

SOBRE MUSAS, AUTORES Y AUTORAS: ROSALÍA DE CASTRO LEE A GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

ALEJANDRA G. ACOSTA MOTA
Universidad de la Laguna

Este artículo propone que la reformulación del personaje estereotípico de la musa que hace Rosalía de Castro en *El caballero de las botas azules*, así como la acerada crítica que realiza la autora gallega, en esa misma novela, de los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura de su tiempo, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

PALABRAS CLAVE: genio romántico, autoría femenina, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Sobre muses, autors i autores: Rosalía de Castro llegeix Gertrudis Gómez de Avellaneda

Aquest article proposa que la reformulació del personatge estereotípic de la musa que fa Rosalía de Castro a *El caballero de las botas azules*, així com l'acerada crítica que l'autora gallega presenta, en aquesta mateixa novel·la, dels estàndards de l'autoria literària i de l'ofici de l'escriptura del seu temps, van estar directament influenciades per la figura i l'obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

PARAULES CLAU: geni romàntic, autoria femenina, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Of Muses and Authorship: Rosalía de Castro Reads Gertrudis Gómez de Avellaneda

This article argues that Rosalía de Castro's reformulation of the stereotypical character of the muse in *El caballero de las botas azules*, as well as the sharp critique of the standards of literary authorship and of the writing profession of her time that the Galician author delivers therein, were directly influenced by the figure and work of Gertrudis Gómez de Avellaneda.

KEYWORDS: Romantic genius, female authorship, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Introducción

El prólogo de *El caballero de las botas azules* (1867) es la crónica de un momento prometeico o el episodio de la “creación” de un personaje. Un escritor que desea la gloria, en un gesto muy clásico, invoca a una musa para que le ayude a escribir la obra que consagre su nombre definitivamente. Ella acudirá, pero se negará a complacerlo y, en cambio, lo convencerá de llevar a cabo una misión regeneradora de la literatura y la sociedad, transformándolo para convertirlo en el protagonista ideal de tal aventura. Tanto la musa como este hombre de genio formarán parte de la trama de la novela que el prólogo introduce. Ella como una presencia espectral o la fraguadora de toda una conspiración y creadora del “caballero de las botas azules”. Él como una figura de misterio, hombre seductor, irritante y simpático por el que todo Madrid sentirá curiosidad y que vendrá a realizar, con una hilarante *performance*, la crítica más dura que hasta entonces haya recibido el mundillo literario español.

De manera similar a lo que sucede en el prólogo teatral, el cometido del diálogo que tiene lugar entre la musa y el hombre es claro: contextualizar el pasado de un personaje y su conformación psicológica previa al momento en que iniciará su andadura en la ficción principal. Pero en este prólogo se expone también una crítica, velada por el humor, de los convencionalismos del oficio literario aproximándose, en este aspecto, al “ensayo de estética” (Rodríguez Fisher, 1995: 27).

La musa es, en el prólogo de Rosalía de Castro, cómica, irónica y subrepticamente mordaz, una versión contestataria y rebelde de la clásica encarnación femenina de la inspiración, que se presenta, además, despojada de su género al ser “musa, pero no dama” (1995: 87), es decir, hermafrodita, un “ser anfibio” o un “mari-macho” (103). Las interpretaciones de esta dualidad sexual han sido múltiples. Lama ha señalado cómo en la primera mitad del XIX el andrógino representó la solidaridad, la hermandad, la justicia social, la devoción por los oprimidos, la pureza y la divinidad (2012: 147-8), una lectura muy acorde con el carácter utópico de la novela. Para March, que ha estudiado la narrativa de Castro desde la perspectiva de género, el prólogo “sugiere que el hombre que anhela la gloria póstuma, la inmortalidad literaria, también desea alcanzarlas con la ayuda de una musa sumisa” (1994: 233). Desde el punto de vista de la subjetividad femenina y la creación, la musa anfibia podría, también, como ha subrayado Fernández, ser un símbolo que “anulara la distinción sexuada que jerarquiza y categoriza la cultura de los subalternos” (2017: 3).

Sin embargo, lo que parece más evidente respecto a la literariedad de esta musa es que se nos presenta como una reformulación irreverente de la musa romántica. Como es bien conocido, el romanticismo bebió profusamente de

la inspiración que le proporcionaba la mujer, imaginada como un ser misterioso y etéreo que escapaba de la vida cotidiana. La mujer enamorada ascendió, en el romanticismo, a la categoría de heroína, especialmente, de musa del poeta, pero a cambio se le exigió que se despojara de su humanidad, de sus necesidades fisiológicas y de la necesidad de preguntar o recibir respuestas en ningún área de la existencia (Martín Gaité, 1987: 74-6). Así, en el proceso creativo de la escritura, el papel natural de la mujer era el de “excitar” las “cualidades poéticas” del hombre (Kirkpatrick, 1991: 66-7), y la musa fue uno de los arquetipos femeninos favoritos de los románticos para cumplir esta función.

La musa de Rosalía de Castro no es “dama”, por lo que difícilmente podría ser objeto de la pasión desenfrenada del poeta y, en lugar de inspirar la ficción del libro desde el silencio, es la impulsora de las acciones del hombre-protagonista desde la confrontación y la protesta: es “la antítesis de cuanto presta aliento y poesía al corazón del hombre” (Castro, 1995: 90). En este sentido, se opone radicalmente a la tradicional función simbólica de su figura en tanto “objeto” de la creación. Por contrapartida, el escritor que busca inspiración, el hombre que invoca a esta musa, se convertirá en el “objeto creado” para representar un nuevo modelo de autor, que romperá los esquemas de los viejos ideales románticos de la trascendencia y la gloria individual.

En este trabajo intentaremos demostrar que la reformulación que hace Rosalía de Castro del personaje tradicional de la musa, así como la crítica que lanza a los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura en su más famosa novela, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de una de las escritoras románticas más importantes y polémicas: Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Escritura femenina y ambigüedad sexual

La extravagancia de la musa de Rosalía de Castro la aleja de cualquier representación estereotípica de su tiempo, si bien se han encontrado resonancias de este personaje con la iconografía popular europea. Kana, por ejemplo, propone que la musa reproduce paródicamente los rasgos visuales del protagonista de *Le chat botté*, de Charles Perrault.¹ El suave bigote, las botas de viaje,

¹ Véase aquí la descripción de la musa, al entrar en la escena prologal: “(El humo se disipa y aparece una figura elevada y esbelta que viste larga y ceñida túnica, calza unas grandes botas de viaje y lleva chambergo. Su rostro es largo, ovalado y de una expresión ambigua: tiene los ojos pardos, verdes y azules y parecen igualmente dispuestos a hacer guiños picarescamente o a languidecer de amor. Un fino bozo sombrea el labio superior de su boca algo abultada, pero semejante a una granada entreabierto, mientras dos largas trenzas de cabellos le caen sobre la mórbida espalda medio desnuda. En una mano lleva un látigo, y en

el látigo, el ratoncito y el cascabel con las que aparece ataviada podrían ser ecos de la ilustración que hizo Gustave Doré para la edición publicada en 1862, pocos años antes de que apareciera la novela de Castro, y que muestra al gato protagonista, además de con su irrenunciable bigote, con botas y un cinturón del que cuelgan pájaros y ratones. La relación no es baladí porque podría explicar también la presencia de un enigmático cascabel y de un misterioso gato a lo largo de la novela. El personaje de Perrault tiene también rasgos en común con el caballero de las botas azules, protagonista creado por la musa que adoptará sus cualidades para llevar a cabo su misión novelesca. Ambos visten de manera extravagante, difunden rumores y exageran su importancia para llamar la atención de los ricos y, llegado el momento, engañarlos y ponerlos en ridículo (Kana, 2019: 215-7).²

El travestismo de la musa tiene, sin embargo, unas implicaciones más profundas en lo a que el imaginario de la autoría femenina se refiere, puesto que el caballero protagonista adquiere sus características y atuendo por obra de la musa hermafrodita, que transfiere a su recién creado personaje un nuevo fervor por la literatura y una militancia crítica que destruye sus viejas aspiraciones de poeta romántico. Además, su llamativo calzado guarda una evidente relación con el discurso sobre la participación de las mujeres en los salones y tertulias decimonónicos. Ya se ha señalado que las botas azules del protagonista pueden leerse como una referencia muy concreta a la expresión francesa *bas-bleus*, que se traduce por “medias azules” y que nombraba despectivamente a las “literatas” o a las mujeres que mostraban abiertamente sus aspiraciones intelectuales en la Francia de 1830-1840 (Masó, 2012: 71-2). En España las mujeres abiertamente intelectuales, que aspiraban mostrar sus intereses en espacios públicos, se convirtieron en una clara antítesis del carácter femenino-doméstico identificado con la nación y exigido a las escritoras “respetables”. Cualquier imagen de la mujer de letras que sobrepasara los límites de esta feminidad aceptada se presentaba como degradante, además de extranjerizante:

La mujer debe ser mujer y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice;

la otra un ratoncito que salta y retoza con inimitable gracia mientras aprieta entre los dientes un cascabel)” (Castro, 1995: 103).

² Como autora que posiblemente reinterpreta el cuento popular del *Gato con botas* desde una perspectiva feminista y que se adentra con la narrativa de ficción, paródica y humorística en temas como los usos amorosos, Castro se adelanta a importantes escritoras del feminismo contemporáneo como Angela Carter, que hizo su propia hilarante relectura del famoso cuento en el relato *Micifuz con botas* (1991 [1979]: 93-115).

pero sin tratar por ello de destruir el orden de cosas establecido. Del anhelo de brillar en el mundo literario a la pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte odio cordialmente a las *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stockings*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón varonil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo. (Deville, 1844: 193)

Cabe enfatizar que lo que preocupaba a los que lanzaban este tipo de críticas no era precisamente que las mujeres escribieran, algo que llevaban haciendo tanto tiempo como los hombres, sino que pretendieran el reconocimiento público en las mismas condiciones que ellos, es decir, que pudiesen “destruir el orden de cosas establecido”. Otros textos que se publicaron en 1845, en el periódico satírico, “puramente español”, *El fandango*, atacaban, siguiendo esta misma línea de pensamiento, la postura afrancesada pero también varonil de la que quizá sea la poeta más reputada de su tiempo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, ridiculizando su sexualidad:

Hay en Madrid un ser de alto renombre
con fama de bonito y de bonita;
que por su calidad de hermafrodita
tan pronto viene á ser hembra como hombría.
Esta es la Avellaneda, no os asombre,
que cuando intenta misteriosa cita,
calándose el sombrero y la levita
de Felipe Escalada toma el nombre.
Va Felipe al Liceo, y ahí es nada,
observa que hay quien obsequiarle pueda,
forma cálculos sabios á la entrada,
el sombrero y levita á un lado queda
y el señor D. Felipe de Escalada
se convierte en madama Avellaneda.
(Martínez Villergas, 1845: 117-8)

El autor del soneto, Martínez Villergas, también acusa a Gómez de Avellaneda de querer “marcar en verso los calcetines, medias y camisas” (1845: 120) de su mentor y prologador de su primer volumen de poesías, el poeta Juan Nicasio Gallego. “El día menos pensado [dice] se pondrá en escena en el teatro del Príncipe una camisa de don Nicasio” (120), sin esconder su repudio

hacia la relación entre la escritura, el cuerpo de la mujer y su exhibición en la “escena” pública, la cual entiende, hasta cierto punto, como transaccional, pues, ¿qué actriz no sube al escenario para ser adorada, pero, además, para que le paguen? Acompañarán también a estos ataques personales otros dos textos y dos caricaturas dedicados a las hordas de mujeres insurrectas “que con singular empeño / se proponen temerarias / gobernar el universo” y que seguían a la poetisa (118). El poeta también compara la conquista del “mundo”, a través de la insurrección política de la horda de mujeres lectoras que seguían a Avellaneda, con la obtención del éxito literario:

El sable y las pistolas empuñando
a la gloria corramos en tropel,
pródigo avanza nuestra frente Orlando,
el porvenir con palmas y laurel.
(Martínez Villergas, 1845: 119)

Gómez de Avellaneda emergió, así, en el imaginario de mediados del XIX como modelo español de “escritora hermafrodita”, peligrosa por su afán de reconocimiento público al querer igualarse a los hombres que la precedían y también por su poder de convocar a otras mujeres que viniesen a cambiar el orden establecido en el ámbito de las letras. Tales ideales son los que, precisamente, insuflan vida y originalidad a la musa de Rosalía de Castro, un personaje hermafrodita que pretende reformar el mundo urbano de las letras españolas a través de la insurrección de un escritor reformado. El caballero de las botas azules actúa en la ficción novelesca, precisamente, como agente de cambio cultural dejando en ridículo a los pedantes y a los ricos que controlan los periódicos y las editoriales, pero despertando también en las mujeres lectoras una curiosidad renovada por la ficción. Como bien ha apuntado Kirkpatrick, la novela de Rosalía de Castro se configura como una dura crítica de las narrativas que, en su tiempo, promovían la misión biológica de la mujer como “ángel del hogar” (1991: 75-6).

No es extraño, pues, por todo lo expuesto hasta ahora, que la musa de *El caballero de las botas azules* haya tenido como modelo a la poetisa romántica más rebelde y reconocida de los años treinta y cuarenta. El ideal de la musa de cambiar la sociedad y la literatura es congruente también con la percepción social de la escritora hermafrodita, puesto que el hombre-poeta que la invoca inicialmente rechaza su ambigüedad sexual tanto como los críticos rechazaron a Gómez de Avellaneda, pero ella tendrá los argumentos preparados para rebatir no solo sus prejuicios sexuales, sino también su propia ética creativa. Como ya señaló agudamente Martín Gaité, la musa rosaliana está “dotada de poderes psicológicos complementarios que la capacitan para desenmascarar los resabios y sofismas del

hombre dispuesta sin agresividad alguna a brindarle su apoyo con vistas a una introspección que él no es capaz de llevar a cabo a solas” (1987: 78).

Ese trabajo de introspección que debe realizar el poeta romántico se extiende, más allá de sus prejuicios sexuales, hacia su ética creativa y profesional, puesto que la musa operará en él un cambio que lo llevará a la transformación de sus convicciones acerca de la literatura y el oficio del escritor; de ahí su renacer como nuevo personaje. En esto, como veremos a continuación, la novela de Castro bebe también de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Desmontando el “genio romántico” a través de la ficción

Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio (1855) es una comedia de enredos escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda basada muy vagamente en el ascenso social de don Fernando de Valenzuela (1636-1692), político, noble español de origen napolitano y valido de la reina regente Mariana de Austria. Valenzuela fue conocido por urdir hábilmente redes de intereses a través de cargos políticos y por promover el teatro palaciego como propaganda ideológica y autopromoción entre la aristocracia. El punto de vista desde el que Gómez de Avellaneda dramatiza la entrada de su personaje de ficción en la órbita monárquica se encuentra, sin embargo, bastante lejos del histórico. El sujeto histórico y su ascenso sociopolítico sirven a la autora como excusas para criticar las relaciones, en su presente, entre el poder y el arte, puesto que, en la comedia, Valenzuela es un dramaturgo apasionado que no tiene dinero ni siquiera para cubrir sus deudas y que carece de habilidades para la política. Como artista, por su precaria condición económica y ansias de triunfar en el teatro, se convertirá en presa fácil de los que, queriendo ascender también en la corte, lo utilizan para lograr sus objetivos.

El primer acto de la pieza dramática muestra al protagonista, Valenzuela, y a su criado, Valentín, mientras ambos escriben. El primero se encarga del cuarto acto de una comedia y el segundo de las cuentas y gastos. Las abrumadoras deudas de su señor incitan a Valentín a recomendarle que:

Tome carrera civil,
o cualquier rumbo- ¿qué gana
con tanta comedia urdir?...
¡Llegar un nombre a siglos!
[...]
Y qué importan
los siglos, si ha de morir
en este... ¡quizás de hambre!
(Gómez de Avellaneda, 1855: 14)

El dramaturgo desestima el consejo de su criado con la plena convicción de que la fortuna acompaña a los buenos escritores y de que “el talento es patrimonio” (Gómez de Avellaneda, 1855: 14). Igual que muchos artistas e intelectuales del XIX es consciente de que su trabajo tiene el suficiente valor como para justificar la subsistencia económica. Desafortunadamente, como señala Valentín, es el sistema de promoción política el que efectivamente rige la seguridad económica de los literatos, “pues [en el mundo de las letras] no alcanza el que merece... / Sino el que sabe alcanzar” (14).

En la sala donde ambos están escribiendo se encuentra una estatua de Talía, delante de “una mesa cubierta de papeles y recado de escribir, y a espaldas de la misma una puerta secreta” (Gómez de Avellaneda, 1855: 11). Para el dramaturgo, la estatua traída de Italia representa la “obra bella” y es su posesión más preciada, por eso se indigna ante la sugerencia de su criado de que la empeñe para cubrir sus deudas. Nunca podría deshacerse de su “musa”, que ha llegado a tildar de “milagrosa” después de un extraño suceso que tuvo lugar la noche anterior. Mientras él renegaba de su “inteligencia” y “saber”, por las preocupaciones que le acarrea su precariedad económica, había salido de la inanimada musa una voz que los instaba a no rendirse, prometiéndole que “la fortuna y el amor / te van presto a coronar” (18-9).

La experiencia del poeta resulta ser, en lugar de mística, cómica. Quien habla es en realidad Eugenia, una enamorada y camarista de la reina que daba voz a la musa mientras se ocultaba tras la puerta secreta. Con el fabuloso engaño, Eugenia logrará que su pretendiente incursione en la política y alcance el estatus social y económico que desea en un marido. Ella lo “creará” a la medida de su esposo ideal, a través de las intrigas en palacio y la manipulación de los ideales artísticos del hombre, para escalar en la jerarquía política y mejorar su propia posición social. Es evidente que la dinámica de los personajes de Avellaneda simboliza la creación literaria, pues tanto él como ella utilizan símiles y recursos poéticos para comunicarse, a diferencia de otros personajes. Además, sus encuentros dejan traslucir que ella es artista o autora y él un producto de su creación o la “blanda cera” a la que ella “dará forma” (Gómez de Avellaneda, 1855: 43).

De esta manera la obra de teatro nos presenta un modelo de escritor “vendido”, que sucumbe al positivismo y comercia con el ideal del genio creador y con su capacidad e inteligencia, tal como lo señala la propia autora en el prólogo a la primera edición:

Valenzuela, hombre de talento incuestionable, poeta, activo, ambicioso, hubiera podido acaso ser gloria de su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera, para convertirse en mal ministro. Si la miseria, el abandono completo que es dote del ingenio literario en España,

no le llevasen a renegar de su vocación primera, buscando por la intriga y el favor lo que se negaba al mérito. Tal era la idea que me pareció tener, ocupándome del favorito de doña mariana de Austria [...] al tocar la cúspide de su privanza le hago volver los ojos con ternura a su triste pasado de poeta y preguntarse con dolor: “¿Qué serás en aquel puesto / a que el cielo no te llama?” [...] “Uno de tantos validos” [sic] (Gómez de Avellaneda, 1855: 7-8).

La comedia tiene, por todo lo expuesto, y por las propias declaraciones de Avellaneda, un claro trasfondo de crítica hacia la política cultural española y el funcionamiento del campo profesional de las letras. Picon ha subrayado que la escribió, probablemente, como respuesta al rechazo de su ingreso, en 1853, en la Real Academia Española de parte de unos académicos que se negaron a valorar su talento, razón por la que compondría esta “farsa estética que responde a otra farsa política” (2013: 132). La misma autora, aludiendo a las críticas que había recibido la obra por basarse en personajes que resquebrajaban los estándares del drama histórico al parodiar a los sujetos empíricos en los que se inspiraban, respondió airosa que lo importante en la pieza era el vicio que retrataba y que los versos “pintaban abusos *de entonces*, y desaciertos *de entonces*, en lenguaje *de entonces*; porque *entonces* y *ahora* podían existir en nuestro país los mismos males y ser expresados con las mismas palabras” (Gómez de Avellaneda, 1855: 7).

Los *Oráculos de Talía* causó un importante revuelo en su época y muy probablemente fue una obra que por su temática y connotación irreverente haya interesado a Rosalía de Castro. Creemos que la autora gallega no solo retoma en *El caballero de las botas azules* la escena prometeica de la “creación de un escritor por una musa” (en sus propios términos literarios, claro está) sino que actualiza el espíritu crítico de la obra de Avellaneda, poniendo de nuevo en tela de juicio las relaciones entre el oficio literario, las ambiciones del genio masculino y la política.

La musa hermafrodita de la escritora gallega quiere que el hombre “se vea tal como es”, para que no siga creyendo que “vale más de lo que vale” y, “por temor a descender”, evite el camino auténtico de la redención artística (Castro, 1995: 93). Después de su transformación, el caballero encarnará el espíritu de la musa y adoptará una nueva apariencia física similar a la de ella, adoptando su cascabel y su ácido humor. En este juego de espejos “el duque es, si no la representación disfrazada de la musa, al menos su seguidor leal, y remite a la autora misma” (March, 1994: 305).

El espíritu crítico de la novela de Castro, en lo que respecta a la figura estandarizada del autor literario de su tiempo, resulta muy evidente cuando la musa enfrenta al poeta que la ha llamado con los vicios de su vocación: “¡tú,

que te llamas genio y grande hombre y que aspiras a la inmortalidad! Algún talento, audacia y ambición colosal, he aquí los ejes poderosos sobre los que han girado las ruedas de tu fortuna” (1995: 95).

En este punto conviene que recordemos que el “hombre de genio” (Castro, 1995: 89) como personaje literario nos remite, además de a un modelo socialmente reconocido de escritor, al prototipo del “genio” en el discurso teórico del XVIII y XIX, ese que, como afirma Comellas Aguirrezábal, acabará configurándose como una “tipología de autor” que describe al nuevo prometeo, creador, como los dioses, de un mundo propio (2019: 684-6). Rosalía de Castro, con su reinención de los estereotipos de la musa y del genio propone un modelo nuevo y contestatario de autoría literaria. La autora gallega hace descender al poeta romántico al mundo terrenal, recordando a los lectores que, viniendo a llamarse “genio”, término avalado por toda una tradición nacional y europea, creó para sí un lugar en la sociedad y una cierta estimación para su trabajo. De acuerdo con la musa hermafrodita, el que gusta de llamarse genio es, de hecho, un hombre que escala socialmente a costa del bienestar de otros tantos, pero que, paradójicamente, se declara autosuficiente: “empinándote poco a poco sobre los hombros de los débiles, te fuiste irguiendo audazmente con el aplomo y la gravedad de un hombre que no depende de nadie y que todo lo debe a su talento” (Castro, 1995: 95). La actitud de este poeta romántico es, además, congruente con la del típico varón de las clases medias que se consolidaron entre los años treinta y noventa y que legitimaron su ascenso socioeconómico proyectándose como las más “capaces” de la sociedad (Enríquez de Salamanca, 1993: 452).³

En la conexión entre el ascenso del escritor hacia el éxito y las buenas relaciones con el poder y la política es donde coinciden con más evidencia los protagonistas de Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro, puesto que, para la gallega, el escritor que se convierte en político verá coartado su talento, vendida su personalidad, comprometida su autonomía y condicionada su posición social a los vaivenes gubernamentales. La pregunta que deja abierta Avellaneda en los *Oráculos de Talía* es: ¿puede considerarse a un “hombre de genio” como Valenzuela artista? La musa hermafrodita de Castro contestará rotundamente que no y por eso se decide a “transformar” a su hombre de genio o “crearlo de nuevo”. Para eso necesita hacerle comprender que ha dejado de ser un creador literario auténtico:

³ Apunta Enríquez de Salamanca que, para los teóricos que elaboraron este discurso, “la ‘capacidad’ [de las clases medias], que se derivaba en primer término de la titularidad de la propiedad, no era sin embargo la de la mera posesión de la riqueza, sino la de la posesión de la inteligencia” (1993: 452).

Creíste que eras tú el que habías levantado tu fortuna, y no que era la fortuna la que te había levantado a ti [...] has dicho: “¿Qué he hecho y qué soy al fin? ¡Diputado y ministro! [...] la esperanza de los abogadillos charlatanes y de todo el que tiene derecho a mandar porque manda [...] ninguno de estos triunfos, mezquinos como su origen, deja un verdadero rastro de gloria en pos de sí: casi siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías [...] y no es nada de esto lo que conviene a un espíritu emprendedor como el mío [...]” ¿Qué te restaba, pues, que hacer en ese infierno sin salida, en medio de ese 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? He aquí por qué me llamaste, por qué no puedes abandonarme aun cuando ponga en relieve tu vano orgullo y te diga tan amargas verdades, ¡he aquí por qué me buscarás siempre!, pues sin mí serás ¡uno de tantos! y nada más que esto. (Castro, 1995: 97)

El poeta del prólogo de Castro reconoce pronto que no es solo su trayectoria profesional la que la musa hermafrodita pretende reescribir, sino que se propone también “regenerar el mundo” (1995: 89). Las ideas nuevas requieren nuevas formas de expresarlas y el autor literario no debe aproximarse a este objetivo desde el discurso moral y político, sino que, como auténtico “inventor”, debe crear obras innovadoras. Así, la musa le advierte que “si quieres ser mi aliado [...] [es necesario] que rompas con todo lo que fue, porque mal sentarían a tu nuevo traje los harapos de un viejo vestido” (89); es decir, tendrá que abandonar las antiguas formas textuales en aras de expresar lo que, como artista, quiere transmitir al mundo. Para convertirse en verdadero innovador, el hombre de genio se “travestirá” en autor “original”, poniéndose las ropas de la musa hermafrodita para nacer de nuevo. De ahí que él adopte una apariencia extravagante como la de ella: las llamativas botas, el espíritu rebelde y la varita con cascabel.

Juntos, la musa hermafrodita y el genio travestido conspirarán para poner de cabeza la sociedad de Madrid y su mundillo literario. Recordemos que Valenzuela y su Talía también utilizan la ocultación y el engaño para lograr sus objetivos de infiltrarse entre los poderosos, quienes se darán cuenta de que “¡Andan duendes en palacio!” (Gómez de Avellaneda, 1855: 90), pero “no hay ninguno que penetre / quién es el tal duendecillo, / que tan grande ruido mete” (95). De este verso proviene el título de la comedia de Avellaneda, *Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio*, y probablemente también la caracterización del protagonista de Rosalía de Castro, que describe como “duende inquieto y tornadizo que se complace en reírse de sí mismo y de los que se le parecen” (1995: 288). Más aún, en numerosas ocasiones los personajes de *El*

caballero de las botas azules se referirán al duque de la Gloria (identidad falsa que asume el protagonista) como el “duende [que] trae revuelta la corte” (300).

Conclusiones

No es extraño que *El caballero de las botas azules* tenga como modelo una obra de teatro escrita por la que quizá fue la poeta más controvertida de su tiempo, puesto que es bastante frecuente en la literatura europea del XIX que la mujer escritora busque el antecedente femenino para legitimar la transgresión que constituye su propia escritura. En el caso de Rosalía de Castro esa transgresión es doblemente subversiva, al entrañar tanto la disidencia sexual como la política. Este tipo de relación de la mujer escritora con sus antecesoras, como afirman Gilbert y Gubar, no es la misma que la del escritor con sus padres intelectuales:

La mujer sustituye la “ansiedad de la influencia” por la “ansiedad hacia la autoría”, una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo. Debido a que se basa en el sentido de su propia biología determinado por la sociedad, esta ansiedad es completamente distinta de la ansiedad hacia la creatividad [...]. De hecho, en la medida en que forma uno de los lazos únicos que vinculan a las mujeres en lo que cabría denominar la hermandad secreta de la subcultura literaria, dicha ansiedad constituye en sí misma una marca crucial de esa subcultura. (1998: 65)

La importancia de la influencia de la obra de teatro en la novela es capital porque proporciona los grandes rasgos del argumento novelesco: el autor masculino objeto “creado” y la musa que se vuelve activa fuente de creación literaria para desvelar los vicios del oficio literario y subvertir sus representaciones estereotípicas. El humor es también el recurso que permite a ambas escritoras abordar sus ansiedades en torno a la definición estandarizada de autoría literaria, típicamente masculina y utilizada como soporte ideológico para justificar el reconocimiento social y económico del talento y el trabajo literario.

Tanto Valenzuela, el protagonista de Avellaneda, como el protagonista de Castro son hombres geniales que, ansiando el reconocimiento literario, pero obligados, al mismo tiempo, a procurarse la subsistencia, ejercen de políticos, comprometiendo la autonomía de su arte. Valenzuela tendrá que esperar el final de la comedia, una vez convertido en valido de la reina, para darse cuenta del mal giro que había tomado su trayectoria como dramaturgo y

lamentarlo. La escritora gallega retomará este prototipo de hombre genial en el punto en el que lo dejó Avellaneda, pues, a través del prólogo de su novela opera una transformación de la conciencia del personaje, que empezará su andadura adscrito ya a las filas rebeldes de la musa hermafrodita y apartándose de los caminos de la servidumbre política. En ambas, la obra de teatro y la novela, la “creación” de un nuevo escritor a partir de la maleabilidad del “hombre de genio” se opera, precisamente, a través del talento de una musa resolutive.

Parece que la autora femenina, representada en la musa activa, venía a contestar el viejo estándar de autor masculino y a erigirse como modelo de independencia creadora y originalidad auténtica. El mismo sexo marcaba la separación del arte y la política, puesto que esta última constituía un ámbito que estaba esencialmente vedado a las mujeres.

Todo lo hasta ahora expuesto apunta a que Rosalía de Castro se quedó con los aspectos más subversivos de la imagen hermafrodita de Gómez de Avellaneda y de sus personajes, utilizándolos como inspiración para construir su propia crítica hacia el masculinizado mundillo literario de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carter, Angela (1991), *La cámara sangrienta y otros cuentos*, Matilde Horne (trad.), Barcelona, Minotauro.
- Castro, Rosalía de (1995), *El caballero de las botas azules*, Ana Fisher Rodríguez (ed.), Madrid, Cátedra.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2019), “Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda”, *Bulletin hispanique*, 121 (2): 683-708.
- Deville, Gustave (1844), “Influencia de las poetisas españolas en la literatura”, *Revista de Madrid*, 2: 190-9.
- Enríquez de Salamanca, Cristina (1993), “Calidad/capacidad: valor estético y teoría política en la España del siglo XIX”, *Revista de estudios hispánicos*, 27: 449-61.
- Fernández, Pura (2017), “Por ser mujer y autora... Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea”, *Ínsula*, 841-2: 2-7.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1855), *Oráculos de Talia o Los duendes de Palacio: comedia en cinco actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. <bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073125&page=1>
- Kana, Aviva (2019), "Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules* and Charles Perrault's *Le chat botté*: Parody, Critique and a New Social (Dis)order", *Hispanic Review*, 87 (2): 209-28.
- Kirkpatrick, Susan (1991), *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- (1996), "Fantasy, Seduction, and the Woman Reader: Rosalía de Castro's Novels", *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi (eds.), Oxford, Clarendon Press: 74-97.
- Lama, María Xesús (2012), "La musa andrógina y la regeneración social", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 139-58.
- March, Kathleen (1994), *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, A Coruña, Edición do Castro.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martínez Villergas, Juan (1845), "Soneto/ Textos suelos", *El fandango*, 8: 117-20.
- Masó, Joana (2012), "Declinaciones de la autoría en la obra de Rosalía de Castro", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 61-75.
- Picon Garfield, Evelyn (2013), *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ámsterdam, Rodopi.

