



## **Alegoría y revolución.** **La política de la literatura en *El caballero de las botas azules* (1867)**

María do Cebreiro Rábade Villar

La bibliografía crítica sobre *El caballero de las botas azules* ha venido oscilando entre su consideración como sátira social o su consideración como artefacto metaliterario. Los autores adscritos al primer marco exegético suelen subrayar el propósito políticamente reformista—o en términos más exactos, *regenerador*—de la fábula literaria de Rosalía de Castro (Davies, Rivera, García Negro, Rodríguez, Miguélez-Carballeira). Por su parte, los autores que defienden la consideración de *El caballero de las botas azules* como parodia de la literatura española del siglo XIX, inciden en el carácter metaficcional de la trama y en su voluntad de transformar el panorama de la novelística hispánica, dominado por el folletín y otras modalidades de la incipiente literatura de consumo (Risco, Gullón, Miralles, Fernández Rodríguez, Posada Alonso, Rodríguez Yáñez). Esta oposición se ha extendido incluso a aquellos trabajos situados en la órbita de paradigmas teóricos más recientes, como los estudios poscoloniales (Johnson-Hoffman), los estudios feministas (Charnon-Deutsch) o la sociología literaria (Fernández). En cambio, es obvio que a pesar de su polaridad ambas apuestas de lectura comparten al menos dos puntos de partida: el propósito de cambio (sea este político o literario) que actúa como motor de la obra y la ambigüedad semántica que atraviesa la trama.

La ambigüedad de *El caballero de las botas azules*—reconocida ya por los primeros intérpretes decimonónicos de la obra (Fernán Caballero, Albareda y Murguía)—es precisamente el factor que ha dado origen a la señalada duplicidad hermenéutica.<sup>1</sup> Acaso a fin de minimizar la ambigüedad, algunos investigadores contemporáneos han puesto el énfasis en la relación entre el propósito de transformación social y el propósito de renovación literaria (Lama 44). Este artículo pretende expandir el reconocimiento crítico de la complicidad entre ambos niveles de lectura, poniendo el acento en el carácter dialéctico del vínculo entre el sentido político y el sentido literario de la novela. Para ello partiré de un entendimiento de *El caballero de las botas azules* como ficción alegórica y postularé la existencia de una estrecha afinidad entre la alegoría y la revolución política en esta novela, unánimemente considerada como el aporte más significativo de Rosalía de Castro al género de la narrativa.

Analizar en detalle las funciones de la alegoría en la ficción de Rosalía de Castro implica enfrentarse a algunos escollos con los que la crítica de la novela ha tropezado reiteradamente. Uno de ellos se relaciona con la pretendida deficiencia estructural de *El caballero de las botas azules*, diagnóstico que revela el peso adquirido por los modelos organicistas en la interpretación literaria. Debido a la identificación implícita de la novela con un modelo literario de estructura cerrada, la crítica de *El caballero de las botas azules* ha manifestado una cierta ansiedad en relación con su carácter supuestamente incompleto.<sup>2</sup> Y ello a pesar de la evidencia de que resulta poco operativo juzgar esta novela rosaliana—al igual que otras muchas del siglo XIX—basándose en los presupuestos de ciertas ficciones regidas por el principio de unidad formal y de armonía interna.

A este imperativo organicista y armonizador hay que añadir los valores implícitos que el discurso historiográfico suele atribuir a la oposición entre “antes” y “después,” considerada por Wlad Godzich como un ejemplo de cronopolítica. De hecho, la todavía extendida consideración crítica de Rosalía de Castro como escritora tardorromántica ha dado pie a una caracterización en clave temporal de sus novelas. Y así, aunque lo más frecuente ha sido sostener el *décalage* de las apuestas literarias de la autora en relación con el estado general de la novelística hispánica del momento, para la mayor parte de sus estudiosos *El caballero de las botas azules* supondría, por el contrario, un avance de modos novelísticos muy posteriores a la narrativa de mediados del siglo XIX.<sup>3</sup> Precisamente a la hora de considerar el peso de los juicios retrospectivos en la evaluación de la obra puede resultar productivo notar que *El caballero de las botas azules* fue publicada justo en el momento en que la periodología literaria del siglo XIX acostumbra situar el origen de la novelística moderna.<sup>4</sup>

Editada en la imprenta lucense Soto y Freire, en el año 1867, *El caballero de las botas azules* es una novela desafiante y compleja. El relato está protagonizado por un personaje con algo de *dandy* satánico, el duque de la Gloria, sin duda influido por héroes de la ficción europea contemporánea como el Petchorin de Lermontov o el Doctor Lañuela de Ros de Olano. Con su anuncio persistente de una obra (“el libro de los libros”) que habrá de cambiar el curso de la vida social e intelectual madrileña, el caballero de las botas azules se convierte en un verdadero martillo de la vida social capitalina. Acompañado de su sirviente Zuma y ataviado con una llamativa indumentaria que no tarda en ponerse de moda en la capital, el protagonista dirige sus amargas invectivas contra distintas clases y círculos sociales. Pero son dos, ante todo, los destinatarios de sus comentarios satíricos: los escritores y críticos vinculados a la producción literaria mercantil, y las señoritas y damas ociosas de Madrid, cuyas costumbres no pierde ocasión de reprobar y cuyos gustos literarios parodia en cuanto se le presenta la ocasión.

Muchos de los elementos reconocidos y caracterizados por Angus Fletcher en su ya clásica teoría del modo alegórico comparecen en *El caballero de las botas azules*. La geminación discursiva, la relación entre la alegoría y la ironía, el reconocimiento de la polémica como motor de la obra, el desplazamiento constante del héroe o la visión apocalíptica son elementos inherentes a lo que el autor considera la causalidad mágica del modo alegórico (172-185). A la *alegoresis* debe vincularse también el protagonismo adquirido por el atuendo fantástico del caballero (desde las botas de un azul deslumbrante, hasta la corbata en forma de aguilucho), y el de los disfraces adoptados por

sus seguidoras. Las frecuentes alusiones a la moda, concebida a menudo como un efecto del exceso imaginario, constituyen además un indicio visible de la conciencia de una brecha entre el significado y la apariencia.

En un sentido igualmente topológico, la concepción fletcheriana de la alegoría como “lenguaje trascendental revelado” (Fletcher 29) hace pensar en el diálogo que abre el libro y lo enmarca, dando lugar a un primer nivel ficcional al cual, por medio de una *mise en abyme* continuada, la novela habrá de remitirse en lo sucesivo. Su título es “Un hombre y una musa,” y—en consideraciones que, *mutatis mutandis*, parecerían preludear a la Virginia Woolf de *Un cuarto propio*—la musa defiende el carácter andrógino y literalmente descompuesto de la creación literaria. Remitiéndose a la psicomaquia antigua y medieval, la Musa Novedad presenta sus credenciales ante el hombre que corre en su búsqueda ambicionando la inmortalidad. Pero, después de desengañarle sobre la transcendencia del arte moderno, la Musa refuerza su caracterización híbrida presentándose como hija de la duda y del deseo, y pariente de la revolución, la libertad, el orden, el desorden o el descaro:

Pero, como iba diciendo, mi primer origen ha sido *esa cosa* que no se explica; engendrómela la duda y paríome el deseo. Después, vuelta de arriba, vuelta de abajo, resbala aquí y tropieza acullá, fuime criando, a puntapiés, como quien dice; pues mientras los unos me amaban, detestábanme los otros, y unas veces viviendo al prestado, y otras vistiéndome de despojos, fuime criando, como la mala o buena yerba (que no sólo la mala yerba crece) a la sombra de los pensamientos venales y de las imaginaciones ardorosas. Tenía además por mis familiares a la revolución, dama desmelenada y entusiasta si las hay; a la libertad, matrona honrada como ninguna, pero a quien han dado en vestir con tales jaramallas que no la conoce quien la crió; al orden, persona un tanto hipócrita, pero de aspecto inalterable, y al desorden, que anda siempre a puñadas con su antagonista, al honor desacreditado, y no sin razón, en los duelos... y al descaro y al *¿qué se me da a mí?*, dos seres los más groseros y mal educados del mundo, pero también los más listos y que saben mejor que nadie abrirse paso por las sendas prohibidas. (Castro 104)

A partir de este prólogo, la ficción rosaliana seguirá siendo profusa en pasajes de corte alegórico. La psicomaquia volverá a hacerse presente en el segundo encuentro entre el duque de la Gloria y el señor de la Albuérniga, coprotagonista de la novela. Después de que éste le desafíe a un duelo, el caballero expresa su desdén dibujando un escenario en que el miedo, el escándalo, la desgracia, el orgullo y la vanidad sirven “de fúnebre cortejo a una comparsa de graves apariencias y horribles resultados” (124). En el capítulo décimo, la desolación sentimental de Mariquita, joven enamorada del caballero, es referida por medio de una alusión al “ceñudo rostro del desencanto [que] asoma apenas el contorno de su desgredada melena al través de las primeras ilusiones” (211). Y el monólogo del duque al principio del capítulo XIX, tras despedirse de la chiquilla, abunda en referencias alegóricas al pudor, a la castidad y a la ignorancia (292).

Otros muchos ejemplos podrían ser aducidos en este contexto. Pero creo que en la obra la alegoría trasciende la dimensión topológica, temática y emblemática que hemos hecho notar hasta el momento para participar plenamente de las cualidades reconocidas por algunos de los críticos contemporáneos más eminentes del concepto, singularmente Walter Benjamin y Paul de Man. Como es sabido, el primero formuló sus hipótesis en el marco de un estudio sobre el drama barroco alemán, mientras que la concepción de la *alegoresis* manejada por Paul de Man se halla muy vinculada a sus reflexiones sobre el funcionamiento del lenguaje en el romanticismo. Ambos referentes estéticos—barroco y romanticismo—resultan muy pertinentes para el esclarecimiento de la alegoría en la ficción rosaliana, que rinde homenaje a Cervantes desde el título y muestra además, como tendremos ocasión de explorar, una estrecha filiación con la teoría romántica del *libro absoluto*.

En el desarrollo argumental de este artículo me centraré sobre todo en dos hipótesis. En primer lugar, trataré de ilustrar la existencia de un estrecho vínculo entre alegoría y temporalidad en *El caballero de las botas azules*, hipótesis que sustentaré en la noción de alegoría de Walter Benjamin, así como en sus trabajos sobre la teoría de la historia y el significado del acontecimiento revolucionario. El vínculo entre tiempo y alegoría permite reconocer la importancia del carácter profético de la narración, asentada en el anuncio de un cambio social de naturaleza revolucionaria, que toma por agentes al duque de la Gloria y a una serie de personajes (editores, autores, críticos, tertulianos...) que valdría calificar como “conspiradores.” Desde el punto de vista de la recepción, el énfasis de la novela en la inminencia de un acontecimiento novedoso y perturbador consigue activar en quienes leen mecanismos subjetivos como la curiosidad y la intriga. La paradoja consiste en que, al echar mano de estos procedimientos, *El caballero de las botas azules* reproduce en sus lectores algunos de los efectos asociados al uso y abuso de la literatura comercial, efectos que la propia novela parodia. Sin duda, este es uno de los factores que invitan a reflexionar sobre la relación entre los procesos de cambio social (incluyendo aquí el afán por transformar el panorama literario de la época) y el desencanto melancólico. Pues, aun cuando la trama de *El caballero de las botas azules* parezca orientarse en todo momento hacia el cumplimiento de la palabra profética, la burla y la melancolía acompañan de cerca ese proceso, cuestionando en cierta medida la posibilidad real de un nuevo orden social y estético.

La segunda hipótesis, sustentada en la teoría de la alegoría de Paul de Man, se fundamenta en el postulado del modo alegórico como elemento cuestionador de una autoridad textual unívoca y como promotor de una textualidad descentrada. Por medio de estos mecanismos, *El caballero de las botas azules* parece anticipar algunos rasgos de la ficción experimental posmoderna, aunque el romanticismo, sobre todo a partir de la estética del fragmento, había prefigurado ya algunas de estas posibilidades de descentramiento narrativo. Como corolario de esta hipótesis, intentaré mostrar en qué medida es posible conectar el “libro de los libros” con el *libro absoluto* del pensamiento germánico y de qué modo esta figura permite sellar en la ficción la naturaleza compleja del vínculo entre literatura y política.

Empezaremos, pues, por tomar en consideración las repercusiones temporales de la *alegoresis*.<sup>5</sup> Tal y como han reconocido en su obra tanto Walter Benjamin como Paul de

Man, la alegoría se constituye siempre en primera instancia como una *ficción del ahora*. Instalada en la cadencia temporal de la revolución (prototipo de lo que Alain Badiou ha denominado *acontecimiento*), la alegoría remite continuamente al tiempo de la enunciación narrativa, pues la ilusión de realidad es suspendida en favor del peligro de desestabilización que acecha, como una amenaza constante, al mundo narrado. En *El caballero de las botas azules*, esta desestabilización afecta, en primera instancia, a la propia identidad del misterioso protagonista. No es casual que lectores tan avisados como Manuel Murguía o Fernán Caballero creyesen ver en el duque de la Gloria una encarnación del turbulento siglo XIX, ni que, deplorando la agitación en que lo ha sumido la aparición del caballero, el duque de la Albuérniga declare “mi demonio se mete en una corbata y en unas botas azules, y heme aquí loco, atormentado y sin sueño. Y creía, ¡necio de mí!, no pertenecer al siglo XIX” (306).

Esta capacidad de la alegoría para pactar con la condensación y con la suspensión temporal llegará a su apoteosis en los últimos capítulos de la obra. Así, durante el banquete previo al asalto del palacio por parte de la multitud, la *alegoresis* depone sus funciones explicativas o amplificadoras para convertirse en el mecanismo generador de una serie de visiones no necesariamente sujetas a un principio semántico rector. Estas imágenes (entre ellas la gruta de la ninfa o el pozo de la moderna ciencia) anticipan en sus cualidades visionarias el desenlace. El vínculo de la escena del banquete con la revolución se verá, además, reforzada por los personajes que la protagonizan.

En efecto, el arranque del capítulo XXIII, con su alusión a la “guarida de conspiración” (319), hace pensar en el inicio del estudio “The Paris of the Second Empire in Baudelaire” (1938), en donde Walter Benjamin se proponía dibujar en detalle el tipo político y social de los conjurados. A la hora de referirse a la posición de Baudelaire, Walter Benjamin rescataba la relación entre conspiración y bohemia a partir de la cual Marx había caracterizado el tiempo inmediatamente anterior a la Comuna de París (1871). También los invitados al banquete del duque, en su mayoría editores, críticos y escritores, constituyen la encarnación de un grupo social que había encontrado escasa representación en las ficciones anteriores y que será decisivo en los acontecimientos sociopolíticos del siglo XIX. Conviene recordar aquí que cada aparición del duque es precedida por un reguero de especulaciones, entre las que, por su valor político, sobresalen aquellas que lo relacionan con el socialismo: “Lo que pretende el duque es establecer en España un Banco universal y acaso... dar a la propiedad un golpe maestro” (132).

En su retrato de esta primera bohemia madrileña, que opina de política y de libros, Rosalía de Castro parece percibir la relevancia de ciertos agentes ligados a la producción cultural y a la constitución de espacios públicos en el llamado “siglo de las revoluciones.” En cuanto empiezan a trascender en la corte las inesperadas apariciones del caballero, los conspiradores, convertidos casi en una sociedad secreta, despliegan su trabajo verbal, que es también una suerte de intensa energía política. A ellos se dirigen en todo momento las acciones del duque, que llegarán a su culminación en el mencionado despliegue ritual de visiones o misterios. El resultado de esa energía social activada por el duque no puede ser otro que la revolución:

—¿Hay revolución?—preguntaban algunos con sobresalto.  
 —No se sabe lo que va a suceder, mas es indudable que se espera alguna cosa. (340)

Definida por su intensa relación con el tiempo de la enunciación, la narrativa alegórica se dibuja, pues, como un territorio propicio a la figuración de nuevas posibilidades de representación temporal. Entre ellas cobra un destacado papel la representación del acontecimiento inminente (“es indudable que se espera alguna cosa”), que en *El caballero de las botas azules* adopta la forma del cambio político abrupto. La aparición o consolidación de géneros como la utopía o la ciencia ficción en el panorama de la ficción decimonónica cobra a esta luz un intenso valor indicial. A partir del siglo XVIII, la representación literaria del futuro había permitido incorporar a la narrativa la conciencia de una fractura temporal, proceso en el que autores como Norbert Elias han situado uno de los trazos definitorios de la modernidad. En *El caballero de las botas azules* el futuro es definido por su conexión con un tiempo de liberación, y el modo alegórico permite articular significados políticos sin forzar la sujeción lineal entre expresión, contenido y referente.

La confusión de identidades entre el caballero, el Moravo y el ciego, que la novela de Rosalía de Castro fomenta desde su inicio, subraya la complicidad entre la alegoría y los discursos de anticipación profética. Pero también impide que el pacto interpretativo asigne a un único personaje un significado único. Las dudas sobre la autoría del *libro de los libros* permitirían concebir al Moravo como “un ambiguo sabio [. . .] del que el Duque sería una especie de albacea literario” (Fernández Rodríguez 51, n. 11), aunque lo cierto es que los tres son personajes en continua metamorfosis, cuya función primordial, no por casualidad, es anunciar la llegada de un cambio. Examinemos, por ejemplo, la impronta del tono profético en el parlamento del ciego, situado al comienzo del capítulo XXII:

Ese hombre llevará en pos de sí la atención de las gentes, porque en sus pasos brillará el resplandor del cielo y ostentará en su pecho el símbolo del espíritu que le anima.

Él hará lo que ninguno ha hecho en nuestros tiempos... ¡Él es! Reconocedle y buscadle... apresuraos a reuniros en torno suyo, para ver lucir la nueva aurora que ha de salir de las tinieblas. Ese hombre llevará en pos de sí la atención de las gentes, porque en sus pasos brillará el resplandor del cielo y ostentará en su pecho el símbolo del espíritu que le anima.

Él hará lo que ninguno ha hecho en nuestros tiempos... ¡Él es! Reconocedle y buscadle... apresuraos a reuniros en torno suyo, para ver lucir la nueva aurora que ha de salir de las tinieblas. (309)

La ficción de Rosalía de Castro está capturando una sensibilidad social seducida por la urgencia y por la posibilidad de comenzar de cero, manifestada en la metáfora de la aurora e invocada *ex contrario* por el periódico *Las Tinieblas*, en el que colaboran muchos de los invitados al banquete del duque. Cabe recordar aquí que el lenguaje profético no era

extraño al tono imperante en los escritos periodísticos de la época inmediatamente previa a la Revolución de 1868, apodada “La Gloriosa” en conmemoración de “Las Tres Gloriosas” de Francia en 1830. La fórmula “esto matará aquello,” atribuida al arcediano por Víctor Hugo en la novela *Notre Dame de Paris* (1831), será común en las proclamas revolucionarias de la época.

El fragmento citado permite ejemplificar, además, el hecho de que la economía narrativa de *El caballero de las botas azules* parte del moldeado del intenso deseo de saber que afecta tanto a los personajes como a los lectores, guiados por anuncios y mensajes crípticos como el del ciego, y que desembocarán en el último capítulo, que podría leerse como una suerte de juicio final. Pero frente al intenso sentido teleológico de las ficciones apocalípticas, que orientan la trama hacia la resolución del conflicto y hacia la revelación de los enigmas (Kermode 93-126), el final de la novela parece dejarnos todavía más desconcertados que su comienzo.

Ese “¿Qué será? ¿Qué no será?” *ritornello* que acompaña las idas y venidas del caballero, condensa la relación de la alegoría con el futuro y con el enigma. Nadie sabe qué o quién es el duque de la Gloria, y esa es exactamente la razón por la que todos lo esperan. En ese esfuerzo hermenéutico por desvelar su identidad del caballero—tarea simultánea de los personajes y de sus lectores—cobra por tanto gran fuerza la noción de inminencia. Regida por la Musa Novedad, y en virtud de los constantes cambios de ritmo y de escenario, la novela constituye una plasmación de dimensiones de la vida mental y espiritual moderna como la prisa. Esa velocidad, esa sensación alojada en la novela—transmitida a quienes la viven como personajes o como lectores—de que algo está siempre a punto de ocurrir, la conectan con la modernidad literaria y confiere un singular relieve al que sin duda es uno de los conceptos más repetidos en la novela: la curiosidad. Porque la apelación del ciego se fundamenta, ante todo, en la certidumbre de que será escuchado por una turbamulta de personas curiosas y que, como la narradora apunta críticamente, disponen de tiempo de ocio.

Autoras como Kathleen March o María Pilar García Negro han hecho hincapié en la crítica de la novela a las damas ociosas, proponiendo como clave de lectura la idea de la dignificación del trabajo. Pero de algún modo, el “demonio de la curiosidad” (303) permite también caracterizar al grupo social de los conspiradores, en el sentido que habían dado al término Marx y Benjamin. Ellos serán, como hemos visto, los espectadores del banquete en el que el duque de la Gloria revelará su mensaje, donde el “gran libro” encarna la posibilidad de un nuevo mundo construido sobre las ruinas del viejo: “Helo aquí todo reunido en un punto de donde no saldrá más, y mañana el gran libro aparecerá como un astro brillante en medio de una atmósfera limpia y pura, en donde sin estorbo podrá esparcir la lumbre de su gloria. ¡Brindo, señores, por la nueva aurora!” (335-336).

Aludida como origen de la novedad literaria en la alegoría del prólogo, y anunciada como profecía a lo largo de la narración, la revolución reaparecerá en el último capítulo con su rostro más literal o, si se prefiere, histórico. *El caballero de las botas azules* había dado comienzo en un paraje solitario, pero llega a su fin cediendo protagonismo a la multitud. Y así, tras referir la narradora el impacto de tres fuertes cañonazos, “[e]mpezaron

entonces los atropellos y las corridas, cada cual caminaba aprisa y sin saber adónde. Los polizontes eran arrollados por los grupos, y muchos gritaban: ‘¡A las armas!’” (342).

“Aux armes, citoyens,” primer verso del estribillo de La Marsellesa, resuena aquí por boca de una multitud a la que la narradora califica de “horda salvaje” (343). La Revolución Francesa, que abre el ciclo de luchas revolucionarias en Europa, y que la misma Rosalía había evocado en el prólogo de su primera novela, *La hija del mar* (1858), se convierte una vez más en modelo para la representación de todo cambio social y político presente o futuro. Incluso de este levantamiento literario que la crítica ha presentado reiteradamente como anticipación ficcional de La Gloriosa de 1868, acaso la última revolución liberal burguesa.

Pero no es menos cierto que a lo largo de la novela “el ceñudo rostro del desengaño” parece mitigar la genuina esperanza en un cambio de naturaleza revolucionaria. En este sentido, la novela no sería exactamente una alegoría de la revolución, si por ello entendemos una suerte de pedagogía iluminista, asentada en valores positivos llamados a garantizar la llegada de un mundo nuevo a partir de la absoluta aniquilación del anterior. Pues, como estamos viendo, en *El caballero de las botas azules* la revolución no alude tanto a aquello que la alegoría predica o contiene en modo encubierto como al propio funcionamiento desestabilizador y disruptivo del relato. Al cuestionar el advenimiento efectivo de un “mundo nuevo,” renunciando por tanto a la utopía, la novela es tan moderna desde el punto de vista político como desde el punto de vista estético. La narración parece orientarse, por una parte, a sostener la continua incertidumbre con respecto al advenimiento real de la profecía que anuncia. Pero una vez la llegada de la revolución se hace imparable, el relato suspende cualquier valoración adicional sobre el resultado efectivo de esa revolución en términos de la instauración de un nuevo orden social. De un modo bien elocuente, *El caballero de las botas azules* termina allí donde ese nuevo orden debería comenzar. La incertidumbre con respecto a aquello que la revolución traerá realmente consigo se traduce en una especie de irónico pesimismo, cualidad que, por otra parte, atraviesa la totalidad de la obra de la autora.

De nuevo es Walter Benjamin el autor que ha vinculado de un modo más consciente la alegoría literaria con la melancolía, y seguramente haya sido el primero en sugerir que la “alegría infernal” es la respuesta intelectual lógica a la melancolía por la autoconsciencia de la propia terrenalidad [“self-awareness of one's own earthiness” (*The Origin* 225)]. No es de extrañar el postulado de un vínculo entre la alegoría y el desengaño en una obra que, como el *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), constituye, según ya hemos apuntado, un ensayo sobre el Barroco. Tampoco el establecimiento de un profundo nexo entre melancolía y comicidad, tan apto como la estética barroca para entender el funcionamiento del “genio burlón” y cervantino que atraviesa *El caballero de las botas azules*. Lo que interesa subrayar ahora es que en último término Benjamin hace depender la tristeza de la consciencia de un nuevo sentido de la temporalidad, ejemplarmente encarnado en la *alegoresis*: “For an appreciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the strongest impulses in allegory” (*The Origin* 223).<sup>6</sup>



Resulta esclarecedor confrontar estas consideraciones sobre la relación entre la conciencia temporal y la alegoría con lo sostenido por la narradora de *El caballero de las botas azules* en el primer capítulo: “[N]o hay nada en la tierra ni estable ni duradero, y todo lo que es obra del hombre cambia y perece al menor soplo” (111). Y lo es más todavía considerarlas a la luz del diálogo entre los críticos en el capítulo cuarto, donde, tras una sentencia sobre la decadencia contemporánea de las costumbres, puede leerse: “—Volvemos a los tiempos de Roma. —Ya desandaremos otra vez el camino. El mundo se asemeja a las mareas, va y viene” (165). Significativamente, Benjamin nos recuerda que, al menos desde Robespierre, los revolucionarios franceses encontraron en la república romana un modelo de desarrollo político. Y en su célebre discurso *De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos* (1819), muy influyente en la tradición del liberalismo español, Benjamin Constant acuñaba la moderna noción política de la *libertad* a partir de (y en contraste con) la concepción antigua del término. La conciencia de una distancia temporal entre Roma y Europa se constituyó así en el fundamento de una poderosa alegoría cultural, que obliga a interpretar de modo no lineal la relación entre el pasado y el presente.

Este reconocimiento de una temporalidad no cronológica está sin duda llamado a reforzar el continuo aplazamiento del enigma. Más allá de la comicidad de algunas consideraciones de la narradora y del intenso grado de autoconciencia en el juego de niveles ficcionales, en *El caballero de las botas azules* es la renuncia a la resolución del enigma lo que engendra el concepto de ironía. Cabría recordar aquí la reflexión con la que Paul de Man da término a sus *Allegories of reading*: “Irony is no longer a trope but the undoing of the deconstructive allegory of all tropological cognitions, the systematic undoing, in other words, of understanding” (301).

En contraposición a lo que había sostenido Northrop Frye a propósito de la alegoría, Paul de Man insistió en su complicidad con un modo narrativo descentrado e intensamente cuestionador de la autoridad textual.<sup>7</sup> Interpretada y valorada generalmente de un modo teleológico por la historiografía literaria española, la *objetividad narrativa* propia del modo mimético no sería, de acuerdo con de Man, sino un precedente de la diégesis deconstructiva que demanda de los lectores “a certain critical vigilance with regard to the promises that are being made as one passes from reading to action by means of a mediating set of metaphors” (*Allegories of Reading* 65).

A esta luz, la marginación crítica de los autores y obras no realistas en el canon español del siglo XIX tiene sin duda algo de paradójico. Como subraya Leonardo Romero Tobar, basándose en una observación del romanista Friedrich Wofzettel, las particularidades del realismo español, frente a otros realismos europeos como el francés, se deberían a la profunda influencia del modelo cervantino, proclive a una “tensión constante entre el yo subjetivo y la omnisciencia tradicional” (“La construcción” 179-180). Al modo quijotesco, en *El caballero de las botas azules* el propio proceso de representación llama la atención sobre sí mismo hasta acabar determinando el desarrollo de la trama.

La verosimilitud, principio rector del modo mimético-realista, depone en la novela de Rosalía de Castro su protagonismo. Contribuye sin duda a ello su carácter metaficcional,

proclive a la representación de instancias narratológicas como el autor implícito, y a estrategias de ruptura y descentramiento de los marcos narrativos como la metalepsis. Lo vemos con claridad en los momentos en que, con un claro propósito humorístico, la novela hace referencia a la precariedad de la propia novela desde el punto de vista del valor literario:

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 histórico-españolas*, nos inclinamos a escribir ahora algún parrafillo melancólico-poético, tomando por tema nada menos que la Corredera del perro. (137)

Así como la ficción realista convierte la representación literaria en un mecanismo de sujeción de la trama a lo real, el pacto pragmático instaurado por la literatura fantástica se atiene a reglas bien diferenciadas. Entre ellas, adquieren un papel relevante aquellas que violan deliberadamente las tácticas de consolidación de una identidad estable entre lenguaje y referente. Es esta cualidad activa lo que Charles Sanders Peirce, en su *Studies in Logic* (1883), denominará *semiosis infinita*. Creo que el protagonismo adquirido por el *libro de los libros* en *El caballero de las botas azules* permite ilustrar de un modo ejemplar el funcionamiento de esta *semiosis infinita*, cuyo propósito, como estamos viendo, es cuestionar, e incluso en ocasiones disolver, la autoridad narrativa.

La expresión *libro de los libros* aparece por primera vez en el capítulo tercero de la novela, en el curso de una tertulia entre críticos y escritores (128). La novela vincula en este pasaje el *libro de los libros* con el carácter demoníaco y hasta satánico del héroe, del que las botas azules son su emblema más destacado. La naturaleza mágica del objeto parece actuar como un indicio de su genealogía teórica, pues según Hans Blumenberg la noción de *libro absoluto*, estrechamente vinculada al Athenäum y al Círculo de Jena, se halla ligada a la capacidad del libro para representar la totalidad de lo real. Según Blumenberg, el romanticismo y el idealismo alemán constituirán la culminación de la poderosa metáfora cultural del libro como metáfora del mundo (251).

En un proceso histórico del que participarán plenamente autores como Goethe o Schleiermacher, la metáfora del libro como imagen del mundo tenderá a acentuar el carácter poético de la representación estética. Pero también, y en no menor medida, el carácter poético de la interpretación, que la modernidad convierte en clave de acceso privilegiada al objeto artístico. El *libro absoluto* es la imagen capaz de condensar la transición de una concepción mimética de la literatura (el arte como imitación del mundo y representación de lo existente) hacia una concepción cada vez más autónoma de la creación verbal (el arte como producción del mundo e indicio, a la vez, de su carácter irrepresentable). En este contexto, Hans Blumenberg no tardará en sugerir que para autores como Friedrich Schlegel o Friedrich von Hardenberg, “Novalis,” la novela moderna, forma de escritura emergente en el contexto de producción del idealismo alemán, será el género literario llamado a funcionar como alegoría de la posibilidad o imposibilidad de representar la totalidad de lo existente.

Ha sido convincentemente documentada la relación de la obra de Rosalía de Castro con la producción artística e intelectual de Goethe, de Hoffmann o de Heine. A través de este último pudo acceder a algunas de las principales ideas estéticas del idealismo alemán. Baste ahora con recordar que Manuel Murguía encabeza el capítulo que dedica a su mujer en *Los Precursores* con una cita del poeta y pensador alemán.<sup>8</sup> Pero, no es menos cierto que Heine representa la hora final del romanticismo, y que entre el *Das Allgemeine Brouillon* (1798-1799) de Novalis y los últimos poemas de Heine (1853-1854) ha transcurrido medio siglo de acontecimientos económicos, políticos y estéticos, que obligan a reflexionar por fuerza sobre la evolución y fortuna histórica de nociones como la de *libro absoluto*.

Es obvio que en la ficción de Rosalía de Castro el concepto de *libro de los libros* aparece en buena medida despojado de su trascendentalismo inicial, que en la formulación enciclopédica de Novalis llega incluso a implicar una equiparación con la *Biblia*, considerado el precedente por antonomasia del proyecto de totalización textual. Mediado el siglo XIX, al referente bíblico se han adherido nuevos matices, que en el caso de autores como Rosalía de Castro atañen al reconocimiento de una tensión entre el valor de uso y el valor de cambio en la circulación de los productos literarios. Para formularlo en otras palabras, uno de los acontecimientos más decisivos que tuvieron lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX fue la intensificación de la dinámica comercial en la circulación de la literatura, proceso que Susan Kirkpatrick ha situado, para España, en la década de los años cuarenta (77). Esto explica el sentido de la segunda aparición del término en *El caballero de las botas azules*, en el momento en que el caballero da instrucciones a su sirviente Zuma:

Tan pronto como le hayas enseñado a los librereros la cara rusa, y expurgado la mayor parte de sus depósitos de libros, te pones la cara de lord inglés y, en el coche de las yeguas bayas, visitas las sastrerías y zapaterías de gran tono ofreciendo sesenta mil libras bajo las garantías que pidan al que haga una corbata y unas botas como las del duque de la Gloria. Después de esto, terminarás la obra colgando en el frac la gran cruz de la legión de honor y poniéndote la cara francesa. Con ella debes presentarte ante esos editores mal intencionados y usureros que tratan al escritor como un mendigo. (195-196)

Los “editores mal intencionados y usureros que tratan al escritor como un mendigo” (196) serán invitados por Zuma no sólo a editar *el libro de libros*, a cambio de una suma considerable de dinero, sino también a adivinar su contenido antes de la publicación. Planteado como un convite hermenéutico, el desafío del caballero a los editores se sitúa de lleno en la problemática central de la novela: la dificultad para discernir el sentido de la ficción marco por parte de sus lectores. Para hablar de los más cercanos al libro y a la autora, Manuel Murguía o Fernán Caballero subrayaron la literal imposibilidad de un desciframiento de la obra, juicios que invitan a pensar que tal vez el sentido de la novela sea la imposibilidad de descifrarla. Es una promesa de satisfacción hermenéutica incumplida, es el absoluto fantástico o enigmático, porque la revolución del último capítulo trunca el enigma, al tiempo que de algún modo lo culmina.

Entendida como libro de libros, *El caballero de las botas azules* apunta hacia el reconocimiento de un nuevo concepto de la narración literaria, cercano, entre otros, al postulado por Schelegel en su célebre *Carta sobre la novela*. Al ordenar la expurgación de los libros existentes, el caballero no se propone tanto destruir los malos libros (en el sentido moral del término) sino sacrificar un mundo viejo para hacer nacer un nuevo mundo. Nacido del pozo de la moderna ciencia, el *libro de los libros* resulta ser un meta-libro que, a la manera hipertextual, tiene el don de fundir y de reconfigurar los existentes. La nueva novela no parece situarse, por tanto, en el plano de la prescripción de valores morales y pedagógicos para los autores y lectores sino más bien al de la ética, tal y como ha sido caracterizada por Paul de Man, cuando la define como “the structural interference of two distinct value systems” (*Allegories of reading* 206).

El *libro absoluto*, capaz de reunir todo lo viejo “en un punto de donde no saldrá más,” consigue cifrar de un modo poderoso esta interferencia estructural de dos sistemas de valores. Por una parte, la crítica reformista de la literatura de consumo y de sus efectos perniciosos sobre la sociedad; por otra parte, la supeditación de esta misma crítica a los propósitos del juego y de la humorada. Es aquí donde el libro de los libros viene a adquirir una función emblemática. La imagen, que parece prefigurar el *aleph* de la posmoderna ficción borgeana, se constituye en alegoría de una textualidad descentrada y capaz de mofarse incluso de sí misma, y a la que la narradora, en un giro metaficcional, llegará a aludir directamente por boca de uno de los “conspiradores”:

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*. En ella, una gracia bellaca, como diría Cervantes, una audacia inconcebible y un pensamiento, si es que alguno encierra, que nadie acierta a adivinar, se hermanan lastimosamente con una falta absoluta de ingenio; he leído la mitad y no puedo saber todavía en qué capítulo empieza, puesto que es en todos a la vez. (314)

El libro que simultáneamente termina y da comienzo en todos los capítulos describe uno de los mecanismos de ordenación textual más característicos de la modernidad: la similaridad fractal, que en cada pequeño tramo de significación conecta metonímicamente la parte con el todo y que subyace tanto al simbolismo poético, basado en la analogía entre lo más próximo y lo más distante, como a la relación entre imágenes promovida por el lenguaje cinematográfico: “Le he visto en el panorama tan perfectamente como ahora os veo a vosotros” (107), dirá uno de los hombres al término del encuentro entre el Hombre y la Musa. Imagen del mundo como sombra y apariencia en la que, una vez más, late la nostalgia por la imposibilidad de referir la totalidad de lo existente.

A este mismo tipo de melancolía aludía Hans Blumenberg cuando hablaba de la locura asociada a la *semiosis* infinita del *libro absoluto*, vislumbrada ya por la primera generación del romanticismo alemán. No es difícil percibir la línea de sentido que al mismo tiempo quiebra y da continuidad a la idea del libro de los libros, que viaja desde la goethiana *novela del universo* a la novela trascendental de Schlegel para evolucionar, ya en el siglo XX, hacia el postulado de una textualidad cabalística, paradójica cifra de lo indescifrable, y

que fue tan poderosa en autores como Walter Benjamin. De algún modo, el “genio burlón” que anima la novela de Rosalía de Castro nos advierte de que, como quería Paul de Man, toda alegoría es siempre una alegoría de la imposibilidad de la lectura.

Creemos, en suma, que el componente fantástico de la obra, unánimemente reconocido por la crítica al menos desde Antón Risco, y que algunos autores han querido remitir al territorio de lo gótico (Estrada, Clúa Ginés), debería entenderse también a la luz del modo alegórico como activador de un componente daimónico constitutivo de ficción europea desde el siglo XVIII. En el caso de Rosalía de Castro, este interés obedeció sin duda a la atenta lectura de autores como los citados Lermontov y Ros de Olano, pero también Edgar Allan Poe (Rábade Villar) y Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann.<sup>9</sup>

Asimismo, hemos tratado de mostrar que la concepción de la novela de Rosalía de Castro como una sátira de la literatura comercial no debería empañar el esclarecimiento crítico de algunos aspectos presentes en el *libro de los libros*, sin duda una de las nociones—e imágenes—más relevantes de *El caballero de las botas azules*. No es posible dudar de la voluntad rosaliana de crítica a ciertas instituciones y agentes de la época vinculados a la transmisión cultural y pedagógica de la cultura escrita, desde los editores y críticos a los “maestros a la moderna.” Tampoco su familiaridad con las ideas reformistas de Krause o con el socialismo utópico de autores como Fourier o Proudhon, convincentemente argumentadas en la clásica monografía de Catherine Davies *Rosalía de Castro no seu tempo*.

Pero la misma novela parece sugerir que la transformación social y la transformación literaria no son procesos que obedezcan a la misma lógica, ni que, por consiguiente, la modificación de los hábitos de lectura haya de implicar automáticamente la modificación de las instituciones de la sociedad. Aunque críticos como Francisco Rodríguez parezcan tomar al pie de la letra las pretensiones reformistas del caballero, no siempre resulta sencillo atribuir una función pedagógica a una ficción que como *El caballero de las botas azules* se desliza continuamente hacia el territorio de la autoparodia. Quien, como ya hemos visto, es capaz de incluir irónicamente su libro en la esfera de los malos libros difícilmente pretenderá postularse ante los lectores únicamente como proveedora de un modelo de “buena literatura.”

Tal vez sea conveniente situar en otro punto el sentido político de la obra. El descentramiento textual, del que es alegoría el *libro de los libros*, viene a acentuar la relación no isomórfica entre los propósitos de transformación social y los propósitos de transformación literaria, de acuerdo con las pautas con las que Andrew Ginger caracterizó el experimentalismo estético de los escritores románticos vinculados a los procesos revolucionarios del siglo XIX. Al centrar la atención de los lectores en el *libro absoluto* y al sugerir que la finalidad de este es la de reemplazar a los existentes, literalmente devorados por aquél, el énfasis no se sitúa en la necesidad de producir “buenos libros” sino en la conveniencia de cuestionar al mismo libro que parece servir como modelo de la totalidad de lo existente.

En la imagen del *libro absoluto* Rosalía de Castro parece reunir las dos dimensiones fundamentales de la novela: la alegoría del cambio literario y la alegoría del cambio social. La filiación romántica del motivo, que hemos tratado de argumentar aquí, permite

echar luz sobre el sentido de *alegoresis* entendida en un sentido estético. Pero también la alegoría de la revolución política cobra nuevos matices si atendemos a la dimensión sensible del propio libro, considerado ahora como objeto. En el último capítulo, la narradora alude varias veces a la misteriosa proliferación de una serie de “libros del tamaño de tres pulgadas, encuadernados en terciopelo y con broches de oro [que] encerraban un encanto irresistible para todos... ¡Como que eran tan lindos y se daban de balde!” (343). Resulta muy sugerente que en su forma física el libro descrito por Rosalía sea muy similar a los ejemplares de la Constitución de 1812, texto de inmenso capital simbólico para los liberales españoles a lo largo del siglo XIX y caracterizado como “ese libro forrado en terciopelo rojo” (9-10) en un trabajo reciente de José María Portillo.<sup>10</sup> Cabe considerar aquí que los postulados más radicales de ese texto constitucional únicamente fueron recuperados por la generación que gestó la revolución Gloriosa, con cuyas ideas simpatizaba el círculo de Rosalía de Castro. En palabras de Varela Suanzes-Carpegna: “Sólo durante el sexenio que se abre con la Revolución de 1868 el proyecto doceañista [. . .] recupera toda su pureza en manos de los demócratas, legítimos herederos de los doceañistas liberales” (27).

Al representar literariamente un libro tan parecido a una constitución, tal vez la autora estuviese tratando de velar contenidos que, en el contexto de publicación de la novela, podrían ser leídos a la luz del radicalismo político. Aunque la época isabelina no fue tan refractaria a la libertad de expresión como el reinado de Fernando VII, Fontanella aduce ejemplos ilustrativos del proceder censorio, como la siguiente nota de los años cincuenta: “Han sido llamados por orden del Gobierno algunos librereros para prevenirles que se anden con pulso sobre la venta de libros extranjeros, en especial los que tienden un poco al socialismo” (28).

No podemos determinar con exactitud cuál es el referente *real* del *libro absoluto*, pero sus referentes intelectuales más plausibles, tal y como hemos intentado dibujarlos, parecen situarse en una relación contradictoria, o al menos tensa. De una parte, el pensamiento místico-religioso del romanticismo alemán, que convirtió el *libro absoluto*, de inspiración bíblica, en estímulo para una moderna resacralización del arte. De otra parte, el pensamiento constitucional revolucionario, inspirador de la primera constitución del Estado moderno. En medio de este extraño binomio—que de algún modo vendría a refrendar aquello que Jacques Derrida, parafraseando a Montaigne, denominó “fundamento místico de la autoridad”—el libro de los libros se perfila en sentido literal como una obra abierta.

Lo que permitiría cifrar el valor político tanto de *El caballero de las botas azules* como del *libro de los libros* es su carácter en cierta medida indiciario y metonímico. Indiciario porque señala dos referentes textuales posibles, sin llegar a confundirse plenamente con ellos. Metonímico porque el potencial de la novela no depende tanto de su valor moral o pedagógico (relativamente ignoto para quienes la leen), sino de su capacidad para suspender ficcionalmente los libros existentes en favor de la posibilidad de un libro que los contiene a todos y que, desde su mismo nombre, se concibe como *summa*.

Anulada toda pretensión de fijación simbólica en aras de la alegoría del vacío y de la *semiosis* infinita de la lectura, la lección de esta fábula sin moraleja aparente no podría ser

más esclarecedora: el sentido, si lo hay, debe permanecer radicalmente abierto para poder ser actualizado en cada acto de lectura. En términos políticos, el libro de los libros funciona como acontecimiento que desbarata el orden del saber, y así parece confirmarlo la violencia ejercida por el duque contra todos los libros anteriores. En su último rostro, el caballero se presenta ante los lectores como un iconoclasta. Al modo moderno, está afirmando que tras la destrucción de los signos cualquier cosa puede suceder.

En tanto alegoría de un violento cambio literario y social, *El caballero de las botas azules* puede ser leída como uno de los paradigmas hispánicos de la novela revolucionaria. Forma sensible de la idea (o ideología de la forma, en la terminología de Jameson), la *alegoresis* literaria no es esencialmente disímil de otras manifestaciones tropológicas de la revolución. Es evidente, por ejemplo, la función política de la alegoría en la estatuaría propia de la arquitectura civil revolucionaria, en el himno nacional-romántico o en la personificación pictórica de ideas abstractas como la libertad. Pero el carácter no mimético de la novela alegórica añade cualidades específicas que merecen ser tenidas en consideración, cualidades que parecen conectar todavía más la alegoría literaria con la temporalidad disruptiva propia de la Revolución, vinculada para Walter Benjamin con el presente absoluto del ahora (*Jetztzeit*).

En la medida en que el desarrollo de la novela del siglo XIX europeo tendió a la consolidación de la representación mimético-realista, la crítica y la historiografía literaria que toma novelas como la aquí analizada ha de esforzarse en tratar de comprender en sus propios términos todos aquellos materiales que no hallaron fácil acomodo en el modelo canónico. En ese sentido, habrá que distinguir si la atribución de rareza, extravagancia o extrañeza a *El caballero de las botas azules* obedece a la descripción de modelos históricos o a la valoración retrospectiva. Yendo un poco más lejos, tal vez una de las funciones del estudio contemporáneo de esta novela sea observar qué modelos críticos posibles para su análisis fueron dejados de lado y por qué, conectando la fortuna—o infortunio—histórico de ciertos procedimientos literarios con determinados procesos de cambio social y político que resultaron decisivos en el curso del siglo XIX. Esta contribución al análisis del modo alegórico ha querido situarse bajo esta perspectiva.

*Universidad de Santiago de Compostela*

## Notas

- <sup>1</sup> Gracias a Ricardo Carballo Calero, que la transcribe parcialmente en el artículo “La obra castellana de Rosalía” (102) tenemos noticia pormenorizada de la carta en que Fernán Caballero acusa recibo a Rosalía de Castro del envío de *El caballero de las botas azules*. Manuel Murguía se había referido en *Los precursores* al contenido de la carta, al parecer hoy perdida (Rodríguez 22). Según el parecer de Rodríguez Fisher (24-26) y Catherine Davies (*Rosalía de Castro no seu tempo* 277-278), José Luis Albareda, editor de la *Revista de España*, es el autor de la reseña de *El caballero de las botas azules* incluida en esa publicación.
- <sup>2</sup> Carvalho Calero (“Falta um capítulo”) llegó a defender la ausencia de un capítulo de la novela en la primera edición.
- <sup>3</sup> Para ilustrar la consideración de Rosalía como autora “retrasada” con respecto al curso de la literatura española del siglo XIX, puede verse esta consideración de Ricardo Carballo Calero:

Como novelista, Rosalía se queda retrasada en el curso de la evolución de la literatura peninsular, y así *El primer loco*, de fecha tan tardía como 1881, y que hubiera hecho veinte años antes un buen papel, supone una fórmula superada en el ambiente de la Restauración, por los mismos días que Galdós publica *La desheredada*.” (“La obra castellana” 28)

En cambio, el propio Carballo Calero subraya el carácter precursor de *El caballero de las botas azules* (*Siete ensayos sobre Rosalía* 37) y ha sido un *leitmotiv* de la crítica rosaliana desde entonces. La consideración se repite, con ligeras variaciones, en Benito Varela Jácome, que ve en ella “un avance del simbolismo de *La quimera*, de la Pardo Bazán” (57); Antón Risco, que subraya su función anticipadora en el cultivo hispánico de la literatura fantástica (“Unha novela fantástica”); Germán Gullón, que la considera una obra superadora del romanticismo y anticipadora del realismo; o Enrique Miralles, para quien *El caballero de las botas azules* hace pensar ya en la novelística de la Restauración (457). En su prólogo a la edición de la novela, Ana Rodríguez Fisher presenta un panorama más detallado de su recepción (11-22).

- <sup>4</sup> En palabras de Romero Tobar:

El expeditivo procedimiento de las traducciones de textos extranjeros y la reviviscencia a la moda de los cuadros de descripción costumbrista inciden, por activa y por pasiva, en el proceso de creación de la narrativa española decimonónica hasta el extremo de que se ha hecho opinión generalmente admitida el nacimiento de la novela moderna a los años de la revolución del 68. (*La novela* 28)

- <sup>5</sup> Aunque se situaba a cierta distancia de lo sostenido por Benjamin al desvincular la alegoría de la nostalgia, Paul de Man reconoció también en la temporalidad la marca que permite diferenciar el símbolo de la alegoría: “Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it



establishes its language in the void of this temporal difference” (*Blindness and Insight* 207).

- <sup>6</sup> En un análisis de la narrativa alegórica de Ros de Olano, Jaume Pont relaciona la comicidad con el sentido de aceleración temporal característico de la literatura moderna:

No otra es la notación alusiva y evocadora de un mundo fantástico tintado de alegoría. Por ello mismo, Ros de Olano cederá siempre, a los impulsos de una literatura que va “aprisa, aprisa como anda la vida, una almáciga de dolores en reducido espacio: y para que mi vivero no se muera de sequedad lo riego con lágrimas de risa.” (7)

- <sup>7</sup> Según Frye, hay una relación entre alegoría y *auctoritas*, pues la técnica del autor alegórico es indicar “cómo debe proceder un comentario sobre él” y refiriéndose a ciertas reticencias de la crítica moderna ante el modo alegórico, añade: “[E]l crítico que comenta parte con frecuencia de prejuicios respecto a la alegoría sin saber cuál es la verdadera razón para que sea así y ésta es que la alegoría continuada preestablece la dirección de su comentario y, por lo tanto, limita su libertad” (90).
- <sup>8</sup> He aquí la cita: “—Quién eres tú y qué te falta?—Soy un bardo alemán; cuando hablan allí de los primeros, pronuncian mi nombre. Me falta lo que a muchos en Alemania; cuando hablan allí de los desgraciados, repiten también mi nombre. H. Heine” (Murguía 171).
- <sup>9</sup> Además de las influencias literarias que han sido reseñadas para el diálogo “Un hombre y una musa,” tal vez habría que tener en cuenta “Some Words with a Mummy” (1850) de Edgar Allan Poe, sobre todo en lo que atañe al reconocimiento del carácter espectral de la musa y al desdoblamiento enunciativo como origen del conflicto diegético.
- <sup>10</sup> Debo a la generosidad de la profesora Catherine Davies la incitación para reflexionar sobre la posible relación entre la Constitución de Cádiz y el “libro de los libros,” así como la referencia al trabajo de Portillo, reseña de una monografía de Garriga y Lorente.

## Obras Citadas

- Albareda, José Luis. "Boletín Bibliográfico. Libros españoles." *Revista de España* 1-2 (1868). N. pag. Impreso.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados. Buenos Aires: Manantial, 1999. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. Londres: Verso, 2003. Impreso.
- . "The Paris of the Second Empire in Baudelaire." *Benjamin: Selected Writings*. Ed. Michael W. Jennings & Howard Eiland. Vol. 4 (1938-1940). Cambridge: Harvard UP, 2003. 3-94. Impreso.
- Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Carballo Calero, Ricardo. *Siete ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia, 1952. Impreso.
- . "La obra castellana de Rosalía." *Cursos superiores de verano en Galicia (del 22 de julio al 30 de agosto de 1985)*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1986. 17-30. Impreso.
- Carvalho Calero, Ricardo. "Falta um capítulo em *El caballero de las botas azules*." *Nova renascença* 19 (1999): 13-20. Impreso.
- Castro, Rosalía de. *El caballero de las botas azules*. Ed. Ana Rodríguez-Fisher. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Clúa Ginés, Isabel. "De abismos y superficies: nuevos espacios de lo gótico en *El caballero de las botas azules*." *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar. Barcelona: Icaria, 2012. 159-178. Impreso.
- Charon-Deutsch, Lou. "Desire in Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules*." *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Ed. Lou Charon-Deutsch. Madrid: Castalia, 1992. 79-96. Impreso.
- . "Deseo y decadencia en *El caballero de las botas azules*." *Asimilaciones y rechazos: Presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX*. Ed. Lieve Behiels y Maarten Steenmeijer. Amsterdam: Rodopi, 1999. 11-20. Impreso.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford UP, 1971. Impreso.
- . *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979. Impreso.
- Davies, Catherine. *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia, 1987. Impreso.
- . "El Caballero de las botas azules, Narrative Context and Intertextual Structure." *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos / Proceedings of the Second Galician Congress. Homenaxe a José Amor y Vázquez (Brown University, novembro 10-12, 1988)*. Ed. Antonio Carreño. Vigo: Galaxia. 21-33. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Trad. Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos, 1997. Impreso.
- Elias, Norbert. *Time. An Essay*. Oxford: Blackwell, 1991. Impreso.
- Estrada, Isabel. "Subversión y conservadurismo: el discurso gótico en *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro." *Letras femeninas* 24.1-2 (1998): 81-94. Impreso.
- Fernández, Pura. "La escritura cooperativa: cómo y por qué se construye una novela por entregas en el siglo XIX. Del taller de Enrique Pérez Escrich a la *lejí*a contra los

- malos libros de Rosalía de Castro.” *Revista de Estudios Hispánicos* 39.2 (2005): 331-360. Impreso.
- Fernández Rodríguez, Manuel. “La literatura viuda: *El caballero de las botas azules* como parodia de las letras decimonónicas.” *Moenia* 8 (2002): 43-63. Impreso.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid: Akal, 2002. Impreso.
- Fontanella, Lee. *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berna: Peter Lang, 1982. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.
- García Negro, María Pilar. Estudio Introdutorio. *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literarias*. Ed. Celia María Armas García. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2006. Impreso.
- Garriga, Carlos y Marta Lorente. *Cádiz 1812. La Constitución jurisdiccional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007. Impreso.
- Ginger, Andrew. *Political Revolution and Literary Experiment in the Spanish Romantic Period*. Lampeter, Gales: Edwin Mellen, 1999. Impreso.
- Godzich, Wlad. *The Culture of Literacy*. Cambridge: Harvard UP, 1994. Impreso.
- Gullón, Germán. “El caballero de las botas azules: farsa de las letras decimonónicas.” *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 483-491. Impreso.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981. Impreso.
- Johnson-Hoffman, Deanna. “The Deconstruction of Romanticism in Rosalía de Castro’s *Flavio* and *El caballero de las botas azules*.” *Letras Peninsulares* 10.1 (1997): 151-157. Impreso.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Nueva York: Oxford UP. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Lama, María Xesús. “Aproximación ás ideas estéticas de Rosalía de Castro.” *Festa da Palabra Silenciada* 26 (2010): 40-48. Impreso.
- March, Kathleen. *De musa a literata. El feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: Edición do Castro, 1994. Impreso.
- Miguélez-Carballeira, Helena. “¿Por qué Rosalía de Castro tenía razón? *El caballero de las botas azules* como texto antisistema.” *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar. Barcelona: Icaria, 2012. 121-138. Impreso.
- Miralles, Enrique. “*El caballero de las botas azules*: un manifiesto anti-novelado.” *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 457-463. Impreso.
- Murguía, Manuel. *Los Precursores*. A Coruña: La Voz de Galicia, 1885. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders. *Studies in Logic*. Boston: Little, Brown, & Company, 1883. Impreso.
- Posada Alonso, Caridad. “Modelo de elaboración del texto para *El caballero de las Botas Azules*.” *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 493-502. Impreso.

- Pont Ibáñez, Jaume. "Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1401-1407. Impreso.
- Portillo, José María. "Ese libro forrado en terciopelo rojo." *Revista de libros* 145 (2009): 9-10. Impreso.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. "Rosalía de Castro, lectora de Edgar Allan Poe." *A Trabe de Ouro. Revista Galega de Pensamento Crítico* 83.3 (2010): 355-358. Impreso.
- Risco, Antón. "Unha novela fantástica de Rosalía: *El Caballero de las Botas Azules*." *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 449-455. Impreso.
- . "*El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro, una obra abierta." *Papeles de Son Armadans* 20.230 (1975): 113-130. Impreso.
- Rivera, Olga. "Crítica social y literaria en *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro." *Revista de Estudios Hispánicos* 28.1-2 (2001): 339-346. Impreso.
- . "Conflictos ideológicos interclasistas en *Ruinas* y *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro." *Hispania* 86.3 (2003): 474-481. Impreso.
- Rodríguez, Francisco. *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria. A persoa e a obra de onte a hoxe*. A Coruña: ASPG, 2011. Impreso.
- Rodríguez Fisher, Ana. "Breve crónica de una recepción." *El caballero de las botas azules*. Ed. Ana Rodríguez Fisher. Madrid: Cátedra, 1995. 11-22. Impreso.
- Rodríguez Yáñez, Yago. "Reflexiones en torno a *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro: valoración y significado de su discurso." *Romanistické studies / Studia romanística* 6 (2006): 177-192. Impreso.
- Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Ariel y Fundación Juan March, 1976. Impreso.
- . "La construcción del canon del 'realismo' español." *La literatura en su historia*. Madrid: Arco-Libros, 2006. 169-192. Impreso.
- Varela Jácome, Benito. "Rosalía de Castro, novelista." *Cuadernos de Estudios Gallegos* 42 (1959): 57-86. Impreso.
- Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín. "La Constitución de Cádiz y el Liberalismo español del siglo XIX." *Revista de las Cortes Generales* 10 (1987): 27-109. Impreso.