

## EL CABALLERO DE LAS BOTAS AZULES, UN MANIFIESTO ANTI-NOVELADO

ENRIQUE MIRALLES

Barcelona

Si es justo que la personalidad de Rosalía de Castro destaque en el panorama literario del siglo XIX por sus incuestionables méritos poéticos, no es menos injusto que el relieve lírico desplace su condición de novelista, digna de una mayor estimación. Quiénes se han ocupado de esta faceta con valiosos trabajos se han visto en buena medida condicionados por los temas, motivos, acentos de inspiración, reflejos biográficos, sentimientos e, incluso, estilo que distinguen su obra en verso, sobre todo cuando se han detenido en los dos primeros títulos, *La hija del mar* (1859) y *Flavio* (1861). Es a partir del tercero, *Ruinas* (1866), cuya abreviada extensión y argumento le confieren la factura propia de los relatos costumbristas, y especialmente el siguiente, *El caballero de las botas azules* (1867), de naturaleza ya muy distinta a todo lo anterior, cuando el análisis impone un método más acorde con la independencia que requiere el género narrativo. Con esta última novela, conviene puntualizar una vez más, Rosalía de Castro emprende nuevo rumbo, oteando aquellos horizontes que muy pronto irán a explorar los novelistas de la Restauración.

Sirva este preámbulo para justificar algunas reflexiones que procuraremos suscitara a continuación en pro de una obra que muy bien podemos juzgar de revolucionaria por su planteamiento insólito. Ya de entrada la autora incita a su índole original, misteriosa o sorprendente, al ponerle el subtítulo de "cuento extraño". Los tres capítulos preliminares, a modo de Prólogo, acentúan a renglón seguido esta expectación del lector. Se trata, como es sabido, de un extenso diálogo entre el Hombre y su Musa, en el que entre bromas y veras se hace repaso de diversas cuestiones filosóficas, literarias y sociales. El intercambio de ideas, falto de referencia espacial y temporal, con bruscos cambios de sentido y de tono, y sin una aparente trabazón lógica, cumple el doble cometido de encubrir en clave el sentido de la historia que después se nos relata e imprimir ya al texto un carácter antinarrativo. Sus trazas descubren a veces con letras abultadas el proyecto de ser una composición *nueva*, distinta de todas las conocidas ("Inspírame, Musa desconocida, para que yo pueda cantar en ese nuevo estilo que se me exige, que se espera con avidez, pero que nadie conoce") (1), su raigambre cervantina ("Búscame, a semejanza de Don Quijote, aunque revestido de modernas y nuevas gracias, un caballero...") (2) encarnada en la figura

(1) Rosalía de Castro, *Obras Completas*, prólogo y notas de V. García Martí, Aguilar, Madrid, 1972, p. 1163. En adelante, cito por esta edición.

(2) *Ibid.*, p. 1163.

del protagonista, “un héroe de nuestros tiempos”, al que se pretende inmortalizar, y por último, la ambigüedad de su lectura, a caballo entre la mitificación y la desmitificación, lo serio y lo trivial, el lenguaje académico y la expresión vulgar.

La historia a la que da paso este preámbulo es de por sí sencilla: un caballero que se hace llamar el duque de la Gloria hace su aparición en distintos medios sociales de la Corte, sorprendiendo a todos por ir ataviado con unas botas azules, una corbata blanca en forma de aguilucho y portar en la mano una varita con un cascabel. Sus aires autoritarios y el porte atractivo le abren las puertas de las casas y salones madrileños, pero también de los corazones de las damas. Sin embargo, el duque se limita a llevar a cabo una misteriosa misión de poner en evidencia el deplorable estado de la literatura y la indolencia moral de las gentes. Una vez llevada a cabo su tarea, se esfuma de la misma forma que se había presentado.

El sentido del texto se cifra, al parecer, en una clave que ni el eco mefistofélico de la Musa (luego en el caballero) y el cervantino del Hombre (3), ni las raíces folklóricas de cuentos populares en algún que otro lance (por ejemplo, el de Mariquita y el de Mariana), ni la atalaya moral en que se instala el héroe, a la manera de las novelas instructivas de nuestro Siglo de Oro, sirven de resonancias a la hora de acertar con el verdadero sentido que encubre lúdicamente la autora:

“Los espectadores se devanarán los sesos por comprender su argumento, y te juro que no lo conseguirán, así como nadie los comprende a ellos, sobre todo cuando, con el furor y el entusiasmo con que el Hidalgo de la Mancha emprendía sus hazañas, hacen que su pobre ingenio se prodigue y desperdiciara en miles de pliegos vanamente escritos, pero perfectamente impresos” (4).

La comparación que sigue al reto (“así como nadie...”), esa incomprensión mutua *en términos literarios*, nos orienta a que debemos ceñirnos al nivel pragmático del mensaje, es decir, que cualquier intento por nuestra parte de desvelarlo equivaldría a una reacción igual de ingenua que la de los personajes del libro cuando pretenden descubrir el gato encerrado de las botas. La mejor actitud es una lectura desinteresada, respetuosa con la ilogicidad del argumento, que atienda a la estricta literalidad de su discurso, pero al tener éste como referente la realidad novelística se convierte en un metalenguaje cuyo resultado es una antinovela (5).

Las entradas más explícitas de este mundo referencial, el literario, son los comentarios acerca de la situación lamentable que presentaba el panorama de las letras en esa década de los años sesenta. Las críticas salpican la fabulación, reparando con breves latiguillos sobre la mediocridad de unos cultivadores que sólo saben explotar un sentimentalismo facilón y enfadan con la pesadez de sus invenciones. En un alarde

---

(3) Las referencias explícitas son, además, abundantes; cfr. entre otras, de la ed. cit., pp. 1138, 1163, 1170, 1175, 1176 y 1387.

(4) p. 1176.

(5) Así la juzga igualmente A. Risco en su excelente artículo “*El caballero de las botas azules* de Rosalía, una obra abierta”, *Papeles de Son Armadans* 77 (1975), p. 129: “es ante todo una antinovela que se quiere prólogo de una gran novela”.

de ironía la autora incluye su novela en el montón de desechos folletinescos (6). El remedo cervantino se hace aún más notorio en el escrutinio final, cuando el duque entierra en un pozo todos los ejemplares que se encontraban a la venta, vapulea a la caterva de malos escritores y redime el estrago con la entrega gratuita del "libro de la sabiduría". Al igual que con los libros de caballería, toda esa nefasta literatura merecía el castigo del olvido, para desterrar de una vez por todas el mal gusto que se había apoderado de las gentes. Una conversación entre dos transeúntes anónimos resulta claramente significativa a este respecto, pues en ella se advierten los beneficios anticipados de tan drástica medida:

"Por mi nombre, como ya me canso de tan estupendas mentiras como por ahí se escriben para engañarnos; de tantas espadas y puñales, y de tantos avaros que siempre se alumbran con un candil, y de aquellas virtudes que siempre están gimiendo porque quieren casarse con quien no quieren los demás, y de aquellos millonarios que reparten dinero como si fuesen granitos de anís. En fin, ¡otras cosas!, ¡otras cosas!, que esas empalagan ya" (7).

La implacable censura nos trae a la memoria las críticas del joven Galdós, aparecidas por las mismas fechas en sueltos periodísticos de *La Nación* (8) y luego articuladas de forma más doctrinaria en su conocido manifiesto *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*. Los términos, si no iguales, vierten su acrimonia contra la novela popular:

"El público ha dicho: "Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio"..." (9).

El ambiente empezaba a saturarse de esta clase de relatos y reclamaba una renovación en el arte narrativo, nuevas formas y contenidos. No hay nada de casual, pues, en que doña Rosalía y don Benito coincidan en un mismo sentir, con la ilusión de despejar otras vías abiertas a un futuro. Las coincidencias entre ambos no acaban, como más adelante veremos, en estas meras opiniones.

*El caballero de las botas azules* remite también al código literario desde las mismas entrañas de su ficción, ya sea en su médula argumental o en algunas ramificaciones episódicas. Por ejemplo, son materiales de la cantera folletinesca la aureola de misterio que rodea al duque de la Gloria, con su semblante impenetrable, aires de

(6) Cfr. pp. 1375-6.

(7) p. 1401.

(8) Véase la ed. de William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en "La Nación"*, Insula, Madrid, 1972; concretamente, los nº 52, 105, 117 y 128. Como es sabido, no fue este periódico la única plataforma de unas opiniones que ya se remontaban a 1861, con su escrito "Un viaje redondo"; también, durante los años 1865-68, en la *Revista del movimiento intelectual de Europa* (cf. la edición de Leo J. Hoar Jr., *Benito Pérez Galdós y la Revista...*, Insula, Madrid, 1968, pp. 215, 261-2).

(9) Cito por la reproducción de Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Salamanca, 1971 [317-331], pp. 319-20.

conquistador y el ánimo vengativo por un presunto despecho amoroso; la provocación al duelo del de la Albuérniga; la frivolidad de la sociedad elegante en contraste con la angelical inocencia de una Mariquita encerrada en su humilde ambiente de la Corredera del Perro; las apariciones y desapariciones repentinas del protagonista; las citas amorosas; la fascinación que ejercen los objetos mágicos (las botas y la corbata), típico ingrediente de los cuentos tradicionales (“basta decir que ayer se han reunido los zapateros más ilustres de la corte...”) (10), y así un montón de motivos que sobra citar. Esto quiere decir que la escritora acuña unos esquemas literarios al servicio de la parodia, de invertir su lectura. La fórmula cervantina sería también utilizada por Galdós en esos preciosos antifolletines que son *Tormento* y *Fortunata y Jacinta*.

Como es lógico, la novela no se reduce sólo a una denuncia de carácter literario, y si se quiere, moral y social (11). Es, al mismo tiempo, un loable intento de conjugar la realidad con la fantasía, dos extremos de difícil conciliación, cuyo maridaje pone de manifiesto las aspiraciones de Rosalía por enderezar el género y orientarlo hacia metas más altas. Hasta entonces, el realismo se acusaba en los excesos del descriptivismo costumbrista y en los contenidos de un abultado repertorio de textos tendenciosos, al margen de que se limitaran a seleccionar unas parcelas del cuerpo social (figuras pintorescas o clases sociales extremas) o falsearan perniciosamente la verdad histórica. Resultaban cuando menos abusivas unas visiones tan puntuales, locales o presididas por un moralismo deformador. Sin embargo, a pesar de este lastre, la búsqueda de otros derroteros no tenía por qué desconectarse de una realidad que seguía interesando al público, a la vez que facilitaba la actitud comprometida del escritor y se asentaba en la mejor tradición de nuestros clásicos. Prueba de ello será que cuando el género renazca en la década siguiente, la producción novelística conservará el sello *realista*.

Ante este panorama se comprende que Rosalía no renunciara a tratar los problemas de su entorno ni registrar una experiencia vivida, más aún si su propia censura la llevaba a recortar tales estampas. Lo que importa entonces es saber dónde acaban los límites de su realismo, delimitar sus fronteras. En primer lugar, sorprende que *El caballero de las botas azules* esté ambientado en Madrid, ya que las tres novelas anteriores discurren en las bellas comarcas de Galicia. No creemos que este cambio se deba a ninguna instancia personal (a la manera del “huerto florido” perediano), ni responda al simple deseo de buscar otra ubicuidad sólo para dar una variedad a su trayectoria narrativa. La elección se asienta, a nuestro juicio, en otras razones más profundas, acordes con la tesis que venimos subrayando: una despoetización del texto, más fácil de conseguir tratándose de un medio urbano, a la cabeza del progreso; la superación

---

(10) p. 1244.

(11) Sobre estas dos últimas vertientes me remito al trabajo de C. Poullain, “Valor y sentido de la novela de Rosalía de Castro de Murguía, *El caballero de las botas azules*”, *CEG* 25 (1970), pp. 37-69. El estudio, más bien descriptivo, sugiere, no obstante, otros aspectos desde los que enfocar la obra, coincidentes con nuestro interés: cervantismo, su sentido de cuento popular y la mezcla de lo real y lo fantástico.

de un costumbrismo local; el antirromanticismo que supone vaciar unos temas con connotaciones románticas, y por último, pero no menos importante, conseguir el marco adecuado en que pueda desarrollarse la tensión dialéctica de fantasía vs realidad, pues ningún ambiente mejor que el círculo de lectores madrileño, amante de folletines, expectante de veleidades artísticas (léase el libro de la sabiduría del duque) y alejado de cualquier idealismo (el ejemplo más conspicuo es el señor de la Albuérniga) era capaz de cifrar esa dinámica. Además, si comparamos esta novela con *Ruinas*, cuya estructura plantea la misma fórmula de distanciamiento-enfrentamiento de un héroe (en este otro título el papel lo asumen tres personajes, doña Isabel, don Braulio y Montenegro) ante el medio social, *El caballero de las botas azules* necesitaba para su mejor medida el nuevo enclave que sustituyera las implicaciones morales de la obra anterior por estas otras más literarias de la fabulación fantástica hermanada con la observación veraz.

Así pues, dentro del tejido social que se constituye en espacio narrativo, Rosalía de Castro atiende a su geometría humana, ofreciéndonos una visión ponderada de la vida madrileña. El diseño se somete a la hechura costumbrista. Por las páginas del libro desfila una serie de personajes sin voz propia —Pelasgo, Ambrosio, la condesa Pampa, la marquesita de Mara-Mari, Casimira, los señores de Vinca-Rúa...—, carentes de singularidad, a pesar de su nombre; otros, menos afortunados, participan en la historia por su puesto social: un poeta, un médico, un abogado, un general, un empleado de Hacienda... Todos, en definitiva, poseen el acento de lo típico, de manera que sus rasgos fisonómicos, porte, actitudes y modo de pensar contribuyen a dotarlos de un carácter representativo. Sólo el señor de la Albuérniga y los seres que toman parte en el mundo de Mariquita tienen una entidad más individual, a pesar de los detalles borrosos de sus semblanzas.

En el caso del de la Albuérniga se explica por su papel contrapuntístico de la actuación del duque de la Gloria. El también se encuentra fuera del reducto social, pero con la calidad de antihéroe, ya que su condición es la del rico egoísta, satisfecho de su vida muelle —ideal opuesto al quehacer batallador del duque—, cuya existencia desde el momento en que se pone en contacto con éste sirve de puente entre el mundo real suyo y el fantástico del misterioso advenedizo. En tanto complemento de la otra figura, desempeña una alteridad sanchopancesca, equivalente a la del Hombre con respecto a la Musa en el diálogo preliminar. Aquí el interlocutor se siente igualmente convulsionado por los envites de la diosa de la inspiración.

Por lo que concierne a Mariquita, su aventura sentimental tiene los resabios románticos de *La hija del mar* y de *Flavio*, aunque cabe interpretar esta invención como una burla refleja de la novelista hacia su propio pasado literario, cosa nada extraña dada la ironía que rezuma toda la obra. Otra cuestión, que ahora no nos incumbe, es la función estructural que asume su historia, ejerciendo de polo opuesto en el binomio ricos-clase media / pobres, sobre el que se vertebra el cuerpo social inductor de la acción.

La incursión en la realidad sirve para poner de relieve el plano de la fantasía, con el cual se complementa, como el haz y el envés de la hoja. Sólo de la síntesis fe-

liz saldrá ese fruto prometedor, capaz de vivificar un género abotargado, parece profetizarnos la autora. Sin ánimo de establecer influencias recíprocas, lo cierto es que Galdós, novelista todavía en ciernes en esos años cruciales para la vida política y literaria del país, buscaba a su vez nuevas fórmulas narrativas en la misma línea que la poetisa gallega. Recordemos esos primeros escritos pre-novelísticos que da a luz en *La Nación*, breves cuentecillos fantástico-satíricos agrupados bajo el título de "Manicomio político-social". Los cuatro dementes que retrata su pluma, un neo, un filósofo materialista, un don Juan y un espiritista, poseen en común la característica de una enajenación que les lleva a cometer una serie de disparates, verbales o de peores consecuencias, pero que en cualquier caso resultan ridículos a los ojos de las gentes. O sea, actitudes *extrañas* a los usos, obsesivas, tragicómicas, semejantes, en definitiva, a las del trío grotesco de *Ruinas* o a la mitomanía del caballero de las botas azules.

Estos breves bosquejos galdosianos entroncan con su primera novela, *La sombra*, escrita hacia 1866-67, por las mismas calendas en que Rosalía daba remate a la suya. Calificada asimismo de "cuento" (12), constituye en palabras de uno de sus críticos (13) un desesperado debatirse con el problema de la realidad. La fisonomía del protagonista, su pinta extravagante, su imaginación desarreglada y el dramatismo de su espíritu en su enfrentamiento con el medio que le rodea lo homologan en parte al héroe rosaliano, ambos sumidos en una atmósfera de irrealidad. La novela de don Benito se hace eco de una crónica suya del 22 de octubre de 1865, en la que rememora a un Mefistófeles de tejas abajo:

"Cuando lo veáis, no sentiréis escalofríos ni necesitaréis apelar a las cruces ni al agua bendita. Pasará sin haceros daño, sin tocaros el pelo de la ropa; él camina derecho a su víctima" (14).

Rosalía ha insistido sobradamente en este motivo desde el principio al final de su novela. Falta además por espigar la influencia común que reciben de Hoffmann. Puntos de contacto todos ellos propios de dos contemporáneos que se afanan en la misma búsqueda. No hay necesidad de establecer ninguna deuda, pues lo que escritor canario podía conocer de su colega, a través del trato con Martínez Murguía (15), eran sus dos primeros relatos, ajenos a estos intereses.

La fantasía de *El caballero de las botas azules* cifra su expresión en la *extrañeza* (16) que desprende el personaje principal, su porte y poderes sobrenaturales, que

(12) "Cuento largo", que no es de extrañar, pues si todavía se indiferenciaban las formas, los mismos escritores a veces aumentaban intencionadamente esa confusión. Valga el ejemplo ilustrativo de Juan Valera, bien comentado por Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 81 y ss.

(13) José F. Montesinos, *Galdós*, 3 vols., Castalia, Madrid, 1968, I, p. 50.

(14) En J.F. Montesinos, *op. cit.*, I, p. 46.

(15) Traza su semblanza en la serie de retratos "Galería de figuras de cera" que publica *La Nación* (núm. XV). Vid. loc. cit., pp. 526-8. De doña Rosalía hace una escueta referencia al final del escrito, calificándola de "una de nuestras más distinguidas escritoras".

(16) La autora no se contenta con incrustar el adjetivo en el subtítulo, sino que lo prodiga a lo largo de la novela (por ej., 1176, 1190, 1204, 1205, etc.).

tanto asombran a su público y son motor de una intriga que culminará en el convite que se celebra en el palacio del de la Albuérniga y donde, a modo de postre, el anfitrión brindará a los asistentes el espectáculo de la pira libresca. En este desenlace la autora ha prodigado los festivos enigmas, sea en la profecía del ciego (“Así un Moravo, profundo / sabio y profeta eminente, / dijo a la morava gente / antes de irse al otro mundo”) (17), sea por medio de la autoburla (“érase un caballero que no se sabe lo que era” (18) ) o del acertijo (“el que ha de poner el cascabel al gato” (19) ). Es una explosión de irracionalidad contra los esquemas establecidos, contra los dilates y aberraciones amparados en la falta de talento, el mal gusto y la ociosidad de las clases pudientes (20). La sensibilidad literaria, moral y social de la escritora gallega no sólo le impulsó a airear su denuncia, sino que también la animó a emprender un nuevo rumbo (21).

En 1869 firmaba José España Lledó la siguiente declaración:

“Tiempo es que se dé la voz de alerta: tiempo es ya de que nazca un nuevo Cervantes que concluya con esta literatura, y que aprovechando el carácter de nuestro siglo y los elementos dispersos que en él existen, dé a la novela un nuevo giro, una nueva tendencia”. (22)

Ya Rosalía de Castro había lanzado el mismo mensaje dos años antes, pero en forma de novela. Con justicia merece el calificativo de precursora.

---

(17) p. 1371.

(18) p. 1376.

(19) p. 1372.

(20) A. Risco es de nuestro sentir, al valorar la obra de “decididamente revolucionaria”, cuya interpretación ha de hacerse “en función de su carácter inconformista y heterodoxo, transgresor” (art. cit., p. 129). Todos los críticos, salvo alguna excepción, dan la primacía a esta novela, dentro del conjunto de la producción narrativa de la escritora.

(21) Aspecto ya señalado por Benito Varela Jácome, “Rosalía de Castro, novelista”, *CEG* 14 (1959), pp. 57-86: “hay una preocupación de la autora por crear algo nuevo, por renovar su estilo, por huir de la literatura ramplona y fastidiosa” (p. 71). Por el contrario, R. Otero Pedrayo, “El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro”, *CEG* 24 (1969), pp. 290-314, minusvalora la novela desde el momento en que se le escapa su sentido: “En lo esencial de su intención la tesis es actualista, irónica y amarga, de menos amplitud de ángulo de lo que promete. Pues al remate la visión total de una sociedad casi se reduce a una irónica crítica de los niveles literarios en el gremio de escritores y en el público” (p. 307).

(22) “Estudio histórico-crítico sobre la novela contemporánea”, en *El Liceo de Granada. Revista quincenal de ciencias, literatura y artes*, I (1869), 7-9 (cito por la repr. en Iris M. Zavala, *op. cit.*, pp. 316-7).