

# **La literatura viuda. *El caballero de las botas azules* como parodia de las letras decimonónicas**

MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ  
Universidade de Santiago de Compostela  
Campus de Lugo

## **1. CUESTIONES PREVIAS**

A la hora de intentar realizar una aproximación a la temática metaliteraria en la novela de Rosalía de Castro *El caballero de las botas azules* caben muy distintas posibilidades, teniendo en cuenta que la literatura como tema es uno de los ejes centrales de la obra y que ésta tiene un fundamento no sólo extratextual o de reflexión y reflejo del entorno social y cultural, sino también en la dimensión intratextual o inmanente.

En efecto, por lo que se refiere a la primera posibilidad, la novela sería susceptible de ser analizada como una sátira más o menos velada del mundo literario español del entorno de 1867, fecha de su publicación. En este sentido, Rosalía habría realizado una caricatura sistemática de los escritores, editores y demás agentes del mundo literario y cultural, con la finalidad de desvelar la hipocresía y las deformaciones que se constataban en aquel momento.

La segunda posibilidad, que no excluye la primera en un cierto sentido, se referiría a la labor de deconstrucción que realiza la escritora en el momento en que reconocemos su intención crítica, satírica y paródica de los usos literarios de la segunda mitad del siglo XIX.

La diferencia entre uno y otro enfoques está en que en la segunda posibilidad, a diferencia de la primera, lo que menos importa es la desvelación de personas reales disfrazadas detrás de los diversos personajes que se evolucionan por la novela. Esta identificación, además de difícil de probar, no resulta útil más allá del límite concreto de las relaciones sociales del medio literario y también del estudio de la biografía rosaliana y de su participación en aquéllas. Por contra, lo verdaderamente relevante es el reconocimiento, dentro de las propuestas y críticas rosalianas, muchas veces por inversión de lo enunciado, de una idea estética concreta, de una reflexión sobre la labor del escritor y sus relaciones con el medio, y de un ensayo de narración innovadora, teniendo en cuenta el marco histórico en el que aparece.

Nuestra intención en este artículo es, por tanto, señalar los aspectos más relevantes de las reflexiones y alusiones literarias de Rosalía de Castro en esta novela, al margen de las personas y obras reales aludidas a lo largo de su desarrollo. En este sentido, entenderemos *El caballero de las botas azules* como una obra satírica y crítica en un sentido general, en la que destaca, por la cantidad de alusiones y por la importancia cualitativa de las mismas, la reflexión sobre la literatura y sus productos.

## 2. CARICATURA, SOCIEDAD Y LITERATURA

La novela se sitúa, como destaca Ana Rodríguez-Fisher (1995: 37 y ss.), en el siglo en el que nace la caricatura asumiendo una función literaria, el XIX; en este sentido, es relativamente sencillo explicarse el porqué de su enfoque distanciado e irónico sobre la realidad. Apuntando un poco más cerca, incluso podemos situar la novela en las coordenadas que parten de las postrimerías del tardo romanticismo literario, que en su vertiente narrativa se corresponden, entre otras posibilidades, con la literatura de los epígonos de los géneros principales del romanticismo —novela histórica, sentimental, etc.— y con las manifestaciones más conocidas del costumbrismo romántico al estilo de Fernán Caballero; en el otro extremo, la novela también limita estética y cronológicamente con los inicios de la literatura propiamente realista y naturalista de la generación de 1868. En efecto, en ella confluyen todos estos factores condicionantes, ya que, por un lado, no son pocas las ocasiones en que se reivindica en la novela una diégesis argumental alejada del efectismo sentimental exagerado y poco verosímil propio de determinados géneros decimonónicos. Esta argumentación que llevan a cabo distintos personajes, e incluso el narrador, se completa con una construcción de la propia novela con una intención realista en lo que tiene de reflejo fidedigno de lugares, de acentos costumbristas en muchos casos, de respeto al decoro lingüístico de los personajes según sus condiciones sociales, etc.

Por otro lado, y como contrapunto a todo lo anterior, también resulta evidente que la perspectiva distanciada del narrador convierte a la novela en una representación irónica e incluso, salvando el anacronismo, podríamos decir que expresionista en muchos rasgos, de la realidad de la época, particularmente de la cultural y literaria. Por otro lado, junto a la verosimilitud o realismo que aparece en muchos detalles, también se constata la inclusión de elementos impropios del mundo real, germen de la fantástica, la irrealidad, o la impresión de sueño o pesadilla que en muchos casos transmite la novela<sup>1</sup>. Todo esto, junto con su indefinición narrativa, argumental y en muchos aspectos estructural, hace de la novela una amalgama en la que, como pretende y propone la Musa que protagoniza junto con el escritor el prólogo de la obra,

---

<sup>1</sup> Según Germán Gullón, Rosalía realiza un constante juego de contraste entre la realidad y la fantasía, relativizando incluso la verosimilitud de su propia novela, con el fin de revelar, por contraste con su contrario, la incongruencia de la realidad (cfr. Gullón, 1985: 487). Parece evidente que este mecanismo reductor tiene un notable parecido con el expresionismo deformador que habrá de utilizar Valle-Inclán en sus esperpentos y, en resumidas cuentas, su utilidad es similar.

“Los espectadores se devanarán los sesos para comprender su argumento, y te juro que no lo conseguirán...” (20)<sup>2</sup>.

Habida cuenta de esta complicación argumental y temática, parece claro que la novela apunta a un proceso de renovación en la narrativa española de los entornos de 1867. Por un lado rechaza la influencia, que considera perniciosa, de los géneros que hasta ese momento se seguían escribiendo, procedentes de la degeneración del Romanticismo: novela histórica, sentimental y novela melodramática por entregas o folletón, etc., todos ellos con un fondo realista llevado a los extremos de lo verosímil por medio de las exageraciones y el efectismo; por el otro, propone una nueva manera de entender la creación literaria, que resulta ser la propia novela, concebida en el prólogo entre el escritor y la Musa Novedad. Así pues, hay en ella un cierto sentido dialéctico de final —novela sentimental, histórica, melodramática... que parodia el género que imita— y de inicio —síntesis de lo paródico y de lo nuevo. No es de extrañar, pues, que se haya aludido a la influencia de Cervantes para entender las intenciones estéticas de Rosalía de Castro al pergeñar la obra<sup>3</sup>. Sin embargo, debemos hacer una prevención en el plano de la ambigüedad en cuanto a las intenciones de la autora —que ella misma se ocupa de destacar—, ya que, al mismo tiempo que propone un antimodelo basado en la literatura romántica, es evidente que su creación participa, en mayor o menor medida, de los rasgos típicos del mismo; de esta manera, el protagonista ataca el afán de gloria literaria, al tiempo que en el prólogo demuestra poseerlo, lo melodramático aparece caricaturizado pero también es uno de los modelos narrativos básicos de la novela, al igual que ocurre con otros géneros narrativos, etc. Es decir, que las propuestas literarias de la autora no son, en ningún caso, dogmáticas y prescriptivas, sino que aparecen matizadas y veladas, incluso relativizadas, por la ambigüedad esencial con la que son presentados los hechos y las ideas. Ello significa que aunque es posible establecer una intención general predominante en la novela, ésta aparecerá siempre relativizada por alguna afirmación sorprendente que consigue que, en efecto, el lector se devane los sesos<sup>4</sup>.

A pesar de esa ambigüedad aludida, nuestra intención es señalar sucintamente los referentes literarios aludidos en la novela de Rosalía de Castro y que a nuestro juicio reflejan una visión personal de la autora sobre la literatura de la época. En primer

---

<sup>2</sup> Haremos todas las citas a partir de la edición de Castro, 1993.

<sup>3</sup> Ana Rodríguez-Fisher (*op. cit.*) relaciona la figura transgresora del Caballero de las botas azules con la del Caballero del verde gabán, de Cervantes y, citando la opinión de Carballo Calero, con los personajes de *El misterio de las damas verdes*, de George Sand, que sin embargo no es considerada como un antecedente rosaliano. Por lo que tiene de elemento transgresor en un ambiente cerrado, determinado en primera por su indumentaria extravagante, también se podría señalar el paralelo del Caballero de las botas azules con el/la protagonista de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina.

<sup>4</sup> Esta ambigüedad aparece en todos los planos, incluido el argumental, ya que muchos hechos quedan sin aclarar —por ejemplo, el final de la historia de los personajes de Mariquita y Melchor—. En lo relativo a las opiniones literarias y metaliterarias de la autora, ocurre lo mismo pero, sin embargo, esas contradicciones con lo ya dicho no impiden extraer una idea general de su visión del mundo literario, que es la que nos proponemos desentrañar.

lugar nos ocuparemos de la deconstrucción paródica que realiza la autora sobre la amplia gama de mundos literarios retratados en su novela, para tratar en el siguiente apartado, y una vez conocido el objeto literario de la parodia, los sujetos responsables del hipotexto parodiado; es decir, que nos detendremos en la dimensión social de la literatura o, lo que es lo mismo, la parodia y el análisis realizados por la autora del papel histórico y social de los escritores en el siglo XIX.

### 3. EL LIBRO ESPEJO

Como se puede inferir de la mínima introducción histórica que precede, *El caballero de las botas azules* puede ser considerado como el *Libro de los libros* anunciado por el protagonista de la novela, en el sentido de que ese superlativo generalizador que le da un sentido de hiperónimo obliga a admitir en su interior todos o al menos la mayor parte de los hipónimos que incluye semánticamente; de este modo, la novela es una parodia de sus novelas contemporáneas, así como de muchos autores, estilos, tendencias y géneros.

La que seguramente es la manifestación literaria con más frecuencia aludida en la novela es la de los folletines o novelas por entregas. En primer lugar, su efectismo melodramático, así como su falta de originalidad en la creación de tramas y de personajes, aparece reducido en la historia de Mariquita, la joven que vive en la Corredera del Perro, enamorada de la morbosidad malsana de los cementerios, obligada a casarse con un novio al que no quiere, criada y educada bajo el encierro y el control de su tía solterona, y enamorada del idealizado Duque de la gloria<sup>5</sup>. Pero además de esta deconstrucción paródica, son muchos los casos en que ya el narrador, ya alguno de los personajes, atacan las deficiencias insolventables de este género, reducido a un género de consumo masivo entre las clases populares y a un recurso económico imponderable para los periódicos y los editores. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo XXII, donde son criticadas en cuanto a la forma y al fondo; se les atribuyen solecismos y anacolutos gramaticales, así como dislates argumentales, se las acusa de sentimentaloides y lacrimógenas y de estar pensadas para adormecer la inquietud y la curiosidad de un público lector desfavorecido, como son los pobres y las mujeres (cfr. 217 y ss). Este último aspecto, relacionado con la problemática de la educación, sobre todo referida a las mujeres, parece ser el más relevante a la hora de condenar su presencia. Rosalía de Castro parece preocupada, pues, no solamente por la inoperancia literaria de este género, sino, sobre todo, por su influencia negativa sobre la sociedad, al establecer un mundo de sentimientos elementales y de relaciones sociales inmutables que producen un efecto reaccionario de resignación y de resistencia al cambio, en todos los sentidos.

---

<sup>5</sup> Existen, además, ciertos rasgos lingüísticos procedentes de las novelas por entregas, como el latiguillo “hasta que quiera la fortuna que le encontremos de nuevo”, identificado en este sentido por Rodríguez-Fisher (208).

Vinculadas con las novelas por entregas, al menos en lo que se refiere a su desarrollo argumental, también se pueden citar algunos géneros musicales, como la zarzuela, a la que alude el protagonista en el capítulo XX, sugiriendo que, con los malos versos y las historias inspiradas, las zarzuelas deberían ser olvidadas.

Algo similar ocurre con otros casos, tratados menos en detalle, como es el caso de varios géneros narrativos procedentes de la degeneración de los tópicos románticos. Todos ellos resultan parodiados en diversas medidas. Así, por ejemplo, en el capítulo IV el narrador se refiere a la presencia agobiante de un sentimentalismo rancio en la literatura, y en particular alude al contenido en las novelas que denomina “*terriblemente histórico-españolas*” (49). Siendo éste un género prototípico de la narrativa romántica, también había caído en el efectismo fácil y en la ramplonería carente de originalidad.

En la misma línea historicista, el protagonista de la novela se inventa en el capítulo XI, apoyándose en patrones narrativos romancerísticos, medievalizantes y, por tanto, historicistas, una historia truculenta que se podría adscribir a este género literario; mientras habla con Casimira, la poetisa criolla, le refiere la historia supuesta de una dama enamorada de un caballero, que se hace esclava de éste, siguiéndolo a pie hasta el agotamiento, para terminar su sacrificio con el alumbramiento del hijo del caballero en las caballerizas de su castillo; sólo obtiene el reconocimiento de éste en este momento.

La exageración, la sensorialidad y la apelación a la temática amorosa y sentimental aparecen de nuevo al aludirse a un tipo de narración que podríamos llamar de aventuras, o incluso bizantina y al mismo tiempo morisca. Ésta es la que desarrolla en cuanto a los rasgos mínimos de su trama el narrador en el capítulo XIV. Allí refiere la llegada de Zuma, el criado moro del Duque, que entrega a la condesa Pampa algunas flores del jardín del Duque, por orden de éste. Partiendo de la mente imaginativa y fantasiosa de la mujer, el narrador se pregunta: “No sabemos si por la mente inquieta de la condesa pasaría entonces (...) la novelesca historia de alguna noble cristiana y un aguerrido musulmán” (159). El tono galante de la conversación, la apelación al lenguaje de las flores, la ambientación y otros muchos detalles nos sitúan, en efecto, en el ambiente propio de las novelas idealizantes y fantásticas producidas durante el romanticismo.

Volviendo de nuevo sobre el tema de las mujeres, parecen existir varias alusiones paródicas a un género de ascendencia neoclásica, como es la novela sentimental, sobre todo en lo que se refiere al rol femenino en dichas obras. Así, en el capítulo VIII el narrador reflexiona sobre los tópicos literarios femeninos del XIX, aludiendo a la distancia existente entre los tipos femeninos idealizados y rayanos en la perfección que aparecen en las novelas y la realidad. De sentimental podría calificarse también el diálogo que sostienen el Duque de la gloria y la poetisa Casimira en el capítulo XI, ya que el coloquio amoroso se establece como un duelo dialéctico elusivo, y se plantea la cuestión del amor como una esclavitud consentida por parte de la mujer.

También propios del romanticismo son los diversos cuadros de costumbres que se reconocen a lo largo de la novela, donde la autora da cuenta del comportamiento y los usos sociales de distintas clases, desde las más altas hasta las más humildes.

Además de estos géneros intertextualizados, imitados y parodiados, es posible hallar otras muchas referencias al mundo literario generado por el romanticismo, casi siempre en un intento de establecer relaciones entre él y la realidad inmediata, buscando contrastes reductores que, en este caso lo son para el modelo real, no para el literario. Pese a que existe, pues, una actitud respetuosa hacia los autores u obras aludidos, ya que todos son de los más señeros del romanticismo europeo, también se puede decir que la distancia que establece la autora entre el mundo literario y el real inciden en un interés por su parte de frenar la influencia de lo literario en la vida cotidiana.

Así, en primer lugar, el Duque de la gloria adopta muchas poses que en algún caso son identificadas explícitamente con otras propias de algunos personajes prototípicos de la literatura romántica<sup>6</sup>. Por ejemplo, en el capítulo XIV, el narrador compara la actitud del protagonista con el héroe Petchorine<sup>7</sup>: “Por única respuesta, el gran duque se sonrió de la manera que se sonreía Petchorin, el héroe de cierta novela rusa” (165). La condesa Pampa, en ese momento, confunde al Duque con el héroe, o incluso con su creador. También en el capítulo XIX el narrador vuelve a identificar al protagonista de la novela con los prototipos románticos, cuando dice que razona de una manera “tan propia de los *héroes de nuestro tiempo*” (198). El uso de la cursiva incide en el sentido irónico dado por el narrador a la comparación.

De manera muy similar, el señor de la Albuérniga, en su retiro campestre, donde busca tranquilidad, reposo y sueño, alude —evocando a Fausto— al vínculo de necesidad que parece existir entre el hecho de vivir en el siglo XIX y el de llevar una existencia poco tranquila: “y heme aquí loco, atormentado y sin sueño. Y creía, ¡necio de mí!, no pertenecer al siglo XIX” (212).

Otro caso de identificación con los héroes románticos y sus actitudes es la del criado del Duque, Zuma, al que se describe en los siguientes términos: “pero lo cierto es que fijaba sus ojos con curiosidad e interés sobre el semblante del moro, semblante traidoramente bello a la manera que el de Don Juan de Byron” (*sic.* 159). De nuevo lo pasional, ahora desde el terreno de la lírica romántica, se presenta como un modelo imitado por parte de los personajes.

Además de en los personajes, las intertextualizaciones de la literatura romántica pueden constatarse también en otros aspectos, como ocurre con los ambientes.

<sup>6</sup> Dejamos al margen los posibles antecedentes literarios del personaje y nos centramos únicamente en la utilización de las referencias literarias con un fin resemantizador y transformador.

<sup>7</sup> Rodríguez-Fisher (*op. cit.*: 259) aclara que Petchorine es un prototipo romántico creado por Lermontov “exigente, egoísta, mal avenido consigo mismo y con los demás, insaciable de amor y despreciador de la vida” (nota 75 de la edición), idéntico a otros muchos héroes románticos, entre ellos Werther. La influencia de Lermontov en la obra rosaliana ya había sido puesta de manifiesto por Ricardo Carballo Calero en su obra *Lecturas rosalianas*.

Así, para referirse a los sentimientos que experimenta el Duque al alejarse de Casimira, la poetisa criolla, el narrador reflexiona: “El Duque de la gloria sufría al alejarse de la dama. El peso de los antiguos recuerdos, recuerdos de esos que, como dice Chateaubriand, quedan como una eterna ponzoña reposando en el fondo del corazón le agobiaban el alma” (137). Igualmente, respecto a la creación de ambientes sociales, en el capítulo XVI se alude a las cualidades descriptivas de E.T.A. Hoffmann: “El mismo Hoffmann, al contemplarlos con aquel atavío (...) hubiera comprendido que los caprichos de los hombres exceden muchas veces en su realidad a cuanto la más ardorosa y creadora imaginación haya podido soñar de extravagante y fantástico” (173). Rizando el rizo, y utilizando la técnica de las interpolaciones narrativas cervantinas, también se da el caso de que algunos personajes critican la propia novela a la que ellos pertenecen: “Hablo de este modo, señora, porque me ha indignado la reciente lectura de una novela desconocida que lleva por epígrafe: *El caballero de las botas azules*” (219).

Además de otras alusiones posibles a autores y obras<sup>8</sup>, todas estas nos sirven para hacernos una idea del marco, sobre todo argumental e ideológico, que preside la novela rosaliana, al que se refiere y parodia invirtiendo sus términos. La Musa Novedad que dirige al personaje en su actividad de deconstrucción es la que determina que los modelos representados se tomen como referentes negativos y que, por tanto, la propuesta estética deba ser la que invierta su sentido. La novela es el libro de los libros del XIX, pero también es, como veremos a continuación, el libro de la literatura y sus condicionamientos en esa misma época.

#### 4. EL GREMIO DE LAS LETRAS

Desde un punto de vista referencial y temático, destaca a simple vista la importancia determinante que adquiere el mundo cultural en general y literario en particular en la conformación del ambiente social de la novela. Ésta se sitúa, como ya hemos mencionado, en los entornos cronológicos de 1867, fecha de publicación de la novela, y desde el punto de vista espacial, en la corte madrileña. Como se deduce de los intereses paródicos y críticos de la autora, parece evidente que debe subyacer como trasfondo real del imaginario novelístico la sociedad madrileña de la época, con sus clases sociales, sus costumbres y, desde luego, sus vicios.

Aunque no se puede decir que la novela sea una crítica que se centre en exclusiva en el elemento literario, entendido éste en todas sus manifestaciones posibles, a las que nos referiremos, sí se puede afirmar que éste es uno de los aspectos más atendidos e incluso el que resulta el eje vertebrador de la crítica rosaliana. Así, aunque se pueden ver apuntes satíricos hacia los usos sociales, la estratificación casi estamental de la población de la villa, la marginación de la mujer, etc., también es cierto que estos elementos suelen enfocarse, con mucha frecuencia, desde la óptica literaria y cul-

---

<sup>8</sup> Desde referencias bíblicas y religiosas, a la literatura popular, a autores como Mme. De Sévigne, etc., la intertextualidad es un recurso abundantísimo en la novela.

tural. De este modo, Rosalía se refiere a los gustos literarios y estéticos de los distintos grupos sociales, al papel y la consideración de las “literatas”, la consideración utilitaria y mercantilista de la literatura, etc.

De este modo, sin arriesgarnos demasiado, podemos afirmar que en *El caballero de las botas azules* encontramos no sólo un reflejo del mundo literario decimonónico, sino también una reflexión, más o menos velada, más o menos indirecta, sobre el papel que desempeñan en ese momento los distintos actores, responsables de un particular “juego” literario y de una concreta visión de la literatura.

Así, en primer lugar, nos encontramos con un cuadro perfectamente claro donde se representan papeles y funciones propios del mundo literario de la época. En primer lugar, existe una gama bastante amplia de modelos de escritores: el de cámara o vinculado al poder, los literatos más o menos rebeldes e independientes, los escritores aficionados, los “exóticos”, los profesionales, vinculados al periodismo, los renovadores e inconformistas, etc.

De entre ellos destaca, por su posición aventajada en la estructura de la novela, el propio protagonista, el Duque de la Gloria o Caballero de las botas azules, que no es sino el hombre que aparece, junto con la Musa, en el prólogo de la novela. Tanto el hombre como la Musa establecen, en palabras de Rodríguez-Fisher, un combate dialéctico y casi físico, en el que se trata de dirimir la pertinencia de una obra que actúe como elemento canalizador de una catarsis literaria que saque a la literatura de la postración en la que se encontraba. El objetivo del hombre que reclama la ayuda de la Musa en, en primera instancia, alcanzar la fama imperecedera que otras actividades, como la política o la vida social, no le han proporcionado, y sabe, después de un agrio debate con la Musa, en la que ésta le asegura que no debe seguir la senda de los antiguos<sup>9</sup>, que sólo podrá alcanzarla con una renovación de las formas y los contenidos: “(...) inspírame para que pueda cantar en ese nuevo estilo que se me exige, que se espera con avidez, pero que nadie sabe” (5-6).

Desechada la posibilidad de una obra original que parta de los moldes conocidos hasta el momento, desengañado poco a poco el hombre por la Musa, se va gestando en él la intuición de lo que su inspiradora le propone. Después de haberle revelado que su nombre es Novedad, le da las pautas necesarias para emprender una obra del todo nueva y original, y que sería, en definitiva, la medida de la necesidad social y literaria de la época. La estética de esta obra radical y renovadora no sería otra que la

<sup>9</sup> En este prólogo, Rosalía se inscribe en cierta manera en el conocido debate romántico entre viejos y jóvenes, entendido éste en un sentido literario. Sin embargo, la defensa que hace de la novedad y la originalidad, ideas plenamente románticas, no obsta para que reconozca la valía y la importancia de la tradición. Sin embargo, lo que la autora parece rechazar, por medio de la Musa, es la pertinencia de una imitación continuada de los modelos anteriores, afirmando, por tanto, la necesidad de un nuevo estilo. De todas maneras, y teniendo en cuenta la ambigüedad esencial a la novela a la que hacíamos referencia en el primer apartado, es preciso destacar que si bien se percibe una actitud crítica del protagonista hacia el concepto romántico de gloria literaria, este mismo personaje, pero en el prólogo, la ensalza y la destaca como objetivo que pretende alcanzar, mientras la Musa intenta hacerle ver lo banal de sus aspiraciones en este sentido.

de la sátira y la caricatura: “Con esto triunfarás, cautivarás y representarás la más aplaudida y ridícula y singular comedia de tu siglo (...) Valor para reírte de ti mismo y vencer a mis amigos y enemigos... ¿Qué más puede ambicionar un hombre en el siglo de las caricaturas que hacer la suya propia y la de los demás ante un auditorio conmovido?” (20). El hombre acepta la propuesta y a continuación se transmuta en el Caballero de las botas azules o Duque de la Gloria, que lleva a cabo la propuesta deformadora y ridiculizadora de la Musa, valiéndose de un aspecto a la vez provocador e imperturbable<sup>10</sup> que, como la propia Musa proponía, no respeta ni a los amigos ni a los enemigos de ésta. La novedad, la nueva estética catártica resulta ser, así, la de la parodia, ejercida, en efecto, con particular acierto e intensidad sobre los literatos y sobre la literatura.

El Duque de la Gloria se propone escribir *El libro de los libros*; tras ese superlativo hebraico subyace, además de la intuición del libro total que los resume a todos<sup>11</sup>, también la idea negativa del libro que destruye o hace inútiles a todos los libros. La idea de esta obra gravita como una amenaza desde el principio de la novela hasta su materialización *sui generis* al final. Sería la suma de todas las virtudes literarias, y sería también el final de la literatura decadente que se generaba en aquel momento. Representa, evidentemente, la novedad, ya que todos los personajes viven expectantes aguardando la aparición del tan ansiado volumen, que aparece al final, encuadernado primorosamente, en un tamaño de tres pulgadas, y regalado a todo el que quisiera tenerlo, sin que en realidad se llegue a conocer su contenido. Todo ello va precedido de una eliminación sistemática por parte del Duque de todos los volúmenes disponibles en las librerías<sup>12</sup> pertenecientes a una literatura llena de los tópicos románticos manidos que un personaje enumera en el capítulo XXIV: “ya me canso de tan estupendas mentiras como por ahí se escriben paras 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 (...)” (246). Ese libro ambiguo y desconcertante no es sino la originalidad perdida en mareas de libros que se imitaban sistemáticamente unos a otros sin llegar a ningún resultado estético y literario.

---

<sup>10</sup> El Duque de la Gloria se cubre el rostro con una capa de polvo de mármol, que le da un aspecto pálido, frío e impassible ante las provocaciones que va haciendo a quienes se cruzan en su camino. Esta especie de ataraxia desapasionada, al menos en la forma, no puede menos de recordarnos, de nuevo, la propuesta valleinclanesca de una deformación sistemática de la realidad para dar origen al esperpento.

<sup>11</sup> Ese carácter mítico del libro vendría dado también por la duda sobre su autoría; aunque es el Duque el que va a darlo a conocer, éste no sería más que un transmisor de las ideas de un ambiguo sabio, el Moravo, del que el Duque sería una especie de albacea literario.

<sup>12</sup> Este episodio en el que todos los libros son vertidos en el “pozo de la moderna ciencia” nos recuerda la expurgación de la biblioteca de Don Quijote. La crítica de la afectación repetida e insustancial, como en el caso de las novelas de caballerías parodiadas por Cervantes, es la finalidad de Rosalía de Castro.

Los restantes escritores que aparecen como personajes en la novela resultan parodiados bien por el personaje protagonista, bien por el propio autor, bastante ajeno a la objetividad realista, implicado normalmente en el desarrollo de las acciones. Son muchos y de muy diversas calidades y cualidades los personajes que se dedican a escribir, de una u otra manera. Uno de ellos es Marcelina la Blonda, que aparece por primera vez en el capítulo V, ambientado en el salón de la condesa Pampa; se alude a su presencia y características de manera muy breve y evidentemente irónica. Así, se especifica tanto su procedencia, diciendo que era criolla, como su tendencia a hablar de manera enfática de su tierra de origen, pero, sobre todo, se le atribuye el arte de la poesía, tanto más dudoso cuanto enclavado en una inquietante tradición de género, origen geográfico y familia: "(...) no hacía más que hablar en voz muy alta de su adorada América (...) y de las poetisas cubanas, en cuyo número tenía el alto honor de contarse. Dote que le había sido transmitido por sus ascendientes desde la quinta generación, por ser ésta allí costumbre muy añeja y usada con tan suma facilidad que, de serlo tanto, parece ya cosa de poco valer." (62). Más adelante, en el capítulo VIII, se reproduce una nota que Marcelina envía al Duque de la Gloria, redactada en un tono que resulta ser hiperbólico, alusivo y perifrástico, quedando parodiado en él la exageración sensorial que se atribuye a la poetisa y, por extensión, a un tipo de poesía y de personaje tipo que Rosalía de Castro representa en su novela: el criollo que llega a España haciendo gala de un estilo melifluo, recargado y excesivamente sensorial, exageración de la hiperestesia romántica llevada al continente americano y nacionalizada y adaptada a aquel contexto.

De una manera bastante más ambigua, el narrador de la novela se refiere en varias ocasiones a ciertos grupos de personajes que se dedican a la literatura, y entre los que no suele haber ninguno individualizado y que sirva de cabeza visible; por el contrario, se presentan como una masa homogénea con un comportamiento equivalente y, por tanto, con una ideología similar respecto al hecho literario. Esta falta de individualización, que revela una falta de personalidad propia, en lo vital y, por supuesto, de manera todavía más clara en lo literario, se completa, en el plano ambiental, con una ubicación de los personajes dentro de un marco social muy definido, que podríamos caracterizar como afín al poder económico, político o, simplemente, social. Se representa en estos casos, por tanto, a un prototipo de escritor "doméstico", seguidor de las normas establecidas y vinculado, por interés propio y como medio de supervivencia, a cualquiera de los brazos que ofrecía el sistema de la época. Como es lógico, el afán máximo de estos personajes es el de figurar como actores reconocidos y valorados en el conjunto de la sociedad; así pues, su importancia relativa no se debe a su mayor o menor capacidad literaria o al genio artístico, sino a su habilidad para insertarse en las redes de poder. La gloria que persiguen, a diferencia del hombre protagonista del prólogo, luego transmutado en Duque de la Gloria, es la mundana, no la eterna que otorga la fama y la valía personal.

Rosalía se refiere a estos grupos en tres ocasiones concretas. En primer lugar, en el capítulo V, ambientado en una recepción en el salón de la condesa Pampa, que se caracteriza por ser una aristócrata elegante, extranjerizante y frívola; allí, al lado de

Marcelina la Blonda, aparece un grupo de “literatos ilustres” que se pasean confraternizando confundidos con banqueros, militares, diplomáticos, políticos y aristócratas, situados, por tanto, en el mismo estrato social que éstos.

Otra ocasión donde Rosalía menciona un grupo organizado o, al menos, observado desde una óptica generalista, es en el capítulo VI, que continúa la escena anterior; allí, junto con los críticos literarios, se alude a los “literatos de indiscutible fecundidad” (73) que junto con los primeros formaban un círculo de diálogo. También en ese mismo capítulo se menciona con indudable sentido crítico a los que el narrador llama “discípulos o imitadores de Moratín” (78), refiriéndose sin duda con esta alusión a un tipo de escritor que da prioridad al *docere* sobre el *delectare*, a la utilidad moralizante y didáctica sobre la creación de belleza. Parece claro que en este momento se intenta ridiculizar un tipo de literatura de resabios neoclásicos, de pocas aspiraciones estéticas, opuesta a la búsqueda de la originalidad y la belleza<sup>13</sup>, rasgo matriz de la estética romántica.

Finalmente, y en la misma línea de lo que venimos tratando hasta el momento, en el capítulo XXII, donde un ciego pregon a las virtudes del sabio Moravo y su portavoz, así como del *Libro de los libros*, leemos, en boca del narrador, la descripción de una velada literaria, donde se comenta la presencia de determinados personajes: “Celebrábanse (*sic*) aquella noche una de las reuniones literarias más brillantes y escogidas. En ella, escritores mimados por la gloria rendían culto a editores, que se dignaban mostrarse amables con aquella juventud (...) y directores de periódicos (...)” (217). Igualmente, en el XXIII, en la cena ofrecida por el Duque de la Gloria, se alude a la presencia de “Ambrosio y varios poetas satíricos, eran, en fin, los envidiosos de todo poder, siquiera ese poder se ostente a costa de la dignidad y del respeto que cada hombre se debe a sí mismo” (232). Se trata de reuniones de lo que podríamos llamar los escritores oficiales, con derecho a entrar en un círculo social específico, relacionado con otros actores del proceso cultural, y siempre relacionadas, de una u otra manera, con la idea de poder.

Todos estos grupos anónimos y faltos de individualización, representan, pues, un prototipo concreto de literato, como es el afín al poder y entregado a necesidades superiores a la propia creación literaria, como son la fama, las relaciones sociales de favor, la pertenencia a un grupo de iguales como mecanismo de reconocimiento y valoración totalmente subjetiva, la entrada en los círculos de poder, etc. No es extraño que a ninguno de ellos se le atribuya un mérito distinto a cualquiera de los mencionados, que ninguno parezca ser escritor más que como denominación genérica útil para formar parte del entramado social. Rosalía critica con dureza esta actitud servil y totalmente deplorable, en tanto que deturpa el sentido profundo del acto literario o poético y convierte la rebeldía —en su versión romántica— en una mera pose. De esta

<sup>13</sup> Al respecto de la formulación de la idea del “arte por el arte”, Rodríguez-Fisher cree reconocer una alusión a Théophile Gautier en el capítulo XXII, en la referencia de un personaje que ataca la inoperancia artística del clasicismo literario: “En cambio, llenan otras páginas y páginas de no sabemos qué insustancial clasicismo, indigno de corazones poetas y que pudiera decirse inspirado por una momia egipcia” (219).

manera, este tipo de escritor cortesano cede ante las influencias externas y se adapta a las nuevas situaciones con el fin de salvaguardarse. Así lo comprobamos en un caso donde se encuentra una mínima individualización de este prototipo; nos referimos al capítulo V, donde la condesa Pampa ataca abiertamente el tipo de literatura de la época en presencia de un escritor, que se siente ofendido por aquellas palabras y por ser incluido dentro del grupo de las mediocridades; éste, en palabras del narrador, una vez que se ha retirado la condesa, “fue a reunirse presuroso con las más afiladas lenguas que por allí se hallaban, renegando para siempre del elevado estilo de la oda y decidido ya por los acerados epigramas...” (68).

Además de los prototipos de escritores señalados, todavía es posible descubrir alguno más, caracterizado también indefectiblemente con el signo de la decadencia, la falsía y la total inutilidad de su arte, que permite perfilar aún más la visión desencantada y desoladora que Rosalía tenía del panorama literario del segundo tercio del siglo XIX. Mencionaremos, en este sentido, el caso de los que denominaremos escritores aficionados. Resulta curioso comprobar la agudeza rosaliana a la hora de referir y representar la manera en que la literatura culta había llegado a un grado de vulgarización, reducción y empobrecimiento tan alto que en realidad había dejado de ser una actividad específica, rigurosa y “seria” para convertirse en un mero entretenimiento de masas, tanto en la dimensión de la lectura como en la de la escritura. Buen ejemplo de ello es la cantidad de alusiones que encontramos al hecho de la escritura, con aspiraciones en teoría rigurosas, pero concretado por personas sin capacidad alguna para la creación, que daba lugar a una literatura de tópicos y poses repetidas.

Rosalía de Castro adopta una actitud bastante poco complaciente y comprensiva con la concepción de la literatura como moda social que genera prestigio y que provoca una imitación de lo que es considerada una actividad y un modelo jerárquicamente superior, asumiendo unos modelos literarios desfasados, elaborándolos en productos que rayan en lo ridículo. En el último capítulo de la novela, por ejemplo, uno de los personajes critica duramente el exceso de producción literaria de la época, carente de cualquier calidad estética, y afirma que: “Ya se ve, hoy todo el mundo quiere escribir su librito y así sale ello...” (246).

Otro ejemplo bastante revelador de la concepción social de la literatura se encuentra en el capítulo V, donde, entre los asistentes a la recepción de la condesa Pampa, se encuentra un general que utiliza un lenguaje engolado, retórico y excesivamente manido, afectando una galantería notablemente impropia de la persona, el lugar y la época. La anfitriona, que es su interlocutora, le advierte al que se podía considerar el poeta oficial de la velada: “Ya lo ve usted, poeta, hasta los generales roban a los literatos sus bellas frases. Las musas se ausentan... dejan la tierra...” (67).

No menos irónico que el anterior es el caso que encontramos en el capítulo VIII; aquí Rosalía de Castro, poco sospechosa de actitudes androcéntricas, parodia diversos estilos “literarios” a través de las notas que cuatro mujeres de la corte envían al Duque de la Gloria con la intención de obtener su atención. Antes de reproducirlas, el narrador advierte con evidente ironía, revelando la distancia que separa la elaboración

literaria de la realidad, que “En las novelas, las mujeres son siempre discretas y hermosas, hablan el lenguaje de las musas y escriben poco menos que Madame de Sévigné; 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.” (96). A continuación se reproducen los cuatro textos, imitando las diversas posibilidades de un género de uso social específico como era la epístola o nota personal; en un caso se trata de una nota telegráfica y meramente informativa, en otro de un texto dubitativo y que busca el disímulo, la tercera, perteneciente a Marcelina la Blonda es hiperbólica y retorcida, y la cuarta, directa y descarnada. No resulta necesario insistir en que lo que se está parodiando en este caso es un intento de uso específico de los códigos literarios vigentes.

Ya para terminar con esta cuestión, nos referiremos al caso del maestro de escuela Ricardito Majón, que aparece en el capítulo XVII actuando como consejero del padre y la tía de Mariquita, la niña que protagoniza una especie de melodrama al ser obligada a casarse con un novio al que no quiere, estando enamorada del Caballero de las botas azules. En este contexto de parodia del código folletinesco, la tía de la niña pondera la calidad literaria del maestro, que utiliza la poesía con fines didácticos y laudatorios, y la incluye entre otras ciencias del dominio de los inefables maestros de escuela<sup>14</sup>: “Tengo leído cada décima y cada cuento en verso, no hablando de amoríos y otras cosas profanas, sino útiles y morales, que me parecía estar oyendo las santas letanías” (182). Los ovillejos y ripios del poeta aficionado, representados en ese contexto y descripción esperpéntica, resultan ridículos, pero también reveladores de la concepción del papel utilitario y moralizante de la literatura entre las clases sociales bajas.

Todos los tipos de escritores mencionados se caracterizan, salvo el protagonista, el Caballero de las botas azules, por el servilismo, la concepción utilitaria de la literatura y la imitación de los géneros y autores clásicos como modelo de creación. El panorama resulta, así, desolador, y no es de extrañar el interés del protagonista por hacer desaparecer de la circulación todos los libros inútiles que inundaban la ciudad.

Como contrapuntos a la vacuidad de la creación artística llevada a cabo por todos estos personajes, descubrimos otros dos que se caracterizan por representar el ideal ético y estético que se propone en la novela como necesario. En primer lugar encontramos un artista, aunque no perteneciente a la rama literaria, que parece responder al ideal de creador y buscador de belleza defendido por Rosalía. Se trata de Melchor, el pretendiente de Mariquita, en el que el Duque de la Gloria descubre a “uno de esos artistas nacidos para asombrar a los siglos con sus obras inmortales” (202). Sus

---

<sup>14</sup> El narrador parece atribuir a los maestros una prepotencia cultural y pedagógica que no se correspondía con la realidad: “Ricardito Majón era todo un señorito (...) y ni pizca se le conocía que hubiese estado a punto de hacer embutidos como su padre. (...) enseñaba a los niños con tono doctoral y frases escogidas entre las más celebradas de los antiguos y modernos filósofos y estaba siempre dispuesto a sostener contra el mundo entero el digno pabellón de los maestros de primera enseñanza” (183). Más adelante, en el capítulo XXII, el narrador afirma que entre los suscriptores de las novelas por entregas, están “los maestros y maestras de primera enseñanza” (218), que se las leían a sus alumnas para enseñarles la virtud.

cualidades para ser considerado así son que es ajeno al gran mundo y a las preocupaciones de la clase social alta, su independencia, su sencillez, originalidad y fantasía, y, sobre todo, la humildad y la despreocupación por la relevancia social de la propia obra (cfr. Cap. XIX).

Si Melchor representa al artista entregado en silencio a su trabajo, ajeno a los ajetreos del mundo, el ciego que encontramos al final de la novela es, sin duda alguna, el representante de la estética deformadora de la realidad en que se basa la propia obra. En efecto, aparece en el capítulo XX como una figura misteriosa y ambigua que se dedica a pasear por las calles y los salones de la ciudad anunciando, con un lenguaje críptico y de tono totalmente oracular, la llegada del libro esperado y la magnificencia del sabio Moravo y de su representante en la corte. En este ciego se mezclan un poco las figuras del cínico, que altera y parodia con su presencia los actos de la vida cotidiana, y del ciego vidente que augura determinados hechos más o menos catastróficos y, por tanto, siembra el desconcierto entre la gente<sup>15</sup>. Esta función burlesca, unida al carácter itinerante del ciego y al hecho de que se exprese mediante el canto, nos dan la verdadera dimensión de su figura. Sin obviar la posibilidad de que se trate de un reflejo biógrafo por parte de Rosalía de los ciegos gallegos, recitadores de romances y cantores ambulantes por las fiestas y ferias de Galicia<sup>16</sup>, en este personaje se resume el carácter trasgresor, incluso violento y destructivo —entendiendo la violencia y la destrucción en un sentido positivo de pasos previos a cualquier construcción— que debe tener la verdadera literatura<sup>17</sup>, agreste y salvaje, en contraste con la domesticada poesía de los escritores áulicos.

Melchor y el ciego resumen, pues, las virtudes de la verdadera literatura; no es de extrañar que ambos aparezcan como personajes marginales, rechazados y al mismo tiempo temidos —sobre todo en el caso del ciego— y sin ninguna relación con los escritores oficiales. Unos y otros viven en dos planos antitéticos e invertidos, y no cabe duda de que Rosalía se decanta por el lado heterodoxo.

Ahora bien, además de los escritores, incluso de los lectores con sus gustos deformados y adaptados a la necesidad, existen algunos eslabones más del proceso de producción literaria que también son criticados por la autora, que realiza un verdadero análisis sociológico del fenómeno literario. Entre los que nos restan por tratar nos referiremos a dos que se sitúan como intermediarios entre los niveles de producción y

<sup>15</sup> Se podría decir que se suman el carácter burlesco y cínico griego y clásico del filósofo Diógenes o el Licenciado Vidriera con el visionario de Tamiris o Tiresias, e incluso el socarrón del ciego del *Lazarillo*, explícitamente aludido en la novela (cfr. 216).

<sup>16</sup> Además de ésta, existe otra referencia explícita al mundo gallego, en el caso de la enumeración de las viandas que el Duque de la Gloria ofrece a sus invitados en el banquete del capítulo XXIII: “traído por primera vez de la hermosa y fecunda Galicia, tierra incomparable para el delicado paladar del gastrónomo y bella como ninguna en todas las estaciones para el poeta y el artista” (227).

<sup>17</sup> No es casual que la figura literaria popular del ciego represente, trasladada a la literatura culta, el rechazo de los juicios, prejuicios y condicionamientos sociales de la literatura, como vimos en los ejemplos anteriores. Acudiendo de nuevo al esperpento valleinclanesco, la figura del ciego Max Estrella en *Luces de Bohemia* también conjuga el carácter visionario y mítico con la intención condenatoria.

de consumo, y que son los editores y los críticos literarios. Ambos grupos aparecen unidos entre sí y también con los escritores, formando parte, pues, de un mismo sistema igualmente corrupto y degenerado en cualquiera de sus extremos.

Por lo que se refiere a los editores, aparecen abundantemente aludidos a lo largo de la novela, incluidos en los mismos grupos que los escritores y perteneciendo a círculos sociales y mediáticos perfectamente definidos. Ante todo, este grupo es objeto de una burla por parte del Caballero de las botas azules, que decide proponerles por medio de su criado Zuma una importantísima suma de dinero para el que consiga editar su proyectado *Libro de los libros*. No cabe duda de que la acusación en este caso es de avaricia y ánimo de lucro, al margen de cualquier intención cultural, porque ese reclamo monetario se proyecta para despertar el interés de los editores de manera secreta y dejar al descubierto sus verdaderas intenciones. Así, el Duque ordena al criado: “Con ella debes presentarte ante esos editores malintencionados y usureros que tratan al escritor como un mendigo. Tu aire, al hablarles, debe ser altanero y misterioso mientras les dejas entrever multitud de billetes de bando y buenas monedas de oro español” (104). Pese a que los editores, entre ellos, tratan de disimular su interés por la proposición del Duque, todos aspiran a hacerse no sólo con la recompensa ofrecida, sino también con los beneficios que se derivarían de la edición del tan esperado como comentado libro del protagonista.

En particular en el capítulo XXII, la crítica se acentúa sobre estos personajes, pero ahora por medio del narrador tan poco imparcial que dirige la novela. En la reunión literaria, los editores se dedican a escuchar las declamaciones y recitados de los escritores allí presentes, pero siempre con un ánimo mercantil: “Habíanse leído muchas poesías, buenas y malas, aunque siempre aplaudidas, y varios trozos de novelas que ponían a prueba el empedernido corazón de los editores. Pero atentos éstos *al buen éxito* más bien que al mérito de la obra, guardaban una prudente reserva, por aquello de que nunca el que compra debe alabar los géneros del mercader” (217). En ese mismo capítulo, el ciego, que acude a la reunión, rechaza la invitación del más importante de los editores para subir a su coche de caballos, alegando que si los escritores no reciben ese mismo trato tampoco él lo quiere.

Junto a los editores, y completando el elenco de personajes que se relacionan con el mundo de la literatura y la cultura con una perspectiva económica, encontramos a los libreros, que también resultan ser víctimas de las argucias del Duque de la Gloria. La primera de ellas consiste en desabastecerlos de subsistencias, al enviar a su criado por todas las librerías para hacerse con los malos libros que, posteriormente, se destinarían a ser lanzados al “pozo de la moderna ciencia” que aparece en el capítulo XXIII. Siguiendo a esta operación, en el capítulo final se reparten gratuitamente ejemplares del *Libro de los libros*.

No cabe duda, pues, de que la acusación que se dirige sobre este grupo es la de la utilización de la literatura en beneficio propio, como bien de mercado y sin tener en cuenta las consideraciones estéticas ni la calidad artística. De esta manera, los libros que se publican y los autores que se conocen son solamente los que entran o pueden

entrar en el círculo comercial y de intereses que se mueve en torno a la literatura; sin embargo, los que no persiguen ningún beneficio material o prebenda social resultan marginados, tal y como ocurre con el escultor Melchor, a quien el Duque de la Gloria procura ayudar.

El último grupo al que nos referiremos es el de los consumidores especializados de literatura, los críticos, que por su influencia pasan a convertirse en una fuerza fáctica de máxima importancia en el sistema literario que estamos describiendo.

Existen dos clases básicas de críticos, los aficionados y los profesionales. Entre los primeros incluiremos a aquellos personajes que en algún momento realizan alguna valoración personal sobre el hecho literario en general o sobre la situación histórico-literaria que se vivía en la época retratada. Podemos considerar que estos personajes se hacen eco de las opiniones de la autora, ya que representan un tipo de concepto literario bastante definido. En concreto, nos referimos al señor de la Albuérniga y la condesa Pampa. El primero de ellos, en el capítulo IX, mientras se ha retirado a la soledad del campo intentando huir de la para él agobiante presencia del Caballero de las botas azules, hace algunas consideraciones sobre la hiperestesia exacerbada de los poetas que se dejan llevar por el encanto fugaz y trivial de lo bucólico y de la naturaleza. En oposición a su visión estoica de la vida, el apasionamiento por la naturaleza efímera le parece un error: "El pájaro que vuela, o la pintada mariposa... la fuente que murmura oculta entre los brezos... La nube que pasa y se deshace en medio del espacio... ¡Nimiedades tan vanas, tan fugitivas, son las que dan pábulo a la llama que consume y devora tantas inquietas existencias... ¡pobres poetas!" (109). Esta concepción del tema y la materia poética parece, en todo caso, antirromántica, en lo que el romanticismo tiene de exageración y repetición de tópicos. Esta apreciación se confirma si nos fijamos en que este personaje, a continuación, defiende un criterio de utilidad en el arte que se superpone a la belleza: "¡Qué amor... ni qué ilusiones de oro! ¿No vale más aceptar con juicioso comedimiento lo que complace el ánimo sin exaltarlo, y cuanto es en fin tan bello como útil?" (*ibid.*)<sup>18</sup>. El enfoque irónico con que habitualmente es retratado el personaje no impide, sin embargo, entrever en sus opiniones ciertos juicios que concuerdan con lo ya dicho respecto al tipo de literatura predominante en la época: literatura de tópicos, degeneración de la sensibilidad romántica, etc.

Algo similar es lo que opina la condesa Pampa en el capítulo V, que rechaza de raíz toda la producción literaria del momento. Las acusaciones de este personaje son más directas que en el caso anterior. En primer lugar, cree que la literatura moderna había caído en manos de escritores mediocres, convirtiéndose, por falta de la calidad literaria de éstos, por la ausencia de originalidad y por su tendencia a repetir los tópicos heredados, en una producción ramplona que producía cansancio. En segundo lugar, opina que todos los escritores se limitan a copiarse entre sí, sin dar cabida a ninguna novedad. Finalmente, defiende la necesidad de originar una escritura

<sup>18</sup> Rodríguez-Fisher opina que en la figura del Caballero de las botas azules existe algo del espíritu filosófico krausista que otorga al arte una función social esencial, y lo relaciona con los ideales de razón, verdad y bien unidos al de la educación (cfr. *op. cit.*: 72 y ss.).

nueva acorde con los tiempos, dejando de lado tanto las influencias del clasicismo como las del romanticismo: “¡No, por Dios!... Nada de romanticismos ni de clasicismo tampoco, ni de... en fin, no sé yo misma lo que deseo, pero ninguno de esos estilos llenaría mi espíritu. Estamos cansados de esos versos eternamente los mismos, y que se parecen los unos a los otros como una gota de agua a otra gota...” (67). Como ocurría en el caso anterior, el hecho de que el personaje padece de esnobismo, afectación y demasiados prejuicios aristocráticos no impide ver en su opinión un enfrentamiento ideológico entre el estilo clásico y el estilo romántico. Si el Señor de la Albuérniga defendía un clasicismo atemperado, la condesa Pampa aboga por un estilo nuevo, que no sea heredero de ninguna de las dos posibilidades que aparentemente se presentaban como las únicas alternativas en aquel momento.

Además de estos dos personajes, más definidos, existe otro, secundario, que aparece puntualmente en el capítulo final, alabando la actitud crítica y burlesca del Duque de la Gloria hacia la literatura comercializada, al tiempo que se declara aguaradar el *Libro de los libros* como una medicina regenerativa: “¡otras cosas, otras cosas!, que esas empalagan ya. Dicen que va a aparecer ahora un libro cual no se ha visto otro todavía... por ése, por ése aguardo yo” (246). La obra del Caballero de las botas azules representa, pues, la novedad que debería llegar para sustituir a todas las mediocridades iteradas de escritor a escritor.

A diferencia de estos tres casos, el de los críticos profesionales se asemeja más al de los escritores y editores: aparecen como un grupo homogéneo y casi como un personaje colectivo —con escasas excepciones, como es el caso de Pelasgo, director de un periódico—, atento a intereses espurios y ajenos a las cuestiones estéticas y literarias. Además, no es habitual que emitan sus opiniones, limitándose el narrador a presentárnoslos mediante una descripción etológica o comportamental. Por todo ello, sirven únicamente como objeto de crítica, y no necesitan ejercer realmente su función de críticos.

Pelasgo es uno de los personajes pertenecientes a este gremio que en más ocasiones aparece, y que suele ser el blanco preferido de las críticas del Caballero de las botas azules. Se nos lo presenta en el capítulo III como director de periódico y, al mismo tiempo, crítico literario<sup>19</sup>, y vuelve a aparecer en numerosas ocasiones, casi siempre como blanco de las críticas y representante prototípico de su grupo.

Aludidos de manera general, los críticos son retratados con particular acierto en el capítulo VI, junto con ciertos escritores, y se los alude en estos términos: “Va-

---

<sup>19</sup> Las relaciones entre periodismo y crítica son bien conocidas, y resultan particularmente explicativas de la difusión de ciertos movimientos históricos, como el Romanticismo. La distancia entre un periodista, un crítico y un escritor no resultaba tan grande como pudiera parecer; resultaría fácil enumerar casos de escritores que se movieron en estas tres dimensiones literarias. Tampoco se le escapa a nadie la relación entre el periódico y ciertos géneros literarios, como el folletín, constantemente aludido y parodiado en la novela. Ésta se publica en 1867, en el período inmediatamente anterior al sexenio revolucionario, que se caracteriza por la politización de los periódicos; este detalle puede estar reflejado en la novela en el enfrentamiento entre los medios más o menos oficiales y los críticos, como veremos.

rios críticos, de esos cuyos juicios se imponen por sí mismos a los ilustrados lectores, y algunos literatos de indisputable fecundidad, formaban en tanto círculo aparte (...)” (73). Evidentemente, la autora se refiere al papel de creadores de opinión, en este caso estética y literaria, de los críticos. Puesto que estamos hablando reiteradamente de una crítica al mal gusto literario de la época, si los críticos son los responsables de generar una opinión favorable hacia ciertos escritores, géneros o estilos, ellos son, sin duda, los responsables de la decadencia literaria y de la manipulación del gusto estético de los lectores. La representación de un sistema perverso como este, donde existe una muy sospechosa connivencia entre escritores y críticos, apunta también de manera destructiva a la labor de la crítica, que no es guiada por intereses distintos a los de los escritores o los libreros: “mal que les pese a las musas, son casi siempre sus elegidos fatalmente inclinados más bien que a la sencillez de los campos a las pompas mundanas, al lujo regio de los salones y a cuanto la perfecta sabiduría condena por boca de Pitágoras como muelle y enervador” (*ibid.*).

En este mismo capítulo, el narrador, de manera hartó imparcial, continúa haciendo hincapié en los defectos de los críticos. Además de describirlos de manera degradatoria, utilizando una animalización<sup>20</sup>, acusa en ellos un sentimiento de superioridad injustificada: “hablaban de las cosas y las personas con ese alto desdén, con esa roedora mordacidad tan semejante a la boca de los rumiantes en despuntarlo todo” (73). Los críticos no solamente opinan sobre cualquier cosa, sino que además ejercen una crítica implacable sin realizar un análisis previo de sus propios comportamientos. Así, por ejemplo, Pelasgo, el más destacado de ellos, obtiene uno de los mayores placeres en reírse de los demás, pero sin embargo no puede soportar que alguien se ría de él. Al aparecer subrepticamente el Duque de la gloria en la reunión sentencia de manera inequívoca, dirigiéndose a Pelasgo: “tú y los diarios sí que sois una mancha y veneno” (78).

Al igual que ocurría en el caso de los escritores, también dentro del mundo de la crítica y el periodismo existe un contrapunto a la mediocridad generalizada, que intenta poner cota a la perduración de los vicios literarios favorecidos por los críticos; en este caso se trata del periódico crítico *Las Tinieblas*, de nombre sugerente, defendido constantemente por el Duque de la Gloria y hecho llegar por éste todos los días al crítico Pelasgo, uno de los principales blancos del rotativo. En primer lugar, el protagonista prohíbe a todos los periódicos que hablen de él, y reserva este privilegio a *Las Tinieblas* (cfr. 48), lo cual demuestra que el periódico es elegido como portavoz de sus opiniones y, al tiempo, como ejemplo de su actitud irreverente.

Una de las mejores definiciones del periódico y, por tanto, del Duque de la gloria, la realiza uno de los personajes que asiste a la tertulia del capítulo VI. Dice de él, hablando con Pelasgo, que “Es la caricatura de la prensa, y ni siquiera teme a los artículos de nuestro amigo que son los más temibles que en la corte se escriben; por el

<sup>20</sup> Recordemos que la estética expresionista degradatoria de las descripciones esperpénticas de Valle-Inclán tiene en las animalizaciones y cosificaciones uno de sus recursos más evidentes y feraces.

contrario, *Las Tinieblas* se muestran verdaderamente atormentadoras con Pelasgo y algunos otros discípulos e imitadores de Moratín. Es el látigo de los látigos que nada respeta, es el asesino de las formidables reputaciones, el mordedor de los que muerden, el infierno de la prensa, en fin, la venganza, si así decirse puede..." (78). Más adelante, se continúa: "tiende a derribar el vano orgullo de las medianías, la mentira gloria de algunos malos prosistas y la lastimosa popularidad que han llegado a adquirir esas novelas que, para explotar al pobre, se publican por entregas de a dos cuartos." (79).

No cabe duda, pues, de que este periódico, caracterizado por el estilo mordaz, la crítica acerada y el anonimato de sus acusaciones implacables aparece representado como una venganza o un castigo necesario para terminar con las imposiciones del sistema literario imperante, y que, al mismo tiempo, representa el único estilo válido para generar un espacio de aire renovado en aquel ambiente anquilosado: la ironía, la sátira y la crítica.

## 5. PARODIA Y REMEDIO

Tras haber descrito el proceso de intertextualización de géneros, subgéneros, argumentos, temas, autores y obras que Rosalía de Castro realiza en esta novela, comprobamos que todos ellos pertenecen a un momento específico del desarrollo de la historia de la literatura española, que es el que se refiere al período que podríamos llamar de descomposición de las formas del romanticismo y previo a la aparición a la estética realista que las sustituiría. Sobre este corpus concreto la autora realiza una crítica paródica, ambigua en muchos sentidos, con una finalidad evidente: hacer notar el estado de anquilosamiento de la literatura, especialmente de la narrativa, de aquella época, ya que la norma dominante es desplazada por una construcción que no respeta el horizonte de expectativas del lector de la época: es una parodia reductora de la mayor parte de los géneros dominantes. Pese a ello, ya hemos hecho notar la capacidad de la autora para moverse entre dos aguas a medio camino entre el rechazo abierto —indudable desde el punto de vista de las opiniones teóricas— a las formas literarias heredadas de la primera mitad del siglo XIX y, al mismo tiempo, la continuación en la práctica de muchas de esas formas e ideas, no sólo ya en la novela, sino también en el resto de la producción rosaliana. Pese a esta ambigüedad esencial, pese a que Rosalía parodie y critique lo que ella misma practica, relativizando así la crítica, creemos que es posible reconocer una intención básica que va en la línea señalada: la de proponer un modelo literario, en este caso narrativo, alternativo a las limitadas posibilidades de la época, modelo que no aparece, como era de esperar de esa ambigüedad señalada, perfilado y perfectamente definido. Sin que se pueda decir que en la teoría, y a todas luces, Rosalía proponga una alternativa narrativa, es innegable que, al final y en la práctica, sí lo hace.

Ahora bien, esta lectura historicista se puede continuar ya no sobre el material literario retratado, sino sobre los condicionamientos sociales que originan la situación anterior. Se puede decir, por ello, que la novela rosaliana representa, como no podía

ser de otra manera, la sociedad en la que se desarrollan los fenómenos literarios parodiados, pero yendo un poco más allá, podemos entender que la segunda parte de la crítica literaria de Rosalía se dirige a lo que podríamos denominar la sociología de la literatura de los entornos de 1867.

De esta manera, la metaliteratura implícita en la novela se refiere a un concepto no restrictivo ni inmanentista de lo literario, ya que establece con toda claridad una continuidad y causalidad entre los fenómenos puramente literarios —géneros, tópicos, etc., dominantes— propios de la sincronía retratada, y el componente social —situación de los escritores, editores, lectores, etc.— del mismo momento. De esta manera, nos explicamos que Rosalía de Castro desmonte un constructo no solamente literario, sino también social.

Sin proponer, como ya queda dicho, ninguna alternativa teórica clara y concreta, la novela sí que concreta, *de facto*, una nueva estética deformadora que es al tiempo una reacción destructiva y un germen de creación. Germán Gullón acerca ideológicamente la novela a los fundamentos del realismo: “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 (...) la sitúa en el umbral del ismo triunfante en la segunda parte de la centuria pasada” (*op. cit.*: 490-491). Aunque efectivamente existe un gran peso del realismo —se trata, de hecho, de una representación de una situación real—, no lo es menor el de la fantasía —procedente en parte de los géneros literarios parodiados y en otra parte de la propia pluma rosaliana— y sobre todo el de la deformación paródica. Esta deformación es el estilo general que Rosalía aplica sobre el realismo de la historia —análisis sociológico del mundo literario— y la fantasía de la ficción —reproducción de géneros, estilos, autores, etc.

Aunque el rastreo de fenómenos literarios, en un sentido amplio, podría ser más exhaustivo, resulta evidente que redundarían en la misma constatación en la novela de un proceso perfectamente pensado —pese a la sensación de desordenación de materiales que puede dar en algún momento— donde la literatura y el mundo literario son el eje central temático sobre el que la autora realiza su reflexión. Por ello, resulta imposible no señalar la importancia de la novela considerada como una reacción de oposición, análisis histórico, construcción intertextual y originalidad estética creadora. Literatura sobre literatura, *El caballero de las botas azules* desordena los órdenes literarios y se niega a ser asumida por ellos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV (1986): *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 3 vols.
- CASTRO, Rosalía de (1993): *El caballero de las botas azules*, en *Obras Completas*, Madrid, Turner Libros, Biblioteca Castro, 2 vols (vol. 2).

- CASTRO, Rosalía de (1995): *El caballero de las botas azules*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- GULLÓN, Germán (1986): "El caballero de las botas azules: farsa de las letras decimonónicas", en AA. VV (1986), 483-491.
- RODRÍGUEZ-FISHER, Ana (1995): Introducción a *El caballero de las botas azules*, Madrid, Cátedra, 9-79.