

**ROSALÍA Y LA NOVELA
MODERNA: *EL CABALLERO DE
LAS BOTAS AZULES***

Ana Rodríguez Fisher

Universitat de Barcelona

doi:10.17075/rcsxxi.2014.021



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

Fue Carmen Martín Gaité, en una conferencia impartida en el Colegio de Periodistas de Barcelona, hacia 1977, quien por primera vez me puso sobre la pista de *El caballero de las botas azules*, hablando de un aspecto de la novela que la escritora salmantina desarrollaría en su ensayo *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)* (1987): la singular concepción rosaliana del hombre-musa, propuesta como ideal femenino de superación, de acicate no sólo amoroso, sino también intelectual de la mujer, según se revela en un prólogo que es en realidad todo un tratado de estética.

Desde los albores de la novela moderna, y casi a modo de defensa o justificación, autores y editores incluían prólogos donde vertían juicios sobre la obra —anticipándose así a ulteriores polémicas— y explicaban el propósito que los había impulsado a publicarlas. Algunos de esos textos tienen carácter de verdadero manifiesto; por lo general, ofrecen interesantes reflexiones teóricas sobre el género, hasta el punto de constituir un material precioso para elaborar una historia de la novela no sólo desde una perspectiva estética sino también atendiendo a las corrientes ideológicas en que se inscribían críticos y escritores. Abundan, en las novelas del XIX, estos prólogos-manifiestos, y la propia Rosalía redactó uno para arropar su primera obra, *La hija del mar*. En él, aun reconociendo que han pasado ya «aquellos tiempos en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y si podía pensar», permitiéndose ya a las féminas «optar a la corona de la inmortalidad», Rosalía, acudiendo al *topos* de la humildad, confiesa ser el objeto de su prólogo «sincerarme de mi atrevimiento al publicar este libro», para acabar con una personal variante del no menos tópico de la *captatio benevolentiae* del lector:

El que tenga paciencia para llegar hasta el fin; el que haya seguido página por página este relato, concebido en un momento de tristeza y escrito al azar, sin tino y sin pretensiones de ninguna clase, arrójelo lejos de sí y olvide, entre otras cosas, que su autor es una mujer¹.

1 R. de Castro: *Obras completas II*. Recopilación e Introducción por Victoriano García Martí. Madrid, Aguilar, 1977, p. 12 y 13.

En *Flavio* no hay prólogo, y el de *El caballero de las botas azules* es muy otra cosa, lo cual se advierte ya desde el primer momento, por lo abrupto con que se inicia y por la forma dialogada. Sin duda, sorprende la inexistencia de una acotación previa, aunque fuera mínima, sobre todo teniendo en cuenta que Rosalía la emplea más adelante, con la función que suelen tener en las piezas teatrales: indicar movimientos o desplazamientos escénicos, señalar gestos o reacciones, describir a los personajes o su indumentaria. Un comienzo tan abrupto exige de inmediato la máxima atención del lector, que habrá de esforzarse por entrar en la situación que se le representa: el diálogo entre un hombre y una musa. Tal recurso supone un firme paso hacia la objetividad narrativa, al desaparecer la figura del narrador en cuanto que intermediario entre el lector y la acción o los pensamientos de los personajes —sobre todo si consideramos que ese tipo de narrador sí está en las páginas de la novela—, como ha señalado Marina Mayoral². Por supuesto, un prólogo de tales características no era frecuente en la novela³ pero sí en el teatro, donde, a fin de resolver el problema de la exposición, los autores recurrían a los prólogos —divididos a veces en varias escenas— para presentar desde el principio un acto vivo y breve donde se daban las pautas y las claves anteriores que habían provocado el drama que iba a representarse. Con respecto a la novela *El caballero...*, el prólogo cumple esa misma función, dado que en él se exponen los antecedentes del personaje, que explican su transformación posterior en héroe novelesco.

Al igual que en los dramas, también este prólogo se divide en escenas; en tres, y no en cuatro como se ha editado en algunas ocasiones. La primera se inicia con la llegada de «una musa» que acude al llamamiento de «un hombre». No hay referencias espaciales ni temporales, pero a lo largo del diálogo se irán perfilando algunas notas definidoras de ambos personajes, a partir de la peculiar dialéctica verbal —de tono marcadamente pugilístico, por momentos— que se entabla entre ambos. Así, en este primer asalto, el Hombre nos hace saber que la Musa es esquiva, acre, indigna, bellaca, irónica, taimada, voluble, grosera, insolente, maliciosa,

2 M. Mayoral: «La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El primer loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa», en *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, 1986, I, p. 353.

3 Claro que está el *Préface dialoguée* de la *Nouvelle Héloïse* (1760), de Rousseau, pero ahí se exponen ideas estéticas, el texto le sirve a su autor para anticipar y defenderse de posibles críticas. No hay esa incardinación entre prólogo y novela.

extravagante, presuntuosa..., anticipando un parentesco diabólico-mefistofélico, con el que Rosalía juega continuamente. Por su parte, la Musa nos da un retrato verdaderamente expeditivo del hombre, quien se le representa como «tipo acabado de los que hoy por el mundo corren y viven y triunfan».

También en esta primera escena queda claro el motivo o propósito de este encuentro: un hombre que alcanzó «cumbres terrenas» —fama, notoriedad, dinero, poder, etc.— aspira a la gloria póstuma y para ello reclama la inspiración de la Musa, porque se propone escribir una obra que deslumbrase a todos y permanezca en la memoria de las gentes:

Yo quiero que mi voz se haga oír en medio de la multitud como la voz del trueno, que sobrepuja con su estampido a todos los tumultos de la Tierra; quiero que la fama lleve mi nombre de pueblo en pueblo, de nación en nación, y que no cesen de repetirlo las generaciones venideras en el transcurso de muchos siglos.

Una vez el hombre confiesa la razón que le ha llevado a buscar el amparo de la Musa, ésta inicia su ofensiva. Es un prodigio de habilidad verbal la que despliega Rosalía en esta parte del diálogo. Cada personaje está anclado en una posición muy concreta —desde luego, antagónica la una respecto de la otra—, desde la cual intenta que el otro retroceda y le vaya cediendo terreno. Así, las intervenciones son breves y directas: punzantes, cuajadas de corrosivo humor e ironía, las de la Musa; las del hombre, retóricas y vacuas al principio, pero enseguida vacilantes, dubitativas por el desconcierto que le causan, salpicadas de calificativos peyorativos —a veces rozando el insulto— que intentan degradar a la Musa y minar así su seguridad, su impasibilidad. Léase toda esta primera escena desde esa perspectiva pugilística que he subrayado y se percibirán los típicos movimientos de ataque y/o defensa: la breve suspensión de la ofensiva para dar un respiro al adversario, dejando que éste se confíe para luego asestarle un golpe bien directo, etc.

En cuanto el hombre le expone su propósito, la Musa inicia su réplica puntualizándole algunos principios fundamentales. En primer lugar, la necedad de la gloria póstuma, porque no es nada sino loca aprensión de genios y poetas de ayer. Y le recomienda cuidar de «lo presente», porque «el bien que se toca es el único bien». La desarticulación de la pose pseudorromántica que adopta el hombre es uno de los pasajes más sobresalientes. Instalado en fórmulas y tópicos del tipo de «ardiente

fe», «inspiración del poeta», «rastros de luz que el genio deja en pos de sí», la Musa le responde con un lenguaje nuevo: seco, tajante, irónico, acre... con «indigna prosa» —como le espeta él—, más propia de «una gran bellaca» de «baja ralea» que de la cándida, dulce y perfumada deidad que él confiaba hallar. Y ante tan almibarado comentario, no exento del imprescindible tono quejumbroso-lacrimoso del «pequeño Jeremías», la Musa le aclara cuál es su verdadera naturaleza: ella encarna lo nuevo, con sus alas invisibles agita vigorosamente «un airecillo regenerador»⁴; si se acoge a su ley, debe romper «con todo lo que fue, porque mal sentarían a tu nuevo traje los harapos de un viejo vestido».

El hombre acepta, todavía sin haberlo comprendido del todo bien, porque sigue errando. Así, cuando le pide a la Musa «[...] inspírame para que pueda cantar en ese nuevo estilo que se me exige [...]», ésta vuelve a recriminarle a partir de ese lenguaje que lo delata: «No se trata de cantar». Y aclara, en uno de los párrafos más serios de todo el prólogo, que ya nadie escucha los acentos de los antiguos maestros —Homero, Virgilio, Calderón, Herrera, Garcilaso—; sólo a «los nietos de sus nietos, que ensalzando sin conciencia palabras vacías y abortos de raquíuticos ingenios, acaban de echar sobre las envenenadas tumbas de sus ilustres abuelos una nueva capa de olvido». Importa este particular modo de entender y reclamar la vigencia de los clásicos —«gustar de lo nuevo no es despreciar lo viejo»— porque a continuación se menciona el modelo con que Rosalía va a operar en su novela *El caballero de las botas azules*: la sátira cervantina.

Aclaradas las condiciones del pacto, todavía se desprenderá en esta primera escena del prólogo algún que otro elemento de esa severa lección de «filosofía lúcida y consciente» que la Musa imparte al hombre; entre otras, la necesidad de una confesión sincera de las pasadas culpas, como paso previo a la metamorfosis del hombre en héroe ejemplar: «[...] y como tú no has examinado todavía tu conciencia, quiero librar te generosamente de tan incómodo trabajo. Además, es preciso que te veas ‘tal cual eres’ y que te conozcas perfectamente a ti mismo [...]».

4 Magistral este momento del diálogo, con la traslación del elemento «poético» a un plano realista, prosaico, cotidiano. «¡Una musa con alas!», exclama sorprendido el Hombre. Y aquélla le responde: «Llámalos abanicos o sopladores, si te agrada más».

El caballero acepta la exigencia de la Musa y se inicia la escena segunda, que se desarrolla en otro escenario un «bosque vecino» —más adecuado para las confidencias o confesiones que van a sucederse. Asistimos ahora a una escena en la que se intensifica el movimiento iniciado en la anterior, llevando algunas de sus notas hasta el límite o punto más extremo; en especial, todo cuanto se refiere a la dialéctica verbal ya descrita, y a la revelación de la «vera efigie» del Hombre. Al analizar el pasado de éste, la musa lleva a cabo todo un proceso que supone un desenmascaramiento sin concesiones, una feroz vivisección que pone de manifiesto algunas lacras sociales de la España del momento. En síntesis, la revisión crítica del pasado del Hombre dibuja la historia de un personaje de origen oscuro, con una gran ambición y afán de medrar, que logra ascender unos cuantos peldaños en la escala social hasta situarse en una cierta esfera de poder e influencia, pero debido a ciertos avatares —lances amorosos, reveses de Fortuna— se ve obligado a huir a América. Debe destacarse la deliberada ambigüedad con que juega Rosalía —aquí, en labios de la Musa, al narrar esta crónica del pasado del Hombre, pero es nota común de toda la novela—, si bien un breve comentario entre paréntesis parece apuntar a que éste representaba el papel del revolucionario romántico: «antes del viaje ostentabas una preciosa cabellera que no daba indicio de tus profundos sentimientos». Tras su regreso a la patria, braceando en el río revuelto de la política, recupera honores, prestigio y poder, pero un acta de diputado o incluso un ministerio no bastan a satisfacerlo ya. El anhelo es «espiritual»: la gloria, la inmortalidad a través de la fama póstuma.

El recuento del pasado del Hombre llega así al presente, al punto en que se inicia el prólogo: la invocación a la Musa, sin cuya ayuda será «uno de tantos» de los que invaden el escenario literario del momento. Y aquí se anuncia otro de los grandes temas de *El caballero de las botas azules*: la sátira de la situación en que se hallaba la literatura española de los años sesenta, un «infierno sin salida», un «desbordamiento inconmensurable en donde nadie hace justicia a nadie, y en el cual los más ignorantes y más necios, los más audaces y pequeños quieren ser los primeros». Al hombre, el análisis de la Musa le resulta insoportable; su verdad le sabe a maldad y se suceden las acusaciones sobre su parentesco diabólico —mefistofélico—, sobre su impiedad, sobre su sarcasmo. Acaba por alejarse y

rechazarla porque sólo sería capaz de ofrecerle «por única inspiración la recolección de las cebollas o una copa de cerveza alemana».

Este punto con el que se cierra la escena segunda anuncia, a su vez, el tema medular de la siguiente, la última del prólogo: la identidad de la nueva Musa. Se inicia con el Hombre «pensativo, pálido y triste, contempla a orillas del río cómo corren las aguas», y se hunde en una meditación existencial que desemboca en una invocación a la muerte, que de inmediato será replicada por la Musa, en su parodia de tantas lamentaciones del tipo terrorífico-melancólico-románticas. Es un nuevo hilo tendido hacia lo que vendrá después, en la novela, en cuyas páginas abundan las parodias de temas y motivos de un romanticismo ya muy debilitado, vacío, reducido a la degradación del tópico y cuya necesidad de superación proclama sin ambages la autora «romántica». Porque la Musa de los nuevos tiempos es prosaica y plebeya —después, con los modernistas, llegará a ser canalla— y toda esa otra sarta de calificativos que le había lanzado el Hombre. Es impagable la descripción de su figura, rostro, atuendo y atributos que nos da Rosalía en una extensa acotación escénica. No menos reveladores son la genealogía y el linaje de la Musa —el acaso, la duda, el deseo—, su formación —los tumbos y golpes de la vida, los pensamientos banales, las imaginaciones ardorosas—, su parentesco —Revolución, Libertad, Orden, Desorden, Honor, Descaro, Indiferencia—, o su misión: «[...] los hombres tienen un ángel que los guía por la senda del cielo, mientras que yo les descubro las del mundo».

Estamos en 1867. El nuevo «héroe de nuestro tiempo» se llamará Duque de la Gloria. Un año después, en 1868, estallará la revolución liberal de «la Gloriosa». La Musa rosaliana se llama «Novedad». El futuro de que ella se ocupa no es ultraterreno, sino mundano: un nuevo presente. La Musa encarna el devenir, el cambio histórico, y anuncia la premisa clave de la novela realista, que Galdós enunciará en su discurso de recepción en la Real Academia Española, «La sociedad presente como materia novelable» (1897).

Así, como los escritores del 68, Rosalía recogía o reinterpretaba con inteligencia el legado de Cervantes, lo que situaba *El caballero...* en la indiscutible senda de la novela moderna, incluyendo en ella la crítica metaficcional o la sátira de costumbres sociales y explorando a la vez el idealismo proyectado en ese nuevo héroe tan proteico en su linaje literario como misterioso en sus orígenes, además

de agitador o perturbador en su actuación. Asimismo, el carácter de obra abierta y la estructura suelta de una novela que en su desarrollo tiende al hibridismo de géneros o explora las posibilidades del relato fantástico eran otros rasgos que despertaron mi interés y me impulsaron a editar y estudiar *El caballero de las botas azules*, que además nos ofrece una lúcida parodia de un amplio elenco de temas y motivos románticos por entonces ya muy devaluados y estereotipados.

No menos importantes son las ideas sobre la mujer que Rosalía despliega en su novela, de cuya condición y problemáticas siempre se había ocupado (con similar empeño y radicalidad al que se le reconoce a doña Emilia) y que aborda en sus múltiples aspectos, culminando en la extensa «digresión» del capítulo VIII, un verdadero alegato feminista, puesto en voz del narrador, y donde sobresalen también las opiniones del Caballero, quien defiende una variante femenina del cadalsiano concepto de «bonhomía»: «[...] Dicen que las mujeres no deben ser ni literatas, ni politiconas, ni bachilleras, y yo añado que lo que no deben es dejar de ser buenas mujeres».

Y es de notar, para subrayar la coherencia del relato rosaliano, la atención que presta la autora al problema de la educación, pilar de ese cambio o revolución que se propugna. Si Dorotea es la guardiana de los valores antiguos, a saber, la modestia y el recato, la obediencia, una cierta moralidad, que ejerce un magisterio de índole policial —vigila y reprime más que educa—, y a la que sólo redime a medias— el hecho de ser ella misma un producto de la pésima educación y de los prejuicios morales de su tiempo, Ricardo Majón es una caricatura del «maestro moderno», valga decir, del maestro a la moda, antítesis del ideal o modelo que se proclama⁵. Todo cuanto Ricardito predica es un negativo de lo que debería ser: la superficialidad enmascarada en el polifacetismo de un sabio universal, la perogrullada y la simpleza elevadas a categoría de axioma, la vaciedad refugiada en un lenguaje ampuloso, enfático y prosódico que se reviste de aire doctoral: «[...] los maestros de primera enseñanza manejamos hoy cierta clase de estudios, ya morales, ya científicos, ya filosóficos, que abarcan todos los conocimientos humanos, así en la esfera social como en la intelectual, etcétera...».

5 Como ejercicio, recomiendo contrastar este personaje con las ideas desarrolladas por don Francisco Giner de los Ríos en su ensayo «Educación y enseñanza» (recogido en *Ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 2ª edición, pp. 83-137).

Conviene subrayar la importancia de este personaje —y los temas a que da pie— porque es una nueva muestra de cómo Rosalía está anticipándose a su tiempo, ya que los novelistas de la llamada «generación del 68» plantearían en sus novelas, entre otros problemas fundamentales del periodo, el de la libertad de enseñanza. Porque el héroe rosaliano es otro de esos liberales progresistas que ansiaban cambiar el estado de la sociedad española —en lo político, en lo económico, en lo cultural—, variando el clima de opinión, reformando y educando al pueblo.