



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**“Preferí ser su amante, a  
ser su esposa”: Una  
aproximación al teatro de  
María Rosa Gálvez**

**Alumno/a:** Lidia Gallego Cámara

**Tutor/a:** Juan Ramón Muñoz Sánchez  
**Dpto.:** Literatura español

**Junio, 2019**

## Tabla de contenido

1. Introducción .....	1
2. Estado de la cuestión.....	2
3. Objetivos, marco teórico y metodología .....	3
4. Análisis o resultado del estudio.....	3
4.1 El teatro neoclásico .....	3
4.1.1. El movimiento neoclásico .....	3
4.1.2. Características del teatro neoclásico.....	6
4.1.3. María Rosa Gálvez y el neoclasicismo.....	9
4.2. Literatura femenina y misoginia .....	10
4.2.1. ¿Se puede hablar de literatura femenina?.....	10
4.2.2. Breve introducción a la historia de la misoginia hasta el siglo XVIII.....	12
4.3. La sociedad para la mujer del siglo XVIII .....	13
4.4. Biografía y producción literaria de María Rosa Gálvez.....	17
4.4.1. Acontecimientos importantes en la vida de la autora.....	18
4.4.2. Su labor como traductora .....	19
4.4.3. Poesía lírica .....	21
4.4.4. Ámbitos dramáticos a los que se acercaban las escritoras de su tiempo .....	22
4.4.5. Las comedias .....	22
4.4.6. Las tragedias.....	25
5. Conclusiones .....	34
6. Bibliografía .....	35

## **Resumen**

El presente trabajo académico se propone hacer un acercamiento a las obras literarias de la autora neoclásica María Rosa Gálvez, en concreto a su teatro, contextualizando el movimiento literario de su época y su situación de mujer escritora. Para hablar de las reglas neoclásicas del teatro me baso en los principales autores que definieron comedia y tragedia, como Luzán, Clavijo y Fajardo o Leandro Fernández de Moratín. En cuanto a la situación femenina, el trabajo consta de un breve recorrido histórico desde la concepción del pecado de Eva hasta el siglo XVIII. La autora, pieza central del estudio, cuenta con una breve exposición de su labor como traductora y sus obras líricas, además de un análisis poco profundo basado en las conclusiones extraídas de distintos investigadores de su obra.

## **Abstract**

This academy work intends to approach the literary works of the neoclassical author María Rosa Gálvez, specifically her theater, contextualizing the literary movement of her time and her situation as a woman writer. To talk about the neoclassical rules of the theater I rely on the main authors who defined comedy and tragedy, such as Luzán, Clavijo and Fajardo or Leandro Fernández de Moratín. As for the female situation, the work consists of a brief historical journey from the conception of Eve's sin until the eighteenth century. The author, the centerpiece of the study, has a short exposition of her work as a translator and her lyrical works, as well as a shallow analysis based on the conclusions drawn from different researchers of her work.

Palabras clave: María Rosa Gálvez, transgresión, modelo de comportamiento neoclásico, misoginia, ámbitos dramáticos femeninos.

Key words: María Rosa Gálvez, transgression, model of neoclassical behavior, misogyny, female dramatic environments.

# 1. Introducción

Las autoras españolas han sido eclipsadas durante siglos por los grandes escritores con los que cuenta nuestra literatura. Actualmente, se observa un interés por buscar referentes femeninos, no solo en la literatura sino en todos los ámbitos culturales y científicos. El cambio que se viene observando en la sociedad occidental está originando una mudanza de paradigma que supone una sociedad cada vez más igualitaria. Las brechas entre los sexos empiezan a ser menores, aunque queda mucho camino por recorrer.

Una de las razones que me han llevado a elegir este tema para mi Trabajo Fin de Grado ha sido dar visibilidad a una de las mejores autoras del periodo neoclásico que, aunque bien es cierto que desde hace unos años ha atraído el interés de varios investigadores, todavía no cuenta con una edición moderna de todas sus obras. Desde mis primeros contactos con la literatura, he advertido que apenas he leído o conocido autoras e incluso en clase muy rara vez he oído hablar de alguna. Mi principal interés para este trabajo era el teatro, género predilecto siempre que he tenido que realizar algún estudio de similar envergadura. Asimismo, estaba interesada en el periodo literario de los siglos XVIII y XIX —muchos más el primero que el segundo— debido a los prejuicios con los que cuenta y la poca inclinación —de la que he sido testigo— que recibe. Esto me permitió conocer a María Rosa Gálvez. Lo que conocí sobre su vida y su obra me llevó a querer centrar mi trabajo en esta gran autora. Cuanto más profundizaba en el tema, más me apasionaba porque además de tener un gran intelecto contaba con un carácter excepcional que le hizo no conformarse con el papel asignado a la mujer escritora de su época y revelarse, de manera comedida pero decidida, ante aquellos que relegaban las obras femeninas a un segundo plano.

Para el ámbito de estudio he querido exponer en primer lugar el entorno literario de la autora, presentando los preceptos generales neoclásicos, que sigue fielmente, y hablando sobre las características principales de la tragedia y la comedia, obras sobre las que centro mi trabajo. No solo menciono el teatro, también su labor como traductora, a la que no se le ha dado especial atención, y los rasgos generales de su poesía. Para

entender toda su producción hay que remontarse a su condición de mujer y su papel en las letras de este siglo, por lo que realizo un trayecto breve sobre este tema.

La autora se encuentra en un momento de profunda renovación política y cultural con el reinado de Carlos III. Su autoridad se manifestó en todos los ámbitos de la vida nacional, ejerciendo control e impulsando grandes cambios económicos, sociales y educativos. Este espíritu ilustrado favoreció a grandes intelectuales como Cadalso, Meléndez Valdés o Jovellanos. M<sup>a</sup> Rosa de Gálvez perteneció a la siguiente generación —la de Leandro Fernández de Moratín, Nicasio Álvarez Cienfuegos y Manuel José Quintana— que se aprovechó de estos progresos. En ambos periodos son visibles estos cambios políticos en la literatura (Bordiga Grinstein, 2003: 49). El humanismo que observamos en M<sup>a</sup> Rosa Gálvez está fuertemente arraigados en sus convicciones morales y religiosas. Para ella, los culpables de los problemas sociales de la nación española eran los grupos privilegiados, ya que eran los que ostentaban el poder de hacer reformas para ayudar a los demás miembros de la sociedad. El programa que propone se encuentra en su oda “La vanidad de los placeres”, en el que usa el tópico de “vanitas vanitatum, et omnia vanitas” del Eclesiastés para analizar todos los vicios que dominaban en ese tiempo a la sociedad cortesana; posiblemente influenciado por la Memoria de Jovellanos (Bordiga Grinstein, 2003: 50).

Por último, me gustaría mencionar que el epígrafe título del estudio lo he extraído de la tragedia en un acto *Safo*, ya que este personaje es quien mejor define ese deseo de la mujer de ser libre, que preconiza la autora. Pertenece a un parlamento de Safo (vv. 329-350) que es un canto a la libertad femenina, pues ella rechaza la institución matrimonial, ya que es un “lazo que impone obligaciones”, y opta por un amor sin ataduras, “dueño de libres corazones”.

## 2. Estado de la cuestión

La autora ha suscitado interés en los últimos años por lo que cuenta con estudios recientes. Son numerosos los investigadores que la mencionan en sus trabajos, bien centrándolos en ellos o bien posicionándola dentro de una corriente. Para el presente estudio he consultado el repositorio Dialnet y la página Cervantes Virtual, en la que se cuentan las obras completas de la autora al cuidado de Helena Establier, una de las grandes estudiosas de María Rosa Gálvez. Además se encuentran estudios externos de

mano de otros autores, tanto en inglés como en español; en concreto, cuenta con 47 estudios. Por motivos de extensión, en el presente trabajo no se han podido incluir todas las publicaciones deseadas. Una de las más actuales que, aunque he consultado, no he podido aprovechar en su justa medida ha sido *El holocausto de Minerva: obras escogidas* de Aurora Luque, una antología de obras seleccionadas, entre las que se cuentan su poesía completa y cuatro de sus trece piezas dramáticas, precedida por un importante estudio de más cien páginas, que espero incluir en trabajos posteriores.

### 3. Objetivos, marco teórico y metodología

Podemos dividir los objetivos de este estudio en generales y específicos. El objetivo general no es más que ofrecer un panorama literario de la mujer del siglo XVIII resaltando la figura de María Rosa Gálvez como gran autora de este periodo. Entre los objetivos específicos encontramos hablar sobre la misoginia que ha dominado a la humanidad desde los orígenes del hombre y de cómo la concepción de mujer se va modificando a lo largo del tiempo; además de la función que va adquiriendo en la sociedad y en la literatura.

La aproximación a su obra teatral se hace desde una perspectiva de género partiendo del movimiento literario en el que se inserta. Por esta razón, es necesario incluir un estudio general sobre ambos: el teatro neoclásico y la situación de la mujer desde los orígenes hasta su era contemporánea.

### 4. Análisis o resultado del estudio

#### 4.1 El teatro neoclásico

##### 4.1.1. El movimiento neoclásico

Predomina la idea de que los teatros del siglo XVIII fueron dominados por los dramaturgos herederos del teatro lopesco. Esta creencia tiene una base claramente ideológica (Andioc, 1976: 17): aquellos que se oponían a las reglas aristotélicas consideraban las obras de Lope y Calderón como una expresión de lo español, frente a lo que consideraban valores ajenos a la nación vinculados a los aristocráticos (Andioc,

1976: 513). Lo que está claro es que los valores expresados por el teatro de los Siglos de Oro son percibidos en esta época desde una mirada distinta (Andioc, 1976: 128).

Se sabe que el movimiento neoclásico surge como tal en 1737 con la *Poética* de Luzán. Esta es una reacción contra el exceso barroco y la ‘degeneración’ global de las letras españolas por las continuas críticas de los intelectuales europeos. La nueva noción de teatro, frente a la concepción del Barroco, incorpora el papel del espíritu crítico y racional en una función social. El teatro pasa a ser una herramienta educativa (Pérez Magallón, 2001: 14-15). Hay quien habla de que el neoclasicismo no se trata más que del resurgimiento de los preceptos que ya defendían autores como Cervantes o López Pinciano, por lo que se trataría de una corriente que atraviesa el Renacimiento y los Siglos de Oro, que aflora por unas determinadas circunstancias (Andioc, 1976: 514).

Luzán en su *Poética* establece dos tipos de teatro: uno “popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos” (2008: 440) y otro que denomina “erudito” y que se dirige a hombres instruidos. En el recorrido que hace de la poesía dramática española afirma que las primeras composiciones que consiguen aceptación son las de Juan del Encina, al que le sigue Bartolomé Torres Naharro (2008: 441) y hace un itinerario por la historia de nuestro teatro. Al final concluye que en España no se ha practicado la poesía dramática al modo de Aristóteles y Horacio; y que esta empezó por los diálogos y escenas pastoriles que mezclan lo trágico y lo cómico “sin razón y sin arte, guiándose los poetas por su capricho, [...] o por el gusto de los autores de compañías cómicas que se las pagaban, las cuales jamás llevan otra mira que la de atraer al vulgo y sacarle el dinero” (2008: 464).

Por su parte, en el periódico “Pensador”, José Clavijo y Fajardo aborda el tema de la comedia y la tragedia en España al hilo de las reformas emprendidas por el conde de Aranda. Al principio del Pensamiento IX del tomo I arremete contra Lope y Calderón, entre otros, por corromper el teatro. Habla de un caso ficticio en el que un caballero americano acude a una fiesta y pregunta qué comedia se va a representar. Cuando le dicen el título, él afirma sorprendido que parece nombre de tragedia. En el diálogo que mantiene se hace una crítica a la mezcolanza que, según el autor, se realizaba en el teatro en España. Pone en la voz del personaje extranjero el juicio que él realiza. Este declara que en todas las naciones cultas se distingue entre comedia y tragedia, lo que podría ser una censura velada a los dramaturgos que a la sazón dominaban los teatros y al propio país, y por tanto a todos aquellos que acuden a ver las

obras, a los que denomina incultos. Además, hace una distinción entre tragedia y comedia. Sostiene que la tragedia tiene como objeto el “inspirar horror a los grandes delitos, y amor a las virtudes sublimes” (1762: 255). La acción debe ser grande y heroica, inspirar respeto y conmover. Deben aparecer las virtudes morales para cultivar buenos ejemplos. Termina definiéndola como: “Arte de hacer a los hombres humanos y buenos” (1762: 255-258). Lo opuesto sería la comedia, que debe ser simple y jocosa y cuyo objeto es “corregir las ridiculeces de los hombres” (1762: 259). Sostiene que su influencia es poderosa para los hombres, por lo que la buena comedia será capaz de reformar al pueblo, mientras que la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo (1762: 261). Termina el capítulo resumiendo los preceptos de cada una:

La Tragedia es una acción grande, executada por personas ilustres, con tono magestuoso, y en estilo sublime: la Comedia, una acción común, executada por personas de baxa, ò mediana esfera, con tono sencillo, y lenguaje corriente (1762: 263).

Por último, no podemos olvidar al gran comediógrafo neoclásico Leandro Fernández de Moratín, quien en su prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas*, publicado en París en 1825, elabora una historia del teatro español del siglo XVIII. La idea que mantiene no se aleja demasiado de la defendida por José Clavijo y Fajardo. El primer autor al que nombra es Agustín de Montiano y Luyando, del cual dice que sus dos tragedias, tituladas *Virginia* y *Ataulfo*, nunca han sido representadas. Inmediatamente después habla de su padre Nicolás Fernández de Moratín, al que califica como “uno de los mejores líricos modernos” (1825: 11). A ambos autores les atribuye ser los primeros que se atrevieron a reformar el teatro, escribiendo piezas originales (1825: 12). Hace un recorrido cronológico sobre distintos autores hasta que llega a él mismo. Todo el prólogo está escrito en tercera persona para ponerse a sí mismo como pieza significativa, angular, de la reforma del teatro emprendida por los ilustrados. Describe cómo se tuvo que abrir paso entre los seguidores del teatro lopesco y calderoniano para librarlo de lo que él define como “un estado vergonzoso” (1825: 19). Consideraba que la comedia no solo debía entretener al pueblo sino que además tenía que instruirlo. De hecho, para él la comedia era la clave central, la piedra maestra de la regeneración moral del país. El teatro –comenta en el mismo Prólogo– es una rama de la literatura que “influye en la cultura social y en la corrección de costumbres”, por lo que al poeta dramático le cumple “el objeto de utilidad general”, y el que no asuma esa función educativa será culpable por negarse “a todo cuanto puede y debe esperarse de tales



obras en beneficio de la ilustración y la moral”, puesto que “el pueblo, a quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro la única escuela abierta para él”. La forma de educar antigua la considera “corrompida” y expone que si se presenta en espectáculos, despierta la atención (1825: 20). Él definió la comedia como:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares: por medio del cual, [...] resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes de la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud. (1825: 21).

Matiza que se debe tratar de una imitación, no de una copia. El poeta debe escoger aquello que le conviene a su interés y formar una ficción verosímil compuesta de muchas partes verdaderas, que es semejante al original pero no igual (1825: 20). Cuando habla de la tragedia manifiesta que esta pinta a los hombres “no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos.” (1825: 21). Concibe al poeta como alguien que recibe el poder de instruir por la naturaleza, no lo aprende o se instruye en ello. Es una capacidad que poseen solo algunos, que les hace percibir cosas que para los demás está oculto. Los únicos que la disfrutaban son los que cultivan el arte de la imitación, grupo del que él forma parte. Él, como persona dotada de talento, comenzó esta reforma que tenía como objetivo dar modelos dignos de ser imitados y espera que otros dotados de sus capacidades sean capaces de terminar lo que él comenzó (1825: 32-34).

#### 4.1.2. Características del teatro neoclásico

En cuanto al género de la comedia, hay que mencionar la definición que le da Luzán en su poética (2008: 588): dice que

es una representación de un hecho particular y de enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; Y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de los ridículo e infeliz de este.

Los grandes cultivadores de la comedia clasicista fueron Tomás de Iriarte, con obras como *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1789), y Leandro

Fernández de Moratín con *El viejo y la niña* (1786) y *El sí de las niñas* (1801), entre otras.

En cambio, la tragedia nos presenta personajes heroicos que simbolizan la imagen de una nobleza “ideal”. Este exhibe una psicología rebelde a las miras gubernamentales. Hay personajes que se repiten como Guzmán el Bueno o Pelayo, es decir, guerreros o héroes reales con fama (Andioc, 1976: 384). El héroe es un compuesto de Dios y de hombre que, según creía el vulgo, tenía una naturaleza mitad divina y mitad humana que se corrompía (Luzán, 2008: 646-647). Todas sus cualidades, tanto malas como buenas, están equilibradas y son las que le dan carácter propio a cada uno de estos héroes (Luzán, 2008: 649). Su cualidad de héroe era concedida por la virtud y la superioridad que muestran, ya que los hombres solo admiran a aquello que consideran extraordinario (Luzán, 2008: 647). Este era su principal objetivo: mostrar un modelo de virtudes. Tragedia y comedia tratan de infundir en el espectador la idea de una virtud que viene a reducirse al control de los propios impulsos de rebeldía. Figuras que nos enseñan a soportar los males, a tener paciencia y resignación ante la adversidad, a profesar, pues, una suerte de estoicismo.

Siguiendo a Luzán (2008: 546), la tragedia sirve para modelar las pasiones, no por medio de la narración sino de la compasión y el terror. Moratín advirtió que las tragedias sirven para limpiar las pasiones violentas y para enseñar a los hombres la virtud de ser héroes. Clavijo y Fajardo opinaban que su función es la de despertar las pasiones con el fin de debilitarlas; una especie de vacuna (Andioc, 1976: 400-401). Esto conlleva afirmar la superioridad de la razón sobre el instinto. Leandro Fernández de Moratín define como teatro “bueno” aquel que favorece a contener al pueblo, es decir, el que controla las ideas y las costumbres públicas. Define a todo aquel que no las sigue como pervertido e ignorante. Quiere que el pueblo sea obediente y que no se cuestione las acciones del Gobierno; en este caso, un Gobierno al que él apoyaba porque compartía los mismos intereses (Andioc, 1976: 517-518). Según René Andioc (1976), en el fondo se trata de mostrarle implícita o explícitamente al espectador que existe una justicia inmanente cuyos efectos habrá de sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje «negativo» en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta. De ahí la importancia de un enredo sencillo, con armazón lógica y psicológica aparente y sobre todo verosímil, es decir, capaz de crear la

ilusión de realidad (Andioc, 1976: 519). Todo esto depende del poeta, que debe ser consciente del armazón del héroe:

Si el poeta, sea épico o cómico, introduce y pinta un hombre de malas costumbres pero con tal artificio y con tales colores, y con pinceladas tan diestras, que se conozca y juzgue desde luego que aquel hombre es malo y que a ninguno pueda parecer hermosos sus vicios, [...] y ponga freno y temor al castigo y escarmiento [...] claro está que la introducción de una mala persona y la imitación de una acción mala no será mal ejemplo, sino bueno. (Luzán, 2008: 651-652)

Luzán aclara que si por el contrario el poeta introduce a una persona virtuosa que comete una mala acción y que no recibe castigo, la acción se verá como un mal ejemplo (2008: 652).

Con estos ejemplos de buena conducta desean que la nobleza tome conciencia de sus responsabilidades y servir de modelo a las clases populares (Andioc, 1976, p. 396). Con esto, también se pretenden elogiar determinados valores de la época. Uno muy recurrente es la fidelidad conyugal, respetada hasta la muerte: los héroes trágicos y las mujeres neoclásicas llegan hasta tal punto que enaltecen su honra con la muerte. Se produce así una dignificación de esta. Ante la incapacidad de dominar la pasión que siente alude a la muerte como un castigo que a la vez dignifica (Andioc, 1976, p. 397). Se propone un galán modelo que es capaz de dominar sus impulsos en nombre de ciertos principios superiores: lo propone como modelo a seguir. El galán debe seguir esos principios, bien llevado por dignidad propia o por autoridad paterna (Andioc, 1976: 398).

Respecto a la estructura, se le atribuye a este periodo un encorsetamiento rígido de las reglas aristotélicas (Pérez Magallón, 2001: 31). Para hablar de estas reglas, Luzán sigue a Aristóteles y explica que la imitación debe ser una y de una sola cosa. La belleza radica en “la variedad reducida a la unidad” (2008: 512). El argumento debe estar estructurado de tal manera que si se quitara un fragmento, la obra se desmembraría (2008: 513). En cuanto al tiempo, sostiene que al tratarse de una imitación tiene que asemejarse lo máximo posible a la acción real, por lo que el tiempo tiene que coincidir; es decir, la representación no debe durar más de tres o cuatro horas, por lo que el tiempo se tiene que ajustar al real (2008: 515). Respecto a la unidad de espacio, sostiene que “el lugar donde se finge que están [...] sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin” (2008: 521). Si esto no se cumple, se rompe la verosimilitud y el público tiene que esforzarse en imaginar en qué lugar se desarrollan las escenas si

continuamente se cambia. Estas “metamorfosis extravagantes” son incompatibles y fuerzan la imaginación y la comprensión (2008: 521-522).

Por su parte, Moratín, en el Prólogo de sus *Obras dramáticas y líricas*, sigue esta línea al afirmar que solo debe haber “un interés, una sola acción, un solo enredo, un solo desenlace” (1825: 26), desarrollado en un lugar y un día, pues “las dos unidades de lugar y tiempo, muy esenciales a la perfección dramática, deben acompañar a la de acción, que es indispensable”. Es difícil su aplicación pero, opina, es totalmente necesaria la aplicación de las tres unidades aristotélicas para que la composición conste de inteligencia y sea verosímil, que es su principal objetivo (1825: 27).

#### 4.1.3. María Rosa Gálvez y el neoclasicismo

Las obras dramáticas de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez no solo se ajustan cabalmente a la concepción dramática de los neoclásicos tanto en la nítida demarcación entre tragedia y comedia como en el escrupuloso respecto de la regla de las tres unidades y de otras cuestiones formales, sino que pertenecen de forma preclara a la temática dieciochesca. Comparte muchos temas con sus contemporáneos ilustrados. Habla, por ejemplo, sobre el abuso de la esclavitud negra en *Zinda*, al igual que Cadalso en sus *Cartas Marruecas*, y apoya la reforma del teatro neoclásico español, como hace Moratín en *La comedia nueva o el café*. Sin embargo, se introduce también en otra temática más abandonada por este periodo, si se excluyen los tímidos esfuerzos de Moratín y Feijoo: la mujer. La autora poseía una alta “autoconsciencia femenina” que la llevó a tratar temas como la violación, la amistad femenina, un punto de vista positivo ante una sociedad matriarcal, la locura femenina y el suicidio. Este último se plantea en sus obras como un medio para poder escapar de una sociedad injusta para la mujer. (Whitaker, 1992: 1554).

La obra de María Rosa de Gálvez, como desarrollaremos después, fue creada en un periodo de apenas seis años, los que pasó en la Villa y Corte entre 1800 y 1806 antes de su temprana muerte. Cultivó la lírica y el drama: se conservan dieciséis extensos poemas, todos de circunstancias, y trece piezas dramáticas, cinco comedias y ocho tragedias. Practicó también, como modo de obtener ingresos económicos, la traducción de obras teatrales, sobre todo francesas. El grueso de su producción se publicó en 1804, en la Imprenta Real de Madrid, costado por el todopoderoso ministro y favorito de Carlos IV, Manuel Godoy, en tres volúmenes, con el título *Obras poéticas de doña María Rosa de Gálvez*. El tomo I contiene trece de los dieciséis poemas; *Bión*, una

ópera lírica en un acto; la comedia sentimental *El egoísta*, en tres actos; y *Los figurones literarios*, comedia de figurón en tres actos. El volumen II contiene el melólogo *Saúl*; *Safo*, drama trágico en un acto; la tragedia *Florinda*, en tres actos; y *Blanca de Rossi*, tragedia en cinco actos. El tomo III contiene *Amnón*, tragedia en cinco actos con acompañamiento musical; *Zinda*, tragedia en tres actos, y *La delirante*, tragedia en cinco actos sobre el personaje de Isabel I de Inglaterra. Aparte compuso las comedias de costumbres *Un loco hace ciento* y *La familia a la moda* —la única escrita en prosa—, la comedia heroica *Las esclavas Amazonas* y la tragedia *Alí-Beck*.

Numerosos críticos opinan que no podría haber publicado sus obras sin la ayuda de Godoy y el respaldo de Leandro Fernández de Moratín, y que se introdujo en el teatro gracias a su estatus social, pero todos estos intentos de encubrir su ingenio solo provienen de un ámbito dominado por hombres como era el teatro neoclásico. Su producción dramática fue una de las más significativas de la época, compuesta por cinco comedias y ocho tragedias, algunas de las cuales fueron representadas en Madrid en el periodo entre 1800 y 1806, año de su temprano fallecimiento, e incluso dos de sus obras volvieron a representarse después de su muerte. Se escenificaron en los principales coliseos de la época y actores famosos daban vida a sus personajes. Importantes periódicos hicieron reseñas de sus obras, como el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid* (Whitaker, 1992: 1553). En general, los críticos de su obra pertenecen a dos grupos cronológicos: sus contemporáneos y los comentaristas del siglo XX. Los primeros, se interesaban más por su sexo que por su obra. Los críticos más modernos sostienen la idea de que es imitadora de Moratín, algo que parece erróneo ya que resulta claro que la temática y la técnica son distintas (Whitaker, 1992: 1554-1555).

## 4.2. Literatura femenina y misoginia

### 4.2.1. ¿Se puede hablar de literatura femenina?

Desde hace varios siglos, se ha intentado responder a la pregunta sobre cuáles son las diferencias esenciales entre hombres y mujeres. En el siglo XVIII se le prestó a esta cuestión mucho interés y, como consecuencia del debate que se planteó sobre la naturaleza femenina, surgieron textos que “quebraron las bases sobre las que se apoyaba la jerarquía de los sexos en el pensamiento tradicional” (Bolufer, 1998, 27-28).

La obra literaria de María Rosa Gálvez se puede considerar literatura femenina siguiendo a la Asociación Española de la Investigación de Historia de las Mujeres. Redondo Goicochea (2001: 20)<sup>1</sup> afirma que para poder clasificar una obra como tal deben darse dos características fundamentales: que la autora sea una mujer y que el texto contenga marcas evidentes de feminidad. Se ha hablado mucho sobre qué características se observan en la escritura de las mujeres. Puede considerarse una marca femenina tanto la elección de los temas, como los personajes y el punto de vista desde el que se narra la historia; pero quizá el rasgo más importante es la defensa de unos valores que se encuentran en el orden simbólico de la madre y lo divino (Redondo Goicochea, 2001: 23). En el caso de las escritoras españolas, han ido incorporando elementos y valores ético-morales y de lo divino, es decir, han demostrado una inteligencia emocional frente a la inteligencia racional (Redondo Goicochea, 2001: 24). El deseo de las primeras mujeres escritoras de las que se tiene conciencia aflora del deseo amoroso. Esto conllevó dos características importantes: un punto de vista personal donde el “yo” se relaciona con el “tú” y se observa el mundo de fuera desde dentro; y una visión centrada en la experiencia amorosa (Redondo Goicochea, 2001: 25-26). Estas características no son únicamente características de las mujeres escritoras pero la perspectiva y ciertos temas son planteados de manera diferente. El resto de las diferencias habría que medirlas por otros factores como la frecuencia de uso (Redondo Goicochea, 2001: 29).

Podemos saber de la opinión que se tenía de las mujeres en la época a través de las obras de los grandes autores. La literatura que existe sobre la mujer en el siglo XVIII es importante cualitativa y cuantitativamente. Hablaron sobre ella los grandes ilustrados, como Feijoo (“Defensa de las mujeres”, en el *Teatro crítico universal*, tomo I, discurso XVI), Clavijo y Fajardo (*El tribunal de las damas y Pragmática del celo y desagravio de las damas*) y Jovellanos (“Memoria sobre si debían o no admitir en la Sociedad Económica de Madrid a las señoras”), los moralistas acérrimos que criticaron el cortejo como nueva realidad amorosa de la época, y las propias mujeres, como Josefa Amar y Borbón, autora de tratados y discursos como *Importancia de la Instrucción que conviene dar a las mujeres* (Zaragoza, 1784) y el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (Madrid, 1790), e Inés Joyes Blake, autora de “Apología de las

---

<sup>1</sup> Capítulo 2: “Introducción literaria. -Teoría y crítica feministas-” de *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres* (2001).

mujeres en carta original de la traductora a sus hijas”, que incluyó como apéndice en su traducción de la novela de Samuel Johnson, *El príncipe de Abisinia* (Madrid, 1798).

#### 4.2.2. Breve introducción a la historia de la misoginia hasta el siglo XVIII

Durante el Medievo y la Edad Moderna se tenía como certeza la inferioridad física, moral e intelectual de las mujeres. Esta jerarquía de sexos se apoyaba en las Escrituras y en las bases Escolásticas. Desde fechas tan tempranas se empezaron a alzar voces, tanto masculinas como femeninas, en contra de estos ideales. Esta controversia comenzó con la obra *Cité des ames* de Christine Pisan (1405) y duró desde el siglo XV al XVIII. En la época humanística encontramos obras como la del *Diálogos de mujeres* (1542) de Cristóbal de Castillejo que da una visión conciliadora de la polémica. Otros humanistas seguían en la misma línea de pensamiento respecto a la inferioridad de las mujeres pero abandonaron la agresividad que hasta ahora había dominado a la misoginia, por el hecho de que creían que había que tener un tono afable con el que todavía consideraban el “sexo débil”. En cambio, con la llegada del Barroco se volvió a tomar una perspectiva acre por razones sociales y políticas como la Contrarreforma. Este conflicto llegó a los teatros de mano de Calderón (aunque la supuesta misoginia de este autor ha sido puesta en duda en la actualidad), entre otros. Frente a estos escritores, se alzaron voces femeninas en toda Europa. En España destacaron Teresa de Cartagena, la primera mujer en escribir en español un tratado que defendía a las mujeres escritoras y pensadoras; y María de Zayas, que denunció la situación de las mujeres y defendió la igualdad de sexos.

En el periodo entre el siglo XVII y XVIII, conocido como preilustración, destazó el tratado *De l'égalité des deux sexes* (1673) del francés Poulain de la Barre que, aunque no recibió demasiada atención, significó una fractura en el debate de los sexos porque, además de defender la igualdad, no recurría a la tradición y a las autoridades para defender su postura sino que apelaba a la razón. En estos dos siglos se produjo un importante aumento de los textos en defensa del “carácter no sexuado de la mente” (Bolufer, 1998: 29-34).

Como texto en defensa de la mujer del siglo XVIII hay que hablar de Feijoo, quien escribió la “Defensa de las mujeres”, discurso XVI del primer tomo del *Teatro crítico universal* (1726). La novedad de esta obra es que, aunque no se acercara a muchas de las reivindicaciones femeninas de la época, se basó en creaciones que hasta

la fecha habían intentado revocar los argumentos referidos a la inferioridad fisiológica de las mujeres para rebatirlos y buscar las razones por las que los hombres arremetían contra las mujeres. Al crear esta defensa, se enfrentó a siglos de un pensamiento que se apoyaba en las autoridades y en las Sagradas Escrituras. Durante siglos atrás, los relatos de la Creación hablaban sobre el pecado de Eva, responsable de la condena de la humanidad. Este hecho simbolizaba el peligro que supone el acercamiento de la mujer al saber y, por ellos, las mujeres fueron condenadas al sometimiento. La reinterpretación que llevó a cabo Feijoo, y otros autores, rompía con estas ideas enraizadas en la sociedad. Al mismo tiempo, el padre benedictino ponía en crisis la concepción aristotélica de la mujer como un ser intermedio entre el hombre y los animales. Su objetivo era analizar los argumentos de sus rivales para poder desmentirlos. Debido a esto, se le atribuyó ser parte de la corriente del discurso de la “excelencia” femenina, pero él quiso desmarcarse puesto que lo que buscaba era establecer una igualdad de sexos (Bolufer, 1998: 34-39). Si a todas las nuevas corrientes le surgieron oponentes tan agresivos no fue más que porque consideraban que este debate abría las puertas a un cambio en el orden social y en la jerarquía que hasta ahora dominaba (Bolufer, 1998: 54).

#### 4.3. La sociedad para la mujer del siglo XVIII

En este siglo, el debate de los sexos estuvo candente. Las reuniones estaban dominadas por conversaciones sobre la naturaleza y la condición de hombres y mujeres. La sociedad idílica para los ilustrados era aquella en la que los comportamientos se vieran reformados, por ello, en la segunda mitad de siglo, los moralistas laicos recurrieron a la idea de una nueva “naturaleza” femenina. Con esto, buscaban crear la ilusión de que los comportamientos que se pretendían corregir solo eran recomendados, no impuestos, y que eran fruto de la lógica y la condición física y mental. Esta nueva “naturaleza” no se basaba en la inferioridad, ya que Feijoo y otros autores habían deslegitimado esta idea tradicional, pero, aun así, las mujeres no se sentían identificadas con esta nueva definición. Además de esta nueva imagen, los perfiles que mantenían las ideas tradicionales siguieron manifestándose, destacando la naturaleza ignorante, habladora y defectuosa de las mujeres (Bolufer, 1998: 60-63).

Quizá fue Jean-Jacques Rousseau, el gran pensador y escritor ginebrino, autor de la novela epistolar de educación femenina *Julia, o la nueva Eloísa (Julie, ou la Nouvelle*



*Héloïse*), publicada en 1761 y traducida al español por José Mor de Fuentes en 1836-1837, el portavoz más popular en el siglo XVIII del planteamiento de la naturaleza femenina. Es plausible que muchos autores españoles que trataron este tema leyeran a Rousseau, soslayando la prohibición inquisitorial. Las explicaciones de los naturalistas fueron replanteadas de distintas maneras pero se mantuvieron en auge junto con otros modelos<sup>2</sup> (Bolufer, 1998: 74-76).

Aunque el debate se produjo entre hombres letrados obcecados por definir a la mujer, hubo mujeres notables españolas y europeas que alzaron su voz. Incluso aquellas autoras que no tomaron parte de la discusión se refirieron a ella para justificar su interés por las letras. Por el contrario, las escritoras que sí toman parte de la polémica, recurrieron a argumentos tradicionales y a nuevos planteamientos abiertos por la Ilustración. Criticaban a los autores masculinos que se implicaron en este debate y que no mantenían una posición objetiva (Bolufer, 1998: 101-102), revelando su posición de superioridad. Destaca Josefa Amar y Borbón quien, al igual que Feijoo, intentó refutar, en obras como *Importancia de la Instrucción que conviene dar a las mujeres* (1784) y el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790), los argumentos apoyados en las Sagradas Escrituras y en el pecado de Eva. Se centró en desmentir la idea de la inferioridad intelectual de la mujer, pensamiento que consideraba imperdonable a los ilustrados. Dedujo que lo único que impedía a las mujeres desarrollar sus capacidades era la falta de educación y de incentivos sociales. Se aprovechó de las grietas del discurso ilustrado, que no hablaba explícitamente de la inferioridad femenina, pero tampoco se comprometía a crear una igualdad real (Bolufer, 1998: 105-106). Esto incumplía una de los pilares principales en que se apoya la Ilustración: la educación; a través de la cual el individuo puede forjar hábitos e interiorizarlos para mejorar su conducta, su juicio y su entendimiento (Bolufer, 1998: 118-119). La mujer que presentaba Josefa Amar era un ideal familiar que debía estar instruida para “proporcionar al marido ilustrado una compañía agradable y una conversación inteligente y culta.” (Bolufer, 1998: 135). La instrucción de la mujer podía servir además para “consuelo y recreo” de su familia y convertirse en un “valor”

---

<sup>2</sup> Los pensadores opuestos al naturalismo, llamados defensores de la ‘complementariedad’, sostenían que “al construir una “naturaleza” femenina ideal (y la “naturaleza” masculina que aparecía como su opuesta) justificaban filosóficamente que las mujeres se consagrasen a la vida doméstica y dejaran al cuidado de los hombres el ejercicio del saber y la acción política. De este modo, ambos sexos debían interiorizar [...] los comportamientos que se consideraban útiles o convenientes para la sociedad”. Pretendían crear una “naturaleza femenina no inferior, sino diferente y complementaria, pretendiendo que lo que se hacía era desenterrar y recordar a las mujeres su verdadera esencia [...]” (Bolufer, 1998: 75-76).

añadido al contraer matrimonio (Bolufer, 1998: 135-136). Estos textos eran considerados discursos pedagógicos que inculcaban a las mujeres valores domésticos y estaban dirigidos sobre todo a las que pertenecían a las clases altas de la sociedad.

Si bien es cierto, además de la educación doméstica, la Ilustración permitió que las mujeres de clase alta pudieran instruirse en las letras. Unas pocas privilegiadas podían ser educadas en escuelas privadas del extranjero. Gracias a este impulso, se produjeron cambios significativos en la formación de las mujeres distinguidas. Como idioma moderno, se introdujo el francés y comenzaron a aparecer traductoras. Debido a este afloramiento, los tratados pedagógicos cambiaron, de forma no demasiado notable pero aun así importante, y empezaron a introducir ideas como que la mujer además de estar en casa, podía ser “sabia” (Bolufer, 1998: 159-161). Cada vez fue más habitual la imagen de la mujer docta, tanto, que la formación intelectual se volvió más exigente. Esto provocó el miedo de la sociedad, puesto que eran conscientes de que el saber conlleva poder. Por ello, subrayaban la idea de que ampliar su educación no tenía que corresponderse con deseos de salir de su lugar ni quebrar el orden (Bolufer, 1998: 165).

Como consecuencia, empezó a cambiar el modo en el que las mujeres participaban en las letras. Las lectoras crearon un grupo creciente y cada vez eran más las mujeres que escribían y publicaban. La figura de la mujer lectora y la mujer escritora era cada vez más común aunque, si bien es cierto, se toleraba siempre que se aceptara una serie de reglas (Bolufer, 1998: 299). A pesar de ello, el número de mujeres escritoras aumentó considerablemente en la segunda mitad de siglo (Palacios Fernández, 2008)<sup>3</sup>. Muchas de estas autoras pertenecían a la nobleza ilustrada o a clases altas de la sociedad; pero además, sorprendentemente, hubo un aumento de las mujeres de clase no privilegiada que comenzaron a escribir. De cualquier manera, las mujeres escritoras debían adaptarse a la imagen ideal de escritora ilustrada. La única forma legítima para exhibir sus conocimientos en la esfera pública sin ser tachadas como “bachilleras”, con connotaciones negativas, “era presentar su trabajo disculpándose, negando pretensiones de gloria, anticipando sus defectos y pretextando haber sido inducias a publicar por los ruegos de otras personas” (Bolufer, 1998: 309-311), como así hará, sin ir más lejos, María Rosa de Gálvez, consciente de su atrevimiento, en la Advertencia que oficia de preámbulo a sus tragedias, en el tomo II de sus *Obras poéticas*, como luego veremos. Esta humildad era impuesta de manera implícita y pasó

---

<sup>3</sup> Capítulo IV: “Las dramaturgas: creación y público”. Edición de [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)

a valorarse a una autora por su humildad, lo que conllevó a críticas de distintas escritoras que, a su vez, fueron juzgadas por desviarse de la norma. De esta forma, se presentaba a una mujer privilegiada que se dedicaba a las letras como pasatiempo. También los géneros literarios estaban restringidos: las religiosas escribían autobiografías espirituales, poesía devota o biografías de monjas de su orden; en cambio, las escritoras laicas cultivaron sobre todo poesía y teatro. Este último se labró en un número menor y era considerado por muchos como un género impropio de mujeres, en especial el cultivo de la tragedia, en tanto en cuanto era considerado el género literario por antonomasia. Sin embargo, escribir sobre la educación, ante todo si era sobre la educación de los hijos, era digno de alabanza. Esta moderación, la desacreditación de la misoginia tradicional y el surgimiento de la idea de que las mujeres podían ser letradas y que favorecían el desarrollo del país, hizo que fueran aceptadas públicamente; llegándose al punto en que elogiarlas se convirtió en una exigencia y el desprecio fue desplazado a meros textos sátiros (Bolufer, 1998: 312-315).

Los prólogos y prefacios de las obras de las escritoras por los que se daban a conocer al público, así como la correspondencia que publicaban, eran analizados por censores. Estos les servían para crear una imagen pública, por lo que tenían que ajustarse a los modelos y siempre recurriendo a la imagen de escritora modesta. Las autoras y traductoras procuraron seguir esta regla, bien por imposición o bien porque realmente creyeron que eran pobres de talento (Bolufer, 1998: 317-318).

Emplear esa imagen modesta no era la única identidad que debían adquirir; también existía el estereotipo de la mujer “viril” por sus méritos literarios, que ya se encontraba en aquellas mujeres que habían ocupado un trono o habían participado en una batalla, es decir, con esta imagen se presentaba el afán de gloria. Realmente se puede vislumbrar la ambición de muchas de estas escritoras a través de sus prólogos, aunque de forma opaca. Muchas de ellas intercambiaron correspondencia con la censura, lo que da indicios de su actitud frente a sus propias obras (Bolufer, 1998: 321-323). María Rosa Gálvez se apartó de la imagen convencional. Escribió una carta en 1803 a Carlos IV porque se había retrasado el pago de los gastos de impresión de sus *Obras poéticas*. En esta carta, ella reivindica su papel como escritora y se coloca como figura ejemplar de la literatura. Superó el tópico de la escritura modesta y reconoció su ambición y el deseo de que sus textos fueran reconocidos:

A esto puede agregarse el deseo de hacer público un trabajo que en ninguna otra muger, ni en nación alguna tiene exemplar, puesto que las mas celebradas francesas solo se han limitado á traducir, ó quando mas han dado á luz una composicion dramática; mas ninguna ha presentado una coleccion de Tragedias originales como la Exponente.<sup>4</sup>

De esta forma, construyó una imagen de sí misma que no se valía de su sexo para aspirar a la generosidad de los críticos, sino para exigirles reconocimiento. Las alabanzas de escritoras realizadas a “mujeres célebres” que hasta ahora se habían hecho estaban escritas en tercera persona y se esperaba que las mencionadas respondieran con sencillez y humildad. En cambio, esta no era la primera vez que M<sup>a</sup> Rosa Gálvez no ofrecía esta respuesta. En una ocasión, Vicente Seixo la mencionó entre las escritoras “no menos dignas de gloria” y ella, en contra de lo que se esperaba por su condición de mujer escritora, se apropió con orgullo de esa imagen que le proporcionó la crítica y la usó cuando otros despreciaban su carrera literaria. Llegó a mandar una carta a la Junta de Dirección de Teatros para solicitar una mayor parte de beneficios de lo que reportan sus obras (Bolufer, 1998: 324-325). Para ello, alega su condición de mujer desprotegida pero más adelante afirma ser la primera escritora española que se ha dedicado al teatro, poniendo así de relieve sus creaciones literarias. Para reforzar este hecho, concluye que tiene varias composiciones dramáticas ya escritas que podrían tener el mismo éxito que la obra por la que demanda un excedente, declarándose así como autora prolija:

[...] Sabe que últimamente se ha acordado por V.SS. que el premio destinado á las composiciones dramáticas de esta clase, sea el tres por ciento del producto de todas sus representaciones por tiempo de diez años; pero como además de ser una muger sin herederos [...] no se negarán á conceder su proteccion á una muger, la primera entre las españolas que se ha dedicado á este ramo de Literatura, acude á la bondad de V.SS., haciéndoles presente que tiene empezadas, y al concluir, otras varias composiciones dramáticas que espera se representarán bajo la sabia dirección de V.SS., y en ellas se conformará al insinuado premio del tres por ciento, ú otro que V.SS. se sirvan señalarla. Pero en quanto á la Tragedia el Ali-Bek, tanto por haverla compuesto en la inteligencia de veinte y cinco doblones, quedando la pieza absolutamente vendida, como porque las circunstancias actuales de la exponente la obligan á solicitar este auxilio [...].<sup>5</sup>

#### 4.4. Biografía y producción literaria de María Rosa Gálvez

---

<sup>4</sup> Carta de María Rosa de Gálvez del 21 de septiembre de 1803 a Carlos IV solicitando la demora en el pago de los gastos de impresión de sus *Obras Poéticas* en la Imprenta Real hasta que se produzca la venta de las mismas. Edición de [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)

<sup>5</sup> Carta de María Rosa de Gálvez a la Junta de Dirección de Teatros solicitando una compensación económica de 25 doblones por su tragedia original *Ali-Bek*, fechada el 21 de mayo de 1801. Edición de [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)

#### 4.4.1. Acontecimientos importantes en la vida de la autora

María Rosa Gálvez creció en una de las familias más ilustres de Macharaviaya (Málaga) durante el reinado de Carlos III. Los antepasados de los Gálvez fueron hidalgos vascos que llegaron a Andalucía en 1240 con Fernando III (Bordiga Grinstein, 2003: 11). Ella es hija adoptiva según diversos documentos familiares. Esto ha llevado a que algunos afirmen incluso que podría ser hija de Carlos III, hipótesis poco probable. Más factible es la suposición de que es hija natural de Antonio de Gálvez, su supuesto padre adoptivo, fuera del matrimonio. Ser hija ilegítima tuvo que provocar suspicacias en los sectores más conservadores de la sociedad y crearle una mancha que la acompañaría durante buena parte de su vida (Luque y Cabrera, 2005: 18-19). Se casó con su primo José de Cabrera y Ramírez, con quien tuvo un desgraciado matrimonio, no solo por sus reiteradas ausencias, sino también por su desaforada pasión por el juego, por el que contrajo numerosas deudas. Ello comportó que la vida conyugal se deteriorase considerablemente; mas, con todo, ella continuó con su verdadera vocación, la literatura. El matrimonio tuvo una hija que falleció tempranamente, lo que causa en ella una profunda pérdida (Luque y Cabrera, 2005: 28-32). Todos estos problemas desembocaron en su separación, tras la cual ella marchó a la Corte en 1795. Su estancia en Madrid coincidió con la muerte de su amiga María Rita de Barreneche y Morante de la Madrid, a quien dedica su poema *La noche* y estar en una ciudad tan importante debió haberle permitido visitar los círculos literarios (Bordiga Grinstein, 2003: 25-26). Se sabe que se hizo un lugar en la Corte y conoció a Manuel de Godoy y Álvarez de Faria, con el que se piensa que pudo tener una relación sentimental. No hay constancia de ello, ya que se trataba de un rumor que circulaba entre algunos autores, pero es cierto que contaba con su protección, como ella misma reconoce en algunos textos, lo que le pudo facilitar la publicación de sus obras. Estos afirmaban que si una de sus obras era censurada, ella recurría al Príncipe de la Paz e inmediatamente el censor modificaba su dictamen. De igual manera, sin su talento no hubiera conseguido publicar sus obras en un momento en el que muy pocas mujeres podían hacerlo (Luque y Cabrera, 2005: 33-36). Por consiguiente, hay tres grandes ejes en su vida personal: su padre, su marido y Manuel Godoy. La relación con estos hombres va a proporcionar los temas de sus obras, que contienen esbozos autobiográficos y de su propio pensamiento de libertad y transgresión (Fernández Ariza, 2017: 255). Sin embargo, va a ser la muerte de su hija el hecho más significativo y trascendente de todos. Con independencia de todo esto, es su

trabajo, y no su vida personal, lo que nos permite colocarla como una de las mejores escritoras de su tiempo.

#### 4.4.2. Su labor como traductora

Con las posibilidades que se le abrían a las mujeres privilegiadas tras la aceptación de su formación letrada, creció su afición por los idiomas, lo que favoreció la presencia femenina en las traducciones que se realizaban en el siglo XVIII, principalmente en las últimas décadas. Era una vía para acceder a la cultura en un mundo dominado por hombres. Parece ser que ninguna lo hace de manera profesional. Predominan entre las traducciones los tratados de educación y los libros morales y religiosos (Palacios Fernández, 2008)<sup>6</sup>.

Las obras traducidas por M<sup>a</sup> Rosa Gálvez han sido de alguna manera eclipsadas por sus obras literarias pero merecen un espacio por su calidad y porque cuando inicia su carrera como dramaturga, aún se dedica a esta labor, por lo que no se pueden separar. La traducción era fundamentalmente una actividad femenina, considerada literatura menor y de imitación, que no se corresponde con la imagen que la autora intentó dar de sí misma y la reivindicación de la calidad de sus obras que proclamó. La labor de la traducción era una buena forma de trabajar, ya que las traducciones se abonaban al mismo precio que las obras originales; por esta razón, eligió este oficio, al igual que muchos otros dramaturgos contemporáneos. Llama la atención que se dedicara a traducir cuando tenía aversión a esta tarea, como se puede comprobar en la “Advertencia” que aparece en la edición de sus tragedias, en el tomo II de sus *Obras poéticas* (García Garrosa, 2011: 37-38). En él afirma que:

De aquí es, que hay un diluvio de traductores, y por milagro un ingenio. Sea dicho sin ofender a nadie: es muy difícil traducir bien; pero hay tanta diferencia de esto á ser poeta, como la hay de iluminar una estampa, á abrir la lámina para tirar la estampa. Sin embargo, hoy vemos con extrañera, que qualquiera que traslada á mala prosa española los dramas extranjeros, se cree ingenio, y aun se atreve á desacreditar á los verdaderos poetas originales [...].<sup>7</sup>

Más adelante es incluso más agresiva con este oficio:

[...] quedando solo para el traductor el interés pecuniario, [...] que solo puede serlo para aquellos cortos ingenios, que nada son capaces de inventar por sí, y necesitan hallarse los pensamientos, la

---

<sup>6</sup> Capítulo II: “La mujer y la literatura”. Dentro del apartado “Habilidades intelectuales y culturales de las mujeres del siglo XVIII”.

<sup>7</sup> “Advertencia” del tomo II de las *Obras originales* de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, pp. 3-4.

acción, el orden, y en una palabra, hallarse la obra compuesta para poder hacer algunos pinitos en la cuesta del Parnaso.<sup>8</sup>

Sorprenden estas declaraciones de la mano de una autora que ya ha realizado traducciones. No hay que olvidar que figuran en el prólogo de sus tragedias, obras que reivindica como originales dentro de un género que en España no ha tenido gran producción. Esta consideración de la traducción como tarea menor frente a la creación parece enfocada a poner en valor su producción trágica en un ambiente teatral en el que predominaban las creaciones francesas e italianas. Además de una crítica directa a este trabajo, encontramos una crítica oculta en la voz de sus personajes. Tampoco se trata de una crítica como tal sino que la denuncia se basa en la conformidad del público y en su mala elección de los originales, que no estaban sujetos a las reglas y no contaban con una buena enseñanza moral (García Garrosa, 2011: 38-39). Estas opiniones surgen en un momento en el que la traducción está en auge debido a la gran circulación de textos de diferentes géneros, procedencias y materias traducidos al español. En esta época se consideraba al traductor como un simple copista que no tenía facultades para la creación original. El argumento principal para tantas voces críticas es mencionado por M<sup>a</sup> Rosa de Gálvez en la “Advertencia” anterior: los textos importados desplazan a la producción nacional (García Garrosa, 2011. 39-40).

Se puede establecer que la autora tradujo cuatro obras teatrales: una obra lírica, *Bion*, dos comedias de costumbres, *La intriga epistolar* y *La dama colérica o novia impaciente*, y una comedia sentimental, *Catalina, o la bella labradora*; aunque este género no era el preferido por las escritoras españolas que se dedicaban a la traducción. Aun así, estrenar cuatro versiones de obras francesas en solo seis años, que solo estaba al nivel de grandes autores de teatro popular, es digno de acentuar. Esto se pudo deber sin duda a su deseo de destacar y adquirir un nombre, para posteriormente requerir la impresión de sus *Obras poéticas*; además de las razones puramente económicas (García Garrosa, 2011: 41-43). Casi lo más significativo de su actividad traductora es que las obras que vierte al castellano son piezas que, en su tiempo, acaban de ser estrenadas en París, lo que indica que la autora era una excelente conocedora de las tendencias dramáticas del momento. A su vez, intenta elegir obras famosas o que han obtenido críticas favorables y no parece casual la elección en lo concerniente a los temas, ya que

---

<sup>8</sup> “Advertencia” del tomo II de las *Obras originales* de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, pp. 5-6.

las cuatro obras giran en torno al amor, el matrimonio y la libre elección de los contrayentes, temas frecuentes en sus obras (García Garrosa, 2011: 44-46).

#### 4.4.3. Poesía lírica

Dieciséis son las composiciones líricas compuestas por M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, de las cuales trece vieron la luz en el tomo I de sus *Obras poéticas* (1804) y, posteriormente, en *Variedades de ciencias, literatura y arte y Minerva* entre 1895 y 1806. Como la autora afirma, este pequeño grupo no representa toda su creación lírica pero hasta ahora no se han podido recuperar todas sus creaciones. Tampoco tenemos constancia de que deseara publicar todas sus poesías porque, como ella afirma en la “Advertencia” del tomo I, no codiciaba entrar en competencias literarias con sus contemporáneos (Bordiga Grinstein, 2003: 35). Su composición predilecta fue la oda (subgénero lírico al que pertenecen doce de los poemas publicados), pero también encontramos una silva, un canto elegíaco en endecasílabos, un romance heroico y una octava real (Bordiga Grinstein, 2003: 53).

La organización de los poemas parece arbitraria y se distribuyen según la importancia y el grado de dificultad que presentaba la composición. Sin embargo, encontramos un elemento común en todos: la presencia de la autora. Los poemas hacen un recorrido por su carrera como escritora lírica, su aprendizaje, sus desengaños, su fuente de inspiración, sus objetivos, y su propia evolución espiritual y filosófica (Bordiga Grinstein, 2003: 35).

La temática forma parte cabal del ideario neoclásico y sus poemas están dominados por la utilidad y el didactismo que producen sus sentimientos y emociones y que se fundamentan en el panteísmo, la visión teológica de la naturaleza. Todo gira en torno a la naturaleza. Se encuentran descripciones realistas y sensuales producidas por la observación directa de la poeta, que es el personaje central, por lo que se distancia del tratamiento que tradicionalmente se le ha dado a la naturaleza. Hace uso de la nueva filosofía sensacionista de Locke, que defendía “que el conocimiento se obtenía a través de las impresiones sensoriales que producía la observación de la naturaleza, a diferencia del periodo anterior en el que Dios era la fuente de todo conocimiento”, aunque no niega la existencia de un Dios, que es el creador de esa extraordinaria naturaleza (Bordiga Grinstein, 2003: 40-41).



Es evidente la ausencia del tema amoroso, que sustituye por el de la amistad, el cual define como una relación que está reservada solo a seres virtuosos. M<sup>a</sup> Rosa Gálvez parece buscar la soledad, por lo que la naturaleza y la amistad le sirven como refugio. Hace toda una defensa de la vida del campo como “fuente de paz, inspiración y felicidad” (Bordiga Grinstein, 2003: 46-47).

#### 4.4.4. Ámbitos dramáticos a los que se acercaban las escritoras de su tiempo

Carmen Fernández Ariza (2017) hace una clasificación de las autoras dramáticas de este siglo basándose en Emilio Palacios.<sup>9</sup> Este autor crea cuatro grandes grupos. El primero estaba formado por las traductoras de teatro, que se vieron favorecidas por la política gubernamental, ya que buscaban traducir textos que se ajustaran a las ideas ilustradas. La tarea se les encomendó a los grandes dramaturgos del momento, como Nicolás Fernández de Moratín, José Clavijo y Fajardo y José Cadalso, entre otros; y en este contexto apareció la mujer traductora que se ocupó principalmente de obras francesas de Molière y Racine. El segundo grupo lo configuraban las creadoras dramáticas que seguían la nueva estética neoclásica, como M<sup>a</sup> Rosa de Gálvez. El tercer grupo lo constituían las dramaturgas de teatro popular, que fue menospreciado por los ilustrados y tiene una calidad inferior a los anteriores. Por último, el cuarto grupo es llamado por Emilio Palacios como “La musa dramática en el claustro”. Lo forman autoras religiosas que escribían para representar en ámbitos sagrados y las obras tienen carácter alegórico y realista con una clara influencia barroca (2008: 253-254).

#### 4.4.5. Las comedias

Su aporte al género de la comedia dramática es ligeramente menor al de las tragedias, aunque la crítica fue más benévola con estas que con las tragedias. Escribió cinco comedias originales: *Un loco hace ciento*, *El egoísta*, *Los figurones literarios*, *La familia a la moda* y *Esclavas Amazonas*; y, además, tradujo dos comedias del francés. Al igual que ocurre en las tragedias, tiene interés en contribuir a la reforma del teatro conforme a los ideales ilustrados, con sus exigencia de verosimilitud, respeto de la regla de las tres unidades, decoro y didactismo: sirven al principio horaciano de instruir deleitando, en orden a que la pieza funcione como ejemplo de una útil moralidad al

---

<sup>9</sup> Capítulo IV: “Las dramaturgas: creación y público” en la obra *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* (2008).

censurar los vicios. Los temas giran en torno a la valoración de lo nacional frente a las nuevas modas como la práctica del cortejo, la pérdida de las costumbres españolas o la deformación del idioma (Bordiga Grinstein, 2003: 101). Son fundamentales también los temas relacionados con la situación de la mujer, la controversia del matrimonio, la libertad en la elección del cónyuge, etc. Además, en *El egoísta*, llega a defender el divorcio como una salida legítima del matrimonio cuando la mujer sufre violencia machista. La cuestión del divorcio estuvo en el candelero, promovida por Francisco Cabarrús, ministro de finanzas de Carlos III, que no prosperó, y defendida, aunque tíbicamente, por Leandro Fernández de Moratín, en su comedia *El viejo y la niña*.

Las comedias *Un loco hace ciento*, *Los figurones literarios* y *La familia a la moda* forman parte de una composición costumbrista en la que ridiculiza las nuevas modas que deforman las costumbres españolas y que no ayudaban a incrementar el nivel cultural y moral de la nación.

*Un loco hace ciento* (1801) fue su primera comedia en un acto y la única que escribió en prosa. Parece ser que su finalidad fue que su tragedia *Ali-Bek* tuviera un “fin de fiesta”, por lo que fueron estrenadas a la vez. El tema lo aclara la autora: cree que los jóvenes que viajan al extranjero desprecian su lugar de origen y adoptan la manera de vestir y hablar de ese lugar. Ella está preocupada por este “defecto” y quiere corregirlo (Bordiga Grinstein, 2003: 101- 102).

*Los figurones literarios* se publicó años más tarde en el Tomo I de sus *Obras Poéticas* (1804). Algunos autores han creído ver en ella una imitación de la *Comedia nueva* de Moratín por las similitudes en el papel que le da a la mujer en la sociedad y, más claramente, por la sátira que encuentra en ambas piezas el comediógrafo Francisco Comella (Bordiga Grinstein, 2003: 102-104).

*La familia a la moda* es la penúltima obra dramática que compuso. Aunque obtuvo una licencia de impresión, nunca llegó a verla impresa debido, posiblemente, a la situación económica que atravesaba en ese momento y que le hizo imposible afrontar el coste de impresión. La obra había sido escogida para inaugurar la temporada del coliseo de los Caños del Peral, pero el censor eclesiástico declaró que era inmoral y le negó la licencia en febrero de 1805. Ella escribió a la Junta explicando que se había entendido mal su comedia y que su único objetivo era ridiculizar algunos vicios y le recordó a la Junta otro suceso en el que se le censuró la obra *Un loco hace ciento* y el

tribunal le dio la razón. Finalmente, fue representada en este coliseo en abril del mismo año (Bordiga Grinstein, 2003: 104).

Otro grupo temático lo forma la comedia sentimental o lacrimosa, género que está a caballo entre la tragedia clásica y la comedia, que, más tarde, evolucionó con el Romanticismo, y que estaba en sintonía con el desarrollo de la novela sentimental a la manera de la *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, uno de los grandes éxitos del dieciocho en Europa; el ejemplo paradigmático del género en España lo constituye *El delincuente honrado* de Jovellanos. Su objetivo principal era ofrecer una lección moral ilustrada para educar al vulgo, utilizando las lágrimas en lugar de las risas como recurso. Los personajes pertenecían a la burguesía o clase media y se desarrollaba en centros urbanos. A este grupo pertenece *El egoísta*, comedia creada tras asistir a la representación de *Le délire, ou les suites d'une erreur* de Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr. Fue tal el impacto que le produjo que se inspiró en ella para componerla. Asimismo, es evidente una vinculación con su vida matrimonial: se nos presenta a un personaje femenino que bien puede identificarse con ella. La mujer se ve incapaz de contradecir los caprichos de su marido y acata todas sus demandas. De hecho, en el primer acto se resume casi por entera su vida (Bordiga Grinstein, 2003: 105-112).

Su última comedia pertenece al grupo de la comedia heroica: *Esclavas Amazonas*. Parece evidente que se basa para componerla en *El desdén con el desdén* (1654) de Agustín Moreno, tal como ella admite. Elige un género y un tema que estaba en auge entre el público y que formaba parte de la moda de la época, lo que puede ser debido a un deseo de éxito por sus apuros económicos. Por esto, fue la obra que más se representó, incluso después de su fallecimiento. En la fecha de su estreno, se publicó una reseña en el *Memorial literario* en la que se criticaba la elección de un tema tan utilizado y la falta de innovación. Del personaje femenino opinaron que estaba “fuera de orden” y que era improbable que una mujer tuviera tanta “perseverancia en su dictamen, y mucho menos en materia de amor”. A pesar de estas malas críticas, alegaron que la composición en verso era “buena, y en un castellano puro”. M<sup>a</sup> Rosa Gálvez respondió de manera violenta pero no rebatió expresamente ninguna de las críticas. El tema principal es una crítica a propósito de la falsa libertad que contaban las mujeres de la época. En la obra, aparece un grupo de mujeres que viven de manera independiente y que “niegan los lazos impuestos por la naturaleza y la sociedad patriarcal, pero que se hallan sometidas a la esclavitud” que les impone un hombre. Al final de esta, a pesar de

todas las críticas aparentemente reafirma el sistema patriarcal pero solo la caracterización del personaje femenino principal le valió numerosas críticas, puesto que no entraba en el canon neoclásico (Bordiga Grinstein, 2003: 112-116). Como afirma Bordiga Grinstein (2003: 116):

La presencia de una mujer de apariencia varonil que luchaba por su derecho de elección de pareja propiciaba su identificación con el público de la cazuela, sin poner en peligro la ortodoxia del sistema pues finalmente la amazona por amor volvía a ingresar al sistema patriarcal; pero al señalar que los defectos atribuidos a las mujeres eran compartidos también por los hombres, MRG ponía en evidencia la falacia de la superioridad masculina y los prejuicios que la engendraban.

#### 4.4.6. Las tragedias

En la “Advertencia” del tomo II de sus *Obras poéticas* dice sentir predilección por la tragedia, a la que considera despreciada en España, no por falta de talento sino por “no haberse nuestros ingenios dedicados a cultivarlos”. Destaca que en los últimos tiempos ha ido teniendo más beneplácito del público pero con obras extranjeras y no nacionales. Además reprocha que todo aquel escritor español que se dedica a las tragedias es acometido por las críticas y, en cambio, otros autores extranjeros, de los que nombra a Racine y Corneille, que han creado piezas “detestables” son justificados. Por esta razón, se jacta de que sus tragedias sean originales y enteramente suyas, sin nada traducido, solo tomado de la historia que utiliza como trasfondo del drama. Aparece además una justificación de su “atreimiento” y utiliza el tópico de la modestia que hasta ahora habían usado las mujeres escritoras. Pide que sean benevolentes porque su sexo y sus ocupaciones no le han dejado pulirlas, aunque dice que de haberlo hecho no serían mejores, pues el talento viene de la naturaleza:

Atreimiento es mi sexo, y en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias; pero espero que se me disculpe por el buen deseo que me estimula promover o excitar los ingenios españoles, para que, despreciando como es justo la mordacidad de los miserables, que les hacen tan indecente guerra, publiquen sus obras dramáticas.

Asimismo, dice querer iniciar o incitar a los escritores españoles en este género a pesar de las críticas que puedan recibir y los anima a publicar. Pese a esta petición de benevolencia y muestra de humildad, al final de la “Advertencia” asegura estar convencida de que en años sucesivos se le dará un lugar en la historia a sus obras y recibirán reconocimiento: “estoy bien segura —dice— de que la posteridad no dejará

acaso de dar algún lugar en su memoria a este libro, y con esto al menos quedarán en parte premiadas las tareas de su autora”.

Hay críticos que opinan que no cumple las expectativas del teatro neoclásico de la época (Establier Pérez, 2005: 145), aunque, por lo abultado, se ciñó a sus criterios poéticos, tanto en la tragedia lírica como en la dramática. La autora plantea temas innovadores para la etapa literaria, como la libertad de casamiento de los jóvenes, y plantea diversidad de géneros en los que se inscribe (Establier Pérez, 2005, p. 146). Intentó abrirse camino en una sociedad llena de prejuicios por su condición de mujer y, posteriormente, de separada. Las tragedias eran un género cultivado por hombres y su valentía a la hora de introducirse en un mundo enteramente masculino muestra el nacimiento de un nuevo concepto de feminidad que rompe con los ideales ilustrados (Establier Pérez, 2005: 147).

Su teatro comprende ocho obras: cinco que se pueden encuadrar en los cánones trágicos y que conforman un bloque, *Alí-Bek*, *Florinda*, *Blanca de Rossi*, *Amnón* y *La delirante*; a las que se suman *Saúl*, *Safo* y *Zinda* (Establier Pérez, 2005: 147). Estas cinco primeras tragedias las engloba la doctora Helena Establier (2005: 148) dentro de un bloque llamado «tragedias de la violencia patriarcal», donde además de seguir fielmente el modelo trágico, añade elementos sentimentales a la tragedia neoclásica. Por otro lado, *Amnón* y *Saúl* son, frente al resto, dramas líricos de raigambre bíblica.

En general, sus obras nos presentan personajes masculinos negativos o con falta de sensibilidad, dominados por la pasión ora sexual, ora de poder, que se opone a la felicidad y la libertad individual de los personajes femeninos positivos. Todas las piezas cuentan con un fondo histórico o bíblico, que es adaptado a las reglas de verosimilitud a través de la invención de la autora, y tienen un final purificador o catártico. Esto se consigue mediante la muerte de los personajes masculinos negativos o el suicidio o asesinato de los femeninos positivos y tiene como objetivo el triunfo de la virtud. La tragedia neoclásica plantea una disputa entre el individuo y la sociedad que se resuelve con la aparición de una percepción que entiende que la felicidad del colectivo no se mantiene con la supresión de los deseos individuales sino con el respeto a los sentimientos personales y con una forma de ejercer ponderada y correctamente la libertad. En este caso, M<sup>a</sup> Rosa Gálvez opone la pasión individual a la libertad y felicidad femeninas, a la sensibilidad y a la virtud. Por ello sus obras tienen un claro fondo ético aunque en un pensamiento más moderno y burgués de la felicidad. La

crítica resalta esta tendencia feminista de algunas de sus tragedias, aunque este término y el concepto en sí eran a la sazón desconocidos, por ideas tan modernas como el tema de la “posesión” masculina y la figura de la mujer como objeto vendible, transferible e intercambiable, o denunciar el control de los hombres sobre la libertad y felicidad de las mujeres (Establier Pérez, 2005: 149-150).

#### 4.4.6.1. *Alí-bek*

Fue escrita a principios de 1801, es la más antigua y la que mejor aceptación tuvo del público. Se incluyó en el plan de promoción del nuevo teatro creado por la Junta de Reforma de los Teatros, patrocinado por Leandro de Moratín y Díez González y se estrenó el 3 de agosto de 1801 junto con la comedia *Un loco hace ciento*. El trasfondo histórico de la obra se basa en un episodio histórico real que sucedió en Egipto a mediados del siglo XVIII, al cual la autora añadió elementos de ficción originales. El drama se adhería a las normas neoclásicas pero sus contemporáneos le atribuyeron un exceso de violencia y sangre y mantuvieron que se asemejaba a una tragedia de terror. Sin embargo, el censor no vio ningún inconveniente en su publicación (Palacios Fernández, 2008)<sup>10</sup>.

La autora tuvo que leer la historia en las abundantes obras sobre viajeros que circulaban en la época, como *A History os the Revolt os Aly Bey against the Ottoman Porte* de S.K. Lusignan (Londres, 1783) o *Lettres sur l’Egypte* de Claude-Etienne Savary (París, 1785-86). El nombre real de este esclavo era Ali Bey al-Kabir y la autora sigue con gran fidelidad las fuentes históricas que hablan de él. El comienzo del drama es fiel a la historia real y la autora, siguiendo la tradición occidental, le atribuye características que lo hacen un arquetipo del líder moderno o héroe popular. Como invención propia, solo se puede hablar de los hechos que ocurren entre la captura de Alí-Bek y su muerte. El personaje de Amalia y su historia son ficticias, así como las situaciones a las que este personaje da lugar, como la conversión de Alí-Bek, su matrimonio cristiano y la abolición de las leyes del serrallo. En la historia real, Alí-Bek no solo no realizó estos cambios sino que sus acciones contra los cristianos fueron reprochables y estuvo casado con cuatro mujeres. Lo ilógico de la creación de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez fue la creación de tantos personajes masculinos compitiendo de forma salvaje por obtener a Amalia; pero esto parece tener un porqué y es que al parecer la autora

---

<sup>10</sup> Capítulo IV: “Las dramaturgas: creación y público”. Edición de [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)

quería que el público se viera afectado por las horribles vivencias de Amalia y que fueran conscientes del terror que le supuso (Bordiga Grinstein, 2003: 86)

#### 4.4.6.2 *Florinda*

Aparece en 1802 y con ella la autora toma el tema de la historia nacional, muy valorado por los ilustrados, que, desde *El Pelayo* de Jovellanos abogaban por la conformación de una tragedia nacional. La autora tuvo que conocer de primera mano este tema a través de las crónicas, de la célebre oda de Fray Luis de León *La profecía del Tajo*; e incluso es posible que conociera la *Florinda* de F. Bahamonde Sesé (1792). El tema de la caída del Imperio visigodo se trató durante el siglo XVIII para ensalzar los sentimientos nacionalistas, como hizo Nicolás Fernández de Moratón en la *Hormesinda* y Jovellanos en *Munuza*. En esta tragedia se ocupan los hechos ocurridos durante el último día del reinado de don Rodrigo. El personaje de Florinda carece de iniciativa propia y sus acciones e ideas son dirigidas por aquellos que se disputan el escenario político. Ella sufre una disgregación moral ante varias acusaciones y desprecios a los que se ve sometida (Bordiga Grinstein, 2003: 87-88).

#### 4.4.6.3 *Blanca de Rossi*

El trasfondo histórico de esta obra cuenta el trágico caso de Bianca de' Rossi, que se considera una leyenda. La primera mención a este hecho data de 1547 y es de Giuseppe Betussi, quien al traducir la obra de Boccaccio *De claris mulieribus* describe este suceso: el asalto de Ezzelino III da Romano a la ciudad de Bassano. Consiguió penetrar en ella a pesar de la resistencia, en la que destacó Battista della Porta. Ezzelino capturó a su mujer Bianca de' Rossi y, enamorado de ella, quería consumar un matrimonio. Bianca quería ser fiel a su marido y ante la insistencia de este, se defenestró aunque no murió. Volvió a ser acosada por Ezzelino y llegó a violarla, por lo que, según cuenta la leyenda, quitó la piedra que sepultaba a su marido y la dejó caer en su propia cabeza. Esta leyenda fue incluida por otros autores con distintas variantes e incluso fue mencionada en el discurso de Feijoo "Defensa de las mujeres". No obstante, hay tres trabajos más próximos a la composición de María de Gálvez: *Bianca de Gian Maria Sale* (1775), un drama con música de *Vittorio Trento* (1797), y la tragedia *Bianca de' Rossi* de Pier Antonio Meneghelli (1798) (Froldi, 2006)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> "La tragedia "Blanca de Rossi", de María Rosa Gálvez", de Rinaldo Froldi. Edición de [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)

La obra comienza con el asalto de Acciolino, nombre que recibe Ezzelino en la obra, a la ciudad. El motivo de su conquista es secuestrar a Blanca, a diferencia de la leyenda donde su interés es meramente apoderarse de la ciudad, y al conocerla queda prendado por su belleza y la secuestra. En las primeras escenas vemos el deseo del padre de Blanca de que ambos escapen de la ciudad pero se ven sorprendidos por Acciolino quien impide la fuga. El personaje de Leopoldo parece la voz de la razón: él aconseja a Acciolino mesura y misericordia y, aunque al principio le hace caso a regaña dientes, al final se deja llevar por sus impulsos (Froldi, 2006).

#### 4.4.6.4. *Amnón*

Esta historia fue tomada de la Biblia, en concreto de Samuel II la “Historia de Absalón”, conocido muy bien por la autora ya que lo utilizó también en la composición de *Saúl*. La tragedia respeta el texto bíblico pero realiza una reestructuración de los episodios e inventa diálogos en situaciones nuevas. Su contribución más importante es haberle dado voz al personaje femenino de Tamar para que el público pudiera hacerse partícipe de su sufrimiento, tanto físico como espiritual, y la indignación ante un sistema patriarcal despiadado (Bordiga Grinstein, 2003: 88-89). La tragedia exigía acompañamiento musical y coral —de los soldados de Israel y de las doncellas—, por lo que con ella M<sup>a</sup> Rosa recupera el drama cantado para la escena española. El tema, además, contaba con dos eximios precedentes dramáticos: *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, y *Los cabellos de Absalón*, de Calderón de la Barca.

#### 4.4.6.5. *La delirante*

En esta tragedia, la autora se propone analizar la relación entre Isabel I de Inglaterra y la hija loca de María Estuardo, Leonor. El eje de la obra es el enfrentamiento entre estas dos mujeres. La reina se presenta como un personaje completo y bien dibujado que pierde el juicio por los celos, lo que la llevará a realizar numerosos ejercicios a los que ella cree que son sus enemigos. Por el contrario, Leonor se nos presenta como una mujer desamparada y delirante que decide enfrentarse a Isabel para acabar con el abuso de poder. Adquiriendo las miras de la época, se podría sostener que la reina cuenta con unas cualidades asociadas a lo masculino: la ambición política, el empleo del poder real de forma abusiva o la conciencia de su momento histórico. En contraste, Leonor simboliza valores más femeninos: el papel de la madre, la importancia de la familia o la voz que se alza contra la injusticia de las muertes inocentes. Por lo tanto, el abrazo de reconciliación entre ambas antes de la muerte de Leonor podría



simbolizar la apropiación por parte de Isabel de los valores positivos de Leonor (Whitaker, 1992: 1554-1555).

La obra acentúa el interés en la necesidad de controlar las pasiones, tema compartido por otras tragedias neoclásicas españolas. El mayor enemigo de Isabel es ella misma: sus emociones descomedidas la llevan a los celos y a no escuchar a la razón. El tema de la tiranía también se observa en este personaje, que cuenta con mucha popularidad a finales del siglo XVIII y principios de XIX. Isabel encarna el papel de mujer poderosa, por lo que presenta una sociedad matriarcal, tema reiterado en sus obras (Whitaker, 1992: 1557).

#### 4.4.6.6. *Saúl*

Con esta pieza corta, la autora de internó en un nuevo género dramático que alternaba pasajes hablados con intermedios musicales, es decir, el melólogo o melodrama, en que se mezcla la declamación de, generalmente, un único actor con interludios de música orquestal. El grupo de dramaturgos españoles que desarrollaron este género lo hacían a imitación de la obra *Pygmalion* de Rousseau. Esta tendencia que se empieza a seguir en España refleja la importancia de este tipo de dramas operísticos, lo que más tarde llevará en España a la creación de la “zarzuela” del siglo XIX (Bordiga Grinstein, 2003: 77). En el texto, la autora indicó las entradas de la orquesta e indicaciones sobre la intensidad, el color y los instrumentos, pero no habló sobre el autor del acompañamiento orquestal o siquiera si fue compuesto (Bordiga Grinstein, 2003: 79).

La historia que eligió para crear su drama fue la del Libro primero de Samuel 28.4 en la que se presenta a Saúl después de ser derrotado por los filisteos en la batalla de Gelboé y abandonado, hasta que se suicida. Se nos presenta un soliloquio en versos endecasílabos en el que se dirige a sus guerreros, a Dios y a sí mismo. La acción recoge solo el monólogo de Saúl pero la autora trasgrede la unidad de tiempo al hacer referencia a los hechos de la batalla librada justo antes y de la propia vida del personaje (Bordiga Grinstein, 2003: 78).

Esta obra recibió la aprobación de la censura pero no fue representada. La autora le dedicó la obra a Isidro Márquez y le dejó encargado de su representación pero al parecer no se pudo encontrar una compañía que la llevase a escena (Bordiga Grinstein, 2003: 79).

#### 4.4.6.7 Safo

La pieza trágica en un acto fue compuesta en 1801 y se representó ese mismo año. La acción está basada en la leyenda de las *Heroidas* de Ovidio de Lesbos y su amante Faón. La obra original fue considerada por su valor poético y su homosexualidad hasta finales del siglo XVIII, pero aparecieron en época ilustrada una serie de traducciones en Francia que adaptaron el texto, convirtiendo la homosexualidad en heterosexualidad. La percepción del personaje de Safo también cambió y empezó a tratarse con una visión que seguía las modas. En la novela destacó *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* de Étienne F. Lantier (1797). Esta obra fue leída por M<sup>a</sup> Rosa Gálvez ya que la obra que tradujo, *Bion*, estaba basada en algunos de sus capítulos, y porque algunos fragmentos están prácticamente copiados. Sin embargo, la nueva disposición que hizo del texto de Lantier introduce a un personaje completamente nuevo que no había sido tratado con anterioridad: el padre de Faón. La autora se basó en un hecho mítico pero bien conocido por el público y en un texto que presuntamente contaba con una fuente histórica. Las reglas de acción y tiempo la hicieron ajustar la historia original y desarrollar lo que a ella expresamente quería: “los peligros y desilusiones a que se halla expuesta una mujer que no controla sus pasiones”. Para M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, la originalidad radicaba en saber reorganizar el material de la fuente y adaptar aquellas ideas que se consideren significativas al texto literario. En esta obra incluso experimentó con la unidad de tiempo, ya que la acción transcurre desde la noche hasta el amanecer (Bordiga Grinstein, 2003: 79-83). A pesar de esto, los críticos ajustan esta obra al esquema formal del neoclasicismo, por el uso de las unidades y del romance heroico. También se le atribuyen elementos que anuncian la nueva estética romántica, fundamentalmente en los primeros versos con la escenificación en un paisaje nocturno, en la presentación de una naturaleza hostil y el reflejo del tormento interior de la protagonista; además del tema del amor imposible, la rebelión contra las normas sociales que acaba en suicidio o la exaltación de la libertad individual. Se apunta a que el objetivo de la autora era transmitir los peligros a los que se expone una mujer que no controla sus pasiones (Establier Pérez, 2005: 153), aunque el simbolismo de la luz, que va de la noche oscura y tenebrosa a un amanecer soleado y sereno, parece estar en sintonía con la propia evolución del personaje, que representa de forma cabal a una “mujer de bien” en paridad con el concepto de “hombre de bien” acuñado por los ilustrados y que constituye el tema medular de las *Cartas marruecas* de Cadalso.

El personaje de Safo es probablemente la única heroína verdaderamente libre de todas las mujeres de su producción. No se presenta ni como hija, ni como esposa. Es libre para desear a Faón puesto que no pertenece a nadie: «Y en fin, llevando / mi constante fuerza hasta el extremo / preferí ser su amante a ser su esposa, / que amor de libres corazones dueño / huye un lazo que impone obligaciones» (vv. 337-341). No tiene que adaptarse a las normas tradicionales y es libre para expresar de manera atrevida sus pensamientos individuales. Tanto es así, que cuando es rechazada por Faón realiza un último acto de libertad suicidándose, pero antes maldice a Faón e instiga a las mujeres a la insumisión y a la venganza. Su suicidio no es más que una forma de rebeldía ante el mundo que la rodea. La autora desmitifica la feminidad, sensible y virtuosa atribuida a las mujeres, para donar a Safo de la capacidad de razones o amar con auténtica pasión. Lo cual la convierte en una representante cabal de la Ilustración, que usa la razón como condición de ser y de estar en el mundo, al punto de que se permite criticar la superstición de la religión establecida al demostrar empíricamente con su salto de la Roca de Léucade que la leyenda del olvido de amor no es sino eso, pura leyenda: “es... supersticioso engaño... / buscar aquí olvido... pues muero... / adorando a Faón... y hasta el sepulcro... / su imagen y mi amor conmigo llevo” (vv. 622-625). Estas ideas pudieron pasar desapercibidas por la censura por la forma sutil en la enmascara su verdadero objetivo y la ambigüedad dramática de la obra (Establier Pérez, 2005: 154-156).

#### 4.4.6.8. Zinda

El personaje de Zinda está basado en la reina Jinga de Ngongo, actual Angola, que reinó por cuarenta años. Tras la muerte de su padre, ella se hizo con el poder y reclamó que fuera llamada “rey”. Siguiendo la costumbre que hasta ahora habían seguido los reyes anteriores, tomó cuarenta concubinas, de género masculino, y ordenó que se vistiesen como mujeres. Luchó contra el tráfico de esclavos de los portugueses y mantuvo relaciones comerciales con Portugal y los Países Bajos. Permitió que comunidades cristianas se asentaran en su territorio y fue bautizada como Ana de Sousa, aunque nunca llegó a convertirse al cristianismo. Las primeras noticias de esta reina llegaron a través de Antonio Cavazzi da Montecuccolo y su obra *Istorica descrizione de'tre regni: Congo, Matamba, et Angola* (1697) (Bordiga Grinstein, 2003: 89).

Si la autora hubiera seguido los hechos históricos que se narraban hubiera compuesto una tragedia totalmente original y *Zinda* sería ahora un ejemplo para el

movimiento feminista; pero la autora se dio cuenta de que la historia de Zinda chocaba con las costumbres morales de la época, por lo que se limitó a conservar el nombre y la referencia geográfico. Por tanto, se nos presentan un personaje y una acción ficticia que no sigue en sentido estricto las reglas aristotélicas puesto que comparecen circunstancias inverosímiles (Bordiga Grinstein, 2003: 89). Quizá el tratar un tema como este indicaba que la obra no podía seguir un molde convencional. Los estudiosos han intentado englobarla dentro de un grupo: comedia dramática, comedia sentimental, comedia lacrimosa, etc.; pero está claro que se inserta en un modelo de indefinición dramática ya que está a entre dos centurias y nos acerca elementos propios del nuevo siglo como los recursos del teatro sentimental y la nueva ideología burguesa. De acuerdo con esto, la obra es una defensa antiesclavista que dramatiza el enfrentamiento entre el colonialismo salvaje, representado por el holandés Vinter, y la autodefensa de los pueblos primitivos, representada por Zinda y los guerreros de la tribu. Como solución propone el “colonialismo respetuoso y beneficioso” para ambas partes que es representado por el personaje de Pereyra. Este debate sobre la necesidad de la humanización de los excesos del colonialismo europeo estaba en apogeo en el siglo XVIII y supone una innovación el tratamiento que la da la autora en la obra. Esto resalta la sensibilidad de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez ante la desigualdad social de su época (Establier Pérez, 2005: 150-151) que vivía hasta dentro de su propia familia debido a un tratado de libre comercio de esclavos aprobado en 1784 por su propio tío José de Gálvez (Bordiga Grinstein, 2003: 89).

La figura de Zinda es situada por la autora en la marginalidad más absoluta pero también es reina y guerrera, lo que le otorga dignidad y poder. Parece ser que M<sup>a</sup> Rosa Gálvez no quería que identificaran a este personaje con el prototipo de mujer “varonil”, tan criticado por los ilustrados; de tal forma que dota a Zinda de los rasgos más característicos de la feminidad y crea escenas donde muestra respeto conyugal y amor fraternal, características atribuidas a las mujeres, sin duda para no crear vacilación a la hora de considerar la naturaleza femenina de Zinda. Amén de esto, también cuenta con una naturaleza “salvaje” que es “civilizada” por el personaje de Pereyra, lo que indica que la autora no intenta violentar el concepto centralista ilustrado. Su objetivo se manifiesta en el hecho de que presenta un personaje femenino que cuenta con valores como sensibilidad, honor, razón o feminidad para romper estereotipos del pensamiento ilustrado. Zinda puede considerarse como uno de los ejemplos de “utopía femenina” que

se encuentran a lo largo de toda su obra, con los que intenta deshacer los límites ilustrados impuestos y unificar rasgos hasta ahora adversos. Que se permitiera crear un personaje que no solo era una mujer poderosa sino que era negra e ilustrada nos permite saber que en esta época ya se avecinaban voces que informaban sobre el desmantelamiento de los mitos sobre la feminidad que construyó la Ilustración (Establier Pérez, 2005: 151-152).

## 5. Conclusiones

María Rosa Gálvez merecería un análisis mucho más detallado que el que me he propuesto hacer. Es una dramaturga talentosa que no solo sigue los preceptos neoclásicos sino que además desarrolla temas innovadores que se empezarán a ver posteriormente con la llegada del Romanticismo. Ella encarna la otra voz de la Ilustración, la de las mujeres escritoras que intentaban abrirse camino en un mundo dominado por hombres, que no querían que se crearan brechas en lo ya establecido. En su obra encontramos los anhelos de la mujer, la cual no se siente identificada por el retrato y la interpretación que se da de ella y de su naturaleza. Tener noticia de estas mujeres sirve para conocer mejor la realidad de una época porque si solo tenemos cuenta de lo que dice la mitad de la población dominadora, perderemos perspectiva en cuanto a los hechos reales, una época que supuso, además, su incorporación definitiva al ámbito de la cultura. Durante siglos se ha producido una marginación a la literatura escrita por mujeres. Esto hace pensar que todos los críticos literarios han sido fundamentalmente hombres. Por suerte, la literatura y la sociedad actual están mirando con nuevos ojos hacia la mujer y sus logros.

A lo largo del estudio he podido corroborar la idea de misoginia que ha existido en la sociedad y, por desgracia, sigue existiendo. Aun así, siempre ha habido voces que se han alzado en contra de esta opresión, tanto hombres como mujeres. Me ha sorprendido gratamente ver que desde siglos muy anteriores a este ya se esbozaban los primeros caminos hacia una población que reclamaba igualdad de sexos, ideas que se ven en la época contemporánea. El estudio demuestra cómo esta autora fue transgresora para su tiempo y el interés que ha producido en investigadores actualmente corrobora la idea que ella tenía de sí misma al afirmar en la “Advertencia” del tomo II de sus obras: “estoy bien segura de que la posteridad no dejará acaso de dar algún ligar en su

memoria a este libro y con esto al menos quedarán en parte premiadas las tareas de su autora”.

## 6. Bibliografía

ANDIOC, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Castalia.

BOLUFER, M. (1998). *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Valencia: Quiles, Artes gráficas S. A.

BORDIGA GRINSTEIN, J. (2003). *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. Charlottesville: University of Virginia.

CLAVIJO Y FAJARDO, J. (1762). *El Pensador Matritense*. Barcelona: por Francisco Genéars, t. I, pensamiento IX (“Sobre la tragedia, la comedia y la ópera”), pp. 195-226.

ESTABLIER PÉREZ, H. (2005). El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista. *Anales de literatura española*, N° 18, pp. 143-162. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2724552>

FEIJOO, B. J. (1726). Defensa de las mujeres. *Teatro crítico universal* (tomo I). Versión online: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>

FERNÁNDEZ ARIZA, C. (2017). *Contenidos temáticos en la obra dramática de María Rosa Gálvez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/contenidos-tematicos-en-la-obra-dramatica-de-maria-rosa-galvez-788975/>

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1825). *Obras dramáticas y líricas* (tomo I). París: Imprenta de Augusto Bobée.

FROLDI, R. (2006). La tragedia “Blanca de Rossi”, de María Rosa Gálvez. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tragedia-blanca-de-rossi-de-mara-rosa-glvez-0/>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Ali-Bek: tragedia original en cinco actos*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc222s9>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Amnón: tragedia original en cinco actos*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n2d7>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Blanca de Rossi: tragedia en cinco actos*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc862s2>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1975). Carta de María Rosa de Gálvez a la Junta de Dirección de Teatros solicitando una compensación económica de 25 doblones por su tragedia original "Alí-Bek" , fechada el 21 de mayo de 1801. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, tomo I, p. 451.

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1975). Carta de María Rosa de Gálvez del 21 de noviembre de 1803 a Carlos IV solicitando la demora en el pago de los gastos de impresión de sus Obras Poéticas en la Imprenta Real hasta que se produzca la venta de las mismas. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, tomo I, p. 449.

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Florinda: tragedia en tres actor*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3h4>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *La delirante: tragedia original en cinco actos*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs4708>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (2012). *Obras poéticas* (tomo II). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-poeticas-de-maria-rosa-galvez-de-cabrera-tomo-ii/>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Safo: drama trágico en un acto*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq47>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Saúl: escena trágica unipersonal con intermedios de música*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng4z8>

GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Zinda: drama trágico en tres actos*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n8b7>

GARCÍA GARROSA, M. J. (2011). La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica. *Anales de literatura española*, N° 23, pp. 35-66. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3814279>

LUQUE, A. Y CABRERA, J. L. (2005). *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*. Málaga: Instituto Municipal del Libro.

DE LUZÁN, I. (2008). *Poética*. Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ LÓPEZ, M. (2010). La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, N°. 1, pp. 59-86. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691562>

PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (2008). *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-y-las-letras-en-la-espana-del-siglo-xviii-0/>

PÉREZ MAGALLÓN, J. (2001). *El teatro neoclásico*. Madrid: Arcadia de las Letras.

SEGURA GRAÍÑO, C. (coord.) (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea ediciones.

URZAINQUI, I. (2006). *Catalin de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*. Vitoria: Gráficas Santamaría, S. A.

WHITAKER, D. S. (1992). *La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez*. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, pp. 1551-1562. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594506>