

EL CABALLERO DE LAS BOTAS AZULES: FARSA DE LAS LETRAS DECIMONICAS

G. GULLON

University of Pennsylvania

Un capítulo necesitado de urgente revisión en la historia de la novela del siglo XIX es, sin la menor duda, el de las aportaciones realizadas por Rosalía de Castro al género. Tanto José F. Montesinos con sus estudios sobre el costumbrismo (1), paso intermedio que según él lleva hacia un renacimiento de la ficción, o cuantos proponen la obra de Cecilia Böhl de Faber como punto de partida para elaborar el progreso de la novela realista (2), y quienes, a la manera de Juan López Morillas (3), retrasan el renacimiento genérico hasta los comienzos de los años setenta, cuando aparece la burguesía con plena entidad en las obras primerizas de Galdós, escatiman las menciones a la escritora gallega. Por desconocimiento de la obra en algunos casos, y también porque su mejor y más importante narración, *El caballero de las botas azules* (1867), pertenece al sub-género de lo fantástico, corriente novelística que permanece aún en el limbo, junto con la *Vida de Pedro Saputo* (1844), de Braulio Foz, o *El doctor Lañuela* (1863), de Antonio Ros de Olano. Francisco Ynduráin, Sergio Beser (4) e Iris Zavala (5) han lamentado la falta de investigaciones de esa vertiente de nuestra tradición narrativa, queja que ciertamente suscribo.

Sea como fuere, lo cierto es que Rosalía escribe en prosa con un estilo cuidado, superior al de *Fernán Caballero* —aunque ésto no suponga decir demasiado—, y exhibe un sutil entendimiento de la necesidad de regenerar el material novelesco, concretamente, la incorporación de la clase media con su problemática particular, recreada por don Benito Pérez Galdós en las llamadas novelas contemporáneas. Vivió consciente del apremio por perfeccionar el empleo del idioma, para que rayase a la altura de los tiempos. Ni que decir tiene que la conciencia social y de la problemática de la mujer produjeron aportaciones suyas de inestimable importancia. *El caballero*, por otro

(1) Me refiero a su conocido *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, 3 ed. (1960), Castalia, Madrid, 1973.

(2) Punto de vista aceptado por una mayoría crítica, entre los primeros expositores de la teoría está Eduardo Gómez Baquero, *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Mundo Latino, Madrid, 1924.

(3) *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972.

(4) F. Ynduráin y S. Beser en el epílogo y la introducción respectivamente a *La vida de Pedro Saputo*, Laia, Barcelona, 1973.

(5) I. Zavala escribe sobre la novela fantástica en *Historia y crítica de la literatura española. V. Romanticismo y realismo*, Editorial Crítica, Barcelona, 1982, pp. 340-41.

lado, debería ocupar una posición destacada en la historia de la narrativa nacional, junto a *La gaviota* (1849) o *La desheredada* (1881), obras gozne donde la ficción intenta un cambio de piel, aunque no por sus innovaciones técnicas, caso de las mencionadas, sino por el cambio de actitud hacia el ismo en que se inserta, el romanticismo, del que ciertos aspectos iban resultando estrechos a su autora. En *El caballero* notamos las marcas del crecimiento, Rosalía escribe una farsa donde salen malparados elementos románticos que rozan con los queridos por ella en momentos anteriores.

A justificar las premisas enunciadas dedico la siguiente comunicación, donde bosquejaré los perímetros de la novela de Rosalía en vista a su modernidad, sopesando cuánto haya de original en las contribuciones rosalianas al género. Conviene que, a prevención de posibles malos entendidos, comience afirmando el entronque romántico de los modos novelísticos de la gallega, a nivel temático y de lenguaje. *La hija del mar* (1859), *Flavio* (1861), o sus cuentos "El primer loco" (1881) o "El cadiceño" (¿1883?), ejemplifican el tipo de narración romántica no-histórica. Se asemejan a composiciones contemporáneas de *Fernán Caballero* o de Pedro Antonio de Alarcón, por citar dos escritores de sobra conocidos; aportan poco a la re-elaboración del género en su tránsito hacia una manera distinta. La sensibilidad imaginativa domina el proceso creador, coloreando el texto con un sentimentalismo de indudable estirpe poético, el mundo no se refleja todavía en el espejo stendhaliano, sino en un bello estanque de aguas espejantes, que ocultan un abismal misterio.

De las características observadas en los textos recién mencionados, espigaré ciertos elementos recurrentes, de indudable importancia cuando se pretende demarcar imparcialmente los lindes de la peculiaridad novelística (entiéndase —y repito— con respecto a la modernización genérica) de Rosalía de Castro. Iniciaré el examen por la fábula, la historia contada, en camino hacia la exposición de las características de su representación textual. La fábula se asienta siempre sobre una historia de amor, organizada en tramas que contrarían los designios platónicos de los protagonistas; Flavio rompe con Mara en *Flavio*; Luis se vuelve loco ante el abandono de Berenice en *El primer loco*; y a Esperanza la trastorna la muerte del amado Fausto en *La hija del mar*. Los amores terminan en desengaño y los protagonistas arrebatados por la locura, caso de Luis y de Esperanza. Todos ellos poseen sensibilidad de poetas, calificativo repetido por los narradores, que los aproxima al héroe típico del novelón romántico. Pasando de la fábula a la representación textual, añadiremos que la cuenta una narradora (caso infrecuente en la novela decimonónica) omnisciente, quien mezcla las descripciones de tono poético con la reproducción de los pensamientos de los personajes por medio de breves soliloquios y del diálogo, recursos que dramatizan los acontecimientos. Montesinos al comentar *Elia* (1849) (6), de Böhl de Faber, destacó acertadamente la importancia del diálogo en la obra, apuntando el origen cervantino. Cabría hacer extensiva tal apreciación a Rosalía, no obstante sospecho que en ambos casos

(6) Véase el prólogo a la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1968, pp. 7-25.

resulta excesiva, pues los susodichos diálogos a diferencia de los cervantinos o los característicos de la novela más moderna, *La Regenta*, de Clarín, por poner un ejemplo, no avanzan la acción únicamente la ilustran. La originalidad sigue vías distintas, según notaremos enseguida.

El discurso narrativo, el matiz conferido por la narradora a la fábula, viene marcado por un uso constante de la hipérbole: "el triste joven [Flavio] tenía en su corazón alguna idea, algún recuerdo que le hacía sufrir como no he visto sufrir a ningún hombre sobre la Tierra" (p. 992) (7). Al leer estas novelas, con sus numerosas hipéboles y la superabundancia de símiles, comprendemos por qué el discurso realista español revela un enraizamiento tan profundo de semejantes rasgos estilísticos; lo mismo sucede con la temática, además del asunto amoroso, encontramos el tema del 'amparo', de sobra conocido por los lectores galdosianos —en *Tormento* (1884), la protagonista se llama significativamente Amparo Sánchez Emperador. En *La hija del mar* aparece Esperanza, abandonada de niña en un roquero por su padre, a la que la bondadosa Teresa acoge con cariño de madre; o Rosa en *Flavio*, que pierde a su madre, siendo apadrinada-amparada por el protagonista. La truculencia de innumerables pasajes, las carreras a media noche cruzando bosques a la luz de la luna, espantos variados, puñales desenvainados, etc., ambientan el espacio novelesco, impregnándolo de romanticismo. Insisto en que los susodichos pasajes, las descripciones de las escapadas en la oscuridad al igual que el tema del amparo, las retomarán después los escritores realistas, pensemos en *La Fontana de Oro* (1870) o en *Fortunata y Jacinta* (1886-87), donde ambas protagonistas se pierden asustadas por el laberinto urbano madrileño. El tema o la situación será gemela, el canon que las sustenta es absolutamente distinto.

Me detendré un momento en dos aspectos del grupo de novelas bajo escrutinio para revisar la actitud de Rosalía ante el canon reinante en la ficción realista, tomando como piedra de toque dos elementos compositivos, importantes en cuanto a la recreación mimética de la realidad: las descripciones de los personajes y el uso que hace de lo visual en las obras. A la pregunta, ¿cómo presenta Rosalía a sus personajes?, contestaré diciendo que se vale de pinceladas fisionómicas y que de ellas deduce los rasgos del carácter. Veamos un ejemplo, la presentación de Teresa en *La hija del mar*: "Tenía el rostro oscurecido por ese color tostado que presta el mar, y sus ojos, de un brillo casi luminoso, daban a su fisonomía delicada y un tanto marchita cierto reflejo extraño e incomprensible que llamaba la atención de todo aquel que la veía, aun cuando fuese la primera vez" (p. 1195). Y continúa: "No obstante el color pálido que teñía sus facciones, se adivinaba gracias al aspecto de su construcción, que debía ser robusta y de pasiones exaltadas" (p. 1195). La narradora descifra el rostro de la joven haciendo una lectura que la lleva a concluir que Teresa posee un carácter pasional exaltado, intuición confirmada en breve cuando sabemos de sus revueltos amores con Alberto. El acento recae sobre la impresión y no en los rasgos fisiológicos,

(7) Todas las referencias a la obra de Rosalía de Castro las tomo de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1944. La paginación va entre paréntesis en el texto.

donde los naturalistas pondrían el énfasis —pienso en las primeras páginas de *Los pazos de Ulloa* (1886), aquella escena cuando el joven capellán (Julián) encuentra al Deán, a Primitivo y al Señor— (8). No elaboraremos aquí lo escrito en otro lugar respecto a las explicaciones fisionómicas (9), en esencia nos hallamos ante una presentación pre-realista, tendente a la tipificación del ente ficticio en lugar de a la singularización. Por aquí, Rosalía de Castro tampoco rompe con los moldes epocales, sus descripciones fisionómicas concuerdan con las realizadas por la mayoría de los escritores del momento.

Cerraré el repaso del romanticismo de la autora, revisando otro de sus procedimientos, la utilización del retrato pictórico en el texto, pues el uso de lo visual por un autor revela tanto de la modernidad de sus métodos técnicos como las técnicas narrativas o el empleo del espacio. Sólo he podido encontrar en sus narraciones una fotografía, aparece ésta en “El cadiceño” cuando se habla de “un retrato *viridico* hecho a *rotografía*” (p. 1408), el resto de las reproducciones verbales de una figura visualizada viene transmitido vía retratos pictóricos. Pocos textos declaran mejor la diferencia de mentalidad (literaria) existente entre los escritores tradicionales y los innovadores, que la respuesta de Marcelino Menéndez y Pelayo al discurso de Galdós con ocasión de la entrada del escritor canario a la Academia. En esta ocasión, el ilustre polígrafo evidenció un absoluto desconocimiento de cuanto el artista intentaba a la vez que enunciaba los preceptos más retrógrados de la centuria, y no hablo exclusivamente de lo literario. (Considérese, a nivel ideológico, la joyita siguiente: “Esperemos [...] que la gracia divina ayude al honrado esfuerzo que hoy hace tan alto ingenio [Galdós], hasta que logre, a la sombra de la Cruz, la única solución del enigma del destino humano” (10)). Defiende el santanderino lo que denominaré la obra cerrada, aquella que ofrece un universo completo, con las aristas formales bien pulidas, a lo obra épica. Imbuido de tamaño clasicismo, la instantaneidad, la frescura fotográfica de las escenas galdosianas le parecen imperfectas. Don Marcelino estaba rechazando, en última instancia, ese comienzo de fragmentación característico de las artes modernas; Rosalía, tan clásica en esto como don Marcelino, se inclinó al retrato y no hacia lo fotográfico. Con el retrato se captan las poses eternas, fijas, todo lo reproducido refuerza el significado del conjunto, mientras la fotografía obtiene una copia del natural, los rasgos fisiológicos cobran mayor relieve, el mundo se hace más mundo. En resumen, el advenimiento de la fotografía obligó a un replanteamiento de determinados aspectos de la retórica de la ficción, entre los destacados contamos en concreto la presentación fisionómica de los personajes; la realidad y sus innumerables variantes, aparecían reproducidas por doquier; el tópico, la pose clásica ya no bastaba, la realidad era una fuente de inspiración demasiado rica para ser descontada. Algunos intelectuales entendieron el acontecimiento, el resto, Rosalía y Menéndez Pelayo en ilustre compañía, no.

(8) El pasaje aludido aparece en las *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1957, p. 169.

(9) Estudié este asunto en mi libro *La novela como acto imaginativo*, Taurus, Madrid, 1983, en la sección “Fisonomía *versus* psicología”, pp. 37-44.

(10) Marcelino Menéndez Pelayo, *Discursos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, p. 95.

Más, veamos —leamos— un retrato antes de proseguir: "Cerrado este billete, el duque abrió la caja de terciopelo [...] dentro de la cual había un retrato [...] Era verdaderamente hermoso aquel retrato: una hija de Oriente respirando aromas y perfumes. Casimira, en fin..., la incomparable Casimira" (p. 614). La bella no está singularizada —compárese con la Ana Ozores en *La Regenta*, encuadrada en el antejo del Magistral—, Rosalía evoca un tópico, el de la princesa oriental, con las connotaciones clásicas: el exotismo, lo vaporoso del vestido y la sensualidad. Sin sugerir una imagen concreta, el texto exige que sobrepongamos a lo leído una percepción literaria culta, decantada durante siglos; sucede lo opuesto en la escritura moderna, influida por los desarrollos de lo visual, el lector confronta lo nunca visto, la novela se convierte en un instrumento de indagación en la realidad mediante el mundo ficticio, buscando lo novedoso, y no la constatación de cuanto ya conocemos.

Y si a las descripciones fisionómicas y al retrato pictórico le añadimos el tipo de simil habitual en Castro, "[Flavio], como el Adón de Espronceda" (p. 1004), en que el personaje es rememorado en función de un prototipo literario, reconoceremos mejor cuán lejos quedaba el realismo. La imaginación de Rosalía de Castro toca la realidad por breves instantes, la roza, lo suficiente para lanzarse al mundo de la hipébole, de la belleza romántica, con sus ruinas, suicidios, locuras, amores imposibles, etc., en muy contadas ocasiones se pierde por los meandros del acontecer cotidiano.

Cuanto acabo de decir no cuadra, o al menos así parece, con la hipótesis inicial: que la obra en prosa de Rosalía debería ser considerada un eslabón importante en la literatura española. *El caballero de las botas azules*, novela de la que ahora me ocuparé, justifica tan rotunda afirmación. La diferencia entre ésta y las narraciones consideradas reside en que la autora manifiesta una conciencia del arte de novelar abierta a los horizontes del cervantismo. La influencia de don Miguel abarca, en principio, lo externo, *El caballero* parece una versión caricaturesca de la novela del ingenioso hidalgo, con un caballereite a la moderna que calza botas azules, la Mancha aparece convertida en Madrid, y los molinos de viento son sustituidos por las huecas costumbres de los capitalinos. Además, la influencia de Cervantes propiciaría un cambio de suma trascendencia: expandió su visión, la hizo consciente de que junto al mundo ficticio, proviniente de la inspiración, el autor poseía el poder de dotarle de veracidad. En última instancia, Cervantes justificó en *El Quijote* la existencia del hidalgo y la verdad (literaria) de su escritura, era, parafraseando a Milan Kundera, una manera de justificar las verdades no sancionadas por la razón cartesiana. Rosalía, pues, armada con una nueva visión del novelar, procedió a socavar el mundo creado al desautorizar su texto; se vale, por un lado, del código de la novela fantástica, en la que la realidad y su reverso se confunden hasta que resulta imposible saber qué es real y qué no, para revelar la incongruencia de la realidad, mientras, por otro lado, el texto que sustenta esa absurda realidad es también cuestionado.

Gonzalo Torrente Ballester estudió con puntualidad los componentes cómicos de *El Quijote* (11), el famoso descenso de Alonso Quijano a la cueva de Montesinos,

(11) *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975.

cuando el hidalgo emerge contándole a Sancho unas bolas de grueso calibre, sabedor de que está mintiendo. Nuestra autora compaginará ese modelo de fantasía cervantina humorísticamente auto-reveladora con el de la novela fantástica en sí, repleta de aventuras inexplicables (un ciego recobra la juventud y disfruta de una nueva vida, en *Morsamor* (1899), de Juan Valera), con el fin de burlarse de la literatura de los hábitos sociales de la época. El fantástico con respecto a la fábula, en que se trasgreden los límites de lo real, se mezcla con el cervantino, en que la trasgresión abarca además el nivel de la situación narrativa, el cuestionamiento de los métodos de transmisión de la fábula por los encargados de contarla. En suma, el código fantástico viene sabotado por la auto-conciencia del personaje y del narrador, lo cual afecta la recepción lectorial, duplicando el efecto.

En un diálogo inicial entre “Un hombre y una musa” se establece un pacto entre ésta y un escritor fracasado. La musa le concederá el anhelado renombre a cambio de su colaboración en el desenmascaramiento de la vanidad madrileña y de la ñoñez literaria reinante en la Corte. Tras el disfraz del duque de la Gloria, que gasta unas refulgentes botas azules, luce una vistosa corbata en forma de águila y empuña un bastón con cascabel, el hombre se convierte en el protagonista de una sin par historia. Es el “héroe de nuestro tiempo” (p. 523), famoso por sus apariencias y no por sus hechos. “¿Qué más —le pregunta la musa— puede ambicionar un hombre en el siglo de las caricaturas que hacer la suya propia y la de los demás ante un auditorio conmovido?” (p. 523). No es pues “ni un bribón” ni “un verdadero Quijote” (p. 522), sino la caricatura de sí mismo. El diálogo transmite la idea de sea cual fuere la realidad de la narración, su protagonista es el modesto escritor y no el duque. O dicho de otra forma, el preámbulo actúa de cuña permanente sobre el texto, haciéndonos conscientes de su ficcionalidad. Hay, pues, una doble ficción: la de la novela y la proyectada sobre ella, la segunda deconstruye a la primera.

Dado el carácter reflexivo del texto, parece normal que encontremos en el texto numerosos comentarios metaficticios, bien puestos en boca del narrador o en la de los personajes. Entre los primeros cuento una tirada, parecida a las existentes, por ejemplo, en *La Fontana de Oro* o en el *Pedro Sánchez*, de Pereda, y dice así: “Y he aquí cómo en guerra con el sentimentalismo, puerta de escape de todos los escritores tan ramplones como el autor de *El caballero de las botas azules*, y de otros muchos aficionados a las novelas “terriblemente históricoespañolas”, nos inclinamos a escribir ahora algún parrafillo melancolipoético, tomando por tema nada menos que la Corredera del Perro” (p. 553). Escarnio, pues, de la prosa del momento, la histórica y lagrimosa narrativa nacional de la primera mitad del siglo precedente. La Corredera del Perro es, como se figurarán, una calle popular, en la que burla burlando Rosalía localizará parte de la novela, introduciendo así las clases bajas y sus espacios. Sorprendente intento de transformar un material novelesco altamente insatisfactorio. “En las novelas, las mujeres son siempre discretas y hermosas, hablan el lenguaje de las musas y escriben poco menos que Madame Sevigné; pero si se desciende a la realidad de los hechos, esto no es siempre cierto, y aun estamos tentados a decir que casi siempre es mentira” (p. 604).

De los juicios emitidos por los personajes, escojo el de la condesa de Pampa, por su parecido con uno de *La gaviota*, enunciado también por una condesa (12). En el presente leemos lo siguiente: "— ¡No, por Dios!... Nada de romanticismos, ni de clasicismo tampoco [...] Estamos cansados de esos versos eternamente los mismos [...] ¿y las novelas?... ¡Qué monotonía y qué tedio!" (p. 573).

Dentro de la veta metaficticia encontramos una referencia al mismo *El caballero*. Cuando la novela aún no ha terminado, los personajes ya la han leído, resultándoles escasa de argumento y falta de moralidad, "en fin, una simple monstruosidad, lo peor entre lo peor" (p. 730). Como en la interpretación de Torrente de "La cueva", el significado de las palabras viene subsumido en el sentido del contexto, las opiniones de los personajes transmiten un absurdo aún mayor.

Dejaría cojo el análisis si obviara el aspecto sociológico de la narración, pues mediante la actuación del duque, el narrador cumple la misión de testimoniar la banal conducta de aquellas gentes. La obra critica duramente a la aristocracia, por la veleidad de sus modas, la molicie y pereza en que vegeta. El narrador disfruta enumerando las obligaciones del aristócrata uncido a la noria del ocio: vestirse, cambiar de atuendo, ir al teatro, vuelta a arreglarse, y marchar corriendo al baile, y así día tras día. La clase media tampoco escapa a sus chanzas, con lo que Rosalía anticipa a Galdós, el de *La de Bringas* (1884) sobre todo, espigando las añoranzas de las jóvenes burguesitas, reducidas en esencia a lucirse sin hacer nada, a costa del trabajo de los papás, encarnados en *El caballero* por un médico, un abogado y un alto empleado de Hacienda, quienes, por supuesto, colman los caprichos de los retoños gracias a la rapiña profesional. La pluma-lanceta del narrador excarva en la fibra social con el talento de un cirujano experto.

Culmina la novela en un banquete al que acuden los aristócratas y miembros significados de la sociedad madrileña con la esperanza de ¡por fin! descubrir la secreta identidad del duque de Gloria, el duende que ha trastornado sus costumbres. La habitual farsa social había adquirido un cariz todavía más absurdo cuando los habitantes de la Corte decidieron imitar la manera de vestir del duque, poniéndose de moda las corbatas águila y las botas azules, la farsa se convirtió en un carnaval, que Rosalía rematará con broche de oro. Al final del banquete y ante el asombro de los comensales, comienzan a manar de una fuente los dramas, "novelas, historias, periódicos, versos, la mayor parte de lo que constituye la moderna literatura" (p. 750), y caían en un pozo profundo, el del olvido. El duque había comprado las tiradas enteras de semejantes adefesios a fin de mofarse de la sociedad y de su adocenada literatura, él recibe la satisfacción buscada en el pacto con la musa, se había convertido en el foco de atención y árbitro social del gusto, alcanzando el ápice de la fama cuando parece quedar como el único héroe novelesco sobreviviente al holocausto de la fuente, el del volumen que el lector tiene entre manos. Lo ocurrido en el banquete resulta tan extremo, que si se les preguntase "a los convidados si la dichosa cena fue realmente una cena, o si soñaran que lo era, y a bien seguro que no acertarán a res-

(12) Consúltese el capítulo XIX de *La gaviota*.

ponder, por parecerles el caso demasiado fantástico e incoherente para ser verdad y demasiado verdad para ser puramente fantástico” (p. 756). A diferencia de don Quijote, quien al salir de la cueva sabe lo que quería haber visto, los aristócratas se pierden en un mundo de ficción donde la fantasía se burla de la realidad, pues ésta es demasiado absurda para ser fantástica.

Los lectores asignamos el sentido último a la novela cuando observamos al texto auscultando su propia autenticidad de lo real ficticio. El duque de la Gloria a pesar de su protagonismo nunca dejó de ser una caricatura de la ambición, su timbre de gloria reside en la curiosidad suscitada por el extraño atuendo y por la omnipresencia duendil que la musa le presta para figurar en la novela, triunfos efímeros, como aclara la coda, último capítulo del libro, en el que el duque revierte a su forma primitiva de ser normal y muere; a los pies de su catafalco se lee que “la necia vanidad ha sido burlada por sí misma, que los malos libros se hallan sepultados en el abismo” (p. 760). El texto anterior, los veintitrés capítulos precedentes, donde el duque conoce el éxito (la fama), queda descartado, descalificado en favor de un minúsculo librito. Toda la gloria alcanzada por el caballero en la novela que lleva su nombre no iguala la de un librito chico, de tres pulgadas, “El libro de los libros”, que de repente empezará a brotar de un balcón, adquiriendo fama universal con celeridad, a él sólo le cabrá mayor renombre que a todos los volúmenes existentes entonces. El pez chiquito, “El libro de los libros”, acaba comiéndose al grande, el contenido (el librito) al contenedor (*El caballero*), con lo que estructuralmente los episodios protagonizados por el escritor-duque se convierten en una enorme burbuja, que estalla en el último capítulo: supone la deconstrucción de todos los capítulos precedentes. Sustentaban los excesos subjetivistas del último romanticismo, producto del descontento fue esta farsa de las letras decimonónicas donde el idealismo romántico quedó doblemente castigado, en su encarnación social y artística. Al revolverse el texto sobre sí, cuando el duque se enfrenta consigo mismo, el pobre escritor, su gloria, queda —como la de los autores cuyas obras desaparecieron en el pozo de la infamia—, neutralizada, y el texto que la vehicula también. Vista la obra desde el punto de vista compositivo, el diseño resulta telescópico, un escritor desaparece en su encarnación ducal, historia ésta contada (asimilada) en *El caballero*, obra que, a su vez, pierde toda entidad ante “El libro de los libros”. El texto chiquito es el objeto y objetivo desde donde se contempla la realidad. En cierta manera, Rosalía estaba plegando la frondosa literatura romántica, limpiando el objetivo, reduciendo el cenit romántico a su nadir, a la verdad esencial de “El libro de los libros”.

En *El caballero de las botas azules* asoma una Rosalía distinta, burlona; la seriedad autorial de las ficciones románticas retrocede al trasfondo, con lo que gana en flexibilidad compositiva. Aquí juega con lo fantástico, disfraza a un hombre de duque, lo pasea en triunfo por Madrid, y cuando dan las doce, como a Cenicienta, lo manda recoger, sólo que el duque volverá a ser Cenicienta, y ninguna princesa vendrá a buscarlo. Ahí reside la farsa, sigue un código, sin llevarlo hasta las últimas consecuencias, como Cervantes, que escribe una novela de caballerías sin serlo. Rosalía expresaba así su descontento con las ideas caducas del romanticismo, la fama

literaria y la impostura heroica basadas en conductas vulgares. No es un realismo formal o sofisticado, tiene un no sé qué de puro sentido común (próximo al de Fray Jerónimo Feijoo), que sumado al peso de lo real que percibimos en sus narraciones, en el tratamiento de la clase media, la perspicacia con que entiende los problemas sociales, la sitúa en el umbral del ismo triunfante en la segunda parte de la centuria pasada. Su puesto en la historia de la novela española del XIX debe rozar, como aseguré en un principio, el filo entre el romanticismo y el realismo, cuando la cáscara platónica de las ideas de comienzos de centuria van cuarteándose ante el empuje de lo humano bajo su forma más palpable. Y claramente, este paso del romanticismo al realismo español fue posible gracias al resurgimiento del cervantismo en las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando la diferencia entre mundo representado y el vehículo de la representación retornan a formar parte de la conciencia creadora de ficciones, pocas obras demuestran mejor esa influencia que el libro del que les acabo de hablar.