La mujer del filósofo

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **12 (2001)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA MUJER DEL FILÓSOFO

EDICIÓN Y RESUMEN

El texto fue publicado por primera vez con fecha de 1871, formando parte del primer tomo de la obra colectiva *Las españolas pintadas por los españoles*[1], ideada y dirigida por Roberto Robert[2].

Tras indicar las dos bases principales de comportamiento, las cualidades innatas y la influencia externa, el narrador afirma el

---

1 El título, indicativo de las intenciones del editor, era Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades de nuestras contemporáneas (tomo I, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, 1871, págs. 121-129). La nómina de colaboradores, añadida al título, incluía a Blasco, Campoamor, Frontaura, Lustonó, Martín Redondo, Moreno Godino, Nombela, Nougués, Palacio, Pérez Escrich, Pérez Galdós, Puerta y Brañas, Ribot, Rodríguez Correa, Ruiz Aguilera, Ximénez Cros "y otros distinguidos escritores".
Galdós colabora también en el tomo II, fechado en 1872, con el artículo titulado "Cuatro mujeres", en las págs. 97-106. Este tomo cuenta con los mismos colaboradores, a los que se añade Rodríguez Solís. En el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, una carta sin fecha de Roberto Robert se refiere a esta segunda entrega: espera el escrito del autor para que "vuelva V. a honrar las páginas de *Las Españolas pintadas por los españoles*" y desea incluirlo en el primer cuaderno del tomo segundo, que ya se está imprimiendo.

2 Según nuestra información, el texto no volvió a publicarse en vida de su autor. En 1928, Alberto Ghiraldo lo incluye en el volumen IX de las por él tituladas *Obras Inéditas* (Pérez Galdós, 1928: 199-212). El editor introduce diversas modificaciones no siempre justificadas: la división en cinco apartados (inexistente en el original), la sustitución de *socialista* por *sufragista* aplicado a un tipo de mujer recientemente aparecido, el cambio de *artículo* por *capítulo* dentro del texto y por *trabajo* al final, el añadir una fecha de redacción, *1871*, entre otras alteraciones, realizadas a pluma sobre el texto escrito a máquina que debió de utilizar como original, texto conservado en la Casa-Museo Pérez Galdós. Esta versión ha sido la utilizada en las ediciones de las *Obras Completas* de la editorial Aguilar, sección "Viajes y Fantasías". En cambio la edición de Izquierdo Dorta (1994: 159-168) restablece la versión de Robert. Correa Calderón (1951: 322-328) incluye este texto en su conocida antología sobre el costumbrismo español.

especial relieve de la segunda a propósito de la mujer, puesto que ésta se halla aún muy lejos de lograr su emancipación, excepto en algunos casos episódicos como los de las mujeres socialistas y las de alguna otra asociación. Por consiguiente, para analizar a la mujer, es necesario verla en su relación social primordial, formando pareja con el hombre. Pero lo llamativo en esta situación es que la figura del marido se proyecta sobre la esposa, a quien se conocerá como la *mujer del avaro* o la *mujer del hipócrita* aunque ella no lo sea y la desdichada será percibida como un facsímil incorrecto o una caricatura del marido.

El narrador ha buscado en la católica sociedad española una mujer "que se distinguiera entre todas las de su sexo por su desmedido amor a los trabajos especulativos", pero no la ha encontrado. La figura que se halla más próxima es la de doña María de la Cruz Magallón y Valtorres, casada con un filósofo eminente y de gran prestigio en el medio intelectual. El matrimonio, sin hijos, no vive en la miseria pero tampoco con lujos. Sobrio en el comer y beber, él enflaquece y se consume por estar sumergido de continuo en el mar de sus especulaciones, trabajando día y noche sin descanso. Todo lo contrario le sucede a su esposa, rebosante de salud, engordando cada día y, sobre todo, perpetuamente aburrida, sin poder colmar sus deseos de maternidad, soportando las visitas de otros sabios y las tertulias de sus familiares, igualmente aburridos y pedantes en extremo. Tanta ciencia sin vida le produce un profundo hastío. El tiempo se le hace insoportable.

Dos posibilidades que se le presentan a la mujer en tales circunstancias: si su temperamento le impide tolerar la situación, romperá con el marido, buscará los placeres fuera de la casa y se entregará quizás a la mala vida. Si la noción del deber y de las conveniencias sociales se le impone, inclinará la cabeza y se resignará. Es lo que hace "nuestra heroína" pero, buscando un refugio que le haga su vida soportable, lo hallará en la mojigatería religiosa. Su marido no impide tan inocente pasatiempo y ambos se distancian cada vez más, absortos en sus respectivas ocupaciones.

La situación cambia totalmente con la muerte del filósofo, agotado por su intensa labor. Pasado el tiempo de los convencionales panegíricos y de los "insípidos ditirambos" de sus colegas, la viuda ya prefiere la compañía de los humanos a la de los santos... y se casa con alguien totalmente opuesto a su anterior marido: "un señor de la curia retirado a la vida privada después de hacerse rico, hombre ignorante y vulgar si los hay en la tierra". Como no podía ser menos,

la capacidad procreativa del matrimonio da lugar a una bulliciosa prole.

Acaba el texto con una breve reflexión del narrador sobre la moraleja del relato: no se trata de que los filósofos no deban casarse sino de la necesidad de un cierto equilibrio e higiene de la inteligencia como condición para una relación familiar no condenada al fracaso.

CUADRO DE COSTUMBRES O/Y RELATO DE FICCIÓN

La estructura del texto obedece, en parte, al tipo de publicación en que apareció: *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872) se inscribe en la línea de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1845), colección de artículos publicados por Boix, siguiendo a su vez modelos franceses, en particular el inmenso éxito de *Les Français par eux-mêmes* (1840-1842)[3]. El notorio éxito de estas fisiologías (siguiendo el término que dio título en Francia y España a una gran masa de publicaciones[4]) a lo largo del siglo provocó y se benefició de su multiplicación en diferentes variantes, regionales, nacionales, por sexos, etc. [5] *Los españoles pintados por sí mismos* es, en el caso de España, una obra de referencia por el impacto de público que logró y por marcar, según Ucelay[6], una transición decisiva en la evolución del costumbrismo: el *tipo* adquiere cierta preeminencia en detrimento de la *escena*. Conviene también precisar que este tipo de publicaciones y, en concreto, la colección en la que Galdós colabora, sigue más bien la "escuela" de Mesonero Romanos con su tono de crítica superficial, ligera, festiva y algo paseísta, que

---

3 Ese éxito habría de llegar hasta el mismo siglo XX, como lo demuestra la aparición en 1901 de *Les Jeunes Filles peintes par elles-mêmes* publicado por Rémy de Gourmont.

4 Ver la información aportada por Montesinos (1972: 95-106, en especial págs. 103-104).

5 He aquí algunos ejemplos representativos: *Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843) donde, por cierto, no se respeta el título ya que colabora Antonio Flores con "La colegiala", *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852), *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859), *Los españoles de ogaño* (1872), *Las españolas, portuguesas y americanas* (1872-1876) y *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (sin fecha). Testimonio de la aceptación de *Los españoles pintados por sí mismos* es su reedición en 1871 (el mismo año del primer tomo de Robert) en Madrid, por Gaspar y Roig.

6 Ucelay Da Cal (1951). También Montesinos (1972: 107-134) analiza la publicación, sin que muestre conocer el estudio de Ucelay.

la de Larra, mucho más elaborada, grave y comprometida con el devenir de la sociedad española. Ello quizás ayude a explicar el posicionamiento adoptado por Galdós en este relato[7].

El texto le fue encargado a nuestro autor para insertarlo en la inmensa corriente de la literatura costumbrista, algo que no debía suponerle mayor problema: no olvidemos la temprana experiencia adquirida en las páginas de *La Nación* con sus crónicas de la vida madrileña y con sus galerías sacadas del natural, la de "españoles célebres", ya en 1866, y la de "figuras de cera", en 1868[8]. Precisamente, la primera figura de la primera galería (7 de enero de 1866) está consagrada al autor más representativo del género, Ramón Mesonero Romanos, a quien saca de nuevo dos años después (8 de marzo de 1868)[9] entre las figuras de cera, mostrando, en ambos casos, haber leído su obra con interés y provecho. No obstante, según veremos enseguida, Galdós no se limita a seguir las consignas más típicas del género sino que se distancia de ellas, siendo sobre todo en esos momentos cuando el texto adquiere rasgos de cuento literario.

Como suele ser habitual en el artículo de costumbres, *La mujer del filósofo* se inicia con un preámbulo[10], perfectamente distinguible del resto, cuya función primordial es introducir la historia que viene a continuación, justificando el interés presentado por su protagonista. Posee pues, una funcionalidad de naturaleza narrativa, basada en un ingrediente decisivo en la configuración del texto. Se trata de un elemento de orden conflictivo (ya sabemos la capital importancia del conflicto como núcleo de un relato) concretado aquí en la doble injusticia de la situación de la mujer: una falta de autonomía que la

---

7 Sobre las relaciones entre el costumbrimo de Galdós y el de Mesonero y Larra, ver el ensayo de Pochat (1995).

8 Recordemos la selección de artículos publicada por Pérez Vidal bajo el título de "Primeras impresiones" (1957: 55-170) y el estudio de conjunto de Pochat (1995).

9 Es bastante conocida la amistosa relación de Galdós con Mesonero y el interés del primero por consultar la biblioteca viviente que era el autor madrileño en lo referente a la primera parte del siglo XIX. Recordemos en particular su correspondencia (Varela Hervás, 1943) y el estudio de Palomo Vázquez (1989).

El artículo de la "Galería de figuras de cera" sobre Mesonero vuelve a aparecer, precisamente en 1871, en *El Correo de España* del 13 de abril, con motivo de una reimpresión reducida de la serie, siendo esta vez el número VI de la misma.

10 Rubio Cremades (Mesonero Romanos, 1993: 99) se refiere a este concepto bajo el término de *digresión*, que puede figurar al principio y también en otros lugares del artículo. Nosotros utilizamos *preámbulo* para el comienzo del texto y *digresión* para el interior del mismo.

lleva a existir socialmente sólo dependiendo del hombre y, como consecuencia, el ser reconocida a través de las eventuales taras, carencias o degradaciones de éste: *la mujer del avaro*, *la mujer del hipócrita*, etc. En este sentido, la mujer de nuestro filósofo tiene, por transferencia, los requisitos de un tipo, es decir, de un personaje representativo de una actividad, fenómeno o grupo social, al igual que un torero, un exclaustrado o un gitano. El filósofo reúne además otra condición habitual, el carácter tradicional de su actividad: pocas figuras hay más arraigadas en la tradición occidental que la del pensador. No constituye "un fenómeno casual y pasajero" pues en él se concentran "ocupaciones constantes, ideas fijas, costumbres inalterables [que son] circunstancias necesarias para formar un tipo", según exige Gil y Zárate, severo analista del género[11].

Pero a partir de aquí el fenómeno empieza a perder el carácter de generalidad que el cuadro costumbrista suele exigir: en primer lugar, como ha observado Rubio Cremades[12], Galdós innova presentando personajes femeninos a través de sus maridos. Hasta entonces, lo normal era la descripción directa de la mujer, como sucede con la nodriza, la lavandera, la cantinera, la actriz, la casera y tantas otras en *Los españoles pintados por sí mismos*. Galdós es perfectamente consciente del interés de esta estrategia discursiva y se la brinda a su editor, según se aprecia en el artículo-carta dirigido a Roberto Robert para el segundo volumen de la colección cuando, tras señalar el interés de estudiar el matrimonio, pone le ejemplo del hombre político y asegura el éxito al observador si "se dedica al examen de la mujer política, no llamada así porque profese determinadas ideas de partido, sino porque tiene en toda su persona así como en su lenguaje y modales el sello de las creencias que aquel esclarecido mortal, su digno esposo, profesa"[13].

En segundo lugar, si bien el filósofo es un español miembro de la clase media urbana, siguiendo en ello la práctica más corriente del artículo costumbrista[14], se observará que pertenece a un círculo

---

[11] Citado por Montesinos (1972: 110). En la página 111 del mismo estudioso tenemos una definición bastante más restrictiva, debida a otro autor de la época, J. M. de Andueza: "Tipo es un individuo de la sociedad que representa una clase a la cual convienen costumbres propias que de ningún modo pertenecen a otra".

[12] En este procedimiento ve el citado crítico una manifestación más del perspectivismo galdosiano (Rubio Cremades (1979: 245-247).

[13] Pérez Galdós (1872: 97-98).

[14] Así lo expresa Mesonero Romanos el 10 de noviembre de 1832 en las páginas de la *Revista Española*: "En mis discursos, si bien no dejan de ocupar su lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor

reducido de intelectuales y que se distingue de ellos por ser superior a casi todos por su inteligencia, sabiduría, capacidad de trabajo y prestigio entre sus pares, sin olvidar que ese filósofo eminente no tiene nada de específicamente madrileño ni español: puede ser una figura tal vez menos representada en España que en buena parte de los países occidentales. Si a Galdós se le ha pedido la descripción de una figura con las "cualidades indígenas y naturales" de la sociedad española, según pretendía Mesonero[15] para el costumbrismo, su contestación lejos de ceñirse a las exigencias del género parece, cuando menos, teñida de cierta libertad de propósito, si no de perceptible distanciación.

Todo lo cual hace que su mujer no represente un extenso grupo social, sino más bien lo contrario: por una parte, ella no es lo que es por ella misma sino a través de su marido; por otra, siendo el esposo alguien más bien excepcional, su mujer será forzosamente, como expresa el final del preámbulo, un "tan desdichado cuan anómalo ejemplar de la rareza humana". En términos de dinámica literaria, Galdós nos está pidiendo para esa persona el reconocimiento de una excepcionalidad, de una personalidad propia, el carácter de potencial ente de ficción, incluso de personaje central de un relato. Si recordamos la lúcida oposición de Montesinos[16], "el costumbrismo *tipifica* casos y personas, mientras que la ficción los *singulariza*", notamos que aquí el autor nos invita a ir de un procedimiento al otro mediante una clave de entrada en el mundo ficcional: el nombre propio, que le permite la constitución del tipo genérico en personaje concreto ("Y aquí viene como anillo al dedo el nombrar a doña María de la Cruz Magallón y Valtorres, mujer casada por lo religioso y lo civil"), personaje en torno al cual va a girar el conjunto del texto.

El relato se enfrenta con un notable desafío de composición: cómo combinar descripción y acción, cómo sugerir, a través de la repetición monótona de la vida cotidiana, el deterioro irreversible de la situación. Y logra superarlo mediante una leve y precisa oscilación

---

preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad" (citado por Romero Tobar, 1994: 413). En su caso, y visto el conjunto de su obra, cabría precisar que se trata de la mesocracia madrileña o llegada recientemente a Madrid. En relación con esta temática, ver Aguinaga Alfonso (1995).

[15] Prólogo al *Panorama matritense*, pág. 11, citado por Montesinos (1972: 46).

[16] *Idem*, pág. 34. Montesinos lo dice a propósito de las *Escenas andaluzas* (1846) de Estébanez Calderón, señalando que aún están lejos los tiempos en que Pereda podrá fundir ambos procedimientos. En nuestra opinión, aquí Galdós está construyendo esa síntesis.

del centro de gravedad, privilegiando inicialmente la descripción de la cotidianidad y deslizándose posteriormente hacia una acción que se precipita en los párrafos finales. Además, esa transición no es un movimiento de balanceo gratuito o debido a algún principio mecánico de equilibrio textual sino que está motivada estructuralmente: la monotonía cotidiana, insoportable para la protagonista, es la que provoca y explica la actividad final de la mujer y su sentido, el deseo de ser ella, de existir humanamente. Así, en los primeros párrafos del relato asistimos a una descripción de la vida de la pareja, pero no a una descripción estática sino de acción[17] o incluso de oposición (sobre la que insistiremos después): él consagrado a sus investigaciones, ella frustrada en sus deseos de maternidad; él satisfecho con sus relaciones, ella hastiada de soportarlas; la mujer deseando la comunicación con su esposo, éste confundiendo la comunicación con disertaciones científicas (un día en que, por casualidad, hablan de la fecundación, a su marido no se le ocurre otra cosa que explicarle la teoría de la mónadas de Leibniz).

A ese panorama el autor incorpora dos elementos narrativos que van a facilitar la evolución posterior. El primero de ellos es la modificación física, radicalmente opuesta en los consortes: ella cada vez más gruesa y lozana, como predispuesta a la abundante maternidad que tendrá en el futuro; él cada día más delgado hasta consumirse del todo y morir de agotamiento. El segundo, mucho más matizado y meritorio por lo que representa de "tour de force", es la conversión del aburrimiento cotidiano, sinónimo de monotonía y parálisis, en elemento activo y en factor dinámico, elemento activo porque crece paulatinamente (como veremos al tratar al personaje en particular) y factor dinámico porque acabará provocando, como reacción, la febril actividad de la mujer después de la desaparición del marido, actividad tanto física (frecuentes salidas de casa) como humana (amistades nuevas, maternidad repetida).

Aproximadamente en el centro del relato se introduce una posibilidad de solución en forma de alternativa: o ruptura con el consorte o aceptación definitiva de la existencia que está soportando a su lado. El personaje adopta la segunda, por respeto a las convenciones sociales tanto como a la persona del esposo. La introducción de una

---

[17] Utilizamos aquí la terminología de Adam (1993: 76-92) aunque lo que aquí tenemos oscila entre dos de los tipos de Adam: entre la descripción *de escena* (con predominio de lo estático) y la *de acciones* (con predominio de los enunciados de acción). Notemos, por otra parte, que el deslinde preciso entre descripción y narración está lejos de ser evidente (Hamon 1993: 28-48).

alternativa que se esfuma no es del todo inoperante en la arquitectura del relato: la tensión se relanza haciendo que el lector compadezca el destino del personaje (la otra solución no era tal: verosímilmente supondría la condena de la esposa a la "mala vida") y, sobre todo, preparándole para que comprenda el comportamiento posterior de la mujer al quedar libre de la atadura marital.

El último tiempo fuerte de la historia interviene con la muerte del marido y el cambio de ritmo que provoca: el relato ha intentado comunicar la monotonía de la vida que soportaba la protagonista. Si esa vida se caracterizaba por el hastío de una repetición mecánica e interminable, no cabe esperar que el texto destaque por la cantidad y variedad de aventuras. Hasta el tramo final, lo que hay son acontecœres más bien que peripecias, aunque éstas se hallen presentes: la decisión de doña Cruz de sacrificarse siguiendo al lado de su marido tiene tal carácter. Los personajes repiten cotidianamente una serie parecida de gestos. Por este motivo el texto nos ofrece más bien información que acción concreta. En términos de discurso, diríamos que nos ofrece discurso narrativizado, resumen de actos, más que discurso directo, escenificación en vivo de los actos, lo cual no impide que el autor haya logrado crear una realidad (ficcional, se entiende), ya que la vida de esos personajes se reduce precisamente a la repetición de sus gestos y a soportar (en el caso de la mujer) el transcurso del tiempo.

Ahora bien, es precisamente esa monotonía la que acaba provocando la acción posterior, la liberación de la mujer. El deseo de recuperar el tiempo perdido provoca el abandono del beaterío, salidas, nuevas amistades, casamiento, hijos. El texto, en un marcado cambio de ritmo, da cuenta de esa superactividad concentrándola hacia el final del relato, como sugiriendo la velocidad y la intensidad con las que doña Cruz arranca a la vida todo lo que puede darle en la segunda fase de su existencia. Anotemos que ese final casi resulta sorprendente (en sintonía con la tradición del cuento clásico): por un lado, si bien era previsible la muerte del marido, éste podía haber derivado hacia la locura y conducir a otro desenlace; por otro, ese final es plenamente feliz y radicalmente opuesto a la situación anterior[18].

---

[18] El final feliz, aunque no del todo inverosímil, podría parecer algo exagerado y, desde luego, no es habitual en los relatos de Galdós. No obstante, pensamos que se puede entender como situado en la línea de la respuesta, ya mencionada, a la novela tremendista con sus finales forzadamente catastróficos.

El comentario que cierra el texto vuelve a situar el relato en el marco general de la crítica costumbrista, relacionando la historia aquí contada con la vida de "los hombres demasiado sabios, demasiado estudiosos y demasiado abstraídos" (con frecuencia incapaces de administrar mínimamente su propia existencia) y pretendiendo servirles de lección.

La disposición general del discurso recuerda las grandes líneas de la retórica clásica: el exordio (*proemio*) inicial que llama la atención del receptor, anuncia el asunto y lo sensibiliza ante el tema; la narración (*diégesis*) expositora de los hechos, que aquí aparece bajo forma de un ejemplo (*paradigma*) ficticio, apto para proceder por analogía a una generalización posterior; finalmente, una peroración (*epílogo*) que procede a dicha generalización tras resumir la historia anterior. No obstante, sería inútil buscar en ese epílogo la tradicional llamada patética del discurso clásico para modificar la actitud del receptor y más aún lo sería buscar un alto contenido moral al cambio que el texto presenta como deseable: "La inteligencia, lector amigo, también tiene su higiene y, si a esto añades que ninguna mujer casada con filósofo seguirá fácilmente a su marido a las regiones de la idea pura, puedes deducir la moraleja de este artículo" (fin del texto). Más bien se trata, continuando en el registro filosófico, de un razonamiento secuencial (*Si* actúas de esta forma, *entonces* recibirás tales ventajas o inconvenientes) dirigido a un público bastante limitado, al menos en principio (veremos en su debido momento que tal vez no sea exactamente así). Más que de moralizar, se trata de emitir una advertencia sobre las consecuencias de un determinado comportamiento, un aviso para navegantes, no una prohibición de navegar.

Podemos percibir en este punto una cierta distanciación irónica en relación con el cuadro costumbrista, distanciación que se sugiere ya en el hecho mismo de presentar un epílogo de conclusión feliz, casi con una convencional distribución de premios y castigos, en tono de moraleja final: no es frecuente que los artículos costumbristas incorporen a su estructura ese componente, aunque haya ejemplos de ello (como *La posada o España en Madrid*, *El pretendiente* y *Tipos hallados, tipos perdidos*[19]). Galdós parece criticar las pretensiones superficialmente moralizadoras del costumbrismo poniéndolas

[19] Citamos títulos de Mesonero de acuerdo con nuestra consideración, anteriormente expresada, de que este tipo de colecciones sigue la línea del Curioso Parlante más bien que la de Fígaro (los dos últimos artículos citados fueron escritos, al igual que *La patrona de huéspedes*, para *Los españoles pintados por sí mismos*).

directamente sobre la mesa, explicitando la *moraleja* (mencionando incluso el término) de corto alcance que los artículos del género persiguen: una forma de resaltar los límites manifestando lo pretencioso de las intenciones.

LA INTERVENCIÓN DEL NARRADOR

En relación con el lector, el narrador sigue las convenciones del género costumbrista adoptando un registro conversacional destinado a interesar al receptor y a mantener o relanzar su atención a lo largo del relato. Las fórmulas serán variadas, como muestran los siguientes ejemplos: se partirá de la presunta experiencia del lector: "Es de suponer que más de una vez habréis fijado la atención con asombro sobre esos seres desdichados". El narrador se dirigirá a él directamente: "Para que comprendas, lector amigo", "Lector impresionable, no vayas a deducir". Empleará fórmulas y expresiones coloquiales: "de peras a higos", "comiéndose a Cristo por los pies", "sea lo que quiera, ello es que", "viene como anillo al dedo", "echando carnes", "cortar por lo sano", "como la cabra al monte". Utilizará identificaciones extremadas asimilando el físico del marido al de "un exprimido y enjuto bacalao". Recurrirá a abundantes exclamaciones e interrogaciones: "¡Oh falta de equilibrio!","¡Terrible privación!", "¡Y cuidado si es triste su casa!", "¡qué herejía!", "¡cosa singular!", "¿Y qué siente doña Cruz en aquel supremo instante?", "¿Necesitaremos decir que doña Cruz tiene un chiquillo todos los años?". Lo relevante aquí no es el uso de tales recursos, presente en el conjunto de la obra galdosiana, sino su particular concentración en un texto breve, concentración a la que no puede ser indiferente la vinculación formal del texto con el tipo de publicación donde aparece.

En relación con los personajes principales, el narrador tiene un comportamiento muy diferente con cada uno de ellos. Por de pronto, la figura del filósofo es vista siempre desde fuera, describiendo su actividad laboral, sus relaciones y su progresiva modificación física. En cambio, el narrador alude repetidamente al interior de la mujer citando su orgullo por estar casada con tan excelso varón, su frustración maternal, su melancolía, su aborrecimiento en el mundo intelectual, su resolución de seguir con el esposo, su reacción ante la muerte de éste, etc. Además, si el narrador demuestra comprensión por los sentimientos de la mujer, marca su reticencia hacia el filósofo con el seguro recurso a la hipérbole, acentuando su exagerada dedicación a la actividad intelectual y su escasa atención a sus necesidades corpo-

rales. En efecto, (siempre según el narrador) para este auténtico Quijote de la ciencia,

> El día no tiene bastantes horas para su trabajo, ni la lámpara de la noche suficiente petróleo para alumbrar su incesante lectura, escritura o meditación. Revuelve mil libros, hojea códices, saca apuntes, escribe cuartillas y se enflaquece como si cada idea le sacara del cuerpo una buena porción de su natural sustancia. Añádase a esto que es sobrio sobre toda ponderación más en el beber que en el comer, y se comprenderá cómo el doctor X va paso a paso encaminado a asimilar su naturaleza con la de un exprimido y enjuto bacalao (pág. 124).

Ya es de por sí significativo que el narrador, al mismo tiempo que demuestra su condición omnisciente describiendo el interior de la mujer, decida mantenerse exterior al marido describiéndolo desde fuera[20], burlonamente y casi cuestionando el campo mismo de su investigación, según lo indican algunas pistas: por ejemplo, el narrador nos presenta al filósofo sumergido "cuerpo y alma en el océano *sin fondo* de la idea" (las cursivas son nuestras), lo que hace pensar en la poca operatividad de tan continua inmersión. A lo mismo aluden los otros dos detalles: el narrador no hace referencia al más mínimo resultado de tales investigaciones; y eso no es todo, puesto que, si por un lado nos muestra al sabio explicando a su mujer "complicadas teorías sobre la naturaleza y el espíritu", por otro explicita su incapacidad de aplicarlas a la realidad más próxima ignorando las exigencias que la naturaleza humana impone al equilibrio afectivo de su mujer[21].

La citada omnisciencia tiene además otras características destacables. En primer término, distingue a este relato de la habitual figura del narrador en el artículo de costumbres, donde él figura como un personaje de la historia al mismo nivel diegético que los demás (a

---

[20] La única excepción que hemos controlado es la frase en que resume la actitud del marido en relación con el repentino beaterío de su esposa: "*se guarda muy bien* de cohibir tan inofensivo pasatiempo y *como advierte* que ella se va volviendo cada vez más austera [...]" (las cursivas son nuestras).

[21] Otra nota (sobre la que no insistiremos para no alargarnos excesivamente) indirecta pero significativa de la posición del narrador, muy comprensiva hacia la mujer, es el lenguaje salpicado de expresiones coloquiales que utiliza, probablemente mucho más cercano al de ella que al del sabio. En cambio, las alusiones al lenguaje del medio intelectual marcan una cierta distancia crítica reproduciendo los clichés habituales en ese medio, por ejemplo: "cada vez es más espíritu y menos materia, según su gráfica expresión [del filósofo]" y "*la ciencia de luto*, según la fórmula oficial publicada al día siguiente en los periódicos".

veces con cierto papel protagonístico[22]), desprovisto, por consiguiente, de esa facultad. En segundo lugar, el narrador aprovecha su competencia omnisciente para juzgar, como acabamos de ver, la actitud de sus personajes, sea para apiadarse del sufrimiento de la señora, sea para censurar los excesos del marido. En tercer término, ya en un plano más acorde con lo habitual en el cuadro costumbrista, el narrador emite opiniones de orden general (al margen de su omnisciencia narrativa) no sólo en el proemio inicial sino dentro del relato y sobre los motivos más variados pero eso sí, diluidas a lo largo del texto, lo cual supone un importante matiz en relación con el costumbrismo habitualmente lastrado con la masiva presencia del narrador. Excepto en un caso ("para que comprendas, lector amigo, la magnitud de su hastío") donde nos da la lista de contertulios de doña Cruz, el narrador se muestra por lo general bastante más discreto. Iríamos más lejos: desea que seamos conscientes de su discreción, mostrando que podría decir más de lo que dice (y para demostrarlo, lo mejor es... decirlo): "¿Necesitaremos decir que doña Cruz tiene un chiquillo todos los años? No, esto se supone".

Unas veces enjuicia a través de meros adjetivos: "aquellos antiguos oráculos tan ininteligibles como graves", "venerandas personas", "instante supremo". Otras, introduce acotaciones con humorística pretensión de ley general, situadas sobre todo al principio para ambientarnos en el mundo de la narración: "la miseria es exclusiva de poetas y literatos", "a nadie se esconde que los filósofos sólo se reproducen de peras a higos", "el filósofo no tiene punto de semejanza con ninguna otra curiosidad de la creación", "la mojigatería produce cierta insensibilidad", "sabido es que la mujer puede hacer frente al peligro y a la desgracia pero jamás al hastío", principio, este último, en cierta manera desmentido por la continuación del relato y, como los anteriores, muy poco respetuoso con las habituales pretensiones docentes del artículo costumbrista, al burlarse de principios generales cuyo valor no supera a los del refranero popular: casi siempre hay un proverbio que desmiente al anterior. Incluso la

---

[22] Como en la serie *El duelo se despide en la iglesia* de Mesonero Romanos. Sobre la ficcionalización del narrador, recordemos que el escritor costumbrista suele adoptar la figura de una persona de edad avanzada como recurso adecuado a su actitud censora o moralizante: El Curioso Parlante nos muestra en *El retrato* hechos de 1789, anteriores en 14 años al nacimiento del autor. Un ejemplo de otras manifestaciones más puntuales podríamos tenerlo en *Los cómicos en Cuaresma*: El Curioso ignora todo de la empresa teatral (condiciones de contrato, cobros, etc.), mientras que Mesonero sí debe estar al corriente puesto que nos la describe en su artículo.

moralina costumbrista recibe alguna que otra pulla en el interior del relato: ese "y un día... ¡cielos!,se casa" falsamente escandalizadopor la boda celebrada poco tiempo después de morir el filósofo, parece evocar irónicamente los principios morales aludidos en artículos como *Antes, ahora, después* de Mesonero Romanos[23].

En numerosas ocasiones, las opiniones del narrador no resultan impositivas porque las podemos considerar como compartidas por el personaje o, incluso, emanadas directamente de este último: "triste y fatídica sombra [de los sabios]", "desabrido como un sistema filosófico[un alumno]" "desabrida existencia [la de la esposa]", "¡terrible privación! [no tener hijos]", "allí la uniformidad es la vida y el fastidio es un sistema". Cuando el narrador se nos impone de manera más absoluta es al presentar sólo dos opciones para el futuro de doña Cruz: o soportar al marido o romper con él. Pero conviene indicar que en la sociedad y en la época tratada no existían muchas más alternativas y, por otro lado, el narrador explica cómo podría pasar lo que finalmente... no pasa:

> Si la mujer del filósofo es una de esas naturalezas impresionables y nerviosas, de fácil voluntad y dispuesta a dejarse arrastrar por cualquier arrebato de pasión o despecho, entonces es probable que busque fuera de casa lo que en ella no ha podido encontrar y abandone para siempre la compa-

---

[23] La relación entre ambos textos mostraría una cierta parodia y contestación de los principios emitidos en el artículo de Mesonero: "las mujeres son las que forman las costumbres así como los hombres hacen las leyes" (muy poco compatible con la situación de doña Cruz en el relato galdosiano), "las mujeres en general suelen tener dos épocas de agitación y ruido: una cuando en la primavera de la edad recogen los obsequios que la sociedad las dirige, y otra cuando vuelven a recibirlos en la persona de sus hijas", "así es de temer en la mujer el extremado rigor y la absoluta ignorancia, como la falsa ilustración y una completa libertad", entre otros muchos ejemplos (Mesonero Romanos, 1993: 332-351).

El desarrollo de los acontecimientos amplía las divergencias entre los dos autores, hasta el punto de que parecen hablar de dos sociedades distintas, una permisiva, abierta, girando al ritmo de la moda; otra mucho más cerrada, dejando escasas opciones al desarrollo de la mujer, manteniendo el sometimiento de ésta al dominio del hombre. El artículo de Mesonero es de 1837 (13 de diciembre, *Semanario Pintoresco Español*). Cuesta creer que esa sociedad fuese más abierta que la de 1871. Quizás parte de la explicación esté en la perspectiva adoptada por Mesonero: a pesar de afirmar en su introducción a la tercera edición de las *Escenas Matritenses* que desde 1836 sus artículos muestran "más intención filosófica, más madurez en la razón" (Mesonero 1842: VII), en la misma página defiende el "carácter inofensivo y permanente" de sus textos evitando bucear en los fundamentos de la sociedad de su época: quizás el gran maestro logró lo primero a costa de lo segundo.

> ñía de tan extraño ser. Incapaz de elevar su espíritu a las regiones de lo absoluto, tira a lo vulgar, como la cabra al monte; no comprende lo meritorio que sería unir hasta el fin su existencia a la de aquel buen hombre tan superior por la inteligencia a los demás de su especie, y huye buscando lejos del santo hogar de la ciencia las distracciones y los placeres que allí no existen. No puede soportar el fastidio, cree que tiene derecho a la mitad de las horas y a la mitad de la atención que su esposo consagra a abstrusas cavilaciones. Es orgullosa y egoísta. La gloria no vale más que ella; todo lo quiere para sí; no comprende que quepa en el hombre otro amor que el de la mujer, ni otro anhelo que el de contentarla. Turbada, desalentada y ciega, da el paso fatal y no vuelve más al buen camino (págs. 126-127).

Para explicar lo plausible de la opción menos convencional, el narrador retoma el asunto volviendo tres veces a la carga. La primera explicación que le puede llevar a abandonar el hogar es la volubilidad de un carácter apasionado e impresionable. La segunda, es el dominio de los sentidos sobre una razón incapaz de mostrar lo noble de una vida dedicada al servicio de la ciencia. La tercera, un celoso egoísmo que le hace sentir a la ciencia como rival en los favores de su esposo.

Ese lujo de explicaciones parece superfluo puesto que doña Cruz opta por seguir con su marido. Sin embargo, podría tener al menos dos justificaciones, una textual y otra intertextual. La primera sería resaltar el mérito de la esposa permaneciendo con su consorte, incluso cuando tan comprensible resultaría abandonarlo, y de ese modo hacernos admisible su comportamiento cuando más tarde le llega la libertad. La avidez con que goza de la vida sugiere lo que debió de sufrir de casada: su temperamento era desde luego apasionado, nada propenso a abstracciones filosóficas y sí muy celoso de la ciencia como rival: no obstante, a pesar de reunir las tres características que habrían hecho comprensible su huida, soportó la situación hasta el final. Esta observación enlaza con la justificación intertextual: el texto galdosiano se opone de nuevo aquí a las exageraciones de la novela tremendista, que había criticado de forma tan explícita en *Un tribunal literario* a través de la figura de don Marcos, crítica que adopta aquí una forma distinta. Si en el relato anterior había resumido un argumento de novela con todas las exageraciones típicas del género, aquí demuestra que un punto de partida argumental con ingredientes a priori típicamente tremendistas puede evitar dichas exageraciones y cuestionar el brutal determinismo propugnado por aquella tendencia literaria.

LOS PROTAGONISTAS: JUNTOS Y OPUESTOS

Detengámonos un momento más en compañía de los personajes. Se puede decir que la intención del texto en este apartado es marcar sus diferencias. Así, el filósofo (de quien se reconoce su gran inteligencia, su capacidad de trabajo y su merecido prestigio, evitándose un retrato demasiado simplista) está visto como un ser de una sola pieza, empeñado día tras día en la misma actividad, incapaz de cuestionar su línea de conducta y más aún de desviarse un ápice ella. Si exceptuamos su cada vez más intenso encierro dentro de sus estudios "como el galápago dentro de su concha", la única evolución que se opera en él es de orden físico e involuntaria, la delgadez progresiva a la que se alude casi en cada aparición del personaje en la escena narrativa, enflaquecimiento que está en correlación directa con su dedicación intelectual y que le llevará a una muerte ocurrida de la forma más banal:

> Aquella máquina se va a parar fatigada de tanta faena, y el buen espíritu de nuestro doctor agita las alas preparándose a partir para la región de donde quizás no debía nunca haber salido. En una palabra, el filósofo se muere del modo más apacible y sencillo del mundo; inclina la frente sobre el libro, contrae ligeramente los músculos de su rostro y expira (pág. 128).

Ya ha quedado sugerido el otro aspecto que hace cuestionable la vida del pensador: el escaso resultado de su dedicación. A su incapacidad para salir de sí mismo y apreciar la realidad humana en su autenticidad y proximidad, se añade la escasez de su herencia e incluso de su memoria: unos cuantos elogios póstumos y algunas gacetillas apologéticas con los tradicionales ditirambos (no nos deja ni su nombre: el narrador lo llama *doctor X*). No cabe esperar mucho más si tenemos en cuenta la impresión que su muerte deja en su propio hogar: "Después de todo y a pesar de su pena, a doña Cruz le parece que no se ha muerto nada en la casa. Un cuarto vacío, un libro huérfano y *la ciencia de luto*, según la fórmula oficial publicada al día siguiente en los periódicos". Escaso resultado para toda una vida consagrada a la investigación... o resultado acorde con una existencia absolutamente raquítica en el terreno humano.

La caracterización de la mujer del sabio la opone a su consorte del modo más radical. En primer término, al egocentrismo permanente del filósofo corresponde el respeto de ella por sus trabajos, la

paciencia frente a la vida que él le procura e incluso la decisión de seguir a su lado hasta el final. Si el sabio vive centrado en su mundo y satisfecho con él, la mujer soporta las consecuencias: la soledad o las amistades del marido, cuya superficialidady pedantería son peores que la soledad. En lugar de constituir un alivio, las tertulias vienen a multiplicar el hastío por la entidad de las personas que la integran[24].

María de la Cruz, el nombre de la heroína, es ilustrativo a doble título; en primer lugar, porque lejos de obedecer al efecto caricaturesco de los anteriores, sintetiza la realidad del personaje: soportar la cruz que esa vida supone. En segundo lugar, porque dándole a ella nombre propio y designando a su marido por el genérico, el autor alude al carácter y a la función de ambos: el filósofo no desciende nunca a la calidad de individuo, se queda en representante excesivo de una profesión y de un comportamiento, y muere como tal. Doña Cruz, en cambio, aparece plenamente individualizada, con su sufrimiento, su entrega, su hastío, su liberación final. Él es lo que hace, incapaz de realizar otra cosa; de ahí que resulte casi repulsivo. Ella es la frustración de lo que no puede hacer; de ahí su humanidad y su atractivo.

Comprendemos así que el relato nos ha tendido una pequeña trampa haciéndonos pensar al principio que doña Cruz iba a ser "un facsímile incorrecto", una reproducción imperfecta de su marido: lo es quizás, desde un punto de vista exterior, de las convenciones

---

[24] Son significativos los nombres de las mujeres de los sabios, amistades forzadas de nuestra protagonista: doña Antonia Cazuelo de la Piedra (esposa del arqueólogo), doña Pepita Ariana de los Vedas (hija del profesor de sánscrito), doña Rebeca Talmud (hermana del hebraizante), doña Rosa de los Vientos (esposa del astrónomo), doña Margarita Romero y la Zarza (hermana de un botánico). Es cierto que Galdós ya había empleado este recurso, recordemos al príncipe Cantarranas en *Un tribunal* o al futuro marqués de Cuatro Vientos en *El artículo*, pero no de forma tan masiva como en este caso. Galdós utiliza aquí a fondo el frecuente empleo costumbrista de nombres que oscilan entre el humor risueño y el sarcasmo más patente, lo que le permite caricaturizar no sólo a los personajes sino al microcosmos que configuran. Baste recordar una de las escenas típicas de sus reuniones: "En casa de los Cazuelo de la Piedra, el niño recita por las noches la conjugación griega para que la tertulia admire precocidad tan inverosímil".

A título comparativo, recordemos algunos nombres en Mesonero: Don Pascual Bailón Corredera (*Los cómicos en Cuaresma*), don Homobono Quiñones (*El cesante*), la marquesa de Siete Cabrillas (*El alquiler de un cuarto*), doña Dorotea Ventosa (*Antes, ahora, después*), sin olvidar la galería de personajes de *La posada o España en Madrid*. Otros costumbristas, como Antonio Flores, utilizan con fruición este recurso; así en *Ayer, Hoy y Mañana*, don Silvestre Terror, don Cándido Retroceso, don Plácido Regalías y Privilegios, etc.

sociales, que la reducen a ser *un aditamento de*; pero no lo es si, penetrando en su interior, comprendemos el insoportable peso que para ella supone el verse casi reducida a su estatuto social, a asumir el oficio de no existir como persona. En la aguda oposición entre dicho estatuto y la realidad íntima del personaje reside la tensión fundamental del relato y quizás también el punto álgido de su diferencia en relación con el tipo costumbrista: si el filósofo puede limitarse a ser un tipo (diríamos incluso que él estaría muy conforme con ese traje), doña Cruz, oprimida por ser *tipo* de un *tipo*, ansía y logra afirmarse con individuo.

Para tener un visión global del personaje de doña Cruz hemos de atender a un punto hasta ahora no tratado: su evolución en relación con su marido (evolución que nos separa de nuevo del cuadro costumbrista, por lo general basado en la fragmentación temporal). Inicialmente, la mujer se siente atraída por su marido y orgullosa de él: "La persona más fascinada es su consorte, que se considera puesta a gran altura sobre las demás de su sexo por estar enlazada con varón tan por encima de los otros mortales". Pero al pasar el tiempo y no tener hijos, interviene ya un malestar que se acrecienta porque su salud, rebosante por todos los poros, resulta inútil para la maternidad. Esa frustración desemboca en un profundo aburrimiento acrecentado por las conversaciones de sus amistades, excesivamente pedantes e insustanciales. El ambiente que respira y que la asfixia, desencadena en ella la envidia por la gente "que no estudia, ni escribe, ni se consume día por día" como su marido. La admiración hacia el esposo se convierte ahora en "admiración instintiva hacia todo lo ignorante" y, sobre todo, llega a sentir que "aborrece aquella perfección intelectual" que distingue a su marido del resto de los seres. El paso siguiente es lamentar su unión con semejante personaje: "llora la esterilidad de una unión formada por dos seres de tan diversa naturaleza y espíritu". Como consecuencia normal de este sentimiento, se plantea la posible separación, decidiendo por fin seguir junto al esposo. Pero la convivencia va a limitarse a la mera cohabitación (el texto no transmite el más mínimo diálogo entre ambos) y doña Cruz se entrega con auténtico furor a la mojigatería religiosa. Se comprenderá, entonces, que la muerte de su marido no despierte en ella mucho más que indiferencia

Fascinación, malestar, aburrimiento, aborrecimiento, mera cohabitación, casi indiferencia: tratándose de un relato breve, es destacable lo detallado de una evolución que nos permite intuir la trayectoria interna del personaje, apreciar su densidad espiritual y admitir la verosimilitud de su explosivo comportamiento final.

Evolución plausible que, al ocupar el centro del relato, le da coherencia a su conjunto y constituye una manifestación más de la disimilitud de los criterios que presiden este texto frente a los del cuadro costumbrista, cuyo tipo, aunque envuelto en diferentes peripecias, no se caracteriza por experimentar una evolución interna consistente sino, más bien, por actuar conforme a un carácter definido de una vez por todas: como un personaje de carrusel, girando con movimientos prefijados, desaparece de la vista cuando el narrador lo oculta con una digresión y reaparece en el mismo sitio aunque quizás con un atuendo diferente. Es lo que ocurre aquí con el sabio y lo contrario de lo que sucede con la protagonista: el primero carece realmente de entidad dramática; la segunda sufre las consecuencias dramáticas de esa carencia.

EL PASO DEL TIEMPO Y LA PERCEPCIÓN TEMPORAL

Siguiendo la tónica de los relatos anteriores, encontramos una división del espacio en interior y exterior, con la característica llamativa de que el interior no aparece tampoco aquí como el espacio seguro y gratificante que cabría esperar: lo que la protagonista halla en ese medio es incomunicación con los demás y frustración de sus aspiraciones más profundas (y ello tanto en su casa como en las de sus amistades: en este terreno vienen a funcionar como prolongación de la suya). La variación más notable, respecto a los dos textos precedentes, será la modificación de ese espacio (intervenida hacia el final del relato, después de la desaparición del filósofo), que de opresivo pasa a ser gratificante y a constituirse en escenario de la realización personal de la protagonista.

Se trata de un espacio más preciso social que geográficamente (aunque sí se nos dice que estamos en "el suelo de la católica España"): un sector de la clase media urbana, sin perspectivas de evolución, escasamente productiva en su propio campo y desconectada, en sus actividades e intereses, de lo que sucede a su alrededor. El texto es suficientemente explícito a este respecto describiendo al sabio encerrado dentro de sí mismo y a los contertulios celebrando banalidades como el prodigio del niño recitador de las conjugaciones griegas, la gran cantidad de prólogos firmados por el hebraizante, etc. Tal vez el rasgo más opresivo de ese espacio es que constituye, para la protagonista, el ámbito de la inacción forzada: en esa vida uniformemente vacía y repetitiva, todo parece estar regulado: trabajo, silencios, temas de conversación, visitas... Se realizan actos, no

acciones, siempre los mismos, con una monotonía imperturbable y sistemática.

El dramatismo del eje espacial se agudiza puesto en relación con el de la sucesión temporal, tal y como hace el texto de forma elocuente. La ausencia de actividad en ese espacio hace que toda unidad temporal parezca interminable:

> ¡Y cuidado si es triste su casa! Allí ni un niño que juegue, ni un perro que ladre, ningún extraño y disonante rumor ha de turbar el silencio profundo en que necesita vivir la inteligencia del sabio. Algunas flores crecen tristes y descoloridas en un balcón, esforzándose en alegrar aquel recinto. Los días son más largos allí dentro y las noches parece que no tienen fin. El tic-tac de un reloj está diciendo continuamente los instantes de tristeza que transcurren, y allí la uniformidad es la vida y el fastidio es un sistema (pág. 127).

Si al sabio la continuidad temporal, el consumir más y más tiempo, parece convenirle perfectamente en sus múltiples ocupaciones intelectuales, para la protagonista, el vacío de su existencia se vuelve progresivamente insoportable con el transcurso del tiempo, dado que su paso no aporta ninguna modificación positiva, más bien lo contrario: si su lozanía aumenta, su frustración crece en igual proporción, ya que su salud no desemboca en algo que ella ansía intensamente, la maternidad. Por un lado, la angustia del tiempo que parece no pasar; por otro, la frustración del tiempo ya perdido; siempre, un desfase, agobiante para el personaje, entre la diacronía física y la sicológica. Recordemos también que el tiempo promueve el progresivo cambio de visión que la mujer tiene sobre el filósofo, pasando de la fascinación a la casi indiferencia, a plantearse la ruptura con el marido y a la posibilidad de ser feliz.

Así pues, de las dos dimensiones citadas, la diacrónica parece ser la que el texto pone de relieve con mayor intensidad, la que acaba dando buena cuenta del sabio, imperturbable pero inevitablemente sometido a la servidumbre del tiempo. Sólo una vez desaparecido el filósofo, el tiempo, antes desesperadamente lento y vacío, se acelera y se llena de contenido, de acciones múltiples, variadas y gratificantes. Será entonces cuando el espacio cambie de signo, se transforme con la alegría de "nuevas caras y voces alegres" y la protagonista disfrute de una nueva forma de existencia.

LA MUJER DEL FILÓSOFO COMO ASUNTO LITERARIO Y SOCIAL

Un primer elemento significativo está en función del marco en que se publicó el texto: si *Las españolas pintadas por los españoles* pretende inscribirse en la exitosa línea de las colecciones costumbristas impulsada, según ya quedó dicho, por *Los españoles pintados por sí mismos*, hemos podido apreciar cómo Galdós respeta las convenciones externas del género (búsqueda de un tipo, introducción justificativa, descripción del tipo en su ambiente, tono moralizador, registro conversacional, punto de vista exterior aunque usado aquí sólo en el filósofo, digresiones, uso de nombres significativos, etc. [25]) para, de hecho, separarse de él y superarlo: el protagonista no es el tipo que se esperaba sino un personaje individualizado, en situación dramática y con entidad ficcional; no se le presenta de un trazo sino siguiendo su evolución; el moralismo superficial es sustituido por un irónico aviso para navegantes, no hay la menor alusión nostálgica a tiempos pasados; el texto abandona la estructura de cuadro hacia la que apuntaba inicialmente para tomar consistencia de relato breve con sus personajes, su acción, su fondo dramático, su tensión, su resolución final relativamente imprevista. Consideramos que se distancia de la superficialidad y acartonamiento del tipo costumbrista, representado por el filósofo[26], y muestra la preferencia de su autor por personajes de mayor entidad dramática y ficcional, según se transparenta en la protagonista, lo cual está en perfecta coherencia con su ambición y su capacidad creativa, manifiestas ya en estas fechas tanto en el terreno teórico (sus "Observaciones sobre la novela contemporánea en España") como en el práctico (*La Fontana de oro*, *La sombra*, *El audaz*)[27]. *La mujer del filósofo* posee la consistencia de un cuento literario no sólo por los ingredientes

---

[25] Nos referimos al costumbrismo que Ferreras (1973: 33-38) en su clasificación llama *tradicional*, distinguiéndolo del *político* y del *puro* (sin moralina ni contenido político pero sí satírico).

[26] Probablemente haya cierta ironía en la elección del filósofo como denominación de su actividad, si pensamos que el escritor costumbrista tenía a gala autodenominarse *filósofo*, moralista, censor de la sociedad.

[27] Quizá su orientación literaria, ya bastante precisa en la cabeza de Galdós, le llevó a no repetir la experiencia en la invitación de Robert para el segundo tomo y a contestarle alejándose aún más de los presupuestos del género con "Cuatro mujeres": una carta en la que se limita a ofrecer al editor cuatro esbozos de personajes, un guión escénico más que una obra acabada, como forma diplomática y distante de responder al compromiso.

citados de la parte narrativa del texto sino también porque el relato es el componente fundamental de ese texto: tanto la introducción como la conclusión funcionan como concesiones formales a las exigencias de la colección en que se publica. El mismo relato contradice los presupuestos del género contenidos en esas partes. En la introducción imita el aire pretendidamente serio del exordio costumbrista:

> Dos causas determinan principalmente el carácter de las personas: o las cualidades innatas o las que nacen y se desarrollan en la naturaleza a consecuencia de la educación y del trato. Son éstas las que por lo general enaltecen o rebajan el alma de la mujer que, más flexible y movediza que su compañero en goces y desdichas, cede prontamente a la influencia exterior, adopta las ideas y los sentimientos que se le imponen y concluye por no ser sino lo que el hombre quiere que sea (pág. 121).

Pero esa introducción no sólo es significativa por la falsa imitación de tales exordios, sino porque lo dicho en la introducción resulta más desmentido que probado por la continuación: el relato demuestra que el "tipo" enunciado en la introducción es mucho más que un *tipo* costumbrista ya que, lejos de limitarse a ser "lo que el hombre quiere que sea", posee toda la densidad de un personaje individualizado, con una trayectoria humana concreta, específica y cada vez más alejada de su consorte.

En cuanto a la conclusión, se distancia de los presupuestos costumbristas al menos en dos aspectos; primero, criticando el contenido superficialmente moralista del costumbrismo al explicitarlo en forma de moraleja (recordemos que incluso emplea el término) y, además, de moraleja absurda y desmentida por su absurdidad: "Lector impresionable, no vayas a deducir [...] que los filósofos no deban casarse. ¡Qué herejía! Cásense enhorabuena". Segundo, al expresar sus dudas sobre la vinculación real del texto con el género costumbrista vacilando, al menos formalmente, entre diversas denominaciones: "esta fabulilla, retrato, cuadro de costumbres o historia". El autor muestra tener conciencia de que su texto supera los límites del cuadro costumbrista y alude cautamente a su posible adscripción a diversos géneros. Lo importante no es tanto la identidad de tales géneros sino sugerir que su texto acaso supere, por su complejidad estructural y su tono narrativo, el marco del cuadro costumbrista entonces en boga

(dejándonos, en nuestro caso, la posibilidad de vincularlo al cuento literario)[28].

En un plano más general, relacionando el relato con la sociedad de la época como asunto literario, cabe pensar que Galdós se siente aquí atraído por un aspecto ampliamente presente en el cuadro costumbrista: su interés continuado por miembros de la clase media. Nuestro autor, tal y como lo expresa en "Observaciones", considera, en estos años[29], a las clases medias como el sector más dinámico de la sociedad española y como el centro temático de la novela que él trata de crear y promover. En la clase media está ambientado nuestro relato pero en este caso, utilizando como diana aquellas franjas o aquellos comportamientos que, dentro de esos sectores, funcionan de hecho como rémoras, por ser incapaces de evolucionar, por ser improductivos dentro de su propio campo. Quizás la crítica puede apuntar más concretamente al estamento intelectual, conocido por Galdós tanto en su faceta de estudiante como en la periodística o en la de ávido consumidor de la cultura de su tiempo (lecturas, tertulias, amistades, debates y conferencias del Ateneo, etc.).

Tengamos presente que el Krausismo, animando el debate científico de los años sesenta y setenta, ponía indirectamente de relieve la escasa vitalidad de la cultura española hasta entonces, dominada por un idealismo estancado e inmovilizador. Las discusiones sobre el evolucionismo darwiniano surgieron a partir de 1867, año de su presentación en el Ateneo de Barcelona por José de Letamendi, antes de pasar al Ateneo madrileño y a otras sociedades culturales dispersas

---

[28] Para evitar malentendidos, tal vez convenga aclarar que, así como *La mujer del filósofo*, formalmente inscrita en el cuadro costumbrista por las circunstancias de su publicación, existen muchos otros textos, incluidos en la etiqueta de cuadro costumbrista, que superan sus límites y se integran con mayor pertinencia en el género cuentístico. Tal puede ser el caso, entre otros, de *El amante corto de vista* de Mesonero, *El casarse pronto y mal* de Larra, *Don Liborio de Cepeda* de Antonio Flores o *Don Opando* de Estébanez Calderón.
Por otra parte, el mismo Galdós nos ofrece ejemplos de imbricación de géneros: Palomo (1997: 251) nos recuerda que Galdós usa parte de los dos capítulos iniciales de *La Fontana de Oro* para su artículo "La carrera de San Jerónimo en 1821".

[29] En estos años, porque es de sobra conocida la evolución del autor en este punto y el desencanto confesado en su discurso de recepción en la Real Academia: "La sociedad presente como materia novelable" (Pérez Galdós, 1897: 10-12). En este campo, las falsas ilusiones de Galdós en los momentos iniciales de su carrera se comprueban con un dato elocuente: "En su conjunto, estas clases medias no representaron antes de 1870 más allá del cinco por 100 del total español" (Bahamonde y Martínez, 1994: 468).

por diferentes provincias españolas[30]. También ayuda a sacudir el panorama intelectual la introducción aunque superficial del positivismo: por los años próximos a *La mujer del filósofo*, Azcárate publica *Del materialismo y positivismo contemporáneos* (1870), Urbano González Serrano *Los principios de la moral en relación a la doctrina positivista* (1871)[31] y en 1872 se inicia la entrada de las teorías naturalistas mediante los *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*. No obstante, exceptuando el Krausismo, estas corrientes todavía estaban en sus comienzos (en realidad nunca llegarían a ser predominantes[32]) y lo que sin duda caracterizaba entonces el panorama intelectual era mucho más el inmovilismo que la renovación, justificándose de sobra la inquietud de los intelectuales preocupados por el logro de dicha renovación, inquietud de la que nuestro autor se muestra aquí consciente.

La crítica puede centrarse de manera más precisa en el medio cultural si tenemos en cuenta las reticencias del texto frente a los presupuestos costumbristas: Galdós, desde luego, no manifiesta ninguna nostalgia del pasado a la que tan proclive era Mesonero, y sí parece rechazar lo muy somero de la visión que los escritores costumbristas suelen proyectar sobre la sociedad manteniendo, a pesar de ello, la pretensión de amonestarla (nos referimos a la escuela de Mesonero y no a Larra quien, como ha dicho con acierto Montesinos, "era mucho más y algo menos que costumbrista"[33]).

Todo ello sin olvidar un dato esencial mencionado antes, la elección del *tipo*: la condición básica del tipo costumbrista es su arraigo social, su pertenencia a la tradición madrileña, casticista o española. Galdós hace más bien lo contrario: elige a alguien profesionalmente atípico dentro de ese marco, no lo trata directamente sino en relación con su consorte y convierte a ésta en protagonista. Es evidente que si la profesión de filósofo no constituye ninguna tipicidad, el estatuto de mujer de semejante profesional, tampoco o aún menos; convertirla en centro de un cuadro costumbrista casi bordea la provocación. Pero Galdós elige esa situación para ir más allá, en dos planos: en el de la ficcionalidad literaria, construyendo un texto mucho más ambicioso que un mero cuadro superficialmente documental y convirtiéndolo en un auténtico relato de ficción; en el de su articulación social, no tomando la profesión descrita como núcleo

---

30 Bahamonde y Martínez (1994: 519-522).

31 Ver nuestros comentarios a propósito de *El filósofo materialista*.

32 Núñez Ruiz (1975: 21-76, 199-278).

33 Montesinos (1972: 135).

del relato ("lo de menos" es que se trate de un filósofo) sino considerándola como soporte argumental de una representatividad mucho más amplia y significativa: el texto no habla sólo de una profesión sino de un grupo social, de una clase, de una mentalidad, de una época. Ahí reside su alcance, su ambición y su interés literario e histórico.

Dentro de esta dimensión de la historia literaria, llaman la atención las posibles relaciones del relato con uno de los textos mayores de la novela realista, *Madame Bovary*, que había sido publicado en 1857. Sin pretender efectuar paralelismos insostenibles entre una novela y un relato breve, entre un texto francés y uno español, entre una obra maestra y otra que no lo es, no podemos dejar de constatar ciertas coincidencias: la mediocridad fundamental del marido, la insatisfacción afectiva y social de la esposa, lo limitado del espacio representado (cerrado, mediocre, sin futuro), las realizaciones científicas de un filósofo que no van más lejos que las del farmacéutico Homais, el abandono del marido, concretado en la novela de Flaubert y contemplado en el relato galdosiano, etc., son elementos comunes a ambos textos. Pero para nosotros lo significativo no es que Galdós haya podido verse influido por la novela francesa sino la pertinencia de esa situación: el ambiente descrito, en su mediocridad y hasta sordidez corresponde a una situación realmente existente en la Francia de la primera mitad del siglo XIX y en la España de la segunda de ese mismo siglo.

En ambas sociedades, como en el conjunto de la europea, las posibilidades de realización dignas y al alcance de la mujer durante el XIX en los países católicos se reducían por lo general a la alternativa entre matrimonio y convento. En el ámbito secular esa dignidad quedaba, pues, limitada a un matrimonio que podía ser de conveniencia más que de sentimiento y al que no era infrecuente aportar juventud por parte de uno a cambio de dinero, posición social y... cierta diferencia de edad por parte del otro. Pero ello es secundario si se tiene en cuenta lo principal, la protección que el hombre da a la mujer. La alternativa es clara, según S. M. Fábreques en un artículo, precisamente de 1871: "Más vale depender del hombre, llámese éste padre, hermano o marido, que vivir abandonada a la ignominia"[34].

---

[33] Montesinos (1972: 135).

[34] S. M. Fábreques, "La mujer casada y San Pablo", *La Moda Elegante Ilustrada*, 30, 2 (1871), pág. 15, citado por Aldaraca (1992: 47).

Si el XIX es el siglo de la madre de familia[35], el sentimiento de autogratificación de la mujer casada se logrará en el ámbito de la vida doméstica y particularmente en la maternidad. La piedad (mediante la frecuente participación en el culto) y la beneficencia, otros dos campos relevantes de gratificación, son inferiores en rango a la maternidad y parecen actuar como sustitutorio de ésta (y también de la imposibilidad de la acción política, al carecer del derecho a voto). Estas actividades se ejercen, "por supuesto", con la anuencia del marido, cuya posición es aun reforzada por la Iglesia de la manera más oficial en la encíclica *Arcanum* (1880) de León XIII sosteniendo que "el hombre es la cabeza de la mujer como Cristo es la cabeza de la Iglesia"[36].

El texto galdosiano recoge, de forma explícita o implícita, dichos principios y comportamientos. Se puede deducir que el matrimonio no obedeció a razones sentimentales sino de conveniencia: ella "llora la esterilidad de una unión formada por dos seres de tan diversa naturaleza y espíritu" y hacia el final el narrador insiste en que "aquella pareja [estaba] formada tan solo por lo convencional y de ningún modo por la naturaleza". La diferencia de estatuto y de edad también es perceptible: si inicialmente ella estaba fascinada y orgullosa de ser la mujer de alguien tan respetado como su consorte, es probable que él tuviera ya una posición social de cierto prestigio y una edad bastante más avanzada que la de su esposa, según parece confirmarlo su pronta muerte, coincidiendo con la creciente gordura y lozanía de doña Cruz. La frustración de su maternidad la lleva, con el permiso del marido, al "feroz" cultivo de la beatería[37] (teniendo en cuenta que cuando el texto habla de maternidad y de naturaleza quizás está aludiendo, también o primordialmente, a la insatisfacción de las pulsiones sexuales que experimenta la joven esposa). La situación se resuelve con la viudez, que implica, tanto en el relato como (suele

---

35 De Giorgio (1991: 194-195), cuya descripción de la situación en los países católicos seguimos aquí.

36 *Idem*, pág. 175. En el mismo texto se afirma que la sumisión y la obediencia de la mujer debe estar hecha de pudor y de dignidad. Más que la dignidad de la mujer, la encíclica afirma la tutela del marido sobre la mujer y su dignidad.

37 Ese comportamiento aparece con frecuencia en otros personajes galdosianos de estos mismos años, por ejemplo: la doña Cándida del artículo "Cuatro mujeres", para el segundo volumen de *Las españolas pintadas por los españoles* y la doña Clara de *La Fontana de Oro*. También en el conjunto de la novela galdosiana la beata está bien representada. Rubio Cremades (1979: 252) ofrece una abundante lista de ejemplos.

suceder) en la vida real, un estatuto repentinamente apetecible para los eventuales pretendientes.

En conexión con lo anterior y a título de hipótesis, se podría establecer cierta correspondencia entre la protagonista y una imagen futura de la nueva España vista como posible a inicios de los años setenta: primero fascinada por quienes la dominan, después rebelada contra ellos y al fin liberada de una tutela secular basada en valores hoy vistos como cuestionables, que logra vivir en autenticidad, en armonía consigo misma, dando libre curso a sus potencialidades. Acaso esos personajes tan abundantes en Galdós (quizás más en su teatro y en su narrativa finisecular) tienen un precedente en estas breves páginas, lo cual no haría más que aportar otra prueba entre tantas sobre la coherencia de fondo del conjunto de la obra galdosiana.

Así pues, percibimos en el relato de Galdós una considerable riqueza de articulaciones con la realidad de la historia literaria y social de la época, riqueza que refuerza el interés de este texto por su densidad significativa, sin duda no limitada a los campos aquí señalados pero ya suficientemente destacada a través de ellos: articulaciones con la estructura y alcance de un determinado género literario, con el pensamiento filosófico y científico, con el comportamiento de los medios culturales, con sectores socioeconómicos concretos, con la situación de un grupo humano que constituye nada menos que la mitad de la sociedad española. No está nada mal para... un simple "cuadro de costumbres".