph Andrews*, Book II. Chap. XII.
- (29) *Tom Jones*, Book IV. Chap. XIV.
- (30) *Tom Jones*, Book IX, Chap. II y III.
- (31) *Amelia*, Book II, Chap. I.
- (32) *Amelia*, Book II. Chap. VI.
- (33) *Amelia*, Book IV. Chap. IX.
- (34) *Amelia*, Book VI, Chap. I.
- (35) *Amelia*, Book XII. Chap. II.
- (36) *Amelia*, Book XII. Chap. VII.
- (37) *Amelia*, Book IV. Chap. VII.
- (38) *Amelia*, Book XI. Chap. I.
- (39) *Amelia*, Book XI. Chap. I.

