Anales de Literatura Española

Nº 23, 2011 (SERIE MONOGRÁFICA, núm. 13)

«Cantad, hermosas»

Escritoras ilustradas y románticas

Edición de Helena Establier Pérez

María Angulo Egea Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo xviii · María Jesús García Garrosa La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica · Frédérique Morand Influencias medievales y originalidad en la literatura gaditana de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore · Helena Establier Pérez *Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos · Emilio Palacios Fernández Bibliografía general de escritoras españolas del siglo xviii · Elizabeth Franklin Lewis La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica · Marieta Cantos Casenave Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez · Rebecca Haidt Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y praxis fenomenológica · Ermitas Penas Varela Juana de Vega desde la literatura del yo · María del Carmen Simón Palmer En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio · Rosalía Fernández Cabezón Una voz femenina en el teatro de mediados del xix: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Ángeles Ezama Gil Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Rocío Charques Gámez *Sab* y el juego de las miradas · María de los Ángeles Ayala *El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch · Dolores Thion Soriano-Mollá Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Núm. 23. 2011 (SERIE MONOGRÁFICA, Núm. 13)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

"CANTAD, HERMOSAS". ESCRITORAS ILUSTRADAS Y ROMÁNTICAS

Edición de Helena Establier Pérez

Director
Guillermo CARNERO ARBAT
Codirector
Enrique RUBIO CREMADES
Secretario
José María FERRI COLL
Consejo de Redacción:
Miguel Ángel LOZANO MARCO
Ángel Luis PRIETO DE PAULA
Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ
José Carlos ROVIRA SOLER
Carmen ALEMANY BAY
Mª de los Ángeles AYALA ARACIL
Remedios MATAIX AZUAR
Juan de Mata MONCHO AGUIRRE
Miguel Ángel AULADELL PÉREZ
Beatriz ARACIL VARÓN
Helena ESTABLIER PÉREZ
Eva VALERO JUAN
Comité Científico:
Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
José ESCOBAR ARRÓNIZ (York University) †
Ana Mª FREIRE LÓPEZ (UNED).
Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)
David T. GIES (University of Virginia)
José M. GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-le-Mirail)
Francisco José MARTÍN (Università di Torino)
Piero MENARINI (Università di Bologna)
César OLIVA (Universidad de Murcia)
Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)
Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)
Russell P. SEBOLD (University of Pennsylvania)
Philip W. SILVER (Columbia University)
Mª del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)
Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Espagrafic
Impresión:

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 23 - 2011

NOTA PREVIA

Venimos asistiendo en las últimas dos décadas a un creciente interés por la literatura que escribieron las mujeres en los siglos XVIII y XIX, que ha supuesto la recuperación de textos olvidados, silenciados o proscritos, así como su actualización hermenéutica a la luz de nuevas tendencias críticas. Esta voluntad de rescate y revaloración de las obras de las escritoras españolas de siglos pasados ha sido fruto, muchas veces, del esfuerzo individual de estudiosas y estudiosos de uno y otro lado del Atlántico, que han ido creando un campo de trabajo –llámese «género y escritura» en España, «mujer y literatura españolas», «escritura femenina», etc.– ya aceptado mayoritariamente como ámbito de investigación y de reflexión literarias en nuestro país. Estas iniciativas particulares han cristalizado también, en lo que se refiere a la literatura escrita por las mujeres en los siglos XVIII y XIX, en diferentes encuentros y simposios –como el VII encuentro «De la Ilustración al Romanticismo», titulado «La mujer en los siglos XVIII y XIX» (Cádiz, 1993) o el III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, «Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)» (Barcelona, 2002)– así como en diferentes volúmenes colectivos que han servido como espacios de intercambio y plataformas de difusión de los intereses investigadores al respecto. Contamos hoy, además, con herramientas virtuales especializadas, como la base de datos BIESES (Bibliografía de escritoras españolas) o el portal «Escritoras españolas» de la Bibilioteca Virtual Miguel de Cervantes, que constituyen una ayuda inestimable en este proceso de visibilización de los textos femeninos dieciochescos y decimonónicos.

El presente número de *Anales de Literatura Española*, titulado –a modo de pequeño homenaje a Carolina Coronado– *«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas*, pretende ser un paso más en este trabajo colectivo de actualización y revisión de textos con firma femenina. Las colaboraciones que en él se recogen son muestra de los derroteros por los que camina hoy la investigación en el ámbito de la escritura de las mujeres en los tiempos de la

Ilustración y el Romanticismo. Desde una dramaturgia femenina dieciochesca, original y en traducción, que camina a hurtadillas entre el teatro popular y el neoclásico, hasta la novela histórica del Romanticismo de segunda hornada, los trabajos de este volumen cubren variadas facetas de la creación de las mujeres desde fines del setecientos hasta bien entrado el XIX, sin ceñirse a límites temporales estrictos que suelen revelarse arbitrarios y engañosos; María de Laborda, María Rosa de Gálvez, Gertudis de Hore, Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa, Vicenta Maturana de Gutiérrez, Carolina Coronado, Faustina Sáez de Melgar, Juana de Vega, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber, la Condesa de Castroterreño, Teresa Arróniz y Bosch y Joaquina García Balsameda, son sólo algunos de los muchos nombres de autoras cuya contribución a la literatura de su tiempo es revelada o revisada a lo largo de este número de *Anales*. Agradezco sinceramente a todas/os las/los investigadoras/es que en él participan el entusiasmo y la amable disposición con los que se han avenido a colaborar.

El próximo número de *Anales* tendrá como título «Literatura y espacio urbano» y estará coordinado por la profesora Mª de los Ángeles Ayala, a quien debe dirigirse toda la correspondencia. Los trabajos enviados deben ajustarse a las normas publicadas en este número. Tras su recepción, serán revisados anónimamente por dos expertos cuyo dictamen positivo será imprescindible para su publicación.

Helena Establier Pérez

ÍNDICE

María Angulo Egea
«Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII» 11

Mª Jesús García Garrosa
«La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica» 35

Frédérique Morand
«Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore» 67

Helena Establier Pérez
«*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos» 95

Emilio Palacios Fernández
«Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII» 127

Elizabeth Franklin Lewis
«La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica» 185

Marieta Cantos Casenave
«Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez» 205

Rebecca Haidt
«Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica» 233

Ermitas Penas Varela
«Juana de Vega desde la literatura del yo» 259

Mª del Carmen Simón Palmer
«En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio» 289

Rosalía Fernández Cabezón
«Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda» 309

Ángeles Ezama Gil
«Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda» 323

Rocío Charques Gámez
«*Sab* y el juego de las miradas» 353

Mª de los Ángeles Ayala
«*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch» 363

Mª Dolores Thion Soriano-Mollá
«Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer» 381

* * *

Las/los autoras/es..... 405

Normas para la presentación de originales 411

HOMBRE O MUJER, CUESTIÓN DE APARIENCIA UN CASO DE TRAVESTISMO EN EL TEATRO DEL XVIII

María Angulo Egea

Universidad San Jorge

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el papel de la mujer dentro y fuera del teatro del siglo XVIII por medio del análisis de la comedia sentimental *La dama misterio, capitán marino* y de las declaraciones de su autora María de Laborda en el prólogo a la comedia. Esta pieza teatral tiene un notable interés por dos aspectos fundamentales para el período en el que está enmarcada y para el género literario al que pertenece: está escrita por una actriz y protagonizada por una mujer, pero además, se reivindica un papel femenino más activo en la sociedad, haciendo un particular uso del recurso del travestismo teatral en el desarrollo de la comedia. Este estudio se ocupa de explicar la figura y la obra de María de Laborda, desde su marginalidad, pero con su capacidad de innovación, dentro del panorama teatral de finales del Setecientos.
Palabras clave: teatro del siglo XVIII, María de Laborda, comedia sentimental, travestismo teatral.

ABSTRACT

This work reflects about the role of women inside and outside the XVIIIth Century Theatre, by way of an analysis of the sentimental comedy *La dama misterio, capitán marino* and her author's words, María de Laborda, in its Prologue. This theatrical play has a remarkable interest for the period it was created and the literary genre it belongs to for two reasons: a woman wrote it, and the main character is also a woman, and besides, it claims for a more active feminine role in society. For that, it makes use of a particular resource: travestism in the theatre in the comedy development. This study explains the work and figure of Maria de Laborda, since her marginality but with

her capacity for innovation inside the theatrical landscape of the last decades of the Eighteen century.
Key words: XVIIIth Century Theatre, María de Laborda, sentimental comedy, travestism in theatre.

No son muchas las piezas teatrales escritas por mujeres en el siglo XVIII; un período escénico caracterizado por el enfrentamiento entre dos modos de ver la representación escénica. Ni los autores populares ni los ilustrados –ni desde luego el público– aceptaban con naturalidad la capacidad de creación literaria de una mujer. Por ello y por otras razones, tiene un notable interés una muy poco conocida pieza teatral, escrita por María Laborda, en la que encontramos también un hecho singular: una nueva manera de utilizar el recurso del travestismo teatral como elemento de reivindicación femenina.

La actriz madrileña María de Laborda aportó a la escena sentimental de finales del XVIII una comedia en prosa, en cinco actos, titulada, *La dama misterio, capitán marino*[1]. Pocos datos se tienen de esta actriz que, tan solo por esta comedia, aparece recogida en los catálogos sobre las dramaturgas españolas del XVIII de Serrano y Sanz (1975: II, 1: 1-2), Herrera Navarro (1993: 329), Hormigón (1996-97: 261, 585-586) Bordiga Grinstein (2002: 203-206) y Palacios Fernández (2002: 204-205). Perteneció a una familia de actores[2] y en su juventud ejercía como cómica de la legua. En 1773, formaba parte de la compañía que representaba en el teatro de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), como cuarta dama (Bordiga Grinstein, 2002: 203), y en las décadas finales del siglo XVIII y principios del XIX, actuaba en los teatros de Madrid (Palacios Fernández, 2002: 204). Se puso de nombre artístico Margarita de Castro; sin embargo, *La dama misterio, capitán marino* la firmó como: María de la Gorda Bachiller. Pseudónimo que puede entenderse como un juego de palabras por el que la actriz se burla de su condición de escritora, para tratar de ganarse el favor del público. Esto no puede ser una casualidad, seguramente

1. Se conservan dos apuntes manuscritos de la comedia en la Biblioteca histórica de Madrid (Tea 1-107-14). El apunte A parece ser el original y contiene correcciones y párrafos marcados por la censura, aunque no se conserva la licencia y aprobaciones habituales. No se tiene noticia de que se representase. Sin embargo, se puede reconocer una firma, que Bordiga Grinstein (2002: 203 y 214) identifica como la del censor Francisco Cavallés Muñoz, con lo que la estudiosa entiende que fue escrita, censurada o vuelta a censurar en el período en el que éste ejerció como censor. Esta firma aparece también en *Las esclavas amazonas* de María Rosa de Gálvez en 1817.
2. Sus hermanas, Francisca y Ventura Laborda, se dedicaron al arte dramático y se casaron con sendos actores. Ventura contrajo matrimonio con Francisco Baus, con quien tuvo una hija, Joaquina, que con los años sería la madre del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus (Bordiga Grinstein, 2002: 203).

la autora jugó a «engrandecer» las referencias burlescas que encierran este apellido para contar con la condescendencia masculina, en concreto con la de los censores[3].

María Laborda como otras eventuales dramaturgas, María Cabañas o Mariana Alcázar, formó parte del entramado teatral del Setecientos en calidad de actriz. Su ejercicio interpretativo en los coliseos de la época les aportó a estas mujeres un conocimiento profundo del medio teatral, de las necesidades y de las demandas del público. Seguramente su grado de influencia en la escena española fuera ya destacado por su actividad sobre los escenarios a la hora de interpretar y ayudar a poner en pie una obra[4]. El caso de Joaquina Comella y Beyermon, la hija del conocido dramaturgo Luciano Francisco Comella, sería parecido en cuanto a su vinculación y conocimiento del medio teatral, aunque no fuera desde dentro mismo de una compañía teatral, sino que su competencia dramática proviniese de acudir habitualmente con su padre a los coliseos y trabajar mano a mano con él en sus comedias[5].

Pero estos ejemplos no son sino las escasas aportaciones constatables de las mujeres (al menos los textos-testimonios firmados de su puño y letra) en el panorama dramático de la época. Este hecho coloca las pocas piezas de estas escritoras en la marginalidad dentro del teatro español. Son textos singulares concebidos desde esos márgenes, por lo que resulta relativamente fácil, como sucede con *La dama misterio, capitán marino* encontrar discursos, posturas y reivindicaciones impensables en otros autores, como Trigueros, Iriarte o Moratín, pertenecientes a un entramado político-cultural más o menos influyente.

En numerosas ocasiones se ha comentado la capacidad de innovación que tuvieron los dramaturgos populares con respecto a los neoclásicos del XVIII (Palacios, 1998). Las piezas de Rodríguez de Arellano o de Zavala y Zamora, entre otros, dan cuenta de cambios y de comportamientos sociales novedosos porque escribían también desde estos márgenes, por y para el pueblo, y a cambio de una retribución económica. Es esta marginalidad la que les da

3. Como se sabe, «bachillera» era el nombre despectivo con el que se calificaba a las mujeres que estudiaban o tenían inquietudes intelectuales. Nada más comenzar *La dama misterio, capitán marino* en el primer diálogo, el Barón de Negllint denomina a su hermana «caprichosilla» y «bachillera», por rebatirle y argumentarle.
4. Para María Cabañas y Mariana Alcázar en tanto que dramaturgas, véase el estudio de Emilio Palacios (2002: 224-227).
5. Joaquina Comella tiene una tonadilla escénica titulada *La Anita*, aunque parece que colaboró con su padre en la escritura de muchas otras piezas. En 1998 (76-90) publiqué un artículo en el que estudio en detalle esta obra, su aportación al género y al teatro breve de la época, así como la figura de la dramaturga.

al tiempo independencia y cierta libertad de actuación; menos prejuicios estéticos. Estos hombres de teatro ya no escuchaban los gritos de Plauto y de Terencio, por hacer una alusión a las declaraciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, animados, como estaban, por el griterío del público de los coliseos, que premiaba con su asistencia el quehacer dramático.

Si trasladamos esta realidad al terreno de las mujeres, de las actrices (gremio especialmente mal visto) y al mundo del teatro, los límites de lo posible se amplían en la medida en la que se reduce la capacidad de influencia de estas autoras y de sus obras, en tanto que se restringen y prácticamente anulan las opciones de salir al estrado y de convertirse en un discurso audible y compartido.

La dama misterio o el capitán marino y el «prospecto» que antecede a la comedia son las únicas fuentes de información reales sobre las que podemos especular y entender como opiniones de la autora. Y lo cierto es que, a pesar de los convencionalismos de prólogo y comedia, es posible vislumbrar entre sus intenciones una cierta defensa de las mujeres y la reivindicación de un papel más activo en una sociedad dominada por los hombres.

Las circunstancias profesionales y vitales de estas autoras-actrices, salvando pequeñas distancias, me parecen similares. Por ello, considero que sus aportaciones teatrales también están cercanas, con independencia de que las obras de Alcázar, Cabañas o Joaquina Comella sean piezas de teatro breve, mientras que Laborda acomete una comedia sentimental.

No creo que se pueda hacer en estos y en otros casos una distinción radical entre dramaturgas neoclásicas y dramaturgas de teatro popular. Sobre todo, si esto supone incluir a María Laborda dentro de las traductoras o seguidoras de las normas neoclásicas. *La dama misterio*, *capitán marino* como analizaremos más adelante, no encaja en estos patrones de regularidad, por mucho que los reivindique su autora en el prólogo de la comedia. Y ella misma seguramente tampoco podría equipararse ni en cultura, ni en contribuciones literarias, a María Lorenza de los Ríos, la marquesa de Fuerte-Híjar, a María Rosa de Gálvez o a María Rita de Barrenechea. Que *La dama misterio, capitán marino* sea o no una traducción no permite incluir la pieza dentro de la estética teatral clasicista. Otra cosa es que reproduzca nuevas corrientes estéticas, como las que encarnan los dramas burgueses y comedias sentimentales de finales del XVIII y principios del XIX. Esta realidad emparenta la pieza con las traducciones, adaptaciones y creaciones de otros dramaturgos populares del período, como Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano y Comella.

YO NO ESCRIBO POR VANIDAD[6]

En el prólogo o «prospecto» a *La dama misterio, capitán marino* encontramos los tópicos de «falsa modestia» habituales en este tipo de textos que tratan de conseguir el favor del público lector, si no directamente del censor, como en este caso. En primer lugar, Laborda hace alusión a los dos monstruos que la atemorizan en esta empresa como escritora: la sátira y el desprecio; y, en segunda instancia, se presenta a sí misma como un ser insignificante, el más «leve átomo del globo literario». También se disculpa por los posibles errores del drama ya que es su primer «ensayo». Declara que no escribe por vanidad, sino por «una mera distracción de mis penosas tareas». Aún más, señala: «mi ocupación, estado y fortuna no me permiten perfeccionarle con mis cortos conocimientos».

Hasta aquí los *clichés* que debe reproducir cualquier mujer que se decidiera a escribir en el Setecientos. Lo primero era disculparse por coger la pluma[7]. Sin embargo, María continúa afirmando que son los designios del Ser Supremo los que la han dotado de un alma «racional» y le han adornado del «admirable don de la palabra», para poder plasmar «una parte de las muchas ideas» que animan su corazón. Luego es un ente racional, tiene un don y además muchas ideas. Declaración verdaderamente sorprendente para una mujer del XVIII. Y no se frena aquí la escritora, sino que insiste, y extiende estas competencias a algunas otras damas cuando señala que: «como el alma produce las ideas sin distinción de sexos, nos presentan las historias algunas mujeres que han competido en ingenio y valor con los hombres más memorables». La autora compone este «drama cómico» con la intención de sacar a la luz un prototipo o modelo de mujer con ingenio y valor. De hecho, considera que «las damas españolas entre las gracias de Venus, saben tributar holocaustos a Minerva. Dichosa yo, si logro que estimuladas de mi ejemplo, abandonen una de las muchas horas que pierden sin fruto, y traten de emplearla en corregir mi obra con otras más dignas de atención. ¡Cuánto sería mi placer si llegase a verlas tan amantes de la literatura, como son de las modas extranjeras!».

Esta actitud de «feminista militante», como la califica el profesor Palacios Fernández (2002: 205), se ve una vez más atenuada por medio de convencionalismos a los que recurre para no soliviantar en exceso al auditorio. Por ello, habla de la «fecundidad» como primera y primordial función de la mujer, por

6. Este «Prospecto de la autora» fue publicado íntegramente por Bordiga Grinstein (2002: 204-205).

7. Helena Establier (2006: 179) habla de «esquizofrenia» a la hora de referirse a la situación que vivían las mujeres que tenían vocación literaria, pero que estaban sometidas a una tradición que entendía contra natura que una mujer cogiera la pluma en el XVIII.

la que deja «al hombre el cuidado de cultivar su talento para desplegarle después en fortificar la cadena de la sociedad». Desde estas convicciones, María Laborda afirma haber compuesto el carácter de su heroína Rebeca Wesfield: «grande y singular en acciones varoniles, sin dejar de llenar los deberes que le impuso su débil sexo». Exigencia y parámetros en los que quedan insertadas todas las recreaciones teatrales de mujeres aguerridas y heroicas, y fueron muchas, que recoge el teatro del XVIII desde la protagonista de *La esclava del Negro Ponto* de Luciano Comella hasta «la mujer varonil» de la pieza homónima de Mor de Fuentes[8].

Asimismo, se suma la autora a los seguidores del canon neoclásico, cuando afirma que ha compuesto su obra y personajes conforme al concepto de imitación, de decoro y a las tres unidades clásicas:

> «Tal vez habré bosquejado un retrato sin original [por la protagonista], pero me lisonjeo que no faltará semejanza en muchos de sus rasgos. En los demás personajes, expreso sus pasiones sin faltar al decoro de su clase. El joven Evaristo parecerá demasiado débil y condescendiente a primera vista, pero examinada su situación cómica, se conocerá que su condescendencia es efecto preciso de las circunstancias, y estas no parecerán tan violentas si se atiende a que los acontecimientos de muchos meses, y aún años, tienen que reducirse al corto período de un día. La interesante Teodora se retrata ella misma. Su alma virtuosa la presta el mejor brillo; y debo decir en honor de mis compatriotas, que entre nuestras jóvenes señoritas, conozco muchas, que pueden ser copia de tan bello original».

La autora presenta su obra como verosímil ya que el público y los protagonistas pueden identificarse con facilidad. Para que, como ha subrayado Mónica Bolufer (2007: 13), los hombres y las mujeres, por una especie de procesos de ósmosis, se empapasen de los sentimientos y virtudes de los personajes, que sufrieran sus penas y se complacieran con su felicidad.

Laborda afirma seguir parámetros reformadores clasicistas frente a la línea más populista del teatro. Declaraciones que sin lugar a dudas van dirigidas a sus posibles censores. Les advierte de que esta comedia cumple con la normativa, pero lo cierto es que el estilo romancesco, la cantidad de subtramas, de enredos y los largos parlamentos ponen en tela de juicio la teatralidad misma del texto, que, en ocasiones, parece más un relato que un drama.

8. Rosalía Fernández Cabezón subraya la proliferación de este tipo de protagonistas en el teatro español de fines del siglo XVIII y analiza un corpus de piezas bastante amplio de esta época que permite extraer algunas conclusiones interesantes sobre la mujer guerrera en la dramaturgia del Setecientos (2003). Otro estudio importante sobre la mujer y la guerra en el teatro del siglo XVIII puede verse en Lafarga (2000).

En parte por este motivo, y por la tendencia entre las dramaturgas a dedicarse a las traducciones, Serrano y Sanz entendió que *La dama misterio, capitán marino* podía ser también una traducción. Y esto es lo que se ha venido repitiendo, pero no se conoce ningún texto concreto, ni pieza teatral, ni novela, de la que partiera Laborda. La narratividad y longitud de los parlamentos hacen pensar más en la adaptación y en el proceso de teatralización de una novela que en un drama.[9] La ubicación en la campiña no es sino un lugar común en las piezas de finales del XVIII y principios del XIX, fueran o no traducciones. Estos condes y burgueses en las afueras de la gran ciudad, con sus disquisiciones frente al honor y la virtud, con su idealización de la vida del campo, bueno más que del campo, del jardín, de la naturaleza controlada, de su tranquilidad, frente al ritmo de las ciudades, fueron los protagonistas absolutos del teatro sentimental de esta época. Ya a finales de siglo el deslumbramiento por la ciudad no se entendía como un elemento de enganche para el público de los coliseos. Se realizaba el retorno al campo, a la casa en las afueras, al espacio no contaminado por las corruptelas ciudadanas, el lugar de descanso y veraneo de los nuevos burgueses. Las comedias de Goldoni, que con tanta profusión fueron adaptadas al teatro español, recrean muy bien estos ambientes. Situar, por otro lado, estas piezas en el extranjero, como es el caso de la campiña inglesa en la obra que comentamos, permitía relajar algunas costumbres y dar por válidas situaciones que difícilmente serían aceptadas dentro de la geografía española. Con todo, no es sino un juego porque, como sucede en esta comedia, se trataba más que nada de un marco medianamente exótico, ya que, al final, estas piezas sentimentales se desarrollan preferentemente en una urbe, en la corte o en sus aledaños, por lo que las coordenadas espaciales concretas terminan por difuminarse. No es relevante en estas piezas si su desarrollo tiene lugar en una casa de campo a las afueras de Londres, de París, o de Madrid. Las ideas son las que marcan el mapa espacial y temporal, y no al revés. Esta, como otras comedias, no muestra unas costumbres inglesas diferentes de las españolas. Todo es una convención para sacar a debate una vez más ideas como el concepto obsoleto del honor frente a la moderna virtud; el papel de la mujer en el nuevo panorama social, lo que cuestiona también el del hombre; los matrimonios de conveniencia o por inclinación de los cónyuges, etc.

La dama misterio, capitán marino recoge todo esto, sí, pero hay un toque transgresor, una pequeña subversión de las costumbres y esto principalmente es lo que queremos analizar en este trabajo. Aspecto que nos permite concluir

9. Agradezco a la profesora María Jesús García Garrosa sus consejos en este terreno.

que la pieza sea una creación o adaptación muy personal de la autora, ya que su tono reivindicativo engarza directamente con el del prólogo.

Por otro lado, no deja de ser interesante que la escritora antepusiera un prólogo a su comedia. Está claro que se vio obligada a justificar su «atrevimiento» no solo ante los lectores, sino muy especialmente ante los censores, que seguramente no verían con buenos ojos una comedia escrita por una mujer, una actriz, y protagonizada además por otra mujer que se pasa todo el drama vestida de hombre y ejerciendo de tal. No tiene otro sentido este «prospecto» ya que la obra no parece que tuviera opciones de ser publicada; y que ni siquiera llegó a estrenarse[10].

REALIDADES Y APARIENCIAS: PATRONES DE CONDUCTA FEMENINOS

Hace unos años realicé un estudio sobre el papel de las mujeres en las comedias sentimentales de finales del XVIII y principios del XIX, centrándome en la producción del dramaturgo popular Luciano Francisco Comella, y como algo irremediable se impuso para aquel trabajo el título de «Fingir y aparentar» para definir el modo de actuar de las mujeres en estas piezas. Y fue así porque en el teatro de la época lo habitual no era que las mujeres expresasen sus deseos y necesidades abiertamente, sino que las normas sociales les obligaban a idear subterfugios, a fingir y aparentar lo que no se era (Angulo Egea, 2002).

Si en el teatro el juego entre lo real y lo aparente parece un recurso casi connatural a esta manifestación estética, cuando uno se adentra en el territorio emocional de las comedias sentimentales del Setecientos, esta ambivalencia entre la realidad y las apariencias se materializa en el papel y la actitud de las mujeres dentro de los nuevos parámetros sociales de la incipiente burguesía. Aparecen una serie de personajes femeninos tratando de salir a flote, de ocupar un lugar visible, de socializarse en los nuevos espacios urbanos. Desplazamiento físico de la mujer, de la casa y la iglesia, al salón, la tertulia, la calle y el café, que conllevaba también un cambio de mentalidad y que estas comedias sentimentales reflejan de modo singular[11]. Se aprecian las dificultades de las mujeres del Setecientos por integrarse en estos nuevos espacios de sociabilidad, así como por lograr importantes parcelas de autonomía, tales como escoger su matrimonio. Estas comedias reflejan el mundo de las apariencias en el que se desenvuelven los personajes femeninos ante la dificultad

10. Los catálogos sobre las representaciones del siglo XVIII y XIX no recogen la pieza.
11. Véase con respecto al género dramático– sentimental en el XVIII los conocidos estudios de Pataky Kosove (1977), García Garrosa (1990) y Cañas Murillo (1994).

de mostrar sus deseos e inquietudes directamente. Las «estrategias del parecer» se ponen de manifiesto exponencialmente en este teatro de finales del XVIII[12]. Es la denuncia moratiniana de «el sí de las niñas» en su comedia. Ese *sí* afirmativo que oculta más bien un *si* condicional. Una especie de «si no queda otro remedio». La representación de estas actitudes se hace patente en estos textos. Dramaturgos o novelistas (la novela sentimental reproduce este mismo tipo de personajes y de tensiones emocionales)[13] detectaban estas estrategias femeninas y las convertían en recursos escénicos o narrativos de entretenimiento, generadores de intriga, de emoción. No se trataba de invertir ningún orden social, si acaso de reconducir alguna desviación. Pero, con todo, allí aparecen mujeres resolutivas, emprendedoras, atrevidas, valientes, desdeñosas, discutidoras… con lo que se ampliaba el imaginario de lo posible, aunque estas posturas fueran reprendidas o finalmente reconvertidas. Lo interesante en estas piezas se daba más en el proceso que en el final, convencional y conocido por el público.

Estos autores del Setecientos redujeron las actitudes relajadas o liberalizadas femeninas a un sistema binario de dos tipos diferentes y muy significados: las petimetras y las bachilleras.

Las primeras, frívolas, insustanciales, materialistas y gastadoras. Solo pendientes de las modas y del lucimiento[14]. Enfrentadas, además, ideológicamente, con un supuesto patrón femenino nacional: la maja. Qué mejor manera de desacreditar a una mujer, a un sector femenino, que enfrentarlo con otro. En este caso, para, desde la marcialidad de las majas, ridiculizar la preocupación por las modas, los ademanes y vestimentas de las petimetras. Asunto, por otro lado, económico que sin duda sería el que preocupaba a los maridos de estas mujeres, y, en lo que respecta al dispendio y al mal ejemplo de administración familiar, también afectaba a la sociedad en general[15]. Por no hablar de los paseos de estas petimetras, casi «desfiles» (habría que lucir esos modelos ¿no?)

12. Mónica Bolufer habla de «la retórica de las apariencias» (1998: 170-210).
13. Así lo registra Joaquín Álvarez Barrientos en su trabajo sobre la novela del XVIII (1991) y de un modo más específico cuando se ocupa del modelo femenino en este género (1985).
14. La profesora Rebeca Haidt (1998: 110) las define perfectamente en su libro: «Petimetras are female characters uncontrollable within the domestic space; they are self-absorbed daughters, overspending wives or flirtatious women whose desires and habits defy the cultural parameters within which 'appropriate' feminine behavior is to develop. Petimetras resist doing housework, refuse to curb their spending on luxuries, and would rather read French than remember what they have been taught are the proper occupations for women».
15. De este aspecto económico de la petimetrería se ocupa Rebeca Haidt en profundidad en algunos de sus últimos trabajos (1999, 2007).

y de sus acompañantes (cortejos). Las críticas a la petimetrería además se vinculaban con el gusto por lo francés; luego, excesivo, amanerado, hortera y cursi; frente a la sobriedad, recato y sencillez española.

Y, del otro lado, las bachilleras, asiduas lectoras, marisabidillas, cultas, interesadas por el estudio, pero despreocupadas por el matrimonio, sin un especial interés por casarse, ni por tener hijos. Este personaje de la «bachillera» o «doctora» se hizo familiar en la literatura de la época y era algo más que el equivalente femenino del «erudito a la violeta» que satirizara Cadalso. «Venía a representar los usos del saber que se consideraban censurables en las mujeres, porque iban más allá de las utilidades domésticas y sociales que los ilustrados les reconocían o porque amenazaban el dominio que los hombres ejercían sobre la cultura» (Bolufer, 1998: 146). Este tipo teatral solía ser desengañado en una especie de anagnórisis final que reconvertía a la dama, por lo que se daba cuenta de su error, de lo absurdo de su actitud y de los beneficios del amor conyugal. Estas «pequeñas sabias» encarnaban a su vez patrones asociados a los hombres. Se ocupaban poco de su cuidado, poco agraciadas o poco femeninas, y resultaban antipáticas por su verborrea o por su aislamiento. Así las retrataban, claro. La exhibición de su conocimiento, lejos de atraer a los hombres, los espantaba. La parcela del saber, y la manifestación del mismo, seguía siendo terreno masculino. La mujer debía saber de cuestiones de economía doméstica, coser, rezar y, si acaso, algo de música y de francés, pero poco más.

Dentro de este segundo sector, que representa en parte la asunción de patrones masculinos por parte de un sector femenino, habría que colocar de algún modo el estereotipo de mujer varonil que protagoniza *La dama misterio, capitán marino*. La mujer vestida de hombre, como se sabe, tiene una larga tradición en el teatro español. Tipo especialmente recurrente y explotado en la etapa barroca por su eficacia como recurso escénico (Bravo Villasante, 1955; McKendrick, 1974). Ya se sabe la excitación que causaba en los corrales de comedias apreciar con nitidez las formas de una mujer, sus caderas, sus piernas y su sexo mal disimulado por unas mallas. El éxito de público estaba garantizado si aparecía una mujer vestida de hombre en el escenario. Recurso que fue censurado en numerosas ocasiones en el barroco, pero también en el siglo XVIII, donde, a pesar de las prohibiciones, se empleó con profusión. De hecho, a finales del siglo XVIII proliferan en los escenarios las mujeres vestidas de hombre (Fernández Cabezón, 2003: 131).

Esta encarnación masculina en la comedia barroca se empleaba como estrategia dramática para resolver algún desaguisado y no venía sino a refirmar el orden establecido. En ningún caso se admitía como posible que una mujer

adoptara los patrones de conducta, y se insertara en el mundo masculino de acción y especulación. Es el truco del *mundo al revés* que lo que en definitiva hace es legitimar la jerarquía existente al hacerse explícito. Pero este disfraz y las motivaciones del mismo llegan hasta finales del XVIII. Y las mujeres varoniles de esta etapa, si bien recogen el recurso tradicional, no representan exactamente lo mismo que en las comedias barrocas. Como señaló Jorge Campos, «la mujer conquistó un lugar en las tablas que no era solamente el suplementario de la pareja amorosa o alguna especie de contratipo de mujer brava o pícara, lo mismo que en la vida real dio los primeros pasos para conquistar un puesto diferente al relegado que venía ocupando» (1969: 99). Las mujeres valientes de las comedias militares reivindicaban en el Setecientos lo mismo que reclamaban sus congéneres del teatro sentimental. Tal es el caso de Margarita en *El sitio de Calés* (1790) de Comella cuando exclamaba:

> Siendo los seres iguales
> que existen en nuestros cuerpos,
> ¿por qué causa han de gozar
> los hombres más privilegios
> que las mujeres? (I: 3)

Y a pesar de que lleva razón René Andioc (2001: 40), al señalar que precisamente la heroína comellana reproduce el estereotipo de mujer varonil del barroco, también comparto con McClelland (II, 1998: 126) que en estas reivindicaciones de Margarita, quedaban reflejadas las desigualdades sociales que existían entre los dos sexos. Si impensable es la igualdad entre ambos para el siglo ilustrado, al menos sí se atisba un discurso reivindicativo femenino y una teatralización de mujeres y de hombres con funciones complementarias, y no tanto ya el lenguaje misógino de la inferioridad de un sexo respecto a otro (Bolufer, 2007: 13).

Algunos cambios se han producido en esta centuria ilustrada, y algunas piezas recogen las nuevas circunstancias. Este es el caso de *La dama misterio, capitán marino*.

«VIÉNDOME PERDIDA […], TOMÉ LA RESOLUCIÓN DE VESTIRME DE HOMBRE»

Todo parte, como siempre, de un conflicto de honor sin resolver, de una situación límite, extrema, que genera un proceso trasgresor, como el de una mujer que se convierte en hombre. En estas piezas teatrales se obliga a los implicados a tomar decisiones y a actuar de un modo inconcebible de no darse esas circunstancias adversas. Pero ahí radica la gracia de parte del teatro del siglo XVIII, en colocar a los individuos en situaciones límite para que demuestren

su capacidad resolutiva, su templanza, su reflexión y control de las pasiones por medio de razonamientos lógicos y actos virtuosos. Quienes consiguen que la razón domine la pasión son recompensados en estas historias, que permiten a los espectadores calibrar la calidad humana de sus protagonistas.

Un motivo clásico como el del mar, las tempestades y los naufragios fue recogido también por la dramaturgia y por las novelas del XVIII para poner de manifiesto el impacto del mar en el devenir de las vidas de los personajes, y cómo el desplazamiento espacial supone importantes consecuencias que ponen a prueba las convenciones sociales (Rueda, 2001: 431– 441)[16]. Este conflicto de identidades, que estalla tras un suceso marítimo, o tras un episodio de honor sin resolver que obliga a los implicados a huir a otros lugares, desconocidos, hostiles, y a asumir personalidades y disfraces para sobrevivir y conseguir restaurar la virtud perdida, apunta, en bastantes ocasiones, al papel de la mujer en la sociedad, como sucede en *La dama misterio, capitán marino*. En algunas comedias historiales de Comella y de Zavala y Zamora, por ejemplo: en aquellas de ambientación exótica, porque se desenvuelven en espacios y ambientes 'no cristianos', se aprecian especialmente estas circunstancias ya que obligan a personajes (femeninos) y espectadores a contrastar y comparar sus costumbres con las tradiciones y normas de comportamiento de estos otros países.

Nuestra protagonista «misteriosa» comete el error de huir con el hombre equivocado. Se deja llevar por la pasión y es abandonada poco después, al quedar embarazada. Por este motivo, se ve obligada a escapar a Francia y a construirse una nueva vida. Situación que por penosa, la del exilio y la reconstrucción, podría ser afrontada por un hombre, pero que resulta imposible, según los códigos sociales existentes, para una mujer. Es esta situación límite la que obliga a Rebeca a transformase en el capitán Semptrit y a huir a Francia (país enemigo de Inglaterra en ese momento). No sin antes herir de muerte al hombre que la deshonró, conseguir casarse con él justo antes de morir, heredar su fortuna y dejar a su hijo en buenas manos para que se le educase conforme a su noble condición. Sólo entonces Rebeca pasa a convertirse en «el capitán marino» del título[17] y a destacar en el ejército por su

16. Este es el caso del matrimonio de Cándida y Amato en *El precipitado* de Cándido María Trigueros que, por causa del naufragio de la madre de él, se enfrentan sin saberlo al incesto (Trigueros, 1988: 77). Un estudio detallado del mar, del naufragio y de estas las imágenes de la destrucción que la naturaleza podía causar sobre la 'desarrollada' maquinaria humana y que contribuían a alimentar la imaginería de lo sublime que surgía en todas las artes, y concretamente en el teatro sentimental de finales del Setecientos puede verse en Angulo Egea (2006: 191-283).
17. La bicefalia del título es bien representativa de lo que tiene relevancia en esta comedia.

valentía, capacidad estratégica, don de mando y calidad humana. Muchas son las condecoraciones que ha recibido en los diez y ocho años que lleva en la milicia y la comedia nos muestra a un hombre valiente, sin ser temerario, con un alto concepto de la amistad, como lo demuestra la estrecha relación que mantiene con Walter, y muy respetado entre los que han estado a su cargo, como el sargento Bagot, que exclama:

> El cielo os recompense las buenas nuevas y el bien que me habéis hecho siempre. Sin duda que Dios os ha criado para consuelo de todos, pues tanto favorecéis a los desgraciados… (III, h. 6r).

Respetado y querido por su humanidad, valor ilustrado por excelencia, pero una humanidad, respeto y consideración del «otro» muy femenina: son el consuelo del desgraciado. Desde mediados del siglo XVIII, las piezas historiales y sentimentales presentan al hombre con este carácter humanitario; la Ilustración potencia una imagen masculina menos hierática, más comprensiva y atenta al sufrimiento ajeno, más socializada. Así aparecen nada menos que los reyes, los monarcas ilustrados, como Federico II de Prusia en la trilogía de Luciano Comella. De alguna forma esta «dulcificación» de las conductas masculinas se debe a su necesidad de contar con el *otro*; que puede ser el ciudadano en el caso de los reyes, o sencillamente la mujer para el común de los hombres. Aunque no fuera un trato de igual a igual entre reyes y súbditos o entre hombres y mujeres, la sociedad urbanita del XVIII no se regía ya tan radicalmente por las jerarquías teocráticas del Antiguo Régimen. Un mínimo de negociación tendría que darse entre las partes implicadas. La nueva sensibilidad burguesa acerca las clases sociales, y en el teatro disminuye las diferencias entre los sexos. Es la simetría ilustrada de la que habla González Troyano (1998) la que permite aproximar las identidades femenina y masculina en el XVIII, frente a la distorsión romántica posterior. A la mujer se le seguían atribuyendo una serie de virtudes relacionadas con la ternura, el consuelo, la comprensión, la acogida del *otro*, etc. que se entendían beneficiosas para la familia y la crianza de los hijos y que, además, eran útiles porque «civilizaban» lo que se entendía como una «rusticidad innata» en los hombres.

Rebeca se convierte en el capitán Semptrit en *La dama misterio, capitán marino*. Su ropa, ademanes, su contribución activa en las batallas le hace parecer un hombre y así lo ven todos los personajes de la comedia. De hecho, Rebeca no aparece nunca, ni siquiera al final de la pieza, en el reconocimiento último, en traje de mujer (salvo cuando adopta un nuevo disfraz: el de gitana); sin embargo, por diferentes circunstancias, las cualidades que resaltan los personajes al hablar del capitán son sus conversaciones y disquisiciones personales, la intimidad que establece con algunas protagonistas femeninas, y

su resolución a la hora de lograr sus fines: se nos presenta a los espectadores como una mujer. El disfraz es siempre evidente para el espectador, que sabe, porque conoce las convenciones teatrales y sociales y las leyes del decoro, que todo se solucionará felizmente, por muy temeraria que sea la actitud de la protagonista, según el orden social establecido, al hacerse pasar por un hombre.

A pesar de que la resolución final de la comedia era evidente y convencional, y que este *mundo al revés* normalmente lo que hace es confirmar el estatus establecido, insisto, a pesar de todo ello, creo que el proceso en este tipo de comedias y de novelas del XVIII es importante. Importante porque abre un imaginario posible, porque vemos, como se ha indicado, que las formas femeninas se adaptan bien al ejercicio del poder en un mundo tan masculino como el ejército. Rebeca es la encarnación misma del «hombre de bien» ilustrado[18]. Tanto es así que es al capitán Semptrit al que respetan y valoran sus soldados por su condescendencia y comprensión a la hora de dirigirles; porque una mujer, al menos en el teatro y temporalmente, toma las riendas de su vida y de su honra. María Laborda afirma en el prólogo comentado que «las damas españolas entre las gracias de Venus, saben tributar holocaustos a Minerva». En el proceso que va desde el momento en el que se produce el «conflicto de honor» hasta que se resuelve, suceden muchas cosas y aparecen algunas realidades y circunstancias que sin lugar a dudas aluden a las nuevas dinámicas de relación entre los ciudadanos del Setecientos.

Este tipo de piezas pone de manifiesto que existen desigualdades y reprensiones con las mujeres que hay que resolver de alguna manera. Otra cosas es que se admitiera que fuera la mujer quien tuviera atribuciones y competencias como para defenderse, ya que esto implicaba un grado de autonomía impensable. Ahora bien, este mundo travestido de las tablas pone de manifiesto algo innegable a finales del siglo XVIII: que se estaban cuestionando los patrones de conducta masculinos y femeninos en la incipiente sociedad burguesa.

«TU TRAJE DICE QUIEN ERES»

La dama misterio y el capitán marino presenta estos cambios sociales por medio de un productivo juego de disfraces. Mediante personajes travestidos y determinadas situaciones afloran actitudes más o menos liberales sobre el papel social que debían representar ambos sexos.

El primero y principal intercambio de sexo está en la protagonista, Rebeca, una dama noble, que, tras el conflicto de honor aludido anteriormente, se

18. Mónica Bolufer (2007) se ha ocupado de las características de este modelo de masculinidad y de las expectativas femeninas al respecto en el siglo XVIII.

hace pasar durante diez y ocho años por un hombre, por un «valiente capitán marino». A los espectadores Rebeca se nos muestra como un militar. Con este disfraz la vemos ejercer de capitán, de amigo y de padre. Eso sí, es un hombre sensible, que llora, empático con el sufrimiento ajeno. Son sus estrategias las que van hilando los sucesos y complicando la trama. Rebeca se mete tanto en el papel masculino que incluso, al final de la comedia rechaza el marido que se le ofrece y la posibilidad de casarse de nuevo para terminar de aclarar su situación legal. Las opciones vitales de una viuda, como era el caso de Rebeca, en la España del Setecientos, pasaban, igual que con las solteras, por el convento o por contraer un nuevo matrimonio –siempre que se hubiera cumplido con el *tempus lugendi* (el luto requerido, que venía a ser de nueve, diez meses o un año)–, si no querían que su dignidad se viese afectada. Las viudas tenían el deber de observar una conducta honesta y de hacer vida retirada, bajo pena de perder los bienes que le hubiera transmitido el difunto, e incluso su parte de los bienes gananciales, lo que hasta bien entrado el XVIII, solía obligarles a la fidelidad *post mortem* que el Derecho nunca exigió a los viudos (Gacto, 1988: 29). Por eso, además de por las convenciones del género comedia, la mayoría de las protagonistas de las piezas sentimentales se enclaustraban o se casaban de nuevo[19]; sin embargo, nuestra dama misteriosa opta por la viudedad para seguir actuando conforme a su juicio y con libertad.

Además del disfraz varonil, Rebeca se hace pasar también por una gitana que le adivina el pasado y el futuro a Evaristo (su hijo). La trama se urde de tal modo que para que Rebeca pueda ayudar a su hijo, que ha salido huyendo de la casa del noble para el que trabajaba por un mal entendido con su hija (de quien en cualquier caso está enamorado), tiene que disfrazarse de gitana. Con esta apariencia se puede acercar por primera vez a su hijo, que ni la conoce, ni sabe nada de su «madre real», y engatusarle con la información que tiene para lograr que llegue a buen fin su matrimonio con Teodora, la joven a la que daba clase de piano y por la que ha tenido que salir huyendo. Aún más, Rebeca se presenta a su hijo en calidad de mujer, aunque sea bajo el disfraz de gitana, y no como el capitán Semptrit, que se le mostrará primeramente como su padre.

En este encuentro entre Evaristo y la gitana aparecen muchos asuntos de fondo que tienen que ver con las ideas ilustradas. Por un lado, la lógica desconfianza ante las dotes adivinatorias de la gitana por parte un hombre culto y racional como es Evaristo, que ha sido educado como un noble, aunque los últimos acontecimientos vitales le hayan llevado a ser criado de otros, en

19. No hay que olvidar que muchas llegaban a este estado de viudedad siendo jóvenes, como la protagonista de la carta LXXV de las *Cartas marruecas* de Cadalso, que se quejaba de ser viuda por sexta vez con tan sólo veinticuatro años.

calidad de profesor de música. Y que, por lo tanto, confía en la ciencia y en la razón pero no en los saberes de una pitonisa. Es en esta escena que cierra el acto III en la que Evaristo se ríe de la gitana. A lo que responde:

> Rebeca: No te burlarás así cuando me conozcas.
> Evaristo: Demasiado te conozco. Tu traje dice quién eres.
> Rebeca: Mi traje te engaña. Yo soy el proteo de la fábula, mudo de formas para hacer felices (II, 5r).[20]

Evaristo prejuzga por el traje de gitana, y se equivoca, pero en esta sociedad de las apariencias lo normal era funcionar de este modo. Y Rebeca lo tiene claro, muda de formas, como Proteo, para lograr la felicidad de quienes quiere.

Sin embargo, ante las verdades que le confiesa la hechicera, a Evaristo no le queda más remedio que confiar. El espectador sabe que la veracidad de los datos que tiene la gitana se debe a su impostura, ya que se trata en realidad de Rebeca o el capitán; pero Evaristo no lo sabe, y este hombre ilustrado se deja llevar por la magia adivinatoria de una gitana. De nuevo, en el proceso, que no en el resultado, intervienen elementos perturbadores y discursos controvertidos. Tal es la confianza de Evaristo en la gitana que acaba por disfrazarse de mujer, como le sugiere, para poder introducirse de nuevo en la casa de su enamorada. En este encuentro madre e hijo, Rebeca va descubriendo el carácter y la personalidad de Evaristo en tanto que avanza la conversación. Y, por supuesto, será la encarnación de lo virtuoso.

El tercer caso de travestismo es el de Evaristo como Arabela. Disfraz especialmente controvertido por tratarse de una comedia sentimental y no de una pieza de teatro breve más o menos carnavalesca, en donde puede admitirse mejor al hombre vestido de mujer. De hecho, en el *dramatis personae* de la comedia se recoge que el papel de Evaristo debe interpretarlo una actriz. Así se presenta al espectador a un joven culto, que sabe tocar el piano con virtuosismo y de ademanes refinados como modelo de masculinidad, si no noble, burguesa. Que es el papel que representa en esta pieza el hijo de Rebeca. Pero todavía se transgreden más los patrones de conducta habituales cuando Evaristo aparece en escena vestido como una dama. Se vuelven a encontrar madre e hijo, pero esta vez Rebeca ha dejado el disfraz de gitana y lo ha sustituido por el del capitán marino y Evaristo aparece como Arabela. Este se muestra algo frío ante el abrazo del que se presenta como su padre verdadero, el capitán Semptrit. Por ello le interpela Rebeca:

20. Evaristo la rechaza una vez más y le dice que «asombre con él (con su saber) a los necios y vulgares» (II, 5r).

> Pero me causa risa tu sorpresa. ¿No conoces mi rostro? Pues no han pasado muchas horas que le has visto, ni debe haber variado tanto que no puedas reconocerle. Hace poco tiempo eras tú el joven Evaristo y yo tu madre pues te nombraba hijo, en este instante has pasado de lacayo prófugo a ser una hija de sir Campson, grande hacendado del condado de Kem, y yo soy tu padre. Mas ya me conviene que no seamos lo uno ni lo otro, seremos por ahora verdaderamente, yo el capitán Semptrit, ¿sabrás hacerte digna de tal padre?
> Evaristo: Ignoro cómo responderos; veo que sois lo que os acomoda ser, y me hacéis lo que queréis, más decidme, por favor, si he de ser yo por mucho tiempo mujer, y vuestra hija; veo que os gusta divertiros a mi costa, y mi suerte no me ofrece más recurso que el obedeceros (III, h. 4v).

Rebeca le comenta que le va hacer pasar por hija de un galés y Evaristo reniega aduciendo que no conoce a ningún galés, ni sus costumbres. Y aquí, las palabras de Rebeca son claves para entender el sentido de la obra y de los disfraces en general:

> Nada importa. El mundo todo es aparente, yo como tú, no soy lo que parezco, y cuando sepas mi origen, no serás mujer, Arabela, ni galesa… dejemos obrar al tiempo, y en tanto prepárate a la prueba más peligrosa. Disponte a tener serenidad en el rostro, firmeza en las palabras, sin sorprenderte a cuanto veas. Por el modo de conducirte en la primera ocasión, juzgaré y abreviaré tu felicidad si eres digno de ella (III, h. 5r).

Rebeca le va a pedir constantemente a Evaristo que se meta en el papel, que interprete, que se lo crea porque sólo en su capacidad de interpretación está la llave de su felicidad. Se ha convertido en una mujer y ahí radica la clave, en la interpretación. La fuerza que adquiere lo aparente, la imagen pública en esta comedia es extraordinaria. Este travestismo de Evaristo genera dos escenas de singular relevancia para valorar el cambio de patrones de comportamiento entre hombres y mujeres, así como la relativa proximidad y el proceso de acercamiento mutuo por el que se conducían ambos sexos a finales del XVIII.

La primera de las escenas es prolongación del camino que llevan el capitán Semptrit (Rebeca) y Arabela (Evaristo) hasta la casa del barón Neglling, padre de Teodora. La conversación gira en torno a un dinero que de pronto tiene Evaristo en su poder:

> Evaristo: Pero, señor, ¡cuánto os divertís a cuenta mía! Se conoce que os agradan las sorpresas. Como ignoro el uso de las bagatelas que construyen mi traje, no sabía que tenía dinero en mi mano; pero, ¿qué puedo hacer yo con él?
> Rebeca: Socorrer al necesitado, hija mía, y no pierdas ocasión de hacerlo porque no hay placer más completo.
> Evaristo: No me costará trabajo obedeceros porque mi corazón es demasiado sensible, y le domina la compasión.
> Rebeca: *La compasión se hospeda en tu sexo*.

Evaristo: *Siempre me habláis de mi sexo, confundiendo el verdadero con el que me hacéis aparentar tan contra mi voluntad.*

Rebeca: *No está lejos la época en que sientas con extremo tener que dejar el traje que ahora aborreces*. ¡Ay, Arabela! Temo que tu impaciencia te precipite a perder lo que no puedes figurarte… … te prevengo por última vez que a nadie perteneces más que a mí, y serás cuanto yo quiera, por el tiempo que me acomode. Disponte a obedecerme sin réplica; habla solo para agradarme, y no trates de indagar mis pensamientos si no quieres probar mis rigores y arruinarte por siempre sígueme (h. 6v. La cursiva es mía).

Por un lado, la compasión, e incluso la sensibilidad que manifiesta Evaristo, le parecen a Rebeca, en el papel del capitán Semptrit, propia del carácter y condición femenina que en ese momento encarna su hijo. Sentimientos y emotividad que para nada considera Evaristo exclusivos de las mujeres. Por otro lado, la obediencia que se le exige a Arabela y el rigor de estas palabras finales, parecen fórmulas adscritas al tratamiento posible de un capitán, de un hombre, de un ser superior, con uno inferior, mujer y dependiente[21].

Todo el proceso de travestismo de Evaristo es singular porque pone de relieve de modo mucho más evidente que con el disfraz de capitán Semptrit de Rebeca, las diferencias en todos los ámbitos existentes entre ambos sexos. Diferencias y falta de derechos de las mujeres en comparación con los hombres[22]. Por ejemplo, la llegada de Arabela a la casa del barón conmueve al caballero Fistalán, prometido oficial de Teodora. Tanto es así que ante la idea que se barrunta en la casa de desposar a Arabela con un ministro llamado Jamkman, de edad «algo avanzada», pero que parece un buen partido, Fistalán se siente impelido a opinar y por ello le comenta a la tía de Teodora: «Perdonad Miledi, yo no lo apruebo [la boda con el ministro]. Es doloroso ver confundida la risueña primavera con el erizado invierno. Una niña con un viejo.» (IV h. 1r). Y poco más adelante, Evaristo (Arabela), tratando de escapar de semejante compromiso matrimonial, comenta que si fuera por ella, no se casaría: «Si yo pudiera disponer de mi corazón no me uniría a Jamkman, ni a otro». A lo que rápidamente replica Fistalán: «haríais un robo a la sociedad, no pagándola su tributo» (IV, h. 1v). Queda bastante evidenciado que Arabela no tiene derecho a opinar, y que si lo hace es porque detrás se esconde

21. Algunas de las declaraciones de Rebeca-Semptrit-gitana destilan también un halo mágico, un poder terciador de alcahuetería, el poder de la pitonisa y sus hechicerías. Hay algo atávico de fondo que permite, desde otro punto de vista, justificar, «hacer verosímil», la situación de Evaristo.

22. Al anularse el compromiso entre Teodora y Fistalán, aquélla le espeta a su pretendiente: «Todos sufrimos Milord; mas el hombre descansa con distracciones que no son concedidas a la tímida mujer» (h. 2v).

Evaristo; que los demás pueden casarla por interés con quién consideren (de paso se alude a los matrimonios desiguales tan frecuentes en la época en virtud de lograr un contrato económico ventajoso para la mujer y para la familia implicada); y que una mujer no puede negarse al matrimonio porque este es el tributo que aporta su sexo a la sociedad.

Hasta ahora se han establecido las cualidades femeninas, su sensibilidad y capacidad de compasión y también se han puesto de manifiesto su dependencia masculina, su obediencia y los deberes que tiene con respecto a los hombres. Un segundo aspecto que quisiera traer a colación en este proceso de transformación de Evaristo en Arabela subraya las destrezas, competencias y habilidades que se potenciaban en las mujeres frente a las de los hombres[23].

Esta realidad se pone de relieve en la escena tercera del cuarto acto de la comedia. Es un juego de espejos ya que Evaristo-Arabela sigue enamorado de Teodora y ésta sospecha algo de Arabela-Evaristo que tanto le recuerda a su profesor de piano. La imagen externa es de dos mujeres jóvenes que se lanzan miraditas, que reflexionan y sufren. La escena transcurre en el gabinete de Teodora:

> *Evaristo [en traje de Arabela] bordando y Teodora leyendo y mirándose con reserva.*
>
> Evaristo: Ay amada Teodora, mucha paciencia necesitáis tener. Soy muy torpe. Temo haber echado a perder esta flor.
>
> Teodora: No, no tal. Puede pasar muy bien entre las otras. Al principio todo tiene inconvenientes y defectos, pero la perseverancia vence las mayores dificultades.
>
> Evaristo: Cuán bondadosa sois. ¿Quién no se ha de animar con tan indulgente maestra?
>
> Teodora: Pero descansa un poco.
>
> Evaristo: ¡Oh! Eso no. Me gusta infinito vuestro dibujo y no le dejaré hasta concluirle.
>
> Teodora: Como gustéis. Yo voy a leer esta obra. Es muy interesante. Si entendierais el francés os gustaría infinito… *(Aparte)* Pobre Evaristo, ¿dónde estarás? Qué será de ti, yo veo tu retrato animado en esta mujer, pero, ¡ay! Le falta tu alma. Amable Arabela, tú eres siempre Evaristo con mis ojos. Eres bella, no hay duda, pero te falta su sensibilidad.

23. Para introducir Rebeca (el capitán marino) a Arabela en la casa del barón, la dama ha contado que el que ejercía de profesor de piano de Teodora y que se escapó por la ventana, en realidad no se llama Evaristo, sino Arabela y que es la hija de un amigo suyo de Gales. La imprudencia de la dama le hizo adoptar ese traje de hombre. Actitud que les sorprende a todos menos a Fistalán, que sentencia: «una mujer es más intrépida y osada que el hombre más temerario, cuando tratan de oponerse y violentar su voluntad» (III, h. 7v).

Evaristo: Cielos dadme fuerza para callar. Sus miradas dolorosas me dicen lo que piensa su corazón.

Teodora: Cuánta fue mi alegría al saber que eras igual mío, y podía alimentar mi pasión sin avergonzarme. Y no sabrá mi cariño… ¡infeliz de mí! El capitán se marcha y habré de casarme con Fistalán… ¡Ay Evaristo, mi querido Evaristo! No, yo no puedo amar a otro que a ti. Lo juro delante de esa estatua que tanto te asemeja para mi tormento.

Evaristo: No puedo más. Yo me declaro… pero las amenazas del capitán… ¡Oh, Dios, qué martirio!

Teodora: ¡Esta imbécil galesa me hará perder el juicio! Sus miradas son tan insinuantes como las de Evaristo.

Evaristo: No puedo más. He resistido cuanto puede un corazón apasionado, pero al verla llorar… ¡Ah Teodora!

Se levanta en acción de abrazarla pero se contiene apoyando los brazos en la silla de Teodora.

Evaristo: ¿Qué voy a hacer? Suframos por el temor de perderla… ¿qué tenéis, Teodora? Me parece que lloráis.

Teodora: No es nada, Arabela. Leo una historia que me enternece, y os causaría el mismo efecto si la entendierais como yo. Permitidme retirarme. Necesito respirar el aire libre para serenarme. Voy a distraerme si puedo en el jardín. *(Vase)*

Evaristo: Cielos, ¿quién se ha visto en tanto aprieto? ¿Quién ha sido tan feliz y desgraciado a un tiempo mismo? ¡Oh, capitán, padre, madre, ángel o lo que seas para mí!, ya que me has puesto por tu capricho en la cumbre de la dicha no burles mi esperanza. Cumple todas tus promesas, pues miras mi sufrimiento. Ay preciosa Teodora, cuando sepas… (IV, h. 5).

En efecto, las damas aprendían a bordar e idiomas, normalmente el francés. Estas son las habilidades que muestra Teodora, educada como una dama. Sin embargo, Arabela-Evaristo, como no ha sido educada para ser mujer, no sabe bordar, pero tampoco francés. Eso sí, según Teodora, la sensibilidad de Evaristo no es comparable con la de su igual, Arabela.

Como se ha venido analizando, parece en efecto que el traje hace al individuo. Al menos en el ámbito de lo público, sí que es determinante la apariencia. Y en la esfera privada algo modifica los caracteres y la percepción de la realidad inevitablemente. Rebeca, al volver a su traje de Rebeca, después de dieciocho años siendo el capitán Semptrit, sin duda sufrirá cambios; y Evaristo, al dejar de ser Arabela, seguro que también. Los sexos se invierten, trasmutan y aproximan en esta singular comedia de la actriz María Laborda.

Pero no quisiera terminar este estudio sin aludir una vez más a la comedia y al hecho singular que destaca la actitud y el criterio de la protagonista. Al final del último acto, en el proceso de reconocimientos y demás, Rebeca le explica a su hijo, Evaristo, que la prueba de hacerle pasar por una mujer e

introducirle en la casa de Teodora, y convertirle en su «amiga», estaba condicionada al hecho de que conociera de verdad a su amada; que tuviera la oportunidad de ver de cerca, de igual a igual, a su futura esposa; sus inquietudes, sus virtudes, habilidades y anhelos. Rebeca entiende que sólo de este modo puede acercarse verdaderamente un hombre al alma femenina, cuya situación social le obliga constantemente a fingir y aparentar. Con frecuencia, hasta circunstancias extremas, como la de ella misma, que lleva más tiempo ejerciendo como hombre que siendo mujer. El travestismo de Evaristo le permitía además introducirse como uno más en esa casa, tratarles en situación de igualdad, no como un criado. Se equilibraban de este modo las diferencias de sexo y de clase.

La comedia tiene interés desde estos planos que se han subrayado en el trabajo; sin embargo, resulta farragosa y excesiva en muchas ocasiones, por no hablar de la escasa teatralidad de los extensos parlamentos de los protagonistas, y del abuso de las cartas. Ahora bien, hay escenas sentimentales, acciones violentas, intrigas y juegos de travestismo que mantienen al lector interesado. *La dama misterio, capitán marino* no es ni mejor ni peor que otras piezas sentimentales y romancescas de finales del XVIII, y pone de manifiesto los patrones de conducta de la incipiente burguesía.

En esta pieza, la mujer vestida de hombre, la dama convertida en capitán marino, tiene una doble función. Por un lado, es un recurso teatral que inmediatamente generaba interés y excitación en los coliseos a ambos sexos por motivos diferentes. Las mujeres al verse representadas en esta heroína y los hombres por el atractivo sexual que suponía ver a una mujer en traje de hombre. Pero, por otro lado, con esta invención María Laborda cuestiona las formas y los modos de sentir y de vivir de los hombres y de las mujeres de esta época; destaca el cambio de sensibilidad imperante en estos años finales del XVIII; y reivindica una postura femenina decidida y emprendedora, capaz de tomar las riendas de su vida si la situación lo requiere, tal y como hace la protagonista.

Por ello, quisiera terminar este estudio con las palabras finales de la protagonista, Rebeca Wesfiel, que sirven de cierre y corroboran la postura reivindicativa de su autora: «Plegue al cielo que si alguna infeliz comete el mismo error, siga también mi ejemplo para vindicarle; pues aunque a todas no es dado un mismo espíritu y valor para una penosa carrera. La providencia facilita medios honrosos a quien los busca, huyendo del peligro. *Conozcan todos que una mujer sabe ejercer el valor y cursar las ciencias con los mayores progresos, cuando aspira a colocar su nombre en el glorioso templo de la fama*» (V, h. 8v. La cursiva es mía).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII», *Hispanic Review,* 1995, pp. 63-1, 1-18.

— La novela del siglo XVIII, Madrid, Júcar, 1991.

ANDIOC, René, «*El sitio de Calés*, de Comella. ¿Es traducción?», en *Homenaje a Elena Catena,* Madrid, Castalia, 2001, pp. 37-46.

ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

ANGULO EGEA, María, «Una tonadilla escénica. *La Anita* de Joaquina Comella, con música de Blas Laserna», *Salina*, 12, 1998, pp. 76-90.

— «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz en el siglo XVIII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español,* Luciano García Lorenzo ed., Universidad de Murcia, 2000, pp.309-326.

— «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2, 2002, pp. 281-301.

— *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.

BOLUFER, Mónica, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1998.

— «Hombres de bien»: modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 15, 2007, pp. 7-31.

BORDIGA GRINSTEIN, Julia, *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El caso de María Rosa Gálvez*, Diss. Michigan U., Ann Arbor, UMI, 1996.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1995.

CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

COMELLA, Luciano Francisco, *El Sitio de Calés,* s.l. s.i (1790).

CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

CONNOR, Catherine (1992), «Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre», *AIH. Actas* XI, pp. 139-145.

ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: Las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», Dieciocho, 29. 2 (Fall), 2006, pp. 179-203.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de estudios filológicos*, nº XXVI, 2003, pp. 117-136.

GACTO, Enrique, «Entre la debilidad y la simpleza. La mujer ante la ley», en *Historia de una marginación. La mujer en España,* Madrid, Historia 16, núm. 145, 1998, pp. 24-32.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, «Simetría ilustrada y distorsión romántica. Lo masculino y lo femenino en el mundo del teatro», en *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Alberto Ramos Santana ed., Universidad de Cádiz, 1997, pp. 207-213.

HAIDT, Rebecca, *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth Century Spanish Literature and Culture*, New York, St. Martin's Press, 1998.

— «Luxury, Consumption and Desire: Theorizing the petimetra», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 1999, pp. 33-50.

— «¿Emoción o aplicación? Petimetría, o la economía del deseo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 15, 2007, pp. 33-51.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HORMIGÓN, Juan Antonio ed., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, PADEE, 1996-7, 2 vols (el teatro del siglo XVIII en el tomo I).

LABORDA, María, *La dama misterio, capitán marino*, Biblioteca Histórica de Madrid, [1817?].

LAFARGA, Francisco, «La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII: *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona*, de F. del Rey», *Femmes en guerre en Mediterranee (xviiième-xxème siecles)*, Publicaciones des Universitès de Barcelone et Montpellier, 2000, pp. 33-41.

MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil.»* Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

MCLELLAND, Iris, *'Pathos' dramático en el teatro español de 1750 a 1808. II La tragedia Menor*, Liverpool University Press, 1998.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998.

— *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.

PATAKY KOSOVE, Joan Lynne, *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1977.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, María (coord.), *El amor y las pasiones. Sección monográfica* de la Revista *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* nº 15, 2007.

RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833,* 2 vols., Madrid, Atlas, 1975.
TRIGUEROS Cándido María, *El precipitado*, Piedad Bolaños Donoso (ed.), Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.

Fecha de recepción: 16/02/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

LA OTRA VOZ DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ: LAS TRADUCCIONES DE UNA DRAMATURGA NEOCLÁSICA[1]

María Jesús García Garrosa

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El artículo estudia el conjunto de las traducciones dramáticas de María Rosa de Gálvez, situándolas en el contexto de la teoría y la práctica traductoras en la España de 1800. Tras exponer las opiniones de la dramaturga sobre la traducción y la paradoja de que una autora que reivindica la originalidad de su obra tradujera tres comedias y una ópera lírica francesas, se analiza la técnica y los resultados de cada una de las versiones. Más allá de la calidad intrínseca de estas traducciones, el análisis del trabajo de Gálvez revela la sintonía que existe entre su creación propia y estas obras ajenas, de modo que estas cuatro traducciones adquieren el valor añadido de mostrarnos cómo fue perfilando María Rosa de Gálvez un universo dramático propio.

Palabras clave: María Rosa de Gálvez. Teatro neoclásico. Traducción. *Catalina o la bella labradora. La intriga epistolar. Bion. La dama colérica.*

ABSTRACT

The article studies the dramatic works translated by María Rosa de Gálvez, situating them in the context of the theory and practice of translation in late 18th-century Spain. After briefly setting out the views of the author on translation and highlighting the apparent paradox that a writer who asserted the originality of her own work should have also translated three French comedies and an opera, the article analyzes the techniques and features of each of the texts. In addition to the intrinsic merits

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-01 del Ministerio de Ciencia e Innovación español, cofinanciado con fondos FEDER.

of the translations, the analysis reveals the numerous parallels which exist between Gálvez's original plays and her versions of the works of others. When considered in the context of her overall theatrical output the four translations reveal how María Rosa de Gálvez developed and shaped a distinctive dramatic vision of her own.
Keywords: María Rosa de Gálvez. Neoclassical drama. Translation. *Catalina o la bella labradora. La intriga epistolar. Bion. La dama colérica.*

1. PRELIMINAR

María Rosa de Gálvez es sin duda la dramaturga española más estudiada de su tiempo. La extensión de su producción, la publicación de la mayoría de sus obras, incluso la abundancia de datos sobre las circunstancias de su composición y recepción y sobre la autora misma, eran otros tantos elementos que la singularizaban en el panorama de la creación literaria femenina de la España dieciochesca. La calidad de esta producción, y sin duda también la propia personalidad de Gálvez, contribuyeron al temprano interés por el estudio del conjunto de una obra dramática que las recientes tendencias críticas no han hecho sino acrecentar.

En este contexto de general entusiasmo por el teatro de la autora malagueña, su obra traducida permanece aún en un discreto segundo plano. No es difícil apuntar motivos para este emplazamiento, en el que sin duda ha tenido mucho que ver el menosprecio que manifestara la propia Gálvez por las traducciones. Sea como fuere, el teatro que Gálvez tradujo sólo queda reflejado en la monografía de Julia Bordiga Grinstein (Grinstein, 2003: 61-74), en un capítulo que, junto con algunas páginas de los Apéndices documentales, destaca por los datos que aporta sobre las circunstancias de elaboración de esas obras, así como sobre el pensamiento de su autora sobre la traducción.

El conocimiento sobre la realidad teatral del siglo XVIII español ha ido concediendo cada vez más importancia al papel de las traducciones, tanto en los sucesivos intentos de renovación de la dramaturgia nacional como en la dinámica de una escena en la que el favor del público hacia este tipo de obras explica su número creciente a medida que avanzaba el siglo. Desde esta conciencia del significado de la traducción en el conjunto de la producción dramática neoclásica y popular, las obras traducidas por una autora tan significativa como María Rosa de Gálvez justifican un acercamiento crítico que las analice y las encuadre en el conjunto de su obra. Con el ánimo de ahondar en esa producción galveciana se emprende, pues, este trabajo, cuyo objetivo es doble: primero explicar y valorar su labor como traductora, y, paralelamente, poner en relación esta obra ajena con el resto de su teatro. El ver que en la traslación que hizo de los originales franceses se dan muchos de los elementos

temáticos, recursos dramáticos, etc., que encontramos en sus obras propias, nos permitirá concluir que esta obra traducida es tan personal y genuina como su obra original, y que, en consecuencia, no debería desligarse una de otra.

2. UN TEXTO Y UN CONTEXTO

Quizá la poca atención que ha merecido la obra traducida de María Rosa de Gálvez no se debe únicamente a la calidad de su obra propia, que ha eclipsado aquélla. Las tragedias y comedias originales de Gálvez han logrado concitar todo el interés investigador de un sector de la crítica que sigue encontrando en la escritora malagueña uno de los mejores exponentes de rebelión femenina contra los modelos patriarcales de la cultura de finales de la Edad Moderna. Desde este posicionamiento ideológico, se considera la obra original como una «creación», esto es, una tarea asociada a la actividad masculina, algo que en el caso de Gálvez se lee como una manifestación más de su «transgresión del espacio masculino contemporáneo y la creación, dentro de la dramaturgia europea, de un espacio femenino y exclusivamente español» (Grinstein, 2003: 74). La traducción, por contra, constituiría una actividad eminentemente femenina, una labor literaria menor, de mera imitación, lo que no se corresponde con la rotundidad de la imagen que Gálvez quiso dar de sí misma y con su firme reivindicación de la «paternidad» de sus obras.

No comparto estos criterios, que la propia historia de la traducción puede rebatir con datos elocuentes. Dicho esto, no se puede negar una tendencia de las mujeres de letras en el siglo XVIII español a lo que ha dado en llamarse «escribir en los márgenes» de una obra ajena, esto es, a tomar como punto de partida de su propia escritura lo escrito por otros. En un contexto cultural de debate sobre la capacidad intelectual de las mujeres y los ámbitos en los que hacerla efectiva, no ha de extrañar esta forma indirecta de acceder a la literatura, que fue más acusada en algunos géneros, como la narrativa o las obras educativas (López-Cordón, 1996); pero las escritoras españolas tradujeron y crearon obras de todos los géneros y tendencias estéticas y, en algunos casos, fueron por delante de sus colegas masculinos (García Garrosa, 2007).

Cuando María Rosa de Gálvez inicia su carrera como dramaturga, en la escena española reinan las traducciones y, en principio, no hay mucha diferencia entre las razones que llevan a traducir a la malagueña y a otros dramaturgos contemporáneos: ganarse el pan, en una coyuntura en la que las traducciones se cotizaban como las obras originales[2]. Lo que sí resulta peculiar

2. El Plan de Reforma de los Teatros de 1799 garantizaba temporalmente a los traductores de nuevas obras estrenadas los mismos privilegios que para los autores de comedias y

es que abordara esta forma específica de composición dramática alguien que en tan poca estima tenía la tarea de traducir.

Es bien conocida la opinión tan contraria a las traducciones manifestada por Gálvez en la «Advertencia» que figura al frente de la edición de sus tragedias, en el tomo segundo de sus *Obras Poéticas*, cuando recalca la originalidad de sus composiciones y alude a las críticas que reciben quienes, en lugar de traducir las tragedias extranjeras, dan al público los frutos de su ingenio:

> 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 a ser poeta como hay de iluminar una estampa a abrir la lámina para tirar la misma estampa. Sin embargo, hoy vemos con extrañeza que cualquiera que traslada a mala prosa española los dramas extranjeros se cree ingenio, y aun se atreve a desacreditar a los verdaderos poetas originales (que algunos hay), valiéndose para dar más importancia a su trabajo de exaltar las composiciones de otros países, y deprimir las nuestras. [...] En esta época salen a luz estas tragedias, que son originales, y sea cual fuere su mérito sólo son producción de una mujer española; nada hay en ellas traducido, nada hay tomado sino de la historia o suceso que ha dado asunto al drama. Por consecuencia puedo llamar mías estas composiciones con harto más fundamento que los traductores, que se envanecen por el suceso de sus tareas en el teatro sin reflexionar que los elogios públicos en semejantes representaciones, o son al verdadero autor, o más bien al desempeño de los actores, quedando sólo para el traductor el interés pecuniario, injustamente asignado por lo regular a un trabajo que sólo puede serlo para aquellos cortos ingenios que nada son capaces de inventar por sí, y necesitan hallarse los pensamientos, la acción, el orden, y en una palabra, hallarse la obra compuesta para poder hacer algunos pinitos en la cuesta del Parnaso (*Obras poéticas*, II: 4-7).

Sorprendentes declaraciones, cuando menos, en la pluma de alguien que cuando escribe estas líneas ha dado ya tres traducciones a la escena sin desdeñar el «interés pecuniario» que le reportaron y sin contarse por ello –hemos de suponer– en la lista de los cortos ingenios incapaces de crear obras propias.

Con todo, creo que hay que contextualizar convenientemente estas opiniones de María Rosa de Gálvez. Están situadas –no se olvide– como prólogo a sus tragedias, a unas obras cuya originalidad reivindica la autora como un mérito esencial en un género que no ha gozado en España de gran fortuna ni de una amplia producción nacional. Aunque pueda hacerse extensiva a otros géneros, esta consideración de la traducción como una tarea menor frente a la creación parece dirigida a encarecer el valor de su propia producción trágica, en un panorama teatral claramente dominado por las tragedias francesas e

tragedias originales, esto es, un tres por ciento del producto de las entradas (Herrera Navarro, 1999: 401).

italianas. De hecho, Gálvez no tradujo ninguna tragedia, un dato importante que tampoco hay que olvidar.

Otro tanto puede decirse de las críticas que, esta vez por boca de sus personajes, vierte María Rosa de Gálvez contra las traducciones. Tampoco se trata aquí de una condena indiscriminada, sino de la denuncia de la conformidad del público y, sobre todo, de la mala elección de los originales por parte de quienes surten de obras traducidas a las compañías. Es lo que debe concluirse de las palabras de Alberto, en *Los figurones literarios*, cuando reprocha al ridículo barón de la Ventolera: «Por vos y otros ignorantes / de vuestra clase se encuentra / nuestro teatro apestado / de traducciones modernas, / la mayor parte muy malas, / pues para desgracia nuestra / no se eligen comúnmente / las bellezas extranjeras» (III: 9). De ello resulta la masiva presencia en la escena española de versiones de «original[es] detestable[s]», de obras que acepta el «vulgo ignorante» de los principios de la dramática, «aunque estén mancas / de los pies, aunque estén cojas / de una mano, aunque no haya / cabeza en ellas, aunque / sean ellas de moral mala, / inverosímiles» (I: 8). Todo podría ser distinto, parece sugerir Gálvez, si hubiera más acierto en la elección de buenos originales, más ajustados a las reglas, y más dotados de una buena enseñanza moral. Y hay que convenir en que nuestra autora sabía lo que se decía, porque el primer mérito de sus versiones, como veremos, radica en la atinada selección de las obras que traduce.

Estas opiniones de María Rosa de Gálvez se dan en un contexto en el que la magnitud de la actividad traductora y la elevada circulación de textos vertidos al castellano de todo género, procedencia y materia provocó en la cultura española una viva polémica en torno a las traducciones (García Garrosa & Lafarga, 2004). Algunas de las ideas que expresa Gálvez en el pasaje arriba citado son lugares comunes en el discurso contrario a las traducciones en la España de la segunda mitad de siglo XVIII: la consideración de la traducción como una tarea de menos valor que la creación, la imagen del traductor como mero copista de una obra ajena, o la idea de que se dedica a traducir aquel que no tiene cualidades suficientes para inventar y componer, por no hablar de la manida expresión relativa al «diluvio de traducciones» que inunda la cultura española, una imagen catastrofista muy usada sobre todo para referirse a la proliferación de novelas y obras teatrales venidas de fuera en la España finisecular[3].

3. Pueden verse abundantes ejemplos coetáneos de estas mismas ideas críticas de María Rosa de Gálvez sobre la traducción en los textos que figuran en la antología de *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII* (García Garrosa & Lafarga, 2004: 119-396).

Eran varias las razones esgrimidas por estas voces críticas para oponerse a la llegada de tantas traducciones, pero podemos resumirlas, en lo que atañe especialmente al terreno literario, en un argumento central: esos textos importados arrinconan, relegan la producción nacional. Esa es la raíz, a mi juicio, de la oposición que Gálvez manifiesta hacia las traducciones dramáticas: las tragedias francesas o italianas ocupan en los escenarios españoles un lugar que queda así vedado para las obras nacionales, puesto que el público se decanta por las primeras, como constata ella misma en la «Advertencia» antes citada: «La misma nación, los mismos compatriotas del ingenio español, están contagiados de esta epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios» ([6]). María Rosa de Gálvez busca un espacio para sus propias tragedias; defenderlas, hacerlas valer en un contexto, por lo demás, poco favorable al género trágico, requiere enfrentarse con las mejores armas al adversario: las tragedias traducidas. ¿Cómo no iba a criticar Gálvez las traducciones? ¿Cómo no iba a desprestigiar al «diluvio de traductores» de Racine, de Voltaire o de Alfieri, menospreciando su trabajo, para así realzar el valor del suyo propio?

Solamente así puede conciliarse la evidente contradicción entre esta consideración de la traducción y el hecho de que ella misma la practicara. La carrera literaria de Gálvez es prueba de una autoafirmación constante y de la búsqueda denodada de un lugar en el Parnaso, al que pocas escritoras de su generación habían tenido acceso. Energías e inteligencia no le faltaron para la ascensión al monte de la fama, en el que también por sus traducciones merece un reconocimiento.

3. «HACER ALGUNOS PINITOS EN LA CUESTA DEL PARNASO»

El establecimiento del corpus de obras traducidas por María Rosa de Gálvez no ha sido tarea fácil, toda vez que la información de época de la autora y los datos de trabajos clásicos como los de Manuel Serrano y Sanz (*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*) y Emilio Cotarelo (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*) han ido siendo confirmados o rechazados por investigaciones posteriores. Puede verse un resumen de esta historia de atribuciones en el trabajo de Julia Bordiga Grinstein (Grinstein, 2003: 68-69), quien en esa fecha concluye que fueron tres las traducciones ciertas de la dramaturga: *Catalina, o la bella labradora*, *La intriga epistolar* y *Bion*, dejando aún sin confirmar la autoría de otra de las traducciones atribuidas, *La dama colérica o novia impaciente*.

Sobre esta última obra, atribuida a Luciano Comella por Leandro Fernández de Moratín y Emilio Cotarelo, habían señalado ya René Andioc y Mireille Coulon en 1996 que la comedia se atribuía a María Rosa de Gálvez en

el registro del Archivo Municipal de Madrid, pero sin dar por definitiva la autoría de la malagueña (Andioc & Coulon, 1996: 896). La duda ha quedado resuelta en la nueva edición de su *Cartelera teatral madrileña*, donde los investigadores franceses confirman la existencia de un recibo autógrafo de la traductora con fecha 1 de junio de 1806 (Andioc & Coulon, 2008: 915).

De este modo, podemos ya establecer que María Rosa de Gálvez tradujo cuatro obras teatrales: una ópera 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*. Son unas traducciones que enmarcan su carrera teatral (*Catalina, o la bella labradora* debió de componerse casi al tiempo que *Ali-Bek* y *Un loco hace ciento*, en 1801, y *La dama colérica* se nos revela ahora como su última obra, en 1806), y que dan testimonio, junto con su obra original, de una intensa actividad que no tiene equivalente entre las escritoras de su generación.

En efecto, no fue el teatro el género preferido por las escritoras españolas para ejercer sus dotes como traductoras. Más inclinadas a trasladar para sus compatriotas obras narrativas o textos educativos, y quizá también menos interesadas por hacer carrera teatral, las escritoras españolas dieron pocas traducciones a los escenarios públicos[4]. Al parecer, sólo *Las minas de Polonia*, traducción del drama de Pixérécourt por María de Gasca y Medrano, fue estrenada, en noviembre de 1805, y llegó a alcanzar tres ediciones. Magdalena Fernández y Figuero ofreció su versión de la tragedia de Le Gouvé *La muerte de Abel vengada* en 1803, pero se representó la realizada por Antonio Saviñón ese mismo año. Y en cuanto a las traducciones de Margarita Hickey, la *Andrómaca*, publicada en 1789 en sus *Poesías varias*, y la *Zayra*, que permaneció manuscrita, no parece que realmente fueran destinadas a la escena. Años antes, Gracia de Olavide había traducido *Cénie* de Mme de Graffigny, pero esta *Paulina* no debió de salir del ambiente sevillano en el que se creó[5]. El resto de autoras (María Rita de Barrenechea, María Lorenza de los Ríos, Isabel María

4. Sobre las traducciones que se citan a continuación, pueden verse los diferentes capítulos del libro editado por Francisco Lafarga *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997).

5. Tanto *La Laureta* (1800), como *La Estuarda* (s.f.) de María Abelló parecen tener orígenes extranjeros, pero sólo de la primera sabemos que es adaptación del cuento homónimo de Marmontel. Ninguna de las dos se representó. Observemos, de pasada, la clara preferencia de las traductoras dramáticas por la tragedia, en tanto que María Rosa de Gálvez, por las razones que ya se han apuntado, no podía abordar sin incurrir en contradicciones la traducción en este género.

Morón, entre otras), compusieron obras originales y en algunos casos escribieron para otros círculos que no eran los de los teatros públicos[6].

En contraste con sus contemporáneas, traductoras ocasionales de una o dos obras, María Rosa de Gálvez estrena en seis años cuatro versiones de obras francesas. ¿Qué razones la llevaron a «hacer algunos pinitos en la cuesta del Parnaso» desde esa ladera, menos brillante, a su juicio, que la de la creación propia? En la escritura frenética de la autora malagueña durante un periodo de tiempo tan reducido –dieciséis obras teatrales desde su llegada a Madrid en 1800 hasta su repentina muerte en 1806[7]– se conjugan las razones puramente estéticas con las económicas: aspirar a brillar con luz propia en un universo dramático en el que ninguna escritora española alcanzó tanto renombre no excluye el móvil más terrenal, más perentorio, de buscar en la creación literaria un medio digno de supervivencia, una manera de sortear esa miseria que la llevó a solicitar al Rey primero la impresión de sus *Obras Poéticas* en la Imprenta Real sin coste para la autora y más tarde el favor de quedarse los beneficios de la venta de los ejemplares[8].

Razones económicas determinaron también sin duda su actividad traductora, en un momento en el que, recuérdese, las disposiciones de la Junta que elaboró el Plan de Reforma de los Teatros en 1799 ofrecían a los traductores igual pago que a los autores de obras originales. Julia Bordiga Grinstein apunta también cierto carácter de pruebas, de ensayos para ejercitarse en la versificación dramática (Grinstein, 2003: 68 y 73), pero la precariedad de la situación de la autora parece más determinante. Sus traducciones resultarían ser así una prueba de la inteligencia, no exenta de oportunismo, de esta mujer dispuesta a triunfar y a salir adelante a toda costa. Si el público prefiere las traducciones, démosle traducciones, debió de pensar Gálvez[9]. Por eso traduce comedias, y elige muy bien lo que quiere ofrecer.

No parece, en todo caso, que animara a Gálvez el deseo de divulgar lo mejor del teatro extranjero, ni el de introducir en España modelos en determinados

6. Sobre las traductoras dramáticas así como sobre las autoras originales y su producción, puede verse un panorama en Palacios, 2002: 191-233.
7. Sólo los autores del teatro popular –Comella, Zavala y Zamora, Valladares de Sotomayor, etc.– se acercan a esas cifras y a ese grado de productividad.
8. Pueden leerse las dos cartas a Su Majestad, entre otros trabajos que las reproducen, en los apéndices documentales de Grinstein, 2003: 158-159. Gálvez señala en el segundo memorial al rey que «la exponente permanece sumergida en la misma indigencia que antes de conseguir la primera gracia» (26 septiembre 1804).
9. De hecho, ese fue el motivo por el que ella misma anunció su obra original *Las esclavas amazonas* como traducción, para «contentar a los actores y al pueblo». «Carta-respuesta de María Rosa de Gálvez al *Memorial Literario*» publicada en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, IV, 24 (1805: 359-361). Citado por Grinstein, 2003: 165.

géneros dramáticos, lo que constituyó el objetivo de buena parte de las traducciones realizadas o encargadas desde las esferas cercanas al reformismo neoclásico y político a lo largo del siglo XVIII. Tampoco hay constancia de que con sus traducciones la dramaturga malagueña quisiera estimular a otras creadoras a seguir su ejemplo, como sí hicieron otras escritoras y traductoras de su tiempo (López-Cordón, 1996: 110-111; García Garrosa, 2007:210).

4. TRES COMEDIAS Y UNA ÓPERA LÍRICA

Como se indicó páginas atrás, las obras teatrales traducidas por María Rosa de Gálvez fueron cuatro, cuyos datos en lo relativo a fechas de composición, estreno y originales traducidos, consignaré en este punto antes de pasar a su análisis.

- *Catalina, o la bella labradora*. Comedia en tres actos, Madrid, Benito García, 1801. La publicación se hizo en el tomo V, pp. 233-352, de la colección *Teatro Nuevo Español*. Se estrenó el 18 de septiembre de 1801 en el teatro de la Cruz con una recaudación discreta en los tres días de representación[10]. Es traducción de *Catherine, ou la belle fermière, comédie en trois actes et en prose, mêlée de chant*, de Amélie-Julie Candeille, estrenada en noviembre de 1792 y publicada en 1793.
- *La intriga epistolar*. Comedia en tres actos y en verso. Permaneció manuscrita. Se estrenó en el teatro de la Cruz el 16 de agosto de 1802[11]. Duró tres días con recaudación discreta. Es traducción de *L'intrigue épistolaire, comédie en cinq actes et en vers*, de Philippe Fabre d'Églantine, estrenada en París en junio de 1791 y publicada en 1792.
- *Bion*. Ópera lírica en un acto. Publicada en el tomo I de las *Obras Poéticas* de la autora, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 57-109. Se estrenó en el teatro de los Caños del Peral el 24 de mayo de 1803 y fue bastante representada en los meses siguientes, con buenas entradas. Es traducción de *Bion, comédie en un acte et en vers, mêlée de musique*, que se estrenó en París en diciembre de 1800 siendo impresa en 1803. El libreto era de François-Benoît Hoffman y la música de Étienne Méhul.
- *La dama colérica o novia impaciente*. Comedia en prosa en un acto. Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. Estrenada en los Caños del Peral

10. En este caso, como en todos los que se citen en adelante, los datos de representación provienen de la *Cartelera teatral madrileña* de René Andioc y Mireille Coulon, 2008.
11. Tiene censura de Santos Díez González de julio de 1802, pero la obra ya estaba compuesta el año anterior, puesto que el 30 de noviembre de 1801 obtuvo la licencia del vicario de Madrid. Tomo los datos de Grinstein (2003: 154).

el 30 de mayo de 1806, con algunas representaciones posteriores[12]. Es traducción de *La jeune femme colère, comédie en un acte et en prose*, de Charles-George Étienne, estrenada en octubre de 1804 en París y editada ese mismo año[13].

Lo primero que resulta significativo en la actividad traductora de María Rosa de Gálvez es que los originales, todos franceses, son muy recientes, obras que, en algún caso, acaban de ser estrenadas en París, lo que muestra que la autora está muy al corriente de las tendencias actuales de la dramaturgia gala. Al mismo tiempo, Gálvez se cuida de elegir obras avaladas por el éxito o por la fama de sus autores. Valga el ejemplo de *Catherine, ou la belle fermière*, comedia de música estrenada en París en noviembre de 1792 muy representada en los años siguientes, cuya autora, Amélie-Julie Candeille, fue una artista polifacética que gozó de gran renombre como dramaturga, novelista, actriz y cantante y compositora musical[14].

También hay que alabar el criterio de María Rosa de Gálvez en lo referente a la calidad de los originales elegidos. Recuérdese que esta era piedra de toque en las críticas de la dramaturga a las traducciones que al iniciarse el siglo XIX inundaban la escena nacional. Las comedias y la ópera francesas que versiona no están, siguiendo sus gráficas palabras en *Los figurones literarios*, ni mancas de los pies ni cojas de las manos, son verosímiles –hasta donde solía serlo el teatro cómico o sentimental de su época– y ofrecen una clara lectura moral. Buena estructura, respeto de las reglas, verosimilitud, y moral; vale decir, todos los elementos en que se sustenta la estética neoclásica.

Tampoco parece casual la elección de los textos originales en lo relativo a los temas. Las cuatro obras giran en torno al amor y al matrimonio, en

12. La obra gozó de gran éxito durante toda la primera mitad del siglo XIX, como confirman varios catálogos de representaciones en los teatros madrileños en ese período.
13. Sobre las tres primeras obras puede verse información suplementaria relativa a censuras y reseñas periodísticas en Grinstein, 2003: 68-73, 149-152 y 154-156.
14. Salvo Candeille, el resto de los dramaturgos franceses eran ya conocidos por el público español, y en los años en que traduce Gálvez, otras de sus obras habían sido o serían representadas. De Fabre d'Églantine se estrenó en 1803 *Los dos ayos*, traducida por Félix Enciso Castrillón, aunque ya había otra versión de 1801 titulada *Los preceptores*. La ópera de Hoffman *El secreto*, en versión también de Enciso Castrillón, tuvo un enorme éxito desde su estreno en 1801, al igual que *El Jockei o Cazadorcito de moda*, traducida al año siguiente por Ignacio de Ordejón. Otra ópera, *El tesoro fingido*, en versión de Enciso Castrillón, llegaría a España en 1805. Del mismo traductor es el drama *El sueño*, estrenado en 1802, procedente del original de Étienne, autor del que se conocieron también la comedia *El luto fingido*, traducida por Francisco de Paula Martí en 1802, y la ópera *Una hora de matrimonio*, estrenada en 1805. Sobre estas traducciones y sus representaciones en España véanse Lafarga,1997 y Andioc & Coulon, 2008.

especial en lo que afecta a la libre elección de los contrayentes, y a lo que se puede o no hacer para conseguir un enlace que haga felices a quienes se aman, o a la armonía conyugal que debe reinar una vez celebrado. La dramaturga aborda el tema en obras de diferente género: comedia de costumbres, comedia sentimental y pieza musical. En todas ellas el final es siempre el triunfo del amor y la perspectiva de la felicidad matrimonial, pero con una lectura moral que difiere de una a otra.

A nadie se le escapa que tanto esta orientación temática como los presupuestos estéticos de las obras francesas elegidas coinciden perfectamente con las líneas maestras del teatro original de la dramaturga neoclásica. Esta coherencia entre su obra propia y la de origen foráneo es, a mi juicio, uno de los aspectos que más conviene subrayar en una labor de traducción no demasiado valorada en el conjunto de la obra galveciana.

5. LAS TÉCNICAS DE UNA TRADUCTORA

María Rosa de Gálvez debutó en la traducción en 1801. Ya se ha señalado que, en estos primeros pasos de su carrera dramática, la nueva legislación sobre el pago de obras teatrales y el inicio de la colección *Teatro Nuevo Español* resultaban muy beneficiosos para los traductores. Gálvez decide, sin duda, aprovechar esta ocasión y logra publicar en el tomo quinto de dicha colección su primera tragedia original, *Ali-Bek*, junto con la pieza *Un loco hace ciento*, que le sirvió de fin de fiesta, y también su primera traducción, *Catalina, o la bella labradora*.

El argumento de la comedia queda claramente expuesto en la reseña que publicó el *Memorial literario* el año de su estreno:

> La principal heroína es una mujer que ha tenido la desgracia de enamorarse y casarse con un calavera que la hizo infeliz; pero habiendo muerto éste, vive desconocida como arrendadora de una corta hacienda, profesando un odio eterno a los hombres en general. Está nuevamente enamorada, casi sin pensarlo, de otro joven por fortuna no menos tierno y virtuoso que ella [Lussan]. La llegada repentina del padre de su primer marido [Bonifacio de Orneville], el reconocimiento de éste y la nuera forman un feliz desenlace, pues se conoce cuál es la suerte y estado de aquella labradora, se descubre su nuevo amante, que era también un caballero distinguido, pero que llevado de su pasión se había disfrazado como ella; y, en fin, el buen suegro los casa haciéndolos dueños de la mitad de sus bienes, que eran cuantiosos (*Memorial literario*, II, 1801: 96-97)

Añadamos para precisar el argumento que la casa de labor arrendada por Catalina es propiedad de la Marquesa de Armincur, que tiene una hija casadera, Elisa, a la que pretende Fierval, y que la aparición del señor de Orneville en

las tierras de la Marquesa se debe a que ésta es la hermana a la que ha estado buscando desde su llegada de América. Completan el reparto de la comedia Frasquita, criada de la bella labradora y que tiene sus amoríos con Enrique, el criado de Fierval, algunos aldeanos y un notario.

María Rosa de Gálvez es en general una traductora fiel a las obras de partida. Esa fidelidad es más notoria, si cabe, en este primer acercamiento a un texto ajeno. Gálvez mantiene el número de los personajes originales, así como su condición y su nombre, limitándose a adecuarlos a la ortografía española, o a traducir los que tienen equivalente (Catalina, Enrique). La acción se desarrolla en el mismo lugar, Berry, en Francia. También la estructura es idéntica en la obra francesa y en la traducción: tres actos de once, nueve y diez escenas, con la salvedad de que Gálvez elimina el vaudeville que cierra *Catherine, ou la belle fermière*, con las coplas que cantan los diferentes personajes y el baile final. En efecto, hay que recordar que la obra de Amélie-Julie Candeille era una comedia «mêlée de chant», que sirvió para el lucimiento como cantante de la propia autora. Gálvez renuncia a este elemento musical, de modo que en los momentos en los que Catherine canta, Catalina escribe o recita versos. En consecuencia, en la estructura de la comedia no hay más modificación que los ajustes que requiere el paso de las escenas cantadas a otras que no lo son. Este cambio permite a la autora española desplegar sus dotes poéticas en una comedia escrita en prosa. Gálvez traduce los versos que canta la protagonista francesa respetando en lo posible su contenido, pero optando por estrofas castellanas. En el primer caso se trata de letrillas de versos hexasílabos (I: 11), en el segundo, de décimas (II: 3).

En sus referencias a esta traducción, Julia Bordiga Grinstein considera que *Catalina, o la bella labradora* no debía de ser, en el ánimo de María Rosa de Gálvez, más que «una mera práctica o incursión en el campo de la poesía dramática» (Grinstein, 2003: 69). A ese carácter de obra primeriza se deberían los defectos de traducción que la investigadora norteamericana aprecia en el trabajo de Gálvez: «el descuido e inconsistencia que se observa a lo largo del texto [...]. No se puede hablar de un estilo de traducción en esta obra, aunque se ve el esfuerzo malogrado de una traslación literal en la que abundan muchos errores, especialmente el no hallar equivalente para el gran número de giros idiomáticos en francés» (Grinstein, 2003: 68-69).

Es, quizá, un juicio demasiado severo. La traducción da, en efecto, cierta impresión de «descuido», pero creo que ese problema, como otros que se detectan en la obra, es fruto de la precipitación, de la falta de revisión y corrección del texto, algo que se percibe en todas las versiones de María Rosa de Gálvez. En el caso de esta primera tentativa, esa falta de pulido del texto final

puede deberse a la precipitación real de la autora, deseosa de aprovechar la coyuntura que le ofrecía el Plan de Reforma de los Teatros y de publicar en la colección *Teatro Nuevo Español*. Sea como fuere, no cabe duda de que una lectura detallada hubiera mejorado el resultado final de esta *Catalina, o la bella labradora*, pero igualmente hay que señalar que la traducción va mejorando notablemente a medida que avanza el texto. Quizá Gálvez anda tanteando, en efecto, en las primeras escenas de la comedia, en esos diálogos rápidos entre los criados que parece le ofrecen más dificultad[15]. Pero la traductora va tomándole el pulso al texto, y su pluma adquiere gran energía y precisión, por ejemplo, en los largos parlamentos de Catalina, en la manera de hablar firme y resoluta de esta mujer marcada por el sufrimiento amoroso[16].

También hay que convenir en que el excesivo apego al texto de partida no redunda en la calidad de una traducción, como muy bien señalaron quienes debatieron en el siglo XVIII sobre este punto esencial en la teoría traductora (García Garrosa & Lafarga, 2004: 6-12). Y en este sentido la fidelidad, casi literalidad, de Gálvez a lo escrito por Candeille es absoluta. Es este tratamiento del original lo que hizo que el autor de la reseña para el *Memorial literario* antes citada sentenciara:

> Este drama es traducido del francés, pero no trasladado al castellano, pues se ha quedado en el lenguaje mestizo, tan de moda entre la turba de los malos traductores, que para destruir más pronta y seguramente nuestra lengua se han apoderado del teatro. Apenas se halla en toda esta composición una frase castellana o una oración que no peque contra las reglas gramaticales, sin contar las muchas voces o acabadas de nacer o no conocidas en nuestra lengua[17]. (97)

A continuación el memorialista va mencionando errores de traducción en el plano gramatical o léxico. El recurso a este listado de errores era práctica habitual entre los detractores de las traducciones, quienes esgrimían el empobrecimiento y la contaminación lingüística que, a su juicio, suponían para la pureza de la lengua castellana. La historia de la traducción en la España dieciochesca está llena de textos que convirtieron sobre todo las críticas teatrales

15. Los criados Henri y Franchette mantienen un nivel coloquial de lengua que no reproduce Gálvez en español. Sí respeta, en cambio, el tratamiento que se dan, de usted, que choca con la tradición dramática hispana.
16. Sirva de ejemplo la calidad de su traducción del diálogo con Lussan en la escena tercera del segundo acto, cuando él está a punto de revelarle su amor y Catalina pasa de la furia porque le hablan de matrimonio a la confesión íntima del dolor que ha ocasionado su misantropía, su deseo de soledad, y su rechazo del amor.
17. ¿Qué sentiría María Rosa de Gálvez, tan crítica con el «diluvio de traductores» que empobrecieron el teatro español, al verse incluida ella misma en esa «turba de malos traductores»?

en una serie de minuciosas anotaciones de estos supuestos atentados a las reglas de la gramática (García Garrosa & Lafarga, 2004: 65-72). Que este juicio del *Memorial literario* sobre *Catalina, o la bella labradora* tiene mucho de tópico –y de que importaba sobre todo el afán de denuncia basada en el efecto acumulativo– lo demuestra el hecho de que buena parte de las expresiones incorrectas y supuestos neologismos que menciona están convenientemente recogidas en los diccionarios coetáneos de la Real Academia Española[18].

Juzgada en el contexto de la producción dramática en la España de 1800, tanto la obra original como la traducción resultan de un nivel más que notable. *Catalina, o la bella labradora* es una comedia sentimental que logra mantener un tono mesurado, sin los derroches del sentimentalismo que por estos años ya inundaban la escena europea, que tiene diálogos ágiles y personajes interesantes[19]. Con sus descuidos y carencias, esta primera versión de la dramaturga malagueña puede enfrentarse con toda dignidad a las de los prolíficos autores populares, ya traductores avezados, que no siempre fueron modelos de pulcritud y corrección a la hora de traducir.

La técnica traductora de María Rosa de Gálvez va afinándose, así como su tratamiento del original, y esa mejoría se aprecia en su segunda traducción, *La intriga epistolar*. Uno de los manuscritos precisa que la comedia está

18. «*Él es un cena a obscuras*: no sé qué significará esta expresión, que tiene aire de proverbial», dice el memorialista (p. 97). Pues 'un cena a escuras' es: «Apodo que se aplica a la persona que por miseria se priva de las comodidades regulares» (DRAE, 1791 y 1803). Tampoco le gusta al crítico «*a hacerme la fábula de la quinta*» (p. 97) cuando los Diccionarios académicos de los años en que escribe la traductora, los de 1791 y 1803, señalan que 'Fábula', en sentido metafórico, es «lo mismo que irrisión; y así se dice: que uno está hecho fábula de todos para significar que es el objeto de la irrisión universal», que es lo que Gálvez dice con toda propiedad en dicha expresión. En cuanto al tono irónico con que comenta la traducción de «*Vmd. me ha encantado*, como si la pobre mujer fuera la mágica Urganda» (p. 98), habría que objetarle al crítico que también el verbo 'Encantar' tiene en los Diccionarios de la RAE de 1791 y 1803 el sentido metafórico de «ocupar toda la atención de uno». En otros casos, hay que reconocer que son de toda justicia las críticas a expresiones incorrectas o poco afortunadas, fruto en su mayoría, como ya se ha señalado, de la precipitación y la falta de una revisión cuidadosa.

19. Además de la protagonista, de la que se hablará más adelante, hay que destacar el carácter de Lussan, un perfecto caballero y hombre de bien, y el de Bonifacio de Orneville, que recuerda un tanto al don Diego moratiniano en ese papel de hombre honesto, con sentido común, y con el deseo de que cada uno exprese libremente lo que piensa y lo que quiere. Quizá la única nota discordante en esta pintura de caracteres es la rapidez con la que Catalina pasa de odiar a los hombres a aceptar, sin una palabra en contra, el matrimonio con Lussan que decide su suegro; pero ya se sabe que este tipo de inverosimilitud es efecto casi inevitable del cumplimiento de la unidad de tiempo.

«Traducida libremente del francés y arreglada a nuestro teatro»[20]. En efecto, se aprecia que Gálvez se atreve ya a alejarse algo más del texto de partida, quizá porque ha compuesto otras obras y tiene más confianza en sí misma como dramaturga; el resultado es una obra con impronta propia que no carece de mérito, aunque no conocemos reseñas que la valoraran con ocasión de su estreno en 1802.

La intriga epistolar es una comedia de costumbres que critica la avaricia de los tutores que privan de libertad de decisión y hasta de movimiento a sus pupilas, lo que induce a las jóvenes enamoradas a emplear todo su ingenio para escapar a esa tiranía. La burla, el engaño, el disfraz, las astucias amorosas, en suma, tejen el entramado de esta comedia que tiene mucho de farsa sin renunciar por ello a la crítica social.

Don Cleto Tinajón, un escribano de «edad anciana»[21], es el tutor de Paulina Valero, que acaba de salir del convento donde se ha educado durante catorce años. Para no perder la jugosa dote de su pupila, pretende casarse con ella; pero no sabe que tendrá que habérselas con una joven rebelde, ingeniosa y enamorada, que desbaratará, junto a su amante Genaro, todos los intentos del viejo avaro por mantenerla encerrada y hacerla su esposa. De nada valen los cerrojos y candados que don Cleto pone en su casa, ni la vigilancia de la que encarga a su hermana Úrsula; las cartas que logran cruzarse de las maneras más ingeniosas mantienen en contacto a los amantes, que van urdiendo sus planes a medida que las cautelas del tutor alzan impedimentos: Paulina se muestra rebelde o finge acceder a los deseos de don Cleto; Genaro rescata a su amada de un coche en que la llevan de nuevo al convento y se oculta con ella en el taller de su cuñado Sancho, disfrazándose como figurines del pintor, suplanta a un mercader de telas o a un escribiente de notario, y así, ante sus mismas barbas, firman un contrato matrimonial que deja al tutor burlado y que muestra que no hay cautelas contra el amor.

Este resumen argumental ayuda a percibir ya la adaptación al teatro español que obró la traductora en su versión de *L'Intrigue épistolaire*. La acción se traslada de París a Madrid, lo que supone la connaturalización de otros elementos de referencia de la pieza francesa[22]. En cuanto a los personajes, Gálvez

20. Se trata del manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, 1-120-16.
21. Así lo describe su hermana Úrsula en la escena tercera del primer acto. Cito por el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional, Mss. 21261 (1).
22. Valgan algunos ejemplos: Mr. y Mme Fougère viven en el Faubourg Saint-Germain, don Sancho y doña Tecla en la calle Ancha; los «écus», «livres» y «pistoles» son sustituidos por monedas españolas (reales, doblones, pesetas), y mientras la herencia de Pauline son cuarenta mil escudos en tierras de Borgoña (*L'intrigue épistolaire*, IV: 7), la

conserva los que tienen un fácil equivalente (Pauline-Paulina, Ursule-Úrsula, Michel-Miguel); para el resto, busca nombres bien españoles. Así, el tutor Clénard se convierte en don Cleto y el amante Cléri en Genaro; otro tanto sucede con el resto de personajes: Mr. y Mme Fougère, hermana y cuñado de Cléri, pasan a ser don Sancho y doña Tecla; su vecina, Mme Evrard, será doña Josefa, y Guittard, el oficial de un notario, se llama Ambrosio.

También decide Gálvez modificar la estructura de la obra original. La comedia de Fabre d'Églantine tiene cinco actos con un total de cuarenta y ocho escenas; la traductora opta por una estructura de tres actos que suman treinta y dos escenas[23]. Las cifras son elocuentes: Gálvez abrevia el texto francés, agrupando escenas o suprimiendo algunas (cuatro). Y al sustituir los alejandrinos pareados de la obra francesa, versos largos y bastante monótonos, por el romance octosílabo, no sólo adecua su versión a la tradición hispana, sino que opta por un verso corto que resulta mucho más vivo y ágil.

Éste es quizá el rasgo más destacable, en los aspectos técnicos, de esta segunda traducción de María Rosa de Gálvez: su tendencia a agilizar la obra francesa, su economía dramática, que le hace reproducir casi íntegramente el texto de partida pero de forma mucho más concisa. Gálvez mantiene todos los elementos del original, tanto en la acción como en la información que transmiten los diálogos, pero abreviando, reduciendo y agrupando réplicas de los mismos, siendo más concisa sin restar datos, y lo que éstos aportan a la caracterización de los personajes[24]. El uso de un verso corto, frente al largo francés acentúa esta sensación de agilidad e imprime otro ritmo a *La intriga epistolar*. En esta búsqueda de un texto dramático más dinámico y vivo hay que destacar también el que Gálvez nunca mantiene las intervenciones demasiado largas de un personaje, esto es, las largas tiradas de versos; las corta introduciendo una breve réplica. Un ejemplo muy elocuente se halla en la primera escena de la obra, donde puede verse cómo se resuelve la confesión de Pauline a su tutor sobre sus mañas para intercambiar cartas con su amante desde que salió del convento: los treinta y cuatro alejandrinos quedan reducidos a catorce octosílabos, concisos, efectivos. Pero hay más. Esos encuentros en la calle que permitían la sutil entrega de billetes son relatados en varias intervenciones más de Pauline, que contesta a preguntas concretas de Clénard con todo lujo de detalles. Gálvez suprime todo eso; lo que importa está en

---

de Paulina asciende a cuatrocientos mil reales y «una hacienda en lo mejor / de Murcia» (III: 7).

23. Los actos I y II del original se corresponden con el acto I de la traducción, el acto III pasa íntegramente al acto II, y los actos IV y V configuran el acto III español.
24. Puede verse un ejemplo en la escena 1 o en la 9 del primer acto de ambas obras.

esos catorce versos: los amantes se cruzaban en la calle y burlando a la aya de Paulina se entregaban los billetes. Todo ello dice mucho del sentido teatral de la traductora, de su sentido del ritmo, del valor que concede a una economía de palabras o informaciones redundantes que sólo logran abrumar al espectador, aburrirle con un fárrago de texto, en detrimento de la acción y la ligereza de los diálogos, que sirven además para mostrar a una pupila astuta y maliciosa, pronta en sus réplicas a un tutor al que domina también retóricamente.

Estas intervenciones de la traductora no suponen, sin embargo, una falta de fidelidad al texto de partida, salvo en un aspecto de importancia. La única omisión digna de señalarse está al final de la obra. Cuando se descubren todas las tretas de los jóvenes para burlar al tutor y ya se han casado, Cléri justifica esas artimañas de la siguiente manera:

> Elles sont innocentes;
> Quand leur but est d'unir la jeunesse et l'amour,
> D'échapper aux tyrans, de punir à son tour
> Un tuteur inhumain et de ses biens avide;
> L'intérêt l'animoit, la tendresse nous guide (*L'intrigue épistolaire*, V: 10)

Gálvez no traduce este fragmento, ni lo sustituye por nada semejante. ¿Por qué? *L'intrigue épistolaire* es una obra sobre el triunfo del amor frente a los abusos de los tutores, cuyos intereses económicos les animan además al matrimonio con las jóvenes pupilas para no dejar escapar sus bienes. Y no hay que fijarse únicamente en las palabras finales de Cleri, pues todo el desarrollo de la comedia, su trama, la sucesión de estratagemas de los amantes para sortear todos los obstáculos subrayan esa interpretación. También el carácter de los personajes: si Clénard declara abiertamente su plan de casarse con Pauline para hacerse con sus posesiones y sus rentas, Pauline y su amante son presentados como dos jóvenes ingeniosos y avispados, y sin muchos escrúpulos de conciencia a la hora de planear sus estrategias para lograr sus fines. Su justificación es siempre que Clénard es un tirano, que tiene encerrada literalmente a Pauline, y que abusa de los derechos de su función de tutor. La frase final de Cléri subraya también el triunfo del matrimonio por amor, y entre iguales, es decir, entre personas de la misma edad, lo que añade a la moral de la obra la condena del matrimonio entre un viejo y una joven.

Gálvez mantiene intactos en su traducción tanto el planteamiento moral de la obra como su desarrollo argumental y el carácter de los personajes. Pero la supresión de la frase de Cléri puede llevar implícita otra lectura moral por parte de la adaptadora española. Quizá Gálvez plantea no sólo una denuncia de ese comportamiento de los tutores, muy frecuente sin duda en la España de la época, sino que al tiempo avisa a éstos, y a los padres, de las mil y una

argucias que pueden idear los jóvenes para burlar su vigilancia y acabar casados con personas que no siempre son las deseables. Quizá Gálvez, con esta obra en la que con tanta facilidad van y vienen cartas, en la que los amantes logran mantener un trato epistolar asiduo ante las mismas narices de quienes los vigilan, quiere ofrecer un muestrario de las maneras que usan los jóvenes para salirse con la suya, y, por tanto, dar el aviso a los padres de que redoblen su vigilancia, o, cuando menos, piensen que de nada les valdrán cerrojos y candados, pues la astucia de los amantes hallará la manera de abrirlos[25]. La lectura moral de la versión española sería, pues, doble y hasta ambigua: una llamada de atención a los padres y tutores para que no actúen por interés y para que sean más vigilantes ante las tretas amorosas de los jóvenes; o una indicación a aquéllos de que su excesivo rigor puede ser contraproducente, porque no hará más que redoblar el ingenio de los amantes para escapar a esas cadenas.

Toda esta moral se desprende de una obra llena de comicidad, que Gálvez sabe trasladar a la versión española tanto en las situaciones, en la sucesión de burlas y engaños, como en el carácter de los personajes. El que mayores dificultades presentaba era el de Úrsula, una ensartadora de refranes de la estirpe de Sancho Panza. Si en *Catalina, o la bella labradora* parece que Gálvez tuvo problemas para traducir el habla coloquial de los criados, en este caso salió bien parada de este nuevo reto lingüístico[26]. Puesto que no es posible la traslación exacta de estas expresiones idiomáticas, y menos aun en una traducción en verso, la malagueña se las apaña bien para lograr equivalentes en español, que cumplen el objetivo de mostrar ese rasgo del personaje, que es al fin de lo que se trata. Valga el ejemplo de la escena segunda del tercer acto, donde Úrsula intenta mal que bien secundar a su hermano en la idea de reforzar la vigilancia de Paulina[27]:

25. Tanto en la literatura moral y educativa como en la ficción, sobre todo en la novela, son muy frecuentes estos avisos a los padres para prevenirles sobre el peligro de la correspondencia amorosa entre los jóvenes y las maneras de establecerla.
26. No es de esta opinión Bordiga Grinstein, quien considera que en esta obra «la dramaturga se enfrenta todavía con problemas al no poder encontrar la versión española correcta para la verborragia de proverbios que pueblan el habla de Úrsula» (Grinstein, 2003: 71).
27. El texto francés dice: «À cheval qui veut fuir, il ne faut d'éperon... / L'occasion, je sais, fait souvent le larron. / Mais à bon chat, bon rat... J'étois bonne et je change... / Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange... / Enfin bon averti, mon enfant, en vaut deux. / Suffit: péril prévu n'est plus si dangereux... / Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête. / Abus... Avant le saint ne chaumons pas la fête. / Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour; / Et voyageur de nuit se repose le jour. / Pour n'avoir plus

La ocasión en todo caso
hace al ladrón. Buen ratón
es propio para buen gato.
Quien se muda Dios le ayuda.
Hazte de miel, serás pasto
de las moscas. Por dos vale
siempre el que está preparado.
Si da el cántaro en la piedra
o al revés, siempre es lo malo
para él. No hay que hacer fiesta
primero que llegue el santo.
El que mucho abarca poco
aprieta. Y es caso llano
que el que hizo un cesto hará ciento.
Por eso pierde el trabajo
el que cuenta con el huésped[28].

La apreciación final de la segunda traducción de María Rosa de Gálvez puede retomar lo escrito a propósito de la primera. La dramaturga española ofrece una versión no exenta de deslices que revela, de nuevo, precipitación, pero que supera con creces el nivel medio de las traducciones que surtían a toda prisa el repertorio de las compañías en torno a 1800. Gálvez ha mejorado su técnica porque ha evitado el apego literal al texto francés y al alejarse de él le ha dado una impronta personal que convierte *La intriga epistolar* en un ejemplo muy representativo del acercamiento del original al nuevo público, sin perder los matices, tanto estilísticos como temáticos, de aquél. Y todo ello, con la ventaja añadida del mayor dinamismo y viveza teatral que la traductora ha sabido imprimir a su versión.

La traducción de *Bion*, emprendida en 1803, es más específica que las anteriores, por tratarse del libreto de una obra musical, lo que marca unas pautas precisas al ejercicio de la traslación. En efecto, la necesidad de acoplar los nuevos versos castellanos a la misma música impone un tratamiento del texto poético francés que hace imposible cualquier pretensión de fidelidad textual, o lo que es lo mismo, determina una libertad que la propia traductora señaló en una nota al final de la obra: «La libertad de la traducción de los versos de

d'amis, il suffit d'une faute; / Et l'on compte deux fois, quand on compte sans l'hôte» (*L'intrigue épistolaire*, IV: 2).

28. Grinstein, que reproduce el final de este monólogo siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, transcribe el último verso como «el que cuenta sin el huésped» (Grinstein, 2003: 71). No caben dudas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional que manejo de la lectura «el que cuenta con el huésped».

cantado, y la irregularidad de su medida, nacen de la precisión de acomodar las sílabas largas o breves a los puntos graves y agudos de la música» (*Obras poéticas,* I: 108-109).

Otra nota de la autora sirve para referirse a la que me parece la característica más destacada de esta versión en el conjunto de su obra traducida: su alto valor poético. Sin excluir las siempre presentes motivaciones económicas en el quehacer literario de la malagueña, se diría que, en un momento de plena madurez creadora, Gálvez aborda esta re-creación de la ópera lírica de Étienne y Méhul como una parte más de su propia creación, como un ejercicio particular de manejo poético en la composición dramática. Algo de esa idea de «reto» poético, de superación de una dificultad específica para un poeta en la traducción teatral musical, se lee en la «Advertencia» que figura al frente de *Bion*, donde la autora justifica así la publicación de esta obra dramática en el tomo I de sus *Obras Poéticas*, destinado a sus composiciones líricas: «La siguiente traducción se incluye en este tomo por pertenecer al género lírico, y haberla juzgado preferible a otras infinitas poesías sueltas, cuyo mérito más bien depende de las circunstancias en que se escriben que de su dificultad, invención o contexto» (*Obras poéticas*, I: 57).

A pesar de esas dificultades, se aprecia en el *Bion* castellano una soltura, tanto en la versificación como en la traducción propiamente dicha, que no se percibía de manera tan nítida en las versiones anteriores de María Rosa de Gálvez. De hecho es loable el manejo poético de la autora que, sin atisbos de una traslación literal –impensable, como se ha señalado, en una obra de estas características–, sabe permanecer muy cercana al texto original desde el punto de vista léxico, y por tanto del contenido del mismo, ajustándolo a la sintaxis y la frase poética castellana. En este sentido, parece que el ritmo musical y aun el poético ayudan a la cercanía al original, y lejos de ser una constricción, son una apoyatura. Podríamos decir que Gálvez ha hecho de la necesidad virtud, y ha forzado su numen poético para permanecer pegada a esa guía en la redacción de su obra que es el texto de origen. Incluso en las partes recitadas, Gálvez mantiene esta sintonía métrica con el texto francés. Así, aunque la española se sirve del verso libre, intenta en ocasiones conservar la misma distribución en la rima del verso francés ABAB, y otras veces, divide los dos hemistiquios de aquél en dos versos españoles de idéntica medida[29].

29. Todas estas apreciaciones se basan en la lectura del texto impreso, que al parecer presenta algunas variantes con respecto al «Apunte» utilizado para la representación. Según Bordiga Grinstein, la versión impresa está revisada y pulida en los aspectos léxicos, métricos y en la rima (Grinstein, 2003: 72).

Los escasos cambios en la estructura de esta ópera lírica en un acto[30] no afectan al contenido de una obra que gira de nuevo en torno al tema del amor y del matrimonio aunque desde una perspectiva diferente a la de las comedias traducidas por la dramaturga neoclásica. El *Memorial literario* se hizo eco del estreno de la obra en París, y publicó en 1801 una reseña que incluía su argumento:

> El asunto de esta ópera está tomado del *Viaje de Antenor a Grecia*, aunque con algunas variaciones, y es éste. Bion, amante de Niza, sabe que Fanor [*sic*, por Agenor] está prendado como él de las gracias de esta joven griega; finge acceder a los deseos de su rival, y unirle a su amada. Llega el tiempo de su himeneo, y al punto de pronunciar el juramento, cede a su rival la mano de la amada Niza. (*Memorial literario*, I, 1801: 42)

Le sorprendía al memorialista esa renuncia amorosa en favor del amigo, o al menos consideraba un tanto inverosímil y precipitada la manera en que se planteaba en la obra: «La situación de Bion es poco interesante, porque es forzada. Ceder su amante a su rival es cosa fría y chocante, a no ser que este sacrificio fuese el efecto de un movimiento generoso; pero en este caso el espectador debía ser testigo del combate que el protagonista tuviese consigo mismo» (p. 43). Sin embargo, esta generosidad en nombre de la amistad no era desconocida en la tradición dramática ni en el teatro europeo contemporáneo, con ejemplos nacionales y foráneos que llegaron también a la escena española[31].

La tercera obra que traduce Gálvez se inscribe en esta línea de piezas dramáticas que plantea una reflexión moral sobre temas relacionados con el matrimonio: en el caso de la joven Nisa, la libertad de la mujer para elegir consorte; en el de Agenor, un «joven sabio y aturdido» (esc. 2), la condena del engaño y la mentira para conseguir el triunfo amoroso, y en la persona de Bion, la sabiduría para renunciar a una pasión que parece imprudente dada la desigualdad entre sus más de cincuenta años y la juventud de Nisa y celebrar un matrimonio ajustado no sólo en edad, sino también por los sentimientos, entre Nisa y Agenor.

30. Gálvez suprime la escena 13, en la que Bion presenta a un niño que debe hacer de Amor en la escena siguiente, y en la última escena aligera las partes cantadas al tiempo que añade algunos versos propios.
31. Denis Diderot y Carlo Goldoni, con sus obras *Le Fils naturel* e *Il vero amico* son los casos más renombrados. En el teatro español dieciochesco el ejemplo más señalado, aunque no el único, es *La escuela de la amistad o El filósofo por amor*, de Juan Pablo Forner (García Garrosa, 1998). Al fin, Bion no deja de ser, como el don Felipe Cisneros de Forner, un «filósofo enamorado», esta vez con toda propiedad histórica.

Aquí parecía cerrarse la trayectoria como traductora dramática de María Rosa de Gálvez. Sin embargo, las recientes investigaciones de René Andioc y Mireille Coulon han confirmado la autoría de una cuarta traducción, *La dama colérica o novia impaciente*. Como se señaló más arriba, se conserva un recibo autógrafo de la traductora, firmado el 1 de junio de 1806, el día siguiente del estreno en los Caños, y cuatro meses antes de su temprana muerte.

En abril de 1805 había estrenado Gálvez *La familia a la moda*, y en noviembre *Las esclavas amazonas*. Pero su pluma no se detuvo en ese año[32]. Quizá de nuevo los apuros económicos la encaminaran a la traducción de una comedia francesa que había de ser la que más éxitos cosechara, en parte por la calidad del texto y sin duda también por la visión renovada y actualizada que ofrecía al espectador de principios del siglo XIX de un tema de larga tradición literaria.

En efecto, la comedia de Charles Étienne, *La jeune femme colère*, retomaba el tema de «la doma de la bravía», es decir, la educación de una mujer de fuerte carácter por el marido que logra aplacarla utilizando sus mismas armas[33]. La conocida versión de Shakespeare, *La fierecilla domada*, entronca con un amplio desarrollo de este motivo en la cuentística medieval, como demuestra su aparición en el Exemplo XXXV de *El Conde Lucanor*, del Infante don Juan Manuel, titulado «De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava».

María Rosa de Gálvez elige una obra breve –un acto– y en prosa, que, en principio, carece de las dificultades a que ya ha hecho frente en sus traducciones previas, y que aborda con todo el bagaje de su amplia producción dramática original. Aunque más alejada, aparentemente, de sus intereses como creadora y de los temas o enfoques recurrentes en el conjunto de su obra, *La dama colérica* confirma a Gálvez, en este final de su carrera literaria, a los 38 años, como una dramaturga neoclásica, en especial por el sentido moral del teatro, concebido como escuela de costumbres y de educación moral.

Con su aire ligero y su fina comicidad sin estridencias, esta comedia de costumbres pretende corregir defectos –la impaciencia, la irritabilidad y el carácter caprichoso– debidos a una mala educación y al exceso de tolerancia.

32. En 1806 se publicaron en el *Memorial literario* y *Minerva* las que parecen ser sus últimas composiciones poéticas, las odas «En elogio de la Marina española» y «En elogio de las fumigaciones de Morvó» (Grinstein, 2003: 37-38).

33. De hecho, *La jeune femme colère* está inspirada en «Le mari instituteur», cuento de Madame de Genlis (publicado en su colección *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, 1804), que a su vez, según declaración de la autora, se basa en la comedia *Catharine and Petruchio*, versión ésta realizada por el actor y dramaturgo David Garrick en 1756 de *The Taming of the Shrew* (1590-1594), de Shakespeare.

Emilio acaba de casarse con Rosa, y aunque no le da demasiada importancia a ese aspecto de su carácter, no ha tardado en darse cuenta de su genio: «Rosa tiene pocos años, jamás han sujetado su genio vivo, según tú mismo me has dicho, y finalmente [es] lo que se llama una niña echada a perder. Pero es franca, tiene talento, y me ama» (esc. 3). En efecto, su cuñado Volmar acaba de explicarle por qué Rosa es un ejemplo claro de las consecuencias para el carácter de los jóvenes de una educación permisiva:

> Rosa está mal educada: quedó huérfana muy niña en poder de una tía que la idolatraba; un montón de criados estaban siempre prontos a ejecutar sus órdenes, así ha sido tan impaciente, y tan colérica que acaso no habrá mujer que se la pueda comparar. [...] Era menester educarla de nuevo. (Esc. 3)

Esa labor de educación recae en el esposo, que fingirá el mismo pronto irascible e idéntico carácter colérico para calmar a Rosa[34], y, lo más importante, para hacerla reflexionar sobre la necesidad de «la afabilidad y la beneficencia», cualidades que constituyen «el más precioso adorno de un sexo amable, y la prenda más segura de la felicidad de dos esposos» (esc. 24).

Para transmitir la moral de la comedia, Gálvez opta por una connaturalización que prácticamente sólo afecta al traslado de la acción del «château de Valrive, à 40 lieues de Paris» (*La jeune femme colère*: 3), a «un lugar inmediato a Madrid» y a la traducción del nombre de los personajes (Emilio, Rosa, Volmar, los criados Germán y Teresa, y un jardinero, que sustituye al «petit jockey» francés).

La soltura que ha ido adquiriendo Gálvez en la práctica traductora se percibe claramente en esta última versión. La dramaturga ha ido tomando cada vez más distancia con respecto a los originales, y liberándose de la sujeción textual y gramatical de sus inicios. Con la pauta bien perceptible de no traicionar la obra de partida, Gálvez traduce de manera ágil (y hasta añadiría rápida) un texto en el que interviene cuando lo considera oportuno: agrupa escenas (las treinta y siete de *La jeune femme colère* se presentan en veintitrés en *La dama colérica*), suprime réplicas o frases de algunas de ellas y no tiene inconveniente en añadir alguna propia, y remodela la escena central de la obra (la 14 en la comedia francesa, que es la 17 en la española), aquella en la que

34. En beneficio de la moralidad de la obra, Emilio simulará que también él es «impaciente, colérico, furioso», a causa de la mala educación: «Vas a saberlo todo. Lo primero, es menester confesarte que mi tío me ha educado muy mal. [...] Desde ni niñez anunciaba tener un genio indómito, maltrataba a mis maestros, pegaba a los criados, y mi tío, ciego por el cariño que me tenía, juzgaba que todo esto era excelente. Ve aquí, decía, un muchacho que promete, y que tendrá energía. [...] Como no han reprimido nunca mi altivez, se ha ido aumentando con la edad» (esc. 10).

Emilio intenta aplacar a la «mujer brava» siendo más brusco e impaciente que ella en una improvisada lección de música. Tampoco duda en hacer más llano el tratamiento de los personajes (por ejemplo, el tuteo entre los esposos sustituye al «mon ami» y «mon amie» franceses), y su lenguaje suena bien castizo, aunque no esté libre de los galicismos al uso.

Esta pieza breve, de tono y recursos muy cercanos al sainete, redactada quizá para salir al paso de una penuria acuciante y sin más pretensiones que la de proporcionar nuevos ingresos a su autora, no es la mejor traducción que realizó Gálvez, pero sí muestra la evolución en una técnica que la propia práctica traductora fue perfeccionando. Dicho esto, bueno será recalcar que en el contexto de la traducción teatral del paso del siglo XVIII al XIX, la producción de María Rosa de Gálvez alcanzó un nivel de calidad que les fue dado a pocos traductores, siempre sometidos al mismo ritmo de producción que exigían las compañías y su propio afán de subsistencia.

6. SINTONÍAS

Se ha señalado ya que uno de los méritos incuestionables de la obra traducida por María Rosa de Gálvez era el acierto en la elección de los originales, una elección determinada en primer lugar por la sujeción de las obras a los preceptos de la dramaturgia neoclásica, tanto en los aspectos formales como en el carácter moral de sus contenidos. Pero en el análisis precedente de su labor como traductora han podido percibirse ya otras razones que sin duda influyeron en la opción de Gálvez.

Sin excluir otras motivaciones para emprender su versión al castellano, lo cierto es que la traducción de las obras francesas, en especial las de *Catalina, o la bella labradora* y *La intriga epistolar*, realizadas al inicio de su carrera como dramaturga, fue para Gálvez un taller literario donde aprendió o al menos practicó técnicas y recursos dramáticos, que reaparecen en sus obras originales posteriores. Pensemos, por ejemplo, en la tendencia de María Rosa de Gálvez a poner nombres estrafalarios a los personajes ridículos de sus comedias, y habremos de reconocer que el don Cleto Tinajón de *La intriga epistolar* no desmerece en nada de don Canuto de Pimpleas de *La familia a la moda*, o de don Panuncio, don Epitafio, don Cilindro, el barón de la Ventolera, y el licenciado don Esdrújulo de *Los figurones literarios*. Don Panuncio, a su vez, es digno heredero de la verborrea de doña Úrsula, pues, como ella, hilvana refranes y disparates[35]. Y sin salir de *La intriga epistolar*, ahí se encuentran ya

35. Véase, por ejemplo, su comentario cuando imagina la reacción del público y de la crítica tras el estreno de su comedia: «Verás luego / cómo dicen: de tal padre / tal hijo, de tal

ciertos tipos y ciertas estrategias dramáticas fácilmente reconocibles en otras comedias galvecianas. Los «figurones literarios», cada uno absorto en su disciplina y obsesionado con su respectiva musa, tienen un claro antecedente en don Sancho, un pintor embebido en sus pinceles y sus lienzos, entregado a su pintura heroica y a sus héroes de la Antigüedad, que no es capaz de tomar contacto con la realidad que le rodea. En cuanto a la Isabel de *Los figurones literarios*, una joven decidida y resuelta, que logra con su ingenio casarse con quien quiere, está cortada sobre el patrón de la Paulina de *La intriga epistolar*, no menos decidida y firme para salirse con la suya. Los medios que ambas emplean para lograrlo son la burla y el engaño, con un tono de farsa y un afán de divertir al auditorio que René Andioc, en su introducción a la edición de *La familia a la moda*, entronca con las técnicas del sainete y que es fácil ver también en las obras finales de Gálvez, tanto en dicha comedia original como en *La dama colérica* (Gálvez, 2001: 86).

Pero hay ante todo una sintonía moral y personal entre María Rosa de Gálvez y los textos franceses que decide trasladar al castellano. Ya se ha señalado que esas cuatro obras tratan del tema del matrimonio, lo que indirectamente es una forma de plantear el destino de las mujeres y el papel que a ellas les cabe en la búsqueda de su felicidad. En este sentido, las obras traducidas se suman a su obra propia para configurar eso que Elisabeth F. Lewis ha llamado «A poetic of excess in search of feminine happiness» (Lewis, 2004: 106).

El matrimonio es el tema central de todas las comedias originales de Gálvez, que están construidas, según ha puesto de relieve Helena Establier, sobre unos personajes femeninos que «consiguen poner su inteligencia y su buen sentido al servicio de la felicidad propia y, por ende, de la general» (Establier, 2006: 191). ¿No puede decirse otro tanto de las obras que tradujo?

Esa misma galería de mujeres fuertes, que encarnan otro de los rasgos que la crítica ha atribuido a la obra galveciana, la autoconsciencia y la autoafirmación femenina (Whitaker, 1992), la encontramos en las obras traducidas de Gálvez. La dramaturga neoclásica toma del teatro francés personajes femeninos que responden a un perfil muy similar al de las heroínas propias: son todas mujeres sin padres, unas expuestas al desamor y por ello recelosas con los hombres, otras rebeldes y firmes en su denuncia del sometimiento de las mujeres, todas ellas prontas a reivindicar y asumir su libertad para elegir esposo. Y Gálvez asume como propios estos personajes elegidos muy bien entre

ingenio / tal producción, de tal palo, / tal astilla, de tal seso, / tal explosión, tal torrente, / tal comedia y tal engendro» (*Los figurones literarios*, II: 1).

todos los que el teatro francés podía ofrecerle, y los hace antecesores (sobre todo Catalina y Paulina) de los que ella misma creará después.

En esa doble faz que la crítica atribuye a los personajes femeninos de Gálvez, las mujeres varoniles y dominadoras, y las mujeres víctimas de la violencia masculina, es posible alinear también a las mujeres extranjeras que hace llegar al teatro español. Así, Catalina encarna perfectamente el modelo que describe Catherine Flepp: «Ce que je relève dans ces fictions du féminin de María Rosa de Gálvez, c'est la présence récurrente de l'abandon, de la plainte et de la vengeance [...] Femmes victimes, sacrifiées, femmes outragées, la quête d'une réparation perpétue le cri de la plainte» (Flepp, 2006 : 64), un modelo que la hermana con otras dos heroínas galvecianas, Safo, del drama trágico de ese título, y Nancy, protagonista de *El egoísta*. Como ambas, ha sufrido las consecuencias de un amor desafortunado que ha endurecido su carácter y las lleva a maldecir a los hombres (Safo), y a elegir la soledad (Nancy). La salida a su sufrimiento es el suicidio en un caso, el divorcio en otro. En Catalina hay otra alternativa, feliz: un nuevo matrimonio que supone la esperanza y la confianza en las posibilidades del amor.

En esta mujer a la que su marido ha hecho «tan constantemente desgraciada» (*Catalina, o la bella labradora*, II: 9), hay sin duda un antecedente de la Nancy de *El egoísta*, pero también hay una similitud innegable entre los personajes de Catalina y Safo. Si la poetisa griega, antes de precipitarse de la roca Leucadia, insta a las de su sexo a aborrecer a los hombres para vengar sus perfidias (*Safo*, esc. 11), la bella labradora da rienda suelta a esa misma queja («le cri de la plainte») contra quien tanto sufrimiento causa a todas las mujeres: «¿Cuál será el hombre que no tenga que acusarse en el discurso de su vida de haber causado la desgracia de alguna mujer?» (*Catalina, o la bella labradora*, II: 3) y se muestra inflexible en la defensa de su libertad: «Jamás, no, jamás un hombre me volverá a ver bajo su dominio, y pluguiera al cielo que me fuese permitido romper hasta el último lazo que me une a su sociedad» (II: 1)[36].

Tampoco *L'intrigue épistolaire* parece elegida al azar. Ya Andioc señalaba cierto paralelismo temático entre *La familia a la moda* y *La intriga epistolar*, en lo relativo al problema de la libertad de elección de esposo, tema central de la dramaturgia de la época, tanto en la vertiente neoclásica como en la popular (Gálvez, 2001: 30). El personaje de Pauline –tan cercano, como hemos visto, al de la Isabel de *Los figurones literarios* o incluso a la Inés de *La familia a la*

36. Por eso, como se señaló en la nota 19, desde el punto de vista dramático resulta un tanto inverosímil su rápida aceptación del matrimonio con Lussan.

moda– es ideal para reivindicar la libertad de los jóvenes a elegir consorte y denunciar los abusos de los padres y tutores en asuntos matrimoniales; a la vez que, en la temática esencial de la producción teatral de María Rosa de Gálvez, se convertiría en portavoz de la denuncia de lo que un sector de la crítica plantea como el «sometimiento de las mujeres al poder patriarcal». Paulina, en efecto, reitera la idea de que es una víctima de la opresión de un tirano, su tutor, y la intriga de la comedia no tiene otro objeto que escapar de ese dominio, como le declara a don Cleto ya en la primera escena: «Cierto es que sois mi tutor, / mas ved si desempeñada / está vuestra obligación. / Si no lo está, ¿qué se extraña / que yo intente huir de un tirano / que quiere oprimirme?» (*La intriga epistolar*, I: 1). El resto de la obra no ahorra ocasión para que Paulina exprese su conciencia de víctima, esclava de las cadenas del tutor avaro, o para que su amante Genaro la describa en iguales términos[37].

La Nisa de *Bion* puede parecer menos rica en matices o en cercanía al resto de personajes femeninos de María Rosa de Gálvez, en una obra que, observemos, lleva el título del protagonista masculino. Pero en este texto breve que ofrece, como se ha visto, otra ocasión para abordar el tema del matrimonio y para plantear la necesidad del equilibrio en la edad de los contrayentes, hay también espacio para hablar de la libertad de elección que todas las heroínas de Gálvez reclaman. «¿A quién dedicas hoy tu pecho? / Tu amor es libre» (*Bion*, esc. 14), le dice Bion a su amada Nisa, antes de renunciar a ella en favor de Agenor.

Sólo *La dama colérica* puede resultar ajena a esta sintonía entre la obra propia y la traducida. ¿Cómo explicar la elección de una obra en la que una esposa irascible y de genio acaba siendo «domada» por su marido? ¿Cómo iba a hacer suya María Rosa de Gálvez esta figura femenina «sometida», que acepta de buen grado ser educada por un hombre? ¿Qué pensar de las palabras que cierran la obra, recomendando a las mujeres unas virtudes, «la afabilidad y la beneficencia», que constituyen «el más precioso adorno de un sexo amable, y la prenda más segura de la felicidad de dos esposos» (*La dama colérica o novia impaciente*, esc. 24)? A propósito de *Las esclavas amazonas*, Catherine Flepp interpreta el matrimonio y el triunfo del amor con que concluye la obra como «la revanche joyeuse d'une femme, María Rosa de Gálvez, sur le destin conjugal malheureux» (Flepp, 2006: 72), ese destino que ella sufrió en carne propia y que padecieron también sus personajes Nancy y Catalina. Este que ahora se revela como el testamento literario de la autora en la que fue su

37. Véanse, por ejemplo, unos versos de Paulina: «¡Oh, cuánto hará su eficacia / para romper la cadena / que mi esclavitud agrava!» (I: 6), o de Genaro: «Yo adoro una mujer bella / que es huérfana, y cruelmente / oprimida en edad tierna / por su tutor» (II: 2).

última obra supone, a mi juicio, no una claudicación de sus ideales ni de su autoafirmación personal y dramática, sino probablemente una asunción de que la felicidad dentro del matrimonio se asienta en una armonía que ambos cónyuges deben procurar. Esa «fierecilla domada» que es la Rosa de *La dama colérica* sería, así, un ejemplo más, el último, de esos personajes galvecianos que saben poner, como apuntaba Establier, «su inteligencia y su buen sentido al servicio de la felicidad propia y, por ende, de la general».

Así pues, puede percibirse una marcada sintonía entre la obra original de Gálvez y la traducida, que explicaría, además de las razones literarias, la elección de esos textos en concreto para verter al castellano. Pero podemos ir más allá. Para enjuiciar el conjunto de la producción dramática de María Rosa de Gálvez, estas obras traducidas aportan un dato de enorme valor: el final feliz de todas ellas, el triunfo del amor sobre los intereses o sobre las dificultades, el establecimiento de matrimonios dichosos y el inicio de vidas conyugales en una armonía que augura la felicidad futura, suponen en cierta manera el resarcimiento que parecen presentar a otras heroínas galvecianas, a Safo, a Zinda, a Florinda, a Thamar, a Leonor, esas mujeres víctimas que no hallaron salida a su sufrimiento y su destino adverso. En estas obras ajenas Gálvez buscó conscientemente otra vía, una escapatoria a esa aparente condena a la infelicidad: la rebeldía, la astucia, y la confianza en los hombres y en el matrimonio. Es, pues, en estas obras traducidas donde se consuma con toda propiedad esa poética de búsqueda de la felicidad en la dramaturgia de María Rosa de Gálvez a la que aludía Elisabeth Lewis.

7. FINAL

> Ni ambiciono una gloria extraordinaria, ni puedo resolverme a creer tanta injusticia en mis compatriotas que dejen de tolerar los defectos que haya en mis composiciones con la prudencia que juzgo merece mi sexo. Si me engaña esta esperanza, estoy bien segura de que la posteridad no dejará acaso de dar algún lugar en su memoria a este libro, y con esto quedarán al menos premiadas las tareas de su autora. (*Obras Poéticas*, II: [8-9])

Así cerraba María Rosa de Gálvez la «Advertencia» al tomo segundo de sus *Obras Poéticas*, el que contenía sus tragedias. Sabemos lo que esa declaración tiene de tópico en una *captatio benevolentiae* indispensable aún a principios del siglo XIX entre las mujeres creadoras. Sabemos igualmente que la modestia, en el terreno literario, nunca fue virtud de esta escritora que aspiraba con

toda legitimidad a «una gloria extraordinaria»[38]. Desde la crítica actual, creo que la mejor justicia literaria que podemos hacerle a su sexo es valorar sus composiciones independientemente de él, esto es, insertándolas en el contexto de la producción general de su época (García Garrosa 2007: 215). Desde esa perspectiva se ha juzgado en este trabajo la labor como traductora de Gálvez, y a la luz de la práctica traductora de 1800, las cuatro obras que trasladó al español muestran un nivel de calidad que les fue dado a pocos traductores de su generación. Es cierto, como se ha visto, que sus versiones no carecen de imperfecciones o defectos, pero ninguno que un trabajo más sosegado y una buena labor de pulimiento o reescritura no hubiera podido subsanar, porque cualidades tenía para la versión esta dramaturga que fue traductora sin mucho convencimiento, pero que fue ganando confianza y afinando su pluma a medida que la ejercitaba en esta forma de re-creación literaria. Hay pocos traductores dramáticos en el XVIII español en los que se dé tanto acierto en la elección de los originales, y en los que, por ello, podamos apreciar una sintonía tan notable entre la obra propia y la traducida. Pocos como Gálvez lograron hacer que sonara como propia la voz ajena. Por eso, desde esta posteridad en la que ella confiaba, podemos con todo merecimiento darle un lugar en la memoria de nuestra historia literaria a las traducciones teatrales que hizo del francés esta dramaturga neoclásica de voz firme y única.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008. [1ª edición, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996].

CANDEILLE, Julie, *Catherine, ou la belle fermière*, París, Maradan, 1793.

ÉTIENNE, Charles, *La jeune femme colère*, en *Oeuvres choisies de Mr. Étienne*, París, Madame Dabo-Butschert, 1824, Tomo I, pp. 219-275.

ESTABLIER, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), pp. 179-203.

FABRE D'ÉGLANTINE, Philippe F.N., *L'intrigue épistolaire*, París, L'Imprimérie du Cercle Social, 1792.

FLEPP, Catherine, «Les fictions du féminin dans l'oeuvre de María Rosa de Gálvez (1768-1806)», en Françoise Étienvre (ed.), *Regards sur les espagnoles créatrices. XVIII-XX siècle*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 61-73.

38. Recordemos su declaración poética: «Mi genio aspira a verse colocado / en el glorioso templo de la fama», en *La poesía. Oda a un amante de las artes de imitación*, que figura en el primer volumen de sus *Obras Poéticas*, p. 26.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Bion*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo I, pp. 57-109.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Catalina, o la bella labradora*, Madrid, Benito García, 1801. *Teatro Nuevo Español*, tomo V, pp. 233-352.

[GÁLVEZ, María Rosa de], *La dama colérica o novia impaciente*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a.

GÁLVEZ, María Rosa de, *La familia a la moda*. Edición, introducción y notas de René Andioc, Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII-Universidad de Salamanca, 2001.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Los figurones literarios*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo I, pp. 237-367.

GÁLVEZ, María Rosa de, *La intriga epistolar*, BNM, Mss. 21261 (1).

GÁLVEZ, María Rosa de, *Safo*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo II, pp. 23-56.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «Originalidad-imitación en *La Escuela de la amistad o el Filósofo enamorado*. Un análisis desde la tradición literaria», en Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 433-447.

— «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en Teresa Nava (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 203-219.

— y Francisco LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel, Reichenberger, 2004.

GRINSTEIN, Julia Bordiga, *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho* 3, Charlottesville, Universidad de Virginia, 2003.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

HOFFMAN, François-Benoît, *Bion*, en *Oeuvres*, tomo I, París, Lefèbvre, 1829, pp. 373-420.

LAFARGA, Francisco, «Traducciones de comedias francesas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 235-294.

LEWIS, Elisabeth Franklin, «Crying out for Feminine (Un)Happiness: María Rosa Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women writers in the Spanish Enlightenment: the pursuit of happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 97-152.

LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria, «Traducciones y traductoras en la España de finales del siglo XVIII», en Cristina Segura y Gloria Nielfa (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo: Mujeres y hombres en la historia. Homenaje a María Carmen García-Nieto*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996, pp. 89-112.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, El Laberinto, 2002.

WHITAKER, Daniel, «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez», *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1551-1562.

Fecha de recepción: 23/03/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

INFLUENCIAS MEDIEVALES Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE FINALES DEL SETECIENTOS: EL CASO DE LA GADITANA MARÍA GERTRUDIS HORE

Frédérique Morand

Universidad de Alcalá de Henares

RESUMEN

Hablar de influencias medievales y originalidad en la poesía de finales del siglo XVIII requiere prestar más atención a los textos de María Gertrudis Hore (1742-1801), sin duda la escritora más importante de la centuria, al menos la más reconocida por sus coetáneos, y no sólo en Cádiz. Tras un breve repaso de la crítica más actual, nos hemos centrado en la originalidad de algunos de sus poemas de tipo anacreóntico. Destacamos a tres de ellos para el estudio. Dos manuscritos anteriores a su ingreso en la Orden de la Concepción (1778) y un tercero publicado en prensa tras vestir el velo. En relación a las influencias medievales, la poetisa eligió una de las obras maestras del arte poético religioso, el *Stabat Mater Dolorosa*, para crear, un argumento poco común en el ámbito literario de las Luces. El estudio comparativo de su traducción del *Stabat* con la de Lope de Vega nos pareció pertinente para destacar la capacidad de creatividad de la religiosa. Acercarse a la obra de la *Hija del Sol* a través de algunas composiciones cuyas temáticas se sitúan entre el género anacreóntico y la traducción del *Stabat Mater* revela sus lecturas heterogéneas así como su amplio espectro para crear. Erudición, talento e ingenio se esbozan claramente en sus rimas pero, quizás, haga falta una lectura atenta para descubrir todo lo que encierran.

Palabras clave: poesía anacreóntica, *Stabat Mater Dolorosa*, Lope de Vega, estudio comparativo, influencias medievales, originalidad.

ABSTRACT

When speaking of medieval influences and originality in poetry at the end of 18th century, one has to pay attention to Maria Gertrudis Hore's work. She was arguably the

most important female writer of that century and anyway the most famous among her contemporaries, not only in Cadiz. After a brief review of today's critique of her work, we will focus on the originality of three of her Anacreontic poems. The manuscripts of the first two were written before she entered the Conceptionist convent (1778). The third one was published in the press after she took the veil. Finally, while she wrote in the end of the 18th century, the poetess chose to focus on one of the masterpiece of religious poetry in the 13th century, the *Stabat Mater Dolorosa*, which is quite unusual in the literary context of the Enlightenment. From this perspective, the comparative study of her translation of the Stabat with the one of Lope de Vega seems to us, very relevant in order to show the capacity of creation of the nun.
Key words: Anacreontic poetry, *Stabat Mater Dolorosa*, Lope de Vega, comparative study, medieval influences, originality.

Podríamos citar a varias mujeres para conversar sobre literatura en la ciudad de Cádiz: la más conocida, Cecilia Böhl de Faber, su madre Frasquita Larrea, otras algo menos estudiadas como Manuela López Ulloa o bien Rosa Butler nacida en Jaén en 1821, y educada en Cádiz por sus tíos Rosa Butler y Antonio Izquierdo (Simón Palmer, 1991: 145-146)[1]. Sin embargo, estaríamos departiendo sobre escritoras decimonónicas. Para ceñirnos a la temporalidad expresada hemos de detenernos, obviamente, en una gaditana nacida con algo de anterioridad, o sea, detenernos en una precursora, por decirlo de alguna manera.

SU RECONOCIMIENTO EN VIDA

María Gertrudis Hore (1742-1801) fue sin duda la escritora más importante de la centuria, al menos la más reconocida por sus coetáneos, y no sólo en Cádiz. Esa aseveración se deduce de las críticas localizadas en la prensa madrileña en las postrimerías del setecientos. El descubrimiento de comentarios alentadores, poco después de la publicación de todos y cada uno de sus poemas o cartas, aseguran al lector del siglo XXI el éxito y reconocimiento de la poetisa en vida. Detrás del llamado «Censor Mensual», así firmaba el crítico del *Diario de Madrid*, se esconde el poeta agustino *Liseno*, Fray Juan Fernández de Rojas, miembro del Parnaso Salmantino (Barabino, 1981: 379,

1. Vivió en Cádiz hasta 1841. Ossorio dijo: «Desgracias y pesadumbres la hicieron abandonar las letras hace muchos años»; colaboró con periodicos de Sevilla, entre otros, *el Regalo de Andalucia* (1849) y *el Pensil gaditano* (1857). Es de notar que tanto la familia Butler, de origen irlandés, como los Izquierdo tuvieron relación de parentesco y amistad con los Hore y Ley, apellidos respectivos de los padres de María Gertrudis, a quien vamos a estudiar.

396-397, 429)[2]. Ese crítico exigente, cuya autoridad en la materia era de sobra conocida, fue el que comentó cada una de las composiciones de la gaditana. No alabó sus textos por razones de sexo, como se le recriminaba a veces a la hora de valorar creaciones de mujeres (*Diario de Madrid*, 9 de octubre de 1796: 905),[3] sino que habló de «su facilidad en la poesía», de sus «sólidas máximas», de su filosofía, de «las útiles advertencias» que contenían algunas de sus anacreónticas, de «la belleza del estilo», de «la armonía del verso» (*Diario de Madrid*, 9 de septiembre de 1795: 1026). Asimismo, conocía «su instrucción en varias lenguas, su erudición escogida, su buen gusto e ingenio, juntamente con sus prendas personales» afirmando que dichas dotes «la han adquirido la admiración de cuantos la han tratado» (*Diario de Madrid,* 8 de junio de 1795: 651). El llamado «Crítico de los críticos» (*Diario de Madrid*, 16 de junio de 1795: 681-683) y, por tanto, los demás poetas salmantinos, al menos los que seguían vivos (Jovellanos, Meléndez Valdés) conocieron, aunque sólo fuese de oídas, a esta gaditana; sabían de buena tinta que hablaba varios idiomas y que era mujer culta, tuvieron constancia de su fama como fémina que cultiva las letras.

LA VISIÓN DE LA CRÍTICA MÁS ACTUAL

Ya conocíamos algo de la figura de la *Hija del Sol* sólo por la fama adquirida en la prensa madrileña. Cómo negarse a descubrir algo de las vivencias de una de las españolas más admiradas de su tiempo mientras que, según López-Cordón, escasean los datos sobre las escritoras del setecientos (López-Cordón, 2005: 221)[4]. En palabras de la profesora Urzainqui, «el interés que

2. Su participación en el periódico como crítico empezó el 4 de enero de 1795 hasta 1799, con una sola ausencia por indisposición en marzo, abril y mayo de 1797.
3. Citado por Zorrozua, 1999: 68.
4. «más allá de los nombres y escritos, nos faltan referencias precisas, incluso en el caso de las más reconocidas, sobre las que vertebrar una verdadera trayectoria biográfica e intelectual. Nada sabemos de su formación, de sus experiencias o de sus contactos y, en demasiados casos, sus vidas se circunscriben a una cronología tan breve que resulta imposible determinar rasgos imprescindibles de su personalidad y carácter, corriendo el riesgo de identificarlas demasiado con sus textos».

   Es de notar que sólo e únicamente gracias al intercambio de informaciones que venimos realizando con Jorge Romero Braquehais (Málaga), descendiente de Esteban Fleming, el esposo de Gertrudis Hore, supimos que un genealogista irlandés se había interesado en la poetisa. Julián Walton tenía conocimientos muy precisos de su familia, había investigado en Cádiz, en la diócesis, o sea, había pisado ya en 1984 el camino que pensábamos haber abierto a finales del siglo pasado (Walton, 1984: 41-44). En nuestro caso, sólo gracias al intercambio de informaciones que venimos realizando con Jorge Romero Braquehais desde hace poco, descendiente de Esteban Fleming, el esposo de María Gertrudis Hore, supimos que un genealogista irlandés, Julián Walton, tenía

desde antiguo viene despertando la leyenda de su biografía, marcada por un oscuro episodio de adulterio (...) ha contribuido a realzar su obra dentro del Parnaso femenino del siglo XVIII»[5]. Sin embargo, entre las numerosas poesías publicadas por firmas femeninas, la profesora eligió «como ejemplo de ellos, venido de la mano de una de las poetas más reconocidas», reeditar una poesía firmada H.D.S. (Urzainqui, 2006: LXXV-LXXIX).

Pilar Santisteban tampoco titubeó a la hora de hablar de la profusión de sus publicaciones comparando sus creaciones con las de otras españolas. Para Santisteban, dentro del panorama literario femenino, Gertrudis Hore aparecía como una excepción; de hecho la relacionó con Rosa Gálvez, Sor Ana de San Jerónimo y María Martínez Abello por sus frecuentes apariciones en prensa (Zorrozua, 1999: 196). Tampoco podemos apartar la crítica norteamericana, la primera en acordarse de ella en la década de los ochenta, aunque sólo citemos el último trabajo de Franklin Lewis en el que la profesora se interesó por el concepto de felicidad en sus versos (Franklin, 2004: 61-95).

Al igual que Rosa Gálvez fue la única dramaturga reconocida por la pluma de Moratín hijo, Gertrudis Hore fue la única recordada por el jefe de filas del grupo ilustrado más liberal, el conductor de toda una escuela de transición poética, José Manuel Quintana (Quintana, 1820: 44). Además, fue la única citada por la crítica franciscana como poetisa digna de representar la literatura espiritual de la orden en este siglo a menudo tachado de laico (Eijan, 1935: 371, 404-406). Como bien dijo Hormigón para Gálvez, y nunca mejor dicho para nuestra gaditana, sus versos encajan perfectamente dentro de la corriente ilustrada más progresista, «sin limitarse a una capillita determinada» (Gálvez, 1995: 15-17).

Si Gálvez comenzó su carrera literaria a partir de 1801 con el estreno y publicación, entre otros, de varias traducciones del francés, ese fue el año de la desaparición de Gertrudis Hore. La poetisa fue, como lo subrayó López-Cordón refiriéndose a Gálvez, una de estas féminas pertenecientes a un grupo de especial interés para conocer el «prototipo de mujer nueva, que lucha por abrirse camino en el mundo literario y se aparta de los moldes establecidos»(López-Cordón, 2005: 216). Fuese ella, fuese Rita de Barrenechea, Margarita Hickey, Inés Joyes, la Condesa de Montijo u otras de estas damas letradas nacidas en España en el setecientos, cada una ilustraba a su manera «el latido del universo femenino en el Siglo de las Luces» (Urzainqui, 2006: XVI).

---

conocimientos muy precisos de la familia de la poetisa, o sea, que había pisado el camino que pensábamos haber abierto (Walton, 1984: 41-44).

5. V. Morand, 2009: 387-412.

Hablar de influencias medievales y originalidad, según indica el título, requiere prestar más atención a sus textos. Pero, antes de adentrarnos en el análisis de los versos, enlacemos nuestros conocimientos con los de algún autor gaditano decimonónico para presentar a *Fenisa*. ¿Cómo menospreciar los avances biográficos de la investigación si la propia definición de la poesía está estrechamente ligada a la del poeta y a su estatus social, además de variar según las épocas y las sociedades? (Marti, 2001: 1).

ALGÚN ARTÍCULO PUBLICADO EN SU CIUDAD

En un periódico llamado *La Academia*, el director José del Toro escribió sobre la desaparecida poetisa. Su manera de acercarse a ella, ochenta años tras su fallecimiento, marcando la dualidad de su existencia como mujer medio seglar (35 años), medio monja (23 años), nos pareció interesante para introducir al personaje, al menos para acercarse al recuerdo que dejó en sus convecinos decimonónicos: «La realidad se complace a veces en sobrepujar los más poéticos sueños de nuestra fantasía. (...) no podría concebir (...), un carácter tan ideal, una figura tan delicadamente bella, como el carácter y la figura que la realidad, para honra y orgullo de Cádiz, formó en ese prodigio de hermosura a quien la admiración de sus contemporáneos dio el nombre de *Hija del Sol*».

José del Toro presentó a la poetisa como el orgullo de su ciudad, como una mujer rica, hermosa, adulada. La calificó de «alma elevada y digna», recalcando su inteligencia viva y despejada. Insistió en su «sensibilidad exquisita», en los valores de «un corazón que latió siempre al impulso del amor, de la amistad y de los nobles sentimientos», atribuyéndole una «cabal armonía en un cuerpo modelo de perfección y belleza.» (Toro y Quartielles, 1881: 238)

No hay la menor duda, esta monja casada (profesó con la autorización de su marido) amaba la lectura antes de vestir el velo, era curiosa de todo, estudiosa, rodeada de astrónomos, matemáticos, médicos y eclesiásticos de renombre. No sólo sabía escribir sino que era aficionada al arte de la heráldica, con una caligrafía de prestigio, cercana a la de sus amigos escribanos. Su creatividad, en el arte de escribir, la descubrimos en los libros conservados en el monasterio de Santa María del Arrabal en el que profesó. Su manera de presentar las cuentas, por sus frecuentes extravagancias caligráficas de carácter festivo, musical, incluso bélico, consiguieron transformar ese árido trabajo en unos libros de cuentas de lectura amena, en ocasiones verdaderas obras de arte. Su consulta no permite poner en tela de juicio el talento y las ganas de aprender de la Madre Cruz a lo largo de su existencia.

Tanta ilustración en cuerpo de mujer a mediados del XVIII se la debió a su entorno familiar. Fue hija y nieta de negociantes irlandeses de distinguida

alcurnia. Una realidad conocida por el director de *La Academia*: «Gozando su familia de posición desahogada, amada por sus padres, respetada y considerada por los extraños, el mundo se le ofreció desde luego con todos sus atractivos (...) Recibió esmeradísima educación, y desde muy joven, en delicadas poesías, incorrectas y descuidadas en la forma, pero mostrando en su fondo todo el vigor y todo el entusiasmo de un alma creada sólo para amar, expresaba sus afectos con encantadora ingenuidad y con singular gracia».

Tenemos el juicio que nos interesa. Podemos apreciar una primera opinión crítica sobre su lírica, interesante, aunque no compartamos la visión decimonónica.

EL ANÁLISIS DE ALGUNOS DE SUS TEXTOS MANUSCRITOS E IMPRESOS

Para argumentar la rápida apreciación del director de *La Academia*, interesémonos por algunas de sus composiciones. Respecto de la originalidad, varios poemas de tipo anacreóntico destacan no por el uso de la forma empleada, habitual en sus contemporáneos, sino por su contenido. De los doce poemas anacreónticos conocidos, casi todos son de carácter profano. Para el estudio destacaremos a tres de ellos: dos manuscritos anteriores a su ingreso en la Orden de la Concepción (1778) y un tercero, publicado en prensa tras vestir el velo, poco después de ser sacristana y antes de supervisar oficialmente las cuentas del monasterio.

Estudiaremos conjuntamente los dos poemas manuscritos. El primero, por orden de creación, carece de título; sin embargo, la temática resultó fácilmente identificable por la frase introductoria: «Al poner unas flores después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas». Contra todo pronóstico teníamos una anacreóntica con acento funesto. El poema titulado «El Nido», estructurado en dos partes, resultó ser inseparable del primero; la distorsión temática de la atrevida poetisa, respecto de los temas habituales en los versos de Anacreonte, el Amor, la Amistad y el Vino, desvela su audacia y capacidad de creación ya en la década de 1770.

El tercer poema se publicó en prensa en 1795, casi dos décadas después de su velorio. Se titula «La ensalada» como el género musical muy de moda en la Península durante el Renacimiento. Estos versos ofrecen otra orientación de su osadía poética; si no la distorsión temática, mayor innovación en cuanto al uso de los tópicos latinos del *Beatus ille* y *Locus amoenus*, es decir, de la vida retirada y evocación de la naturaleza.

En relación a las influencias medievales, el *Stabat Mater Dolorosa* supone un argumento poco común en el ámbito literario de los ilustrados de su

tiempo. Esta composición de versos traducidos del latín y su respectiva glosa resultó ser su mayor éxito literario. Es desde el ángulo de la originalidad y no desde el análisis litúrgico (Morand, 2006: 579-607) que nos acercaremos al texto. MG de la CH (como le gustaba firmar) eligió, en vez del modelo imperante entre sus contemporáneos, una de las obras maestras del arte poético religioso medieval para crear. El estudio comparativo de la traducción del *Stabat* con la de Lope de Vega insertada en sus «Soliloquios amorosos de un alma a Dios» (1626) nos pareció pertinente para destacar la capacidad de creatividad de la religiosa.

Por otra parte, la glosa al *Stabat* se podría contemplar desde el ángulo de las «mejores falsificaciones», según la expresión de Álvarez Barrientos al discurrir sobre plagio y antimodernidad en la República de las Letras (Álvarez Barrientos, 2009: 7). Porque, al parecer, ese fue el método empleado por la astuta gaditana para componer esta dinámica e insólita creación.

ORIGINALIDAD EN VERSOS

Vayamos por partes. Empecemos por los poemas de índole neoclásica. Tras observar la cantinela titulada «A un pajarillo» del riojano Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) – quien tradujo e imitó a Anacreonte – se pueden apreciar claras influencias en la poetisa. Ofrezcamos un extracto de dicha breve composición y saquemos provecho de la canción de Villegas para establecer algún paralelismo con el poema manuscrito titulado «El Nido».

> /Yo ví sobre un tomillo/quejarse un pajarillo,/viendo su nido amado,/de quien era caudillo,/de un labrador robado,/Vile tan congojado/por tal atrevimiento/ dar mil quejas al viento,/para que el cielo santo/lleve su tierno llanto,/¡lleve su triste acento./ (Villegas, 1845: 132-133).

El «yo» poético es testigo de la desgracia de un pájaro ante la vil actuación del ser humano y la sustracción del nido. La poetisa se sirvió de esa misma temática, bastante común, por cierto; sin embargo, aparece más y mejor definida. Para empezar, no es pájaro cualquiera sin sexo sino una golondrina, una madre y sus polluelos escenificados, eso sí, en un universo campestre idílico propio del género. El nido no está en un árbol sino en un hueco, a escondidas. Asimismo, el texto no sólo se hace más largo y más genuinamente descriptivo por la activa preparación del nido, la deliciosa espera del nacimiento y la fuerte carga de amor maternal trasmitida sino que el ritmo del poema se confunde con el entusiasmo de un «yo» mucho más alegre, mucho más espontáneo para luego volverse más angustioso, más sentido, más profundo. El uso del verso corto, el hexasílabo, más incisivo que el heptasílabo de Villegas, le permite aumentar sustancialmente el ritmo y la angustia vivida por la madre golondrina.

En palabras de los Enciclopedistas, las virtudes de las jóvenes golondrinas eran muy acreditadas en la pasión histérica, en las convulsiones y, lo que nos interesa, en los partos difíciles, aunque muchos médicos aseguraban que los efectos no correspondían con su pretendida celebridad. En el arte de la heráldica, la golondrina representa el símbolo de la ternura maternal (Diderot y D'Alembert, VIII. 219.b. y *Suppl.* III. 429.*a.*).

Por sus conocimientos en ciencia heráldica y en medicina (fue acompañante de médico en el convento), la elección de la golondrina no puede ser casual, razón por la que abordamos conjuntamente el estudio de las dos anacreónticas, la de su hijo muerto y «El Nido», por estar estrechamente ligadas, poética y temáticamente. La tragedia de esa madre golondrina es la de la poetisa. El tema de la Muerte (física y civil) es recurrente en su obra, y a menudo usa la imagen aparentemente ligera del pájaro – jilguero, canario, palomillo, perdiz – para expresar su infortunio.

En la anacreóntica a su hijo muerto no hay pájaro alguno sino el tormento de una madre que acaba de perder a su prole; una madre que sufre pese a las reglas de conducta social: «(…)/Entre tus fríos dedos,/conforme, sólo aplico/ esta flor, que retrata/la aflicción que reprimo./ /Por lo que me has costado,/por lo que te he querido,/resistencia me implaca/el Hacedor divino/». Divisamos las dificultades del parto en una época en la que todavía no se tenía una explicación convincente de cómo el feto era expulsado del vientre de su madre tras nueve meses. La *Hija del Sol* es conmovedora; su lírica, sencilla y transparente, emociona: «/tomad, piadosa gente,/ya os entrego mi hijo,/y ni tocar su rostro/a mis labios permito./Ya su espíritu habita/en más dichoso sitio;/y tras sí se ha llevado/sentimiento y sentido/».

Lo que impresiona en esta composición es cómo la gaditana se atrevió a mezclar alegría técnica (la forma anacreóntica) con el sufrimiento (el fondo). No nos pareció torpeza alguna, según comentó el Director de *La Academia*, calificando sus poesías de «incorrectas y descuidadas en la forma», sino ganas de innovar, de trascender el género, de romper con los moldes establecidos por sus coetáneos. No sólo el uso de vocablos específicos permite determinar una corriente literaria u otra, sino las figuras de construcción así como las de pensamiento.

Probablemente fue más libre para crear que cualquier varón presionado por la necesidad de conservar la compostura literaria. El canon es masculino, no hay quien lo dude y la excepción, femenina si acaso. ¿Qué hombre se atrevió a escribir un poema a su hijo muerto usando el género anacreóntico?

Hace una década, Pierre L. Ullman publicó un interesante artículo en el que proponía un paralelo entre el poema «El Nido» y el elemento musical

(las sonatas de Scarlatti y su proceso cíclico). A la vez, introducía el elemento pictórico para el estudio, los cuadros de Greuze y de Oudry, delicados ecos gráficos para ilustrar el tema del pájaro muerto (Ullman, 2000: 101-106). Este poema no es una composición corta como la de Villegas (27 versos) sino un largo poema, estructurado en dos partes (52 y 44 versos respectivamente). Al estilo de la tragedia, en tres o cinco actos, su drama sólo necesitó de dos: la exposición de la situación de los personajes, es decir, la preparación del nido para acoger el feliz acontecimiento, mientras que en el segundo acto aparece el elemento perturbador, causa de la muerte, sin necesidad de incluir un tercero en que, habitualmente, los protagonistas buscan solución al drama. Porque aquí la muerte no tiene solución.

Como en Villegas, detectamos la presencia de los adjetivos «triste» y «tierno», empleado una sola vez en el poema del riojano, hasta tres y dos veces por la gaditana. En Villegas el ladrón de pájaro es un labrador, un hombre adulto sin calificativo alguno mientras que, para ella, es un «muchacho infame», «aleve», «obstinado» en su «villana empresa».

Por otra parte, la voz poética de esta fémina dolorida se involucra con fuerza en el intento de salvación del nido, no es ningún testigo pasivo como en el texto de Villegas: «/percíbolo, grito,/corro en su defensa,/Mas no llegué a tiempo/que el pájaro apenas/de las vigas cae/y en mi pecho queda/ (…)/no puedo seguirlo/por el que me queda./La madre los mira/puesta en una teja/y en su triste canto/llora su tragedia/».

La presencia del «yo» se intensifica desesperadamente en la segunda parte (hay más de diez) ofreciendo mayor énfasis al drama; apunta su individualidad adueñándose del nido –«mi nido»– y acompaña de un profundo sentimiento de empatía la madre golondrina.

En cambio el «tú», en el segundo acto, se hace más escaso (dos) quizás porque el dolor, a diferencia de la alegría, no se comparte tan fácilmente. La presencia reiterativa de ese «tu» amante en la primera parte, ocho veces de los cuales cinco seguidas, antes de hacerse nominativo una sola y única vez –«Mirtilo»– traduce probablemente la necesidad de interlocución. El poema de Villegas carece de oyente externo: sólo el pájaro y el «yo» poético dialogan, y únicamente en la última estrofa. En el poema de la gaditana el dialogante es el elemento masculino. Cuando el denominado «amante» entra en el escenario gozoso es un «tú» activo y participativo. Es ese «tú», a quien se dirige el poema, el mismo que cierra y encierra la trágica composición entre dos versos, los dos últimos, los que abrieron el segundo acto de su infeliz creación: «/Y pues ya tú sabes/mi angustia y mi pena,/déjame que llore,/déjame que sienta/».

No sólo encontramos afinidad lírica con Villegas, su modelo muy probablemente, sino con su coetáneo Jovellanos. En 1786, el asturiano publicó un largo poema «A Arnesto» que debuta así: «/Déjame, Arnesto, déjame que llore/». Dotó el verso de mayor nobleza, prefiriendo el endecasílabo para expresar su cercanía con algunas ideas defendidas en carne y hueso por la poetisa. Él también defendió el matrimonio por amor en su comedia en prosa, *El delincuente honrado,* con el personaje de Laura, mientras que Gertrudis Hore vivió y pagó con su libertad tanto atrevimiento, hasta dejar a *Batilo* poéticamente asustado: «/Deja, Fenisa hermosa,/que goce de mi vida libremente,/ sin que turbe mi paz dulce y dichosa/el Amor inclemente./Fenisa, en vano quieres/pintarme sus placeres;/en él todo me asusta:/amado, la inconstancia temeraria,/y olvidado....¡ay Fenisa!.... moriría/» (Foulche-Delbosc, 1894: 183).

Pero ni el amor ni la muerte civil por razón de su vestidura son aquí el tema de nuestro propósito, sino los versos del asturiano, cuyo paralelismo al menos nos puede dejar algo perplejos: «/Déjame, Arnesto, déjame que llore/ los fieros males de mi patria, deja/que su ruina y perdición lamente/». Jovellanos convirtió estos endecasílabos en una ferviente crítica de los matrimonios y sus consecuentes disgustos, apuntando la infidelidad obvia de la esposa, la corrupción, el vicio y las futilidades de su época perdida entre modas y vanidades (Jovellanos, 1987: 197-204).

La materia del poema de *Fenisa* resulta bien distinta. No se inmiscuye ni defiende causas patrióticas, casi nunca lo hace. Su enfoque es de índole mucho más íntima, mucho más minimalista: «/Déjame que llore/Déjame que sienta/». Asistimos a la emergencia del «yo», el valor de la individualidad naciente en su estado más puro, manuscrito.

Pero la ciencia no es dogmática y sólo se trata de una hipótesis, una mera sugerencia para suscitar el debate y abrir camino, si fuera posible, hacia un mayor conocimiento de la creación literaria en España en el XVIII. Los poemas más antiguos de Jovellanos son de 1768, al igual que los de María Gertrudis Hore. La composición «El Nido» ha de ser anterior a su ingreso en el monasterio (1778); sabiendo que el texto de Jovellanos tiene fecha, aunque en materia de fecha es difícil afirmar con rotundidad, ¿podría haber sido el asturiano inspirado por la gaditana pese a que el poema no fuera impreso? Como bien es sabido, los manuscritos en el siglo XVIII circulaban con facilidad entre eruditos, sin necesidad de ser publicados.

Comentamos ahora la tercera y última anacreóntica de nuestro estudio. Sor Gertrudis firmó H.D.S. el poema titulado «La ensalada» en la prensa madrileña el 21 de mayo de 1795. Su atrevimiento, al no temer trascender las

reglas que vedaban cualquier referencia en poesía que no fuese literaria, consiste en abordar un tema tan trivial como puede serlo una merienda. Para ello, se sirve de varios *topos* propios de la cultura grecolatina (Horacio, Virgilio) muy de moda en los clásicos del Renacimiento. El tópico literario del *Beatus ille* ensalza un tipo de vida sencilla y retirada en el campo, lejos de la ciudad, en armonía con la naturaleza. Asimismo, los temas del *Carpe diem* y *Tempos fugit* participan de la creación, y el uso del *topos Locus amoenus* constituye el escenario ideal para el desarrollo de la acción. Pese a recurrir a estos tópicos literarios de aspectos limitados, consigue darles nuevos aires, nuevas fragancias. Muy probablemente, en más de una ocasión, su atrevimiento literario se debió a su sólida formación musical. En este caso, podría ser Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), entre otros compositores del quinientos, el culpable: denominó «Ensalada» a una de sus piezas para órgano por la multiplicidad de temas y estilos. Dicho género, madrigalesco y heterogéneo, se concibió para diversiones y fiestas palaciegas, tal y como *Fenisa* concibió «su ensalada», aunque de forma algo más selecta.

A diferencia de Fray Luis de León en su oda «A la vida retirada», máxime exponente del *topos Beatus ille*, según el cual se busca vivir en armonía con su propia conciencia, la *Hija del Sol* no busca soledad «/a solas sin testigo/», sino que expresa la necesidad de compartir ese fugaz y placentero retiro. El «yo» poético no pide anacoretismo, sólo abandona los placeres de la ciudad por un momento; describe el tentempié campestre en compañía de sus amigas aunque no se trate de una jira, porque regocijo quiere pero no bulla.

El «yo» poético huye del griterío humano propio de la urbe, tal y como lo exige el *topos*, aunque el bullicio, en este caso, lo ubique en un caserío: «/ De riñas y cuestiones/ardiendo está la Aldea,/todas hablan a un tiempo,/y no hay quien las comprenda/». De esa manera expone las desventajas si no de la metrópoli, de la aldea, e insiste en dichos inconvenientes antes de presentar las ventajas del campo, según su propia visión. No hay duda, el «yo» reclama con ansia el anhelado retiro: «/y yo a mi hogar me acojo/huyendo la refriega/». Asimismo, en su concepto del *Locus amoenus* existe seguridad y se puede apreciar la sencillez del confort pero no es terreno sombreado de bosque abierto. En busca del escenario idílico, ni rastro de prados verdes, tampoco de riachuelos cristalinos, ni de pájaros cantando, nada de céfiro o de algún árbol con agradable sombra en su composición. Lo que da sombra, lo que procura verdadera quietud a la voz poética es una cabaña en medio del monte, «mi hogar». Por tanto, prescinde de la escenificación al aire libre tan imperiosa en las composiciones de los siglos XVI y XVII. Finalmente, el campo no parece interesarle tanto como el retraimiento que ofrece. Es de notar que lo que el

escritor y eclesiástico Antonio de Guevara transformó en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) tampoco se adapta a su creación, pese a que fuera la forma más habitual de tratar el *topos* en la segunda mitad del siglo XVIII (Carrasco: 1986, 81-93).

El propósito de la gaditana no tiene nada que ver con el discurso moral que opone los vicios de la urbe a la vida honrada del campo. Tampoco condena el lujo abiertamente, sino que formula cierta crítica social hacia la falta de educación de las mujeres: «/todas hablan a un tiempo,/y no hay quien las comprenda./Unas Zagalas gritan/por sus propias querellas,/y otras enardecidas/disputan las ajenas/». Ni hace elogio de la vida campestre, ni opone trabajo agrícola a la holgazanería, sino vanas conversaciones a reuniones placenteras alrededor de una mesa, aunque sólo fuese con un mantelillo tendido en el suelo. Sólo condena la mala educación de las damas; siguiendo al profesor Marti, es posible que en este poema de apariencia frívola realice una crítica muchos más radical de la supremacía social y sus ideales (Marti, 2001: 5).

Según la retórica latina, la descripción del paisaje sirve de marco ideal para el amor. En este caso, le sirve para el disfrute de la amistad entre mujeres y no hay descripción de paisaje. Es de notar que el poema se dirige y considera exclusivamente a las de su sexo. La presencia masculina se encuentra sólo al principio, en los versos 9 y 10, con el uso de la palabra «mayoral», un vocablo usado por Jovellanos y criticado por Hermosilla por ser «demasiado familiares» (Lázaro, 1985: 221).

No aparecen aguas-fuentes ni ríos, aunque no falte el elemento líquido. Resultó ser el artefacto idóneo para oponer el griterío al sosiego de su interior en el campo: «/Y en tanto que ellas rabian/traéme tú, Filena,/con agua serenada/la talla portuguesa/». Es el agua conducto entre la bulla ciudadana y la naturaleza; «agua serenada» a la que elige dar un toque típicamente andaluz con el uso de la «talla portuguesa». Esa palabra que viene del portugués «talha», y a su vez del árabe «alcarraza» es propia de Andalucía: es una jarra de cuello estrecho que permite conservar el agua fresquita. De padres irlandeses, María Gertrudis Hore se siente profundamente andaluza, según se aprecia en otras de sus composiciones (Morand, 2007a: 255-258 y 353-355), y no duda en hacer uso de costumbrismo de cuando en cuando.

Por otra parte, ese fugaz momento de amistad femenina lo dirige ella, como si tuviese la batuta. Siempre fue mujer de poder, perteneciente a la clase dominante con múltiples bienes, varios criados y esclava desde su más tierna infancia. Según la observación hecha por el profesor Félix Carrasco sobre el sujeto del enunciado en la «vida retirada», la poetisa pertenece al tercer tipo, es decir, ella es «el propietario de la clase urbana». No es «el hombre de la

Edad de Oro», tampoco «el sabio», ni «el labrador», es la que lo organiza todo (Carrasco, 1992: 830). Ella manda, acostumbrada a ser servida tanto en el siglo como en la clausura. Dirige la puesta en escena dando órdenes a su criada, y sobre todo, se asegura de que nadie venga a molestarlas: «/Niña, de la cabaña/cierra pronto la puerta,/y por que no la empujen/arrímala una piedra/».

Aparta el escenario al aire libre para recluirse en un lugar cerrado, incluso en el campo. Se encarga de que todo quede perfecto y para persuadir al lector que así fue, traduce en una verdadera explosión de colores esa merienda digna de los más llamativos bodegones; aunque no aparezcan perdices, ni manzanas, tampoco uvas sino rosquillas, cebolla, borraja, pimentillo, tomate, pepino y hojitas de pimienta. Consigue recrear un espacio idílico sin apenas usar los elementos tradicionales del *topos* y hace que el lector tenga impresión de dinamismo: «/Tiende ese mantelillo,/(…) aquí en la tierra, y luego/de rosquillas lo llena/Pon también la ensalada/aliñada y compuesta,/con la blanca cebolla/y la borraja fresca/».

Su originalidad se puede apreciar en el léxico empleado, así como en la estructura del mismo. A fuerza de sustantivos y verbos compone el ritmo de su versificación, mientras que se recomienda el uso de epítetos sensuales y efusivos como *dulce*, *suave*, *tierno*, *delicado* para cumplir con el tópico y su debida evolución en el siglo XVIII. Sin adjetivos apenas para hilar los versos, la anacreóntica se presenta con escasos epítetos. Contamos siete de los cuales tres fueron adjetivos de colores (blanco, rojo, verde). Porque «/El rubí del tomate/y la esmeralda bella,/del pimentillo dulce/ como el /(…) ámbar del pepino/» los sustantiva. La abundancia de nombres y la parquedad de adjetivos pintan una acción continua en la que los ingredientes se nos ofrecen en su estado natural. Sin embargo, la descripción y preparación de tan deleitosa merienda recuerda la representación de un conjunto de joyerías (rubí, esmeralda, ámbar), conforme el estatus social de la poetisa, más que el sabor insípido o la amargura del pepino. La Madre Cruz no invierte en los componentes líricos habituales a mediados del setecientos sino que se siente libre para innovar, además de segura para publicar haciendo uso de su sólida formación musical para estilar versos. Lejos de las protestas de modestia y discreción que tanto se repiten en prólogos y otros textos de mujeres «escritos para ganarse la benevolencia del público y para legitimar una actividad que venía siendo patrimonio casi exclusivo de varones» (Urzainqui, 2006: LXIII), Hore no teme abrir su propia senda poética.

Respecto del uso del *Carpe diem* y *Tempos fugit* son nociones que emplea al final del poema con la locución latina que más ha adoptado en sus versos, dando mayor ritmo y entusiasmo a su composición: «/Ea, vamos muchachas,/

arrimaos aprisa/que se pasa la tarde,/que la noche se acerca/». Al igual que el maestro Fray Luis, compara su suerte con las de sus coetáneas en la urbe. La última estrofa hace eco a la primera: terminamos «en paz» lo que empezó «de riñas»; así se asegura el equilibrio perfecto entre la conducta asfixiante de las féminas fuera y el deleite del retiro en su cobijo silvestre: «/Y mientras que las otras/necedades alternan,/comamos y bebamos/en paz nuestra merienda/».

Su lírica sólo refleja sentimientos hacia sus coetáneas. Dicha anacreóntica, aparentemente ligera, se vuelve el espejo del paisaje interior de la autora, de su ser, de su forma de ser, de su sólida formación. La evolución del *topos* no sólo revela una nueva aprensión de la naturaleza sino que permite considerar la significación social del mismo. El ascenso de las nociones de individuo y de individualidad, en auge como valores de referencia a finales de la centuria, no dejaron indiferente a la sensible e inteligente poetisa gaditana. María Gertrudis Hore reúne todos los elementos para pertenecer a esta generación que empezó a dibujar los nuevos tiempos literarios, abandonando progresivamente el llamado «siglo de la razón» para deslizarse hacia el «siglo del sentimiento», preámbulo del romanticismo, aunque siempre resulte difícil ponerle una etiqueta por la pluralidad de sus creaciones, según descubriremos en el apartado siguiente.

INFLUENCIAS MEDIEVALES EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SETECIENTOS

Si estudiar la originalidad del poeta e interrogarse sobre la integración de sus libros devotos en el conjunto de su obra en el siglo XVII es ahora incuestionable, no lo es para la literatura de finales del XVIII. De hecho, la devoción parece ausente del panorama literario y no es de extrañar: la llamada *devotio moderna* encuentra sus fuentes en el fervor espiritual del siglo XIII, cuyo lirismo se hace el heredero de la himnología medieval en el seiscientos (Amselem-Szende, 2003: 20-22). Sin embargo, el ideal de *Philosophia Christi*, cuyo dos guarismos *eruditio et pietas* combinan ideas platónicas y textos autorizados del Evangelio y de los Santos Padres, aún sigue vigente en el mundo cristiano del XVIII, y más si cabe en los claustros. El libro más leído todavía hoy por las religiosas es *La imitación de Jesucristo* de Thomas Kempis (1380-1471). No fue propiamente dicho el fundador de la *devotio moderna* pero sí el que propugnó nuevos ideales hacia un cristianismo más puro y sencillo, basado en una piedad auténtica y en el cultivo de la vida interior. Recurrir a la mayor versificación del movimiento espiritual de trascendencia social y artística durante la Edad Media revela sin duda el interés de nuestra ilustrada por esa antigua corriente tanto religiosa como social, política como literaria, llamada *devotio moderna.*

Por tanto, y aunque sólo a primera vista escasean los ejemplos, no despreciemos la literatura devota en el setecientos. Del mismo modo, para ser más exactos, tendríamos que escudriñar en las creaciones de mujeres y, en particular, en las de varias religiosas. Ya es hora de que no sólo la «elite intelectual» represente el panorama cultural y literario español sino que, independientemente del sexo de sus autores, podamos disfrutar de un horizonte literario más amplio y más plural.

LA ESTRUCTURA DE SU CREACIÓN Y LA DE LOS «SOLILOQUIOS»

Por ahora, interesémonos brevemente en el armazón de dicha composición antes de comparar el poema en latín más citado, más traducido, más conmovedor y emocionante de la Pasión de Cristo, el *Stabat Mater Dolorosa* con la traducción realizada por Lope de Vega en sus «Sololiquios amorosos de un alma a Dios» (1626). En esta composición, cuyos argumentos fueron la atrición y búsqueda de la redención merced al dolor y al llanto, el «Monstruo de la Naturaleza» asocia versos y prosa, además de componentes autobiográficos en el tema de la penitencia, según demostró cabalmente la profesora Amselem-Szende.

La creación de la gaditana adopta un dinamismo litúrgico similar, heterogéneo, aunque ella permanezca mucho más cercana a la solemnidad y celebración del Santísimo Sacramento, sin necesidad de descripción ni relato hagiográfico (en su primera acepción). De hecho, en su composición no aparece el elemento amoroso como en Lope. Asimismo, la Madre Cruz se inspiró realmente en un texto del siglo XIII a diferencia de Lope que se presenta como el traductor de una obra que atribuye a un tal Gabriel Padecopeo, anagrama de Lope de Vega Carpio (Raynie, 2004: 65-72). Ella escoge el poema de *Stabat Mater Dolorosa* atribuido al monje italiano Jacopone da Todi para crear. Dicho poema en latín se añadió al Misal Romano en el año 1727 para que fuese cantado en día de Nuestra Señora de los Dolores, el 15 de septiembre; fue una de las pocas secuencias (musicales) en sobrevivir al Concilio de Trento. Además, la estructura elegida por la religiosa concuerda con las directivas encomendadas por Benedicto XIII (1724-1730) cuando instituyó una segunda fiesta anual de los Siete Dolores de María el Viernes de la semana de Pasión.

Por tanto, su particularidad, a la vez que el carácter profundamente dieciochesco de su composición, se debe a un acto de fusión entre la liturgia del Viernes de Pasión, según el Evangelio, y el uso del Misal para la Fiesta de los Siete Dolores. La Madre Cruz recuperó algo de la literatura medieval en la que la poesía era el elemento fundamental de la creación y, juntamente, estrechó su relación con la música y el canto gregoriano, el elemento monástico por

excelencia en el desarrollo de la poesía sagrada, de los himnos y de las secuencias. Acordémonos, era diestra en música, al igual que lo fueron los primeros autores de *Stabat*. Aunque no estudiemos el texto en su totalidad, tengamos presente la estructura:

Himno a vísperas: *La que nació fresca rosa* (120 versos).
En latín y castellano.
La Misa es propia en honor de los siete dolores de la santísima Virgen.
En latín y castellano.
La Epístola es del capítulo XIII del libro de Judit. En latín y castellano.
Reflexiones: Nada puede aplicarse mejor a la santísima Virgen.
En castellano.
Secuencia: *Stabat Mater dolorosa.* (60 versos). En latín y castellano.
El Evangelio es del capítulo XIX de san Juan. En latín y castellano.
Meditación: *De los dolores de la santísima Virgen.* En castellano.
Jaculatorias. En castellano.
Propósitos: 1. Una compasión seca. 2. Es un ejercicio de devoción.
En castellano.

Así organizó su composición y, como en la creación de Lope, se aprecia fervor religioso, espontaneidad y atrevimiento literario. Empero, orden y disposición difieren bastante de la del madrileño. La gaditana también optó por una introducción en versos pero más solemne y de carácter litúrgico. No compuso soliloquios (7) como el Ingenio, tampoco terminó su creación con el *Ave Maris Stella* (Vega, 1778: 77), cien jaculatorias a Cristo en prosa (Vega, 1778: 78-90) y una versión castellana del *Stabat Mater* titulada «El llanto de la Virgen» (Vega, 1778: 91-92), sino que el poema del monje italiano ocupa el centro de su creación. Es con este poema con el cual realizaremos el estudio comparativo. No perdamos de vista la traducción latina, según versión oficial de la Iglesia, la de Jacopone da Todi, la utilizada por la Madre Cruz (Martín, 1998-2009).

Recordar en las postrimerías del setecientos el lugar ocupado por la Virgen María aunque hubiese libertad para hablar de la Madre de Dios, dio sin duda un nuevo impulso, un nuevo entusiasmo al credo. Según pudimos apreciar en la documentación archivística, convenía de cuando en cuando reavivar las creencias para asegurarse de la supervivencia del culto. Es de suponer que esa fue su intencionalidad. A no ser que fuera obra por encargo, por encargo del obispo, petición de la abadesa o bien simple deseo de la poetisa de componer alrededor de la advocación de su monasterio. Sea lo que fuere, una vez más, esta composición de índole profundamente devota no le impidió ser

original y creativa. En palabras de la crítica franciscana: «Basten estos versos para reconocer que el paso de Sor Gertrudis por los dominios de la literatura dejó en su curso huellas luminosas. Muy parecida por el estilo elegante al Padre Colomer, armoniza en su pluma la fluidez jugosa del lenguaje, las delicadezas de la observación psicológica y las ternuras del sentimiento» (Eijan, 1935: 405-406). Bien es cierto, siguió la idea del franciscano Vicente Martínez Colomer (1762-1820), le imitó en el estilo y en la métrica (octosílabos), pero no dejo de brindar a su creación una perspectiva propia.

ESTUDIO COMPARATIVO: *EL STABAT MATER* DE LOPE DE VEGA

El *Stabat Mater* es un poema en latín de veinte estrofas de tres versos cuyas rimas siguen el esquema: aabccb. MG de la CH respetó en su totalidad la estructura rítmica del poema. En la composición de Lope encontramos dos versos de rimas a-a que se quedan en a-x: *amor/dolor* (v. 25-26) y *llorar/lastimar* (v. 37-38) (Vega, 1778: 91-92).

Los dos primeros versos del *Stabat*:

MG. de la CH. (v. 1-2)	Lope de Vega
La Madre estaba llorosa	La Madre piadosa estaba
Junto a la cruz dolorosa,	junto a la Cruz, y lloraba

Stabat Mater Dolorosa/Juxta crucem lacrymosa/. Como en la versión lopesca, la religiosa posiciona a la Madre primero, pero no le atribuye calificativo pío. A continuación, se sirve de la figura retórica que consiste en la disposición en cruz de dos sintagmas, el quiasmo, que establece entre la versión latina y su traducción, apropiándose de forma mucho más lírica del original para crear mayor emoción, además de constituir metafóricamente el dolor. Al contrario, Lope permanece más apegado al original. Seguimos:

MG. de la CH. (v. 4-6)	Lope de Vega
A cuya alma en tan gran pena	Cuya alma, triste y llorosa,
De tristeza y dolor llena	traspasada y dolorosa
Dura espada atravesaba.	fiero cuchillo tenía.

Como en la traducción latina la religiosa conserva la «espada» y como Lope le añade un adjetivo, «fiero» para él, «dura» para ella. Tanto en Lope como en el original la Virgen sigue llorosa. Lope lo traduce con una sucesión de epítetos (triste, llorosa, traspasada, dolorosa) mientras que la Madre Cruz obvia las lágrimas y los adjetivos y prefiere sustantivar la «pena», la «tristeza» y el «dolor» creando, quizás, mayor fluidez. Por otra parte, la elección del verbo «atravesar» brinda mayor énfasis al suplicio que el verbo «tener», aumentando la impresión de muerte en vida, de agonía.

MG. de la CH. (v. 7-12)	Lope de Vega
¡Ô Dios! ¡cuán entristecida	¡O, cuán triste! ¡o cuán aflicta!
Se encontraba esta afligida	se vio la Madre bendita,
Madre del Hijo mejor!	de tantos tormentos llena.
¡Y con qué melancolía	Cuando triste contemplaba
Las penas de su Hijo veía!	y dolorosa miraba
¡Cuántas ansias! ¡qué dolor!	del Hijo amado la pena.

Los dos respetan las exigencias estilísticas del *Stabat* en estas tercera y cuarta estrofas pero María de la Cruz parece más entusiasta, más auténtica; acumula las exclamaciones (5), se aleja de la traducción latina con mayor desenfreno. Este primer verso de Lope sigue muy apegado a la traducción: «/¡O quam tristis et afflicta/ mientras que la monja exclama: /¡Oh Dios! Cuán entristecida/». Para Lope es la Virgen «/Madre bendita/(fuit illa benedicta)», marcando el carácter piadoso de la Madre de Cristo mientras que para ella es la «/Madre del Hijo mejor!/». Sor Gertrudis elige enfatizar la excelencia de su divina prole, alejarse de la traducción latina para crear, según la visión dieciochesca del concepto de traducción. El último verso es construcción propia, libre, en total empatía con el aflicción de la Virgen, sin verbo: «/¡Cuántas ansias! ¡qué dolor!/». El arrebato poético de Sor Gertrudis se muestra convincente; el estilo oral lleno de exclamaciones, cultivado con cierto énfasis por Lope en los «Soliloquios» (Amselem-Szende, 2003: 27), se nos ofrece en esta composición con fuerza, acento persuasivo e impresión de veracidad absoluta. Notemos el uso del término «melancolía»: «/¡Y con qué melancolía/» que se tradujo inicialmente por «/Languidecía y se dolía/» que Lope transformó en «/Cuando triste contemplaba/ (Quae maerebat et dolebat)». Ni rastro de la atrevida palabra en las demás versiones. Tal vez, se refería a esa «melancolía religiosa», acepción teológica según la cual personas de gran mérito, dignas de la mayor compasión, pasan por un trance «equivocado» al creer que sólo lágrimas y contrición, o sea, penitencia encauzan su razonamiento religioso. Este sentimiento de tristeza, si es exclusivo, no puede corresponderse con la contemplación debida al Ser Supremo, siendo éste fuente inagotable de felicidad y de serenidad (Diderot y D'Alembert, Tomo X: 308). Por tanto, la elección del arriesgado y audaz término, quizás, desee animar a la Madre de Dios en su infinita tristeza a fin de que recobre, incluso en tan difícil compromiso, Fe y Esperanza en su divino Hijo.

El siguiente verso (v. 13) resultó muy interesante: «/¿Quién el llanto contuviera/» dijo la religiosa mientras que Lope «/¿Y cuál hombre no llorara,» permanece, salvo el tiempo verbal, muy cercano al original: «/¿Qué hombre no lloraría/ (Quis est homo qui non fleret)». La visión de Sor Gertrudis, al reprimir las lágrimas, intensifica el dolor contenido. El uso del sustantivo «llanto»,

en vez del verbo, no hace más que aumentar el sentimiento de angustia del público testigo de la muerte del Redentor. Tampoco traduce «homo» por «hombre», como se podría esperar, sino por un «quién» en el que cabemos todos, incluso los más pequeños. Sencillamente, sus versos se hacen más patéticos, más sentidos, más profundos que las dos versiones que manejamos.

MG de la CH. (v. 13-15)	Lope de Vega
¿Quién el llanto contuviera,	¿Y cuál hombre no llorara,
Si a la Madre de Dios viera	si a la Madre contemplara
Puesta en tal desolación?	de Cristo en tanto dolor?

Si en el original el dolor de la Madre de Cristo era «suplicio», para Lope sólo es «dolor» mientras que para Gertrudis se vuelve «desolación». Capacidad de sugestión, conocimientos teológicos y la profunda percepción de empatía de la voz poética incrementan valiosamente el sentimiento de aflicción de María.

En la séptima estrofa, el «yo» poético es el único en no permanecer ajeno: «/Por pagar nuestro pecado/» dijo la gaditana mientras que en el original se lee: «/Por los pecados de su gente/» y en la traducción de Lope «/Por los pecados del mundo/». Sólo ella se involucra en la noción de redención del Salvador; y la fuerza del verbo «pagar» recuerda sin atajos el porqué de la Muerte de Jesucristo. Esta concepcionista, aunque fuese monja en las postrimerías del siglo XVIII, trasmite mayor ímpetu religioso, mayor fervor y entrega a la vez que se inscribe definitivamente en «una lógica personal y poética», según expresión de la profesora Amselem-Szende hablando de los «Soliloquios» de Lope (Amselem-Szende, 2003: 24). Es curioso notar cómo en sus creaciones de índole profana se puede fácilmente adaptar esa misma reflexión.

MG de la CH. (v. 25-27)	Lope de Vega
Ea, Madre, de amor fuente,	¡O Madre, fuente de amor,
Pon a mi alma tan doliente	hazme sentir tu dolor
Que te acompañe en tu llanto.	para que llore contigo!

En esta novena estrofa constatamos cómo Lope prescinde de la interjección latina «Eja/Ea» o, mejor dicho, cómo la traduce a un lenguaje más común. La religiosa insiste en el amor de la Madre sin exclamarse y, una vez más, ofrece una construcción propia, distanciándose tanto de la traducción literal como de la versión lopesca. El «yo» se involucra en el dolor («mi alma tan doliente») y desea acompañar a la Madre en su martirio; al menos, así lo anhela en la estrofa catorce:

MG de la CH. (v. 40-42)	Lope de Vega
Junto a la cruz consolarte,	Porque acompañar deseo
Y en tu llanto acompañarte	en la cruz, donde le veo,
Quiero, Madre compasiva.	tu corazón compasivo.

Si la «/Virgen de Vírgenes preclara/ (Virgo vírginum praeclara)» es «/Virgen de vírgenes santas/» para Lope, para la Madre Cruz es la «/que a todas excedes/». En esta estrofa número quince ansía la conversión y desea igualar a María mientras que Lope parece haber agotado o, al menos, debilitado el llanto:

MG de la CH. (v. 43-45)	Lope de Vega
Virgen, que a todas excedes,	Virgen de vírgenes santas,
Pues concedérmelo puedes,	llore yo con ansias tantas,
Haz que llore cual tú lloras:	que el llanto dulce me sea.

Sor Gertrudis no sólo desea llorar con María, sino llorar tanto como Ella. Y, para ello, le pide ayuda para «/Que logre mi alma mejoras/»(v. 48). Un verso traducido por Lope: «/que siempre sus penas vea/» cuyo enfoque se aleja de la enseñanza del Redentor.

Los distintos perfiles de vida influyeron sin duda en las trayectorias poéticas de índole religiosa de cada uno. Lope lleva, entre otros, el hábito secular de la Tercera Orden de Penitencia de San Francisco, la Madre Cruz viste el velo negro de las concepcionistas en un monasterio en el que desempeñó la función de sacristana. Y cada uno recuerda, a su manera, la impronta de sus vivencias con particular brío en la estrofa diecisiete.

Encontramos el verbo medular de la existencia de Lope, «enamorar» y ningún otro para sellar su fe en Jesús: «/Haz que su Cruz me enamore/». Mientras que Sor Gertrudis recuerda al lector, «/Siendo su cruz mi ejercicio/», su ministerio en el convento, su nombre de religiosa; se entrega con violencia a la Pasión de Cristo «/Hazme que viva en sus llagas/» y culmina con la figura retórica más emocionante de su traducción, «/su sangre ebrio/» recordando a Santa Catalina de Siena, según la cual la sangre de Cristo bebida permite al alma el despojo de sí mismo, el náufrago de cualquier sentimiento que no fuese el amor divino (Labande, 1918: 159-161).

MG de la CH (v. 49-51)	Lope de Vega
Hazme que viva en sus llagas,	Haz que su Cruz me enamore,
Y de su sangre ebrio me hagas,	y que en ella viva y more,
Siendo su cruz mi ejercicio.	de mi fe y amor indicio.

No es la cruz que le embriaga («fac me Cruce inebriari») sino la sangre de Cristo, la que se consume en el sacrificio de la misa, metáfora sentida de la transubstanciación y emotiva alegoría de la Pasión. Lope prescinde de los sustantivos «llagas» y «sangre», ineludibles para ella; construye su fe y amor en Jesús no viviendo con él sino compartiendo, en lo más profundo de sus afectos, el dolor y la crucifixión del «Hijo mejor.»

Su deseo ardiente de compartir el fervor de Dios, complacerle y entregarse a él y a su Madre se aprecia ya en la décima estrofa. Quiere incendiarse

«De amor de Dios», ser antorcha suya y arder para siempre y, por ello, esta vez, permanece cercana a la traducción del monje italiano («ut sibi complaceam»). El mismo vigor se vislumbra en la traducción de Lope aunque el enfoque se presenta de manera algo distinta. Él quiere despojarse de sí mismo para encontrarse en Dios como si entregara su ser al Hijo mientras que Sor Gertrudis sólo quiere empaparse de Él, de su amor.

MG de la CH. (v. 28-30)	Lope de Vega
Haz que arda mi corazón	Y que por mi Cristo amado
De amor de Dios, que es razón	mi corazón abrasado
Pues eso le agrada tanto.	más viva en él que conmigo:

En la estrofa número once persiste en su deseo de seguir fiel a las enseñanzas de Cristo en la Cruz, esa «cruz dolorosa» con la que se apellidó como lo hicieron los más fervientes representantes de la literatura española en los siglos XVI y XVII (San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz), una elección sin duda nada anodina.

MG de la CH. (v. 31-33)	Lope de Vega
Haz que en mi alma estén de fijo	Y porque amarle me anime,
Las llagas del Crucifijo,	en mi corazón imprime
Porque nunca las olvide.	las llagas que tuvo en sí.

«/Sancta Mater, istud agas,/Crucifixi fige plaga/Cordi meo valide/». Quiere fijar ese último ultraje en las profundidades de su alma, sin necesidad de usar el verbo «imprimir», sellar para siempre el rumbo de sus vivencias empapada de la vida y muerte de Cristo. Señalemos la intertextualidad interna respecto de las llagas (cf. Su Novena al Santo Cristo de la Esperanza)[6]. Aquí, la monja sustituye el cuerpo de Jesús, según y como se conoce la imagen del crucificado, en sinécdoque de la Pasión, instrumento de su sufrimiento: «/Las llagas del Crucifijo/» (v. 32).

Concluimos con la composición y su estructura. Aunque no recurra a los Milagros de la Virgen, probablemente leyó a Gonzalo de Berceo y su «Duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su Fijo Jesuchristo». En estos respectivos poemas, el de Todi y de Berceo, se privilegió el uso de los verbos. Con afán de comparación, decidimos contarlos en las tres versiones. Tarea inútil: no descuella simbólica alguna.

Contamos las expresiones «haz que» y «hazme». La gaditana conserva la estructura de la traducción literal en la que computamos seis «haz que» y dos

6. En esta Novena (1777), María Gertrudis eligió rezar cinco credos, en vez de los tres habituales, en memoria de las cinco Llagas del Señor; se identificó con la Pasión de Cristo, con el sufrimiento del Redentor haciendo hincapié en el infortunio y el dolor.

«hazme», mientras que en la versión lopesca sólo aparecen dos y uno respectivamente. De los dos lexemas «hazme» contabilizados, Sor Gertrudis cambió uno, en la penúltima estrofa, interpelando directamente al «Hijo mejor» por «Haz, Cristo», lo que nos conduce a la presencia del «yo poético» en su discurso, empleado en tres ocasiones por la gaditana, en dos en la traducción literal y ni una sola vez por Lope: «/Haz, Cristo, en el postrer trance/Por tu Madre que yo alcance/La palma de la victoria/»(v. 55-57).

¿PLAGIO O SUPLANTACIÓN?

Varios fueron los factores que nos condujeron a descubrir cómo construyó esa dinámica y devota creación. Primero, fue en la revista *Año Cristiano* del Padre Jean Croisset que localizamos una de las reediciones de su traducción y glosa al *Stabat* publicado en Barcelona en 1863, dado que el original se conserva hoy en la «Hispanic Society of America». Por otra parte, sabíamos que estuvo en posesión de la colección no completa del *Año Cristiano* en su celda, según se recoge en su inventario *postmortem* (Morand, 2007b: 249-274). Asimismo, la disposición de la glosa al *Stabat* de Sor Gertrudis (Reflexiones, Meditaciones, Punto primero, Punto Segundo, Propósitos) correspondía con la distribución utilizada por esta revista traducida al español por los padres Joaquín Castellot y Joseph Francisco de Isla a finales del setecientos.

Así fue como empezamos a interesarnos en esta revista. Al consultar varias ediciones comprobamos cómo las publicaciones de finales del XVIII estaban compuestas únicamente de textos en prosa, mientras que las del XIX entrecortaban sus distintas reflexiones con poesías sagradas, tal y como la Madre Cruz decidió organizar su creación en la década de los 90.

Más tarde, en la biblioteca conventual de las religiosas de la Concepción de Cádiz hallamos trece tomos de la primera edición de 1791, además del tomo I del Suplemento de diciembre de 1793. Consultamos los distintos ejemplares a nuestro alcance en el monasterio y, más particularmente, el tomo III publicado en 1791, por curiosidad, porque empezaba el Domingo de Pasión hasta la Pascua de Resurrección. Pues bien, en el apartado del Viernes de la semana de Pasión encontramos la glosa al *Stabat* y su estructura idéntica, o casi idéntica a la que publicó. Calcó las ocho páginas del texto en prosa de esta publicación madrileña que sabía de difícil adquisición, tanto por el escaso número de lectores como por el precio de estos libros de buena pasta.

En el punto dos de sus «Propósitos» teníamos algunas correcciones. La primera, cuando el autor de la revista animó a sus lectores a rezar hasta el Viernes Santo el *Stabat Mater Dolorosa*: «Propón hacerlo desde hoy infaltablemente» escribió el traductor. Sor Gertrudis enmendó la incorrección,

sustituyéndola por un «sin falta». Algunas líneas más abajo estaba escrito: «medita un misterio a cada decena del Rosario». Sor Gertrudis prefirió decirlo con algo más de precisión cambiando «cada decena» por «cada diez». Eran los únicos contrastes entre las dos publicaciones. Pero no copió servilmente la glosa sino que enmendó los defectos encontrados, a diferencia de Vargas Ponce en su *Declamación* (1793) cuando usó fragmentos y párrafos de Aldrete, de Mayans y demás autores transcribiendo hasta las erratas (Barrientos, 2009: 15). No estábamos ante un simple plagio, pasivo, sino que, atenta al texto transcrito, la poetisa aprovechó su creación para subsanar las faltas cometidas. Siguiendo la reflexión del profesor, «hay muchas formas de copiar y de hacerse con la obra de otro, lo mismo que hay bastantes razones para ello. No es lo mismo apropiarse una obra entera, que injertar frase y conceptos de otra u otras en la propia» (Barrientos, 2009: 9). Por tanto, ¿se consideró una copista servil y prefirió callar su superchería, o no lo confesó porque no pensaba serlo?

El profesor advirtió de la mucha erudición de un autor para conseguir que el texto plagiado sea desconocido de la mayoría. Existen «obras que pasan por ser auténticas y originales» y son «en realidad supercherías aún no descubiertas. Esas son, obviamente, las mejores falsificaciones y los mejores plagios» (Barrientos, 2009: 7).

Pero, ¿dónde termina y dónde comienza la obligación de confesar su plagio? María G. de la Cruz Hore copió la glosa del Viernes de Pasión, sin embargo, la combinó con nuevos elementos litúrgicos, dando valor y fuerza a esa prosa ajena; no vaciló a la hora de firmar su creación aunque, probablemente, no quiso poner fecha a su publicación por no «interferir» con la del *Año Cristiano*.

Desde la perspectiva dieciochesca se distinguía el timo con más o menos intensidad según fuera el de un autor antiguo o moderno, extranjero o compatriota, muerto o vivo. En este caso, Sor Gertrudis se hallaba en una de las peores situaciones: usó el texto de otro, compatriota vivo, sin mencionarlo y poco después de su publicación. Hizo suyas las palabras de Molière cuando dijo: «Recojo mi bien donde lo encuentro», como hizo suyas las Reflexiones y Meditaciones de Joaquín Castellot. Poseía todas las cualidades para apropiarse de texto ajeno, sin que nadie se diera cuenta a lo largo de más de doscientos años. Pese a todo, introdujo nuevos elementos (los poemas) e ideas propias (se sirvió de la Epístola, capítulo XIII, del libro de Judit en vez de las *Lamentaciones* de Jeremías propias del tiempo de Pasión). Lo cierto es que Sor Gertrudis dio a ese texto en prosa su verdadera dimensión: exaltó una idea que no era propia, es cierto, pero ofreciéndole nueva existencia.

Según Reinelius y Thomasius, en su *Dissertatio Philosophica de Plagio Literario* (1673), desde un punto de vista moral el plagio era imperdonable mientras que desde «la perspectiva del bien colectivo (*pro re publica*)» podía «llegar a cumplir una función beneficiosa para la sociedad». El argumento, en desuso, pero válido en este caso, «no pecaría el plagiario, si amara a Dios más que a sí mismo» (Perromat, 2007: 4-5), sirve para recordar que, desde la perspectiva de la oratoria y de la poesía, el plagio no era delito si se superaba al modelo (Álvarez Barrientos, 2009: 14).

Por otra parte, la apropiación de un texto ajeno puede ser «la consecuencia de una fascinación. El que lee, el que investiga, es seducido por los datos, (…) por el modo de enunciar y se identifica hasta el punto de hacerlo suyo. Hay, por tanto, en ese caso, una suplantación» (Álvarez Barrientos, 2009: 7-8). Si se apropió la glosa era de suponer que este discurso le conmovió, le pareció muy ajustado y conforme a su pensamiento. Pese al descubrimiento de su maniobra literaria, tras estudiar detenidamente la composición en su totalidad, así como consultar varios números del *Año Cristiano* publicados en los siglos XVIII y XIX, no quedaba duda: trascendió el género al reunir poemas sagrados con la llamada literatura del sentimiento religioso. Imitar a fines del setecientos un escrito del siglo XIII había de ofrecer nueva relación con el texto, modificar el valor, el sentido y la utilización del modelo. Sor Gertrudis infundió dinamismo a esta preciosa composición medieval, respetó y siguió las enseñanzas del Evangelio, no se apartó un ápice de los preceptos y logró renovar el género.

La disposición y estructura de su composición forman una combinación de literatura moral con alto grado de religiosidad, un juego dramático por medio de la liturgia y de los misterios hábilmente integrados. Esta creación, con sabor a plagio, lejos de carecer de originalidad ofrece dentro del canon una nueva relación a medio camino entre invento y suplantación. Asimismo, decidió comprometerse social e institucionalmente al publicar esta larga plegaria en versos y prosas, dando pruebas de sus sólidos conocimientos litúrgicos, de su formación musical de calidad, así como de su perfecto dominio de la lengua latina y de su capacidad de creación ante un tema de tanta trascendencia para la Iglesia Católica. Sor Gertrudis seguía impregnando sus conocimientos de amplios volúmenes de carácter religioso, sin que estas lecturas le impidieran, sino al contrario, instaurar novedades y originalidad en sus textos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Acercarse a la obra de María Gertrudis Hore a través de algunas composiciones cuyas temáticas se sitúan entre el género anacreóntico y la traducción del

Stabat Mater revela sus lecturas heterogéneas, su amplio espectro para crear, su inteligencia. La calidad de la traducción de la secuencia, hasta donde llegan nuestros conocimientos, es sin duda una de las más profundas, sinceras y auténticas que hemos leído para el estudio. Al igual que «La ensalada» se impregnó de su formación musical para componer versos, el *Stabat* fue el texto que más suscitó la industria lírica a lo largo de los siglos. Erudición, talento e ingenio se esbozan claramente en sus rimas pero, quizás, haga falta una lectura atenta para descubrir todo lo que encierran.

Nuestra intención no fue sobreponer sus composiciones a las obras y figuras de Villegas, menos si cabe a las de Fray Luis, Lope o Jovellanos, sino simplemente observar, comparar, proponer, intuir, sin establecer cerradas conclusiones sino procurando seguir caminando en los entresijos líricos de la gaditana, hija única de Miguel Hore y de María Ley, la que me fascina, me enseña, me obliga a leer de todo, a penetrar en terrenos desconocidos y sumamente atractivos desde hace tres lustros. Quería agradecer a Helena Establier el haberme invitado a participar en tan grata publicación. Gracias, Helena, lo he disfrutado.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Plagio y antimodernidad en la República de las Letras: la denuncia de Juan Pablo Forner», *Dieciocho*, Anejo 4 (Spring 2009), pp. 7-17.

AMSELEM-SZENDE, Line, «Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*», *Criticón*, núms. 87-88-89 (2003), pp. 19-34.

BARABINO MACIA, María Rosario, *Fray Juan Fernández de Rojas: su obra y significación en el siglo XVIII*, Madrid, ed. Universidad Complutense, 1981.

CARRASCO, Félix, «Poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología», en M.A Garrido (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*: *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Vol. 2, Madrid, CSIC, 1986, pp. 81-93.

— «*Beatus ille* y la comedia clásica de labradores», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Vol. 1, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 827-839.

Diario de Madrid, lunes 9 de octubre de 1796, núm. 223, p. 905.

Diario de Madrid, «Juicio de los Diarios del mes de Mayo», lunes 8 de junio de 1795, núm. 159, p. 651.

Diario de Madrid, núm. 167, martes 16 de junio de 1795, pp. 681-683.

Diario de Madrid, «Concluye el Juicio de los Diarios de Agosto», domingo 9 de septiembre de 1795, núm. 252, p. 1026.

DIDEROT y D'ALEMBERT, &c, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1771), París, Librairie Le Breton (17 vols. y 4 supl.) CD-Rom: ed. Redon, Marsanne, 1999.

EIJAN, Samuel, *Nuestros juglares del Señor. La poesía franciscana en España, Portugal y América*. (Siglos XIII a XIX), Santiago, ed. «el Eco Franciscano», 1935.

FOULCHÉ-DELBOSC, R., «Poesías inéditas de D. Juan Meléndez Valdés», *Revue Hispanique*, tomo 1, núm. 2, 1894, pp. 166-195.

FRANKLIN LEWIS, Elisabeth, *Women Writers in the Spanish Enlightenment. The Pursuit of Happiness*, Hampshire, Ashgate Publishers, 2004.

GÁLVEZ, María Rosa, *Safo. Zinda. La familia a la moda*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1995.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Escritos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

LABANDE-JEAUROY, Thérèse, *Les mystiques italiens: Saint Francois d'Assise, Sainte Catherine de Sienne, Jacopone da Todi*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918.

LÁZARO CARRETER, Francisco, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, ed. Crítica, 1985.

LÓPEZ-CORDÓN María Victoria, «La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII», en Isabel Morant (ed.), *Historia de la mujeres en España y América Latina*, Tomo 2, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 193-234.

MARTI, Marc, «La poésie peut-elle être un document historique? Le cas de la poésie lyrique néoclassique espagnole», *Tiempos Modernos*, Vol. 2, núm. 3 (2001), pp. 1-11.

MARTÍN Michael,W., 1998-2009. Versión latina del «Stabat Mater Dolorosa» de Jacopone da Todi; http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/SMDolorosa.html (última consulta el 16 de junio de 2010)

MORAND, Frédérique, «Nuevos datos acerca de las misteriosas razones de la toma de hábito de la *Hija del Sol* o el estudio de sus ignorados oficios», *Dieciocho: Hispanic enlightenment,* Vol. 32.2 (2009), pp. 387-412.

— *Una poetisa en busca de libertad: María Gertrudis Hore y Ley (1742-1801). Miscelánea y taraceas de versos, prosas y traducciones*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 2007a.

— «La biblioteca de la poetisa gaditana Sóror María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801)», *Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII*, núm. 17 (2007b), pp. 249-274.

— «El «Stabat Mater» glosado y traducido por Sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII», *Hispania Sacra*, LVIII, núm. 118 (julio-diciembre 2006), pp. 579-607.

PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin, «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo*, núm. 37 (2007), pp. 1-13. http://www.ucm.es/especulo37/coplagio.htlm (última consulta el 14 de junio de 2010)

QUINTANA, José Manuel, *Ensayo de una Biblioteca de poetas del siglo XVIII*, Madrid, Impresión Real, 1820.

RAYNIE, Florence, «Silencio *pro Deo* y elocuencia *pro domo:* San Bruno instrumentalizado por Lope de Vega», *Criticón*, núm. 92 (2004), pp. 65-84.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual biobibliográfico*, Madrid, ed. Castalia, 1991.

TORO Y QUARTIELLES, José del, «La Hija del Sol», *La Academia,* Año II, núm. 30, (20 de noviembre de 1881), p. 238.

ULLMAN, Pierre L., «Estructura Rococó y sensibilidad prerromántica de «El Nido» de María Gertrudis Hore», *Salina*, núm. 14 (2000), pp. 101-106.

URZAINQUI, Inmaculada (estud. prel.), «*Catalin*» *de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006.

VEGA CARPIO, Frey Lope Felix de, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso*, tomo 17, Madrid, Antonio Sancha, 1778.

VILLEGAS, Esteban de, *Colección de trozos selectos de los más célebres escritores castellanos, tanto en prosa como en verso*, Madrid, Imprenta de Doña J. Prados é hijos, 1845.

WALTON, Julian C., «A Spanish poetess of co. Waterford origins», *Old Waterford Society Decies*, núm. 26 (summer 1984), pp. 41-44.

ZORROZUA SANTISTEBAN, María del Pilar, *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, Bilbao, Ed. Universidad de Deusto, 1999. (Tesis doctoral micro fichada)

Fecha de recepción: 09/04/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

LAS ESCLAVAS AMAZONAS (1805) DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ EN LA COMEDIA POPULAR DE ENTRESIGLOS

Helena ESTABLIER PÉREZ

Universidad de Alicante

RESUMEN

Las Esclavas Amazonas (1805) es la última comedia original escrita por María Rosa de Gálvez (1768-1806) y la única en la que la autora malagueña se ciñe a los esquemas del teatro popular de entresiglos, lo cual ha producido un cierto desinterés crítico por esta obra, frente a las tragedias y las comedias de la dramaturga más cercanas a los intereses neoclásicos. Partiendo del estudio de sus fuentes, este trabajo trata de mostrar que si bien en los aspectos formales la obra se acerca a los recursos propios del teatro mayoritario, la actualización que plantea del mito amazónico, al servicio de la reivindicación de género que subyace a la producción dramática de la autora, la pone en relación con el resto de sus obras y le permite llevar a escena una visión del mundo muy dieciochesca.

Palabras clave: Gálvez, teatro popular, comedia, siglo XVIII, siglo XIX, amazonas, mito, escritoras, género.

ABSTRACT

Las Esclavas Amazonas (1805) is the last original comedy written by María Rosa de Gálvez (1768-1806) and the only one in which the author adheres to the schemes of popular theater, which has caused a certain lack of interest in the work on the part of the critics, in contrast to other comedies and tragedies that are closest to Neoclassicism. Starting from the study of play's sources, this paper shows that while in their formal aspects Gálvez' comedy brings into play the resources of popular theater, the updating of the myth of the Amazon carried out by the work –which serves the gender claim underlying the author's dramatic production–, relates *Las Esclavas Amazonas*

with other Gálvez' plays and allows her to stage a very distinctive worldview of the eighteenth century.
Keywords: Gálvez, popular theatre, comedy, XVIIIth Century, XIXth Century, amazon, myth, women writers, gender.

El 2 de noviembre de 1805, exactamente once meses antes de su fallecimiento, María Rosa de Gálvez (1768-1806) recibía la licencia para la representación de la que sería su última comedia original, *Las Esclavas Amazonas*, que se anunciaba sin embargo como obra traducida del francés. Con esta pieza cerraba la escritora malagueña una carrera dramática corta en el tiempo[1]-apenas cuatro años– pero cuantitativamente extensa si la comparamos con la de otras escritoras de su tiempo, compuesta de seis tragedias, dos piezas trágicas menores, cinco comedias originales y otras cuatro traducidas del francés[2].

La comedia que nos ocupa, conservada en manuscrito[3], nunca fue publicada. Sin embargo, y a diferencia de otras obras de la autora, se representó con cierto éxito, ya que tras su estreno el 4 de noviembre en el coliseo de los Caños del Peral, ese mismo mes se volvió a poner en escena en cinco ocasiones más, los días (5, 6, 7, 8 y 20 de noviembre). Sabemos también que fue la

1. Aunque la escritora ya había realizado varias estancias en Madrid antes de esa fecha, Bordiga, en su biografía sobre Gálvez, señala 1800 como fecha más probable del traslado definitivo de María Rosa Gálvez a la Corte (2003: 26). Su producción dramática original se enmarca entre esa fecha y 1806: entre el 3 y el 10 de agosto de 1801 se representan su primera tragedia –*Alí-Bek*– y su primera comedia –*Un loco hace ciento*– en el teatro del Príncipe, mientras que en 1805 se representa su última comedia original, *Las Esclavas Amazonas*, y en 1806 la última traducida, *La dama colérica o novia impaciente*.
2. Las tragedias son *Ali-Bek* (*Teatro Nuevo Español*, 1801, vol. V), *Florinda*, *Blanca de Rossi*, *Amnón*, *La delirante* y *Zinda* (estas cuatro últimas publicadas en 1804 en sus *Obras Poéticas*, vols. II y III). Las piezas trágicas menores son el drama trágico en un acto *Safo* (representada en 1801; *O.P.*, II) y la escena trágica unipersonal *Saúl* (*O.P.*, II). Respecto a las comedias, las originales son *Un loco hace ciento* (*Teatro Nuevo Español*, 1801, V), *La familia a la moda* (representada en 1805), *Los figurones literarios* (*O.P.*, I), *El egoísta* y *Las esclavas Amazonas* (representada en noviembre de 1805); las traducidas son *Catalina o la bella labradora* (*Teatro Nuevo Español*, V), *La intriga epistolar* (representada en agosto de 1802), *Bion* (*O.P.*, I) y *La dama colérica o novia impaciente* (estrenada en 1806), que Mª Jesús García Garrosa estudia en este mismo volumen.
3. En la Biblioteca Nacional se conservan dos manuscritos de *Las Esclavas Amazonas*. El 17196 presenta en portada el subtítulo «Comedia en tres actos en verso», mientras que en el manuscrito 16507, proveniente de la colección de Agustin Durán, aparece en portada el subtítulo de *Hermanos descubiertos por un acaso de amor* y la especificación de «Gran comedia». En este trabajo citaremos del manuscrito de Durán, que tiene 53 hojas y presenta correcciones de la mano de la autora. En la Biblioteca Municipal de Madrid se conserva también el manuscrito 28-14, que contiene al final diversos documentos relacionados con la obra, como la aprobación del Censor General de Teatros (de 31 de octubre de 1805) y la licencia eclesiástica de representación (de 2 de noviembre de 1805).

obra de Gálvez más representada después de su muerte[4], dato que contrasta con el desinterés de la crítica contemporánea por esta comedia[5], que resulta, al menos en lo formal, un tanto inusual en el conjunto de la dramaturgia de la autora malagueña.

De hecho, hasta la representación de *Las Esclavas Amazonas* en 1805, son evidentes los intentos de Gálvez por alcanzar reconocimiento como dramaturga. Se entrega al cultivo de los géneros valorados por los neoclásicos, como la comedia de costumbres o la comedia sentimental, e incluso otros menos habituales aún en la pluma femenina, como la tragedia bíblica, la de inspiración histórica o el drama, y en todos ellos se esfuerza con especial interés en tratar de compaginar el canon neoclásico con una temática que gira de forma casi monográfica en torno a la experiencia femenina en general y más particularmente a la posición de las mujeres en los inicios del siglo XIX (Establier, 2005). Como ya señalamos en otro trabajo sobre las comedias de Gálvez (Establier, 2006: 188), las cuatro que preceden a *Las esclavas amazonas* (*Un loco hace ciento*, *Los figurones literarios*, *La familia a la moda* y *El egoísta*) se presentan como un conjunto coherente, con una afinidad evidente en cuanto a su contenido y personajes, al «mensaje» o finalidad que persiguen y a los rasgos formales que comparten. En este sentido, todas ellas dramatizan diferentes aspectos de la cuestión matrimonial –tan cara a la comedia de costumbres neoclásica– y presentan desenlaces que se adecuan a la ortodoxia del pensamiento ilustrado, con el triunfo final del amor, de la conveniencia y del orden social; en las cuatro aparecen personajes femeninos que encarnan la razón y el buen juicio, a modo de muestrario del potencial de las mujeres para contribuir a la felicidad social; en todas ellas prevalece la intención didáctica, a través de la crítica de actitudes y vicios sociales varios (los excesos extrajerizantes, la vanidad pretenciosa y los desórdenes familiares), y también todas emplean en mayor o menor medida resortes dramáticos de gusto popular, que

4. Bordiga, a partir de los datos de Cotarelo, cita en su estudio sobre la autora al menos 9 representaciones más de *Las esclavas amazonas* entre 1807 y 1812 (2003: 113). Entre los documentos que figuran al final de la comedia en el manuscrito de la Biblioteca Municipal, se encuentra también licencia eclesiástica y civil de representación con fecha de mayo de 1817.

5. Julia Bordiga dedica a esta comedia cuatro páginas en su estudio sobre la autora (2003: 112-116), el más completo con el que contamos hasta el momento. Por su parte, Andioc le pasa sucinta revista en el prólogo a su edición de *La familia a la moda* (2001: 53-56), Elizabeth Franklin Lewis se ocupa brevemente de ella en el capítulo que dedica a Rosa de Gálvez en su trabajo *Women Writers in the Spanish Enlightenment* (2004: 106-111) y Catherine Flepp también la trata como parte de su trabajo sobre las ficciones de lo femenino en la obra de Gálvez (2006: 69-71).

Relieve de la Amazonomaquia (Scopas, S. IV a de C.). Mausoleo de Halicarnasso.

se extienden desde el uso de ciertos procedimientos sainetescos al desarrollo en escena de lo sentimental.

Pese a esta inclinación hacia los recursos populares que Gálvez demuestra en sus comedias anteriores, lo cierto es que hasta la representación de *Las Esclavas Amazonas* se observa un interés por ceñirse a los esquemas dramáticos tolerados por el buen gusto o la práctica neoclásica, sea en la órbita de la comedia de costumbres (*Un loco hace ciento*, *Los figurones literarios*, *La familia a la moda*) o de la sentimental (*El egoísta*). Con *Las Esclavas Amazonas*, Gálvez renuncia por primera –y también última– vez a las coordenadas básicas de la comedia ilustrada –el didactismo, la verosimilitud, la proximidad espacio-temporal– para emprender una ruta dramática diferente, en la órbita del teatro mayoritario y de las reinterpretaciones dieciochescas de la comedia aúrea, y para ingresar definitivamente en esa nómina de autores a quienes, como señala Palacios, «la tiranía del público les obliga a salir del rigorismo formal de los fanáticos para buscar una línea intermedia en la que pretendan congraciarse con unos y con otros»(1996: 218).

Las Esclavas Amazonas es, a primera vista, un disparatado popurrí de elementos y recursos propios de diferentes esquemas dramáticos del teatro popular de fines del XVIII, dentro del respeto a las unidades neoclásicas de tiempo (una sola jornada), lugar (el castillo de las amazonas en Siam) y acción: ambientación exótica, tema amoroso, mujeres aguerridas con aversión al matrimonio, héroes sensibles y razonables, criados astutos, música, canciones y demás parafernalia teatral, ambiente heroico, engaños y disfraces, pérdidas, reconocimientos y desenlace feliz. Las protagonistas de la comedia, Hipólita y Adelaida, son dos francesas convertidas en esclavas del rey de Siam y –curiosamente– a la vez en amazonas, dedicadas a la custodia del castillo en el que aquél guarda su serrallo. Las jóvenes, hijas de dos gobernantes de los fuertes franceses en Asia, fueron hechas prisioneras cuando aún no tenían uso de razón por unos piratas ingleses y compradas junto con la española Flora –viuda tras un ataque corsario al navío en el que viajaba con su marido hacia India– por un súbdito del rey siamés, el eunuco Emir, que las entregó como presente a su monarca con la esperanza de conseguir a cambio ciertas prebendas. Desengañado el monarca ante la esquivez de Hipólita, que defiende su honor a cualquier precio, oculta a las jóvenes su verdadero origen y las deja al cuidado de los dos eunucos, Emir y Abufar, para que se instruyan como amazonas en un castillo apartado de la corte. La acción de la comedia se inicia realmente cuando dos jóvenes franceses, el embajador Carlos Dorval y el oficial Alberto Dumenil, enviados por su gobierno para pactar la paz con el rey de Siam, llegan con sus tropas a los pies de los muros del castillo para liberar al sargento Trapantoja, que ha sido prendido por los soldados de Emir. Enterados los dos franceses de que allí moran las amazonas, esclavas del monarca siamés, deciden tratar de buscar entre ellas a sus respectivas hermanas, que fueron vendidas cuando los ingleses arrebataron a los franceses sus tropas en Asia, y en cuanto ven a Hipólita y a Adelaida, caen rendidamente enamorados de ellas. El acto segundo desarrolla el asunto de la esquivez de Hipólita, que ya había quedado planteado al final del anterior, y el de las estrategias de Carlos para vencerla. Trapantoja, que actúa de criado ingenioso y que asume las funciones teatrales del tradicional «gracioso», es quien urde el embrollo destinado a domeñar la altivez de Hipólita. Disfrazado del negro Candonga, logra introducirse en el castillo para ganar la confianza de la joven amazona y aplicarle un «caustico de zelos» (acto III, escena 5ª) con que vencer su orgulloso desdén. Tras varios encuentros entre Carlos e Hipólita, en los que la esmerada galantería del francés se estrella contra la obstinada esquivez de la amazona, el enredo se resuelve en el acto III, en el que se Trapantoja-Candonga demuestra a Hipólita que sus celos eran infundados y se revela –contra la voluntad de

Emir– la verdadera identidad de las jóvenes, que resultan ser las hermanas perdidas de Carlos y Alberto. El desenlace de este disparatado argumento es feliz, con reencuentro familiar, matrimonio doble –triple, si contamos con que Trapantoja resulta ser el marido que perdió Flora y que ambos se reconcilian al final de la obra– y humillación del eunuco malvado y misógino.

A los críticos del *Memorial Literario*, que publicaron su reseña sobre la obra el 31 de abril tras el estreno de la misma en el coliseo de los Caños, no les hizo gracia excesiva la comedia de Gálvez –que titulan erróneamente *Las amazonas cautivas*– aunque habituados a los atentados contra la verosimilitud y a los enredos del teatro popular de entresiglos, les pareció que «el giro de la acción no era violento, y que estaba bastante bien preparado»(Bordiga, 2003: 165). Sus censuras se centraron en dos puntos fundamentales: en primer lugar, la carencia de novedad del argumento, que venía a sumarse a una larga lista de «encuentros de hermanos largo tiempo separados; reconocimientos de esposos, de amigos, etc.» (*Ibíd.*) que sobresaturaban la escena de la época y neutralizaban, en opinión de los críticos del *Memorial*, el efecto teatral de la comedia de Gálvez; en segundo lugar, parecía incomodarles especialmente la obstinación de Hipólita en su rechazo a Carlos, que la convertía, a ojos de los críticos, en un carácter «exagerado, y demasiado fuera de orden» (*Ibíd.*), con actitudes poco creíbles en un personaje femenino, como el demostrar «tanta perseverancia en su dictamen, y mucho menos en materia de amor» (*Ibíd.*). Alababan, sin embargo, la correcta versificación, la propiedad en el lenguaje y la ejecución del decorado teatral.

María Rosa de Gálvez contestó en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* con no poca indignación, arremetiendo sin concesiones contra los críticos que cuestionaban la verosimilitud de su heroína[6] y reconociendo su comedia como fruto de las tensiones entre los gustos del público – cuyo plácet había buscado mediante la imitación de «las bellas escenas del *Desdén*, aunque en otras costumbres, y la inimitable versificación de nuestros poetas antiguos» (Bordiga, 2003: 166)– y las exigencias de los actores, razón última de que la obra, pese a ser original, se publicitara como traducida del francés[7].

6. «¡O felices Adonis de nuestro siglo!¡Cómo se conoce en vuestra explicación que no encontráis ninguna orgullosa amazona!, acaso la mía, a pesar de la educación que había formado su carácter, a vista de uno de vosotros se hubiera derretido; pero acaso también os hubiera hecho la mamola, y por esto cuidé de que el galán que había de rendir a mi heroína, tuviese figura de hombre» (Bordiga, 2003: 165)
7. Recordemos que en la temporada 1805-1806 se estrenaron en los coliseos madrileños 31 obras, una tercera parte de las cuales consiste en traducciones del francés. En general, desde el cambio de siglo hasta 1808 la escena madrileña está atenta al movimiento cultural europeo, y las versiones del francés, con una excelente acogida por parte del público,

DE AMAZONAS, ESQUIVAS Y OTRAS FUENTES

Desde que hace casi 2800 años Homero describiera una raza de mujeres iguales a los hombres en el campo de batalla (las amazonas *antianeirai* de la *Iliada*), y que Eurípides (*Hipólito*) y Esquilo (*Las suplicantes*) las llevaran a la tragedia unas centurias después, estas guerreras míticas, bárbaras e indómitas, mezcla de *virgo* y de *virago*, han ejercido una notable fascinación en casi todas las etapas de la historia literaria occidental hasta nuestros días. Sea cual sea el marco geográfico –el Cáucaso, Asia Menor, el África blanca o negra, India o Hispanoamérica– y el momento histórico en que se las encuadre –desde la guerra de Troya a la mismísima conquista americana–, o el episodio mítico que se ponga en juego –Hipólita y Heracles, Teseo y Antíope, Aquiles y Pentesilea, Talestris y Alejandro Magno, el asalto a Atenas, la guerra de Troya, etc.– al menos cuatro constantes caracterizan a las amazonas a lo largo de esa nutrida representación literaria: 1) su poder – detentan un poder «femenino» y autónomo en una sociedad absolutamente ginecocrática; 2) su coraje en el campo de batalla –manejan las armas como los hombres y les es necesaro batirse para conservar el estatus amazónico–; 3) su independencia sexual –disponen libremente de su cuerpo, sea para conservarse vírgenes, sea para elegir compañero en el encuentro amoroso–; 4) y por último, su obligada sumisión final a la norma patriarcal: sea como sea, las amazonas son vencidas militarmente o seducidas en el ámbito íntimo por un varón, y así, la amenaza que supone para la comunidad política la autonomía y el poder biológico de las amazonas queda en los textos anulada, neutralizada, sustituida por un orden masculino reestablecido tras un episodio temporal de inversión[8].

Desde el Renacimiento hasta principios del XIX la escena europea se recreó en este esquema. Cierto es que celebró a las amazonas cuando tuvo necesidad de exaltar a las reinas aguerridas, como ocurre en la Inglaterra isabelina, que rinde culto a su reina virgen, capaz de cabalgar hasta Tilbury para arengar a la flota inglesa ante la amenaza de la Armada Invencible; recordemos, por ejemplo, a la Hipólita de *A Midsummer Night's Dream* y a otras amazonas menos explícitas en la obra de Shakespeare, como Juana de Arco en *Henry VI* o Katherina en *The Taming of the Shrew.* Pero en general, la puesta en escena de sociedades ginecocráticas o reinos de mujeres conducía en la mayor parte de

son muy abundantes (Saura, 2008: 218), lo cual explica la concesión de Mª Rosa Gálvez al hacer pasar su comedia como traducción.

8. Sobre el mito de las amazonas, ampliamente estudiado desde la filosofía, la historia, la psicología y la antropología, son imprescindibles, además de la historia clásica de Guyon (1740) y del conocido texto de Bachofen (1861), los estudios de Tyrrell (1989), Samuel (1975), Block (1995), Pastre (1996), Borgeaud (1999) y Leduc (2008).

los casos[9] a la celebración del poder patriarcal y a la domesticación de la amazona indómita e inquietante, que solía terminar por aceptar las obligaciones del matrimonio heterosexual.

El tratamiento del tema es muy similar en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. Bien es cierto, no obstante, que a diferencia de lo que ocurre en el ámbito europeo, que dramatiza recurrentemente el asunto amazónico[10], el teatro español anterior a *Las Esclavas Amazonas* no muestra especial inclinación hacia el mito de las legendarias guerreras. Ni siquiera la comedia aúrea, tan proclive a llevar a las tablas diferentes muestras de «mujeres varoniles»,

9. Desde luego, también existen algunos ejemplos de inversión del mito, como las tragedias de Von Kleist *Pentesilea* (1808) y de Anne-Marie du Boccage *Les Amazones* (1748), aunque son casos contados en el XVIII. Con *Las amazonas*, Madame du Boccage inaugura un ciclo de inversión del mito amazónico muy productivo en las reinterpretaciones del siglo XX. Frente a las versiones «oficiales» del mito, según las cuales Teseo fue vencedor de las amazonas y seductor –y a veces violador– de Antíope, en la obra de Boccage el héroe es prisionero de las guerreras, admirador de su superioridad y ardiente enamorado de Antíope. No en vano se atribuyó el epíteto de «amazona» a su autora. Por su parte, sesenta años más tarde Kleist invierte en *Pentesilea* (1808) el enfrentamiento entre Aquiles y Pentesilea, y convierte a ésta en artífice del asesinato del que es víctima según la tradición legendaria. Al llegar el siglo XX, estas inversiones que transforman a las amazonas en vencedoras –temporales, por lo general– del héroe se multiplican, no sólo desde la literatura feminista, sino también desde el cine o el cómic. Remito para esto al trabajo que coordina Leduc (2008).

10. Aunque resulte inviable recoger aquí todas las muestras del interés del teatro europeo de esta época por el tema amazónico, recordaremos algunos ejemplos: en la escena estuardiana, dos tragicomedias llevan a las tablas los estados gobernados por amazonas: *The Lady Errant* (1635-6) de William Cartwright, y *The Sea Voyage* (1662), de John Fletcher y Philip Massinger; en Italia, ambientada en la corte de Hipólita, reina de las Amazonas, se representa en 1672 *Il Schiavo di sua moglie*, ópera en tres actos de Francisco Provenzale. Mientras, en Francia, en octubre de 1699, el futuro Felipe V asiste en Fontainebleau —corte de su abuelo Luis XIV— al estreno de la nueva ópera de Destouches, *Marthésie, première Reine des Amazones*, tragedia en cinco actos con libreto de Antoine Houdar de La Motte. En 1720 se representa en el teatro de la Foire Saint-Laurent la ópera cómica en un acto de Lesage *L'Ile des Amazones*, con música de Jean-Claude Gilliers. Siete años más tarde, en 1727, se representa la comedia en 3 actos de Marc-Antoine Legrand y Louis Fuzelier *Les amazones modernes*, que sirvió además de inspiración a un conocido sainete de Ramón de la Cruz que cito más adelante. En 1749 se representa la citada tragedia en 5 actos de Madame du Boccage *Les Amazones*, y apenas un año más tarde Marivaux publica en el *Mercure de France* la obra *La colonie*, una nueva versión de su obra de 1729 *La nouvelle colonie*, comedia social y filosófica en la que plantea la posibilidad de un gobierno de mujeres al estilo de la república amazónica. En Alemania, Louise Gottsched adapta en 1760 el libreto *Thalestris* de Marie-Antoinette de Saxe para poner en escena el amor prohibido entre los Escitas y las Amazonas, en 1806 publica Franz Von Holbein *Mirina, reina de las amazonas* y en 1808 Von Kleist dramatiza en *Pentesilea* el duelo fatal de amor entre la reina de las amazonas y el mítico Aquiles.

deleitando a su público con féminas belicosas capaces de liderar revueltas y levantamientos armados, bandoleras y cazadoras, nos ha legado una representación contundente de estas míticas amazonas con tanto potencial dramático.

Lope de Vega, en su catálogo de comedias mitológicas, dejó dos obras dedicadas al asunto amazónico[11]: *Las mujeres sin hombres* y *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*. La primera, que se publicó en 1621 en la *Decimosexta parte* de las comedias lopescas, es el origen de la mayor parte de las reinterpretaciones que de la leyenda hizo el teatro de los siglos XVII y XVIII. La obra toma su asunto de las fuentes clásicas, tal como confiesa el propio autor en su dedicatoria «A Marcia Leonarda» (seudónimo poético de Doña Marta de Nevares); Diodoro Sículo, Justino, Arriano y Jenofonte le proporcionan las coordenadas fundamentales para plantear el asunto dramático: un estado absolutamente ginecocrático gobernado por amazonas en la clásica ciudad de Temiscira, el adiestramiento de aquéllas en el arte de la guerra, la aniquilación de los varones, la batalla de Teseo contra las amazonas y su victoria sobre su reina Antiopía, que Lope convierte por cierto en un triunfo amoroso. En *Las mujeres sin hombres*, de hecho, el enfrentamiento de los griegos (Teseo, Hércules y Jasón) y las amazonas (Antiopía, Menalipe, Deyanira e Hipólita) es una auténtica guerra de amor; las amazonas resultan ser menos esquivas de lo que declaran públicamente y caen rendidas ante los encantos masculinos de Teseo. El tratamiento de las leyes sobre las que descansa el gobierno femenino de Temiscira es en la obra absolutamente burlesco, y las relaciones entre las amazonas ratifican por medio de la sátira todos los tópicos clásicos sobre las mujeres (envidia, rivalidad, predominio de lo privado sobre los intereses públicos, volubilidad…). Al final se impone la visión lopesca de la auténtica naturaleza femenina, triunfa el amor y por ende la felicidad general: «Claro está que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido» (377).

No hay discrepancia entre *Las mujeres sin hombres* y *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas* en cuanto al mensaje de armonía final entre los sexos. En esta última obra, cuyo enredo es tan complejo como disparatado, se entrecruzan dos historias: la de la princesa de Tebas, Délbora, que va a ser ofrecida en matrimonio a quien resulte ganador de las justas que en su ciudad se celebran, y la de la reina amazona Abderite, que acude al torneo en busca de su

11. Dejamos aparte *Las grandezas de Alejandro*, a pesar de que en la obra aparecen algunas amazonas (Tamira, Lisandra y Rojane, que desea engendrar un hijo –una hija, si atendemos a la leyenda– de Alejandro Magno para dar continuidad al reino «como es costumbre amazona» [36]), ya que su brevísima intervención en la obra es irrelevante para el desarrollo de la tragicomedia.

Jarron griego: batalla entre Hércules e Hipólita, reina de las Amazonas.

hermano Jelando pero se enamora perdidamente de Ardenio, pretendiente a su vez de Délbora. Abderite, disfrazada de hombre, se ve obligada a enfrentarse a Sergesto, hermano de Ardenio, y acaba con su vida. Por su parte Ardenio, que ha tomado también una identidad falsa –la de Belardo–, mata a Jelando en venganza por la muerte de su hermano. La amazona sale vencedora de las justas, recibe la mano de la princesa y la ofrece a Ardenio, aunque finalmente éste y Abderite se perdonan mutuamente la muerte de sus respectivos hermanos y terminan la obra como amantes. Una vez más, se restablece el orden natural de las cosas cuando Abderite deja de hacer gala de una masculinidad impostada, depone su actitud agresiva y abandona el disfraz de hombre para aceptar el amor de Ardenio y el matrimonio consiguiente: «¡Buen hermano

me mataste» –reconoce la amazona, ahora ya bastante menos indómita que al principio de la comedia– «mas buen marido me diste!» (813).

En la dramaturgia posterior a Lope de Vega no parece interesar excesivamente el tema amazónico. *Las Amazonas en las Indias*[12], de Tirso de Molina, funde el mito clásico sobre las guerreras de la Capadocia con la vieja leyenda indiana de las Amazonas en el Nuevo Mundo impulsada por la *Relación*[13] que escribe Fray Gaspar de Carvajal tras su viaje con Orellana a través del gran río en 1542. En realidad, la obra se centra en el asunto de la muerte de Gonzalo de Pizarro en el Perú, y la aparición de las amazonas Menalipe –enamorada de Pizarro– y Martesia es más ornamental que otra cosa. Más allá del principio del primer acto, en el que las amazonas aparecen pertrechadas de tales, portando los adminículos para la guerra propios de su condición (hachas, bastones, arcos y flechas a la espalda) y luchando contra los españoles que se aventuran en lo más intrincado del gran río que lleva su nombre, el resto de sus intervenciones, más bien escasas, en los actos II y III de la obra, nada tiene que ver con su particular condición de guerreras legendarias, correspondiendo más bien a las de cualquier mujer enamorada que sufre la ausencia de su amado, le recrimina su traición y trata a toda costa de evitar su muerte, como le ocurre a Menalipe con Gonzalo Pizarro.

Bastante más cercanas a la leyenda clásica son las amazonas de Antonio de Solís en *Las Amazonas de Escitia* (1657)[14] (también publicada como *Las amazonas* y confundida en ocasiones con *Las amazonas de España* de Cañizares (1720) y con *Las amazonas de España y prodigio de castilla*, de Juan del

12. *Las Amazonas en las Indias* forma parte, junto a *Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia*, de la llamada *Trilogía de los Pizarros,* escrita por Tirso para reivindicar el nombre de los Pizarro y su participación en la conquista del Perú. La obra se publicó por primera vez en la *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, María de Quiñones, 1635) y es la única de la trilogía a la que Tirso denominó tragedia (Romanos, 1998: 290)
13. La *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el Capitán Francisco de Orellana* fue escrita por Fray Gaspar de Carvajal, el capellán que acompañó a Orellana en su exploración del Amazonas. Cuenta allí Carvajal que la expedición fue atacada por feroces mujeres guerreras, similares a las amazonas de la mitología griega. Partes de la *Relación*, responsable también del mito de El Dorado, fueron recogidas en la *Historia general y natural de las Indias* (1542), de Gonzalo Fernández de Oviedo, publicada completa por vez primera en 1895 por el erudito chileno José Toribio Medina.
14. Se publicó en 1657 en *Escogidas IX* con el título *Las amazonas*, y en 1681 con el título completo en *Comedias de Don Antonio de Solís y Rivadeneyra*. Se representó el 7 de febrero de 1655 por vez primera (Varey y Shergold, 1989: 55).

Castillo (1701)[15]. La comedia de Solís añade poco a la reinterpretación lopesca de la leyenda amazónica: la reina Menalipe gobierna el «invicto Imperio de las Amazonas, este bien repetido portento de marimachos» (Solís: 3) desde la absoluta animadversión a los hombres. Al final de la obra y tras una considerable dosis de enredos, Menalipe y Miquilene, una de las rivales que le disputa la corona, terminan respectivamente enamoradas de Polidoro –príncipe de los sármatas, en guerra con las Amazonas– y de Astolfo (hijo de la mítica reina amazónica Talestris y de Alejandro Magno), y truecan de buen grado los gritos de «Mueran los hombres» (Solís: 30) por los de «Vivan los hombres, las mujeres vivan» (Solís: 32). En la estela de Lope, el amor consigue deponer la altivez de las amazonas, Escitia y Sarmacia se funden en uno solo, y las mujeres indómitas vuelven gustosas al lugar que les correspondía. Las amazonas de Solís, que encajan a la perfección en el modelo de la comedia aúrea (la obra no es sino una comedia de enredo con mujeres esquivas) tuvieron su eco en la literatura de cordel[16] y lo cierto es que no dejaron de llevarse a escena hasta principios del siglo XIX[17].

Aunque guarda notables concomitancias con la de Solís, más original resulta el tratamiento del tema en *Las amazonas de España*, innovador «dramma musical» al estilo italiano (Carreras, 1996: 54) con libreto de José de Cañizares y música del compositor veneciano Giacomo Facco. La obra se inspira en un pasaje de Plutarco que describe el paso de Aníbal por los Pirineos y su encuentro con mujeres guerreras, y une este episodio al tema mitológico de las amazonas, exaltando las figuras de Aníbal y de Marfilia (la reina de las amazonas). Se estrenó el 22 de abril de 1720 en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, como parte de las celebraciones ideadas por Isabel de Farnesio, gran amante de la ópera italiana, con motivo del nacimiento del infante Don Felipe de Borbón, y supuso el comienzo de una serie de espectáculos

15. La obra de Juan del Castillo poco tiene que ver con el tema que nos ocupa. Lejos de la escenificación del mito ateniense, las «amazonas» de esta obra son nada menos que las damas castellanas, que, espada en mano y acaudilladas por Doña Sancha de Navarra (esposa del Conde Fernán González), auxilian a las tropas cristianas en defensa de la fe.
16. La obra dio lugar a dos pasillos de comedia con idéntico contenido pero diferente título *Coloquio de Las Amazonas. Relación de don Eugenio Gerardo Lobo a una dama de Zaragoza.* (s.l.: s/i., s.a.) y *Pasillo de Las Amazonas.* (Málaga: Félix de Casas y Martínez, s.a.). Reproducen el diálogo central de la jornada segunda de la comedia entre Miquilene y Astolfo. El diálogo constituye la peripecia de la comedia, cuando estos dos personajes se encuentran y se enamoran instantáneamente (*Literatura de cordel y teatro en España*).
17. Andioc y Coulon (1997: II, 621) citan al menos una representación por temporada entre 1708 y 1721. También recogen representaciones de *Las amazonas de Escitia* en 1787 (02/XI), 1793 (19/IV y 29/XI), 1795 (15/IV), 1798 (15/I) e incluso 1802 (22/V).

dramático-musicales organizados por la Villa en honor de la Corona. Fue representada casi una veintena de veces más ese mismo año y volvió a los escenarios en 1724 en el Corral de la Cruz los días 30 de julio y 6, 10, 13, y 15 de agosto. También formó parte de los festejos para los desposorios reales de los príncipes de Asturias, los futuros reyes de España, Fernando VI y María Bárbara de Braganza, el 18 de enero de 1728 en Lisboa (López Alemany y Varey, 2006: 15-22).

El tema, como vemos, no resultaba extraño al público de Madrid. De hecho, con el título de *Las amazonas*, que bien podría corresponder a cualquiera de las citadas, los coliseos de la capital albergan al menos una treintena de representaciones entre 1725 y 1783 (Andioc y Coulon, 1997, II: 620). No sorprende que en 1772 Ramón de la Cruz se deje caer con un sainete, *La república de las mujeres*, donde a base de satirizar la vieja leyenda amazónica, aprovecha para cuestionar la posibilidad de cualquier proyección pública para las mujeres. Las amazonas del sainetero madrileño no son sólo débiles ante el amor, como las de Lope, Tirso o Solís; son vanidosas, coquetas, irresponsables, envidiosas y crueles con los hombres. Su república es un auténtico estado del desgobierno, que demuestra la peligrosa esencia del poder en manos femeninas. La pieza, que es una adaptación de la disparatada comedia en tres actos de Legrand *Les amazones modernes* (1770)[18], apareció de nuevo con el mismo título en español –*Las amazonas modernas*– en el catálogo que realizó Ramón de la Cruz en 1785 con el objeto de obtener licencia de impresión para su teatro (Coulon, 1989: 8).

Como hemos visto, no eran muchos los modelos autóctonos a los que María Rosa de Gálvez pudiera haberse acogido a la hora de llevar a las tablas el tema de las amazonas. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta que a la autora le interesaba el teatro francés –había sido traductora de éste en cuatro ocasiones[19]–, y que éste había mostrado cierta inclinación por el asunto que nos ocupa[20], así que no podemos descartar que, además de inspirarse en los modelos del teatro popular nacional del XVIII, Gálvez pudiera conocer el tema por la ópera de Lesage, la tragedia de Legrand o incluso por la más atrevida de Madame du Boccage.

Por otro lado, lo cierto es que las protagonistas de Gálvez no guardan gran parecido con las de sus predecesores en la escena española. Las *esclavas amazonas* son inofensivas, y aunque salen a escena pertrechadas con la indumentaria y los adminículos amazónicos, pocas muestras dan a lo largo de la

18. Ver nota 10.
19. Ver nota 2.
20. Ver nota 10.

obra de furor guerrero, como las de Lope, Solís o Tirso, y tampoco hacen gala de especial agresividad hacia el contigente masculino, como las de el sainetero madrileño. El núcleo argumental de la comedia de Gálvez lo ocupa más bien la reticencia de Hipólita –no así de Adelaida y Flora– al amor y al matrimonio, y más allá de unas cuantas amenazas a los oficiales franceses, lo cierto es que esta amazona esclava ejerce más de dama esquiva atenta a los galanteos de Carlos que de guerrera despiadada y enemiga acérrima de los hombres, como buena parte de sus predecesoras. Y precisamente de eso, de esquivas desdeñosas, no le faltaban a la autora modelos en la tradición nacional, no en vano son las más numerosas de cuantas mujeres varoniles nos ha legado nuestra comedia áurea.

El tipo de la esquiva, bien estudiado por M.Mckendrick desde sus manifestaciones embrionarias en el teatro prelopesco[21], fue popularizado por el dramaturgo madrileño y consagrado después por Moreto y Calderón. Se caracteriza por su pertinaz aversión al amor, al matrimonio y en ocasiones incluso a los hombres. Por lo general la esquivez de la dama puede tener su origen en la vanidad, en el orgullo o en el temor de aquella que la padece a sacrificar la independencia personal o a equivocarse en la elección de la pareja, pero incluso en los casos de renuncia al amor más fundamentados en la razón o en el sentido común, la mujer desdeñosa –en rebeldía contra su propia naturaleza «femenina», contra el orden establecido y el armónico fluir de las relaciones intersexuales– no deja de constituir un especimen incómodo para el estatu quo y debe, por tanto, ser reconducida por la buena senda. Así, las comedias de Lope de Vega que abordan el asunto de la esquivez femenina establecieron una suerte de esquema dramático en el que, partiendo de una situación inicial de aversión al amor y al matrimonio, los desprecios –generalmente fingidos– del amante rechazado y la vieja artimaña de los celos conseguían despertar gradualmente los sentimientos amorosos de la heroína, que culminaba este proceso al final de la comedia en una entrega voluntaria al insistente enamorado, haciendo coincidir el orden natural de las cosas con el buen orden dramático.

No son pocas las comedias de Lope con mujeres esquivas, arrogantes y vanidosas que se reconcilian con el amor, como ocurre en *Los milagros del desprecio*, *La moza de cántaro*, *La fe rompida*, *La varona castellana*, *El soldado amante* o *La vengadora de las mujeres*, y tampoco es de extrañar, como bien

21. McKendrick (1974: 45 y stes) señala, entre los predecesores de Lope que esbozan en sus obras el personaje de la heroína esquiva, a Gil Vicente, y más indirectamente a Cristóbal de Virués, Guillén de Castro, Francisco Agustín Tárrega, Gaspar de Aguilar o el propio Cervantes.

señala McKendrick, que este esquema lopesco, que incluye ineludiblemente el rendimiento final de la fémina, triunfara entre el público masculino –reforzado en su autoestima– e incluso entre el femenino –al que agradaban los finales felices con matrimonio incluido–, y se convirtiera en una convención más en el teatro áureo (1974: 320-322). Así, por ejemplo, diversas obras de Calderón (*No hay burlas con el amor*, *Mujer, llora y vencerás, Afectos de odio y amor*), de Tirso (*El vergonzoso en palacio, El burlador de Sevilla*), de Rojas Zorrilla (*Sin honra no hay amistad*, *Lo que son las mujeres*), o de Moreto (*El desdén, con el desdén*, *Hacer remedio el dolor*) incluyeron entre sus heroínas –o entre sus personajes secundarios femeninos– esquivas y desdeñosas de diverso calado. Sólo una mujer, la dramaturga Ana Caro, se atreve en el XVII a convertir en protagonista de *El conde Partinuplés* a una mujer desdeñosa, la princesa Rosaura, que se niega a contraer matrimonio por una profecía de su propio padre, pero acaba, como todas las demás, unida al conde[22]. Tengamos en cuenta que una buena parte de las citadas se seguía representando en la primera década del XIX, nada más llegar María Rosa de Gálvez a la Corte[23], especialmente las tres de Calderón, *La moza de cántaro* en refundición de Trigueros y *El desdén* de Moreto[24].

Los escasos estudios que se han interesado en *Las esclavas amazonas* suelen coincidir en señalar *El desdén, con el desdén* como fuente principal de la comedia de Gálvez, probablemente siguiendo las pistas que ofrece la propia autora. Cierto es que, a diferencia de la mayoría de las comedias del Siglo de Oro, que no suscitaban excesivo entusiasmo entre el público de la centuria siguiente (Andioc, 1987:13-26), las obras de Moreto, especialmente *El desdén*, gozaron de gran aceptación en las primeras décadas del XVIII, y aunque el número de representaciones se redujo conforme se popularizaba una nueva manera teatral más acorde con los gustos dieciochescos, consiguieron mantenerse en el candelero hasta principios del siglo siguiente[25]. De hecho, entre

22. No hay noticia de que la comedia de Ana Caro, impresa en 1653, se representase nunca. Existe edición moderna de la obra (Delgado, 1998).
23. Ver nota 1.
24. Ver Andioc y Coulon (1997, II: 613, 733, 784, 786, 875). Respecto a *El desdén con el desdén*, los estudiosos citan varias representaciones entre el cambio de centuria y 1805, todas ellas en el Teatro de la Cruz: los días 21/IV/1800, 28/IX y 22/X de 1802, 26/I/1803 e incluso el 14/IV/1805, en la misma temporada en la que se estrenó *Las esclavas amazonas* (Andioc y Coulon, 1997, II: 687).
25. Sobre la popularidad de Moreto en el XVIII, ver Davis (1991:191-204). Según los datos que se ofrecen en este estudio, entre 1708 y 1719 hubo 213 representaciones en Madrid de 17 obras distintas de Moreto. En lo que respecta a *El desdén*, entre 1708 y 1718 esta obra llegó a alcanzar la cifra de 33 representaciones en los corrales de Madrid (Varey y Davis, 1992: 389). Siguió habiendo numerosas representaciones de la obra en Madrid a

Thalestris, reina de las Amazonas, visita a Alejandro Magno (Edición holandesa de *La vie d'Alexandre* de Claude Favre de Vaugelas, 1696).

1801 y 1806, años en que se concentra la actividad dramática de María Rosa de Gálvez, *El desdén* aún seguía representándose con cierto éxito en España y

finales de siglo y principios del siguiente (Coe, 1935:64-65), así como en otros lugares de España (Toledo, Valencia, Valladolid, Barcelona, Sevilla,…) y del extranjero (Méjico, Brasil, Ecuador, Chile), llegando incluso a tener edición novohispana (Hernández Reyes, 2008: 223). Sobre la popularidad de *El desdén con el desdén* en el XVIII y en el XIX, conviene consultar los trabajos de Mackenzie (1994), especialmente las notas 25 (23-24) y 14 (163-4), y de Castañeda (1974:142-148).

Recordemos también que además de recibir una excelente acogida por parte del público, esta comedia es alabada por Luzán, recogida en 1767 por Bernardo de Iriarte en su «Lista de comedias escogidas y corregidas para los dos teatros de la Corte» (Palacios Fernández, 1990: 61) y aceptada en general por los críticos neoclásicos y románticos (Castañeda, 1974:142-3; Checa, 1990:31).

llevaba ya varias adaptaciones en el extranjero[26]. Considerando que *Las esclavas amazonas* supone la primera y única tentativa de la autora malagueña en una fórmula dramática de reconocida aceptación popular, no resultaba descabellado tomar como fuente de inspiración una obra como la de Moreto, que había dado tanto juego a lo largo de más de un siglo y que parecía conciliar los gustos del público con el beneplácito de la crítica neoclásica.

Las similitudes entre ambas obras saltan a la vista, pero se quedan en lo meramente superficial. La Diana de Moreto es reticente al amor, como Hipólita, y lo es por motivos similares en su esencia (temor al yugo del matrimonio), el Carlos de *El Desdén* es tan obstinado a la hora de conseguir a su amada como el de Gálvez y los dos cuentan con la ayuda de un criado-gracioso (Polilla, Trapantoja) que mediante el engaño y el uso del disfraz propicia o facilita el acercamiento del enamorado a la dama desdeñosa; la fobia al amor de las heroínas se vence en ambas obras aplicando el viejo principio homeopático del *similia similibus curentur*, de manera que la conjunción del aparente desdén del galán y los celos es el detonante de la conversión al amor de Diana y de Hipólita. Desde luego, los finales de las dos comedias coinciden y todos los personajes –graciosos incluidos– encuentran a su media naranja.

Por lo demás, poco en común guardan las dos obras. Sin entrar en un cotejo detallado de las dos comedias ni insistir en las obvias diferencias argumentales[27], es obvio que nada tiene que ver el ambiente refinado de comedia palaciega presente en *El desdén*, con sus espacios aristocráticos –el palacio condal–, sus entretenimientos cortesanos, y sus personajes de la alta nobleza catalana que bailan, se cortejan entre sí y discuten de asuntos socio-políticos, con el exotismo descabellado y superficial de las amazonas, los piratas secuestradores, los eunucos negros y los soldados franceses con los que Gálvez construye la trama de su comedia a imagen y semejanza del teatro popular de su tiempo. Tampoco coinciden los motivos del asunto central de las dos obras, la esquivez de sus protagonistas, siendo Diana una dama instruida, heredera de una corona, que renuncia al amor como conclusión de sus estudios y lecturas sobre el tema y que expresa su determinación en términos de absoluta abstracción, e Hipólita por el contrario una esclava, secuestrada desde la infancia en un país exótico, quien asocia a los hombres con el engaño, la violencia y la opresión. Desde luego, absolutamente dispar es el enfoque que presentan los

26. Ver Andioc y Coulon, 1997, II: 687). Para las adaptaciones extranjeras de la obra, ver Castañeda (1974: 83).

27. Para *El desdén, con el desdén*, ver Caldera (1960), Castañeda (1974), Mackenzie (1994) y las introducciones de las ediciones críticas de la obra preparadas por Rico (1971) y por Varey (1999).

dos dramaturgos, Moreto y Gálvez, de la esquivez femenina: si en *El Desdén* aparece como fruto de un error intelectual, que se censura explícitamente y se corrige aplicando a la vanidosa un oportuno baño de humildad, en la obra de la autora malagueña la esquivez de Hipólita es consecuencia natural de la posición de inferioridad que las mujeres ocupan en el mundo y se resuelve, como veremos, de una forma mucho más «dieciochesca» y a la vez más acorde con la ideas de Gálvez sobre su propio género.

Resumamos pues señalando que aunque el esquema básico de las dos comedias sea el mismo –el de Lope, al fin y al cabo: enamoramiento del galán, negativa de la esquiva, crisis y resolución positiva del conflicto–, y aunque la obra de Gálvez responda también, como la de Moreto, a la pregunta que se encuentra en la base de las obras lopescas de esta temática, a saber, cómo es posible doblegar la voluntad de una mujer esquiva, *Las Esclavas Amazonas* lo hace desde la óptica de una dramaturga con absoluta conciencia de su condición sexual y desde las tendencias propias del teatro de entresiglos.

LAS AMAZONAS DE GÁLVEZ: LA REINTERPRETACIÓN FEMENINA DEL MITO EN EL TEATRO POPULAR DE ENTRESIGLOS

Tal como señalé más arriba, *Las Esclavas Amazonas* es una muestra inmejorable de ese hibridismo que caracteriza el teatro popular de finales del XVIII y de principios de la centuria siguiente, y que convierte en tarea ardua la de adscribir esta obra de Gálvez –y otras de la misma autora que se sirven también en mayor o menor medida de los esquemas del teatro mayoritario– a un género concreto.

Pese a que en ocasiones se la ha tratado como «comedia heroica» (Bordiga, 2003:112), lo cierto es que la obra se encuentra mucho más cerca del teatro «romancesco», es decir, con argumento de acción, aventuras y sentimientos (Palacios, 1996: 142) que del «espectacular», tratándose de una comedia sencilla en la que predomina en todo momento el desarrollo del nudo argumental –la cuestión amorosa y la intriga acerca del vínculo que une a los protagonistas– sobre el alarde escenográfico en que se recrean las comedias «de teatro». Presenta, desde luego, algunos efectos escénicos propios de las comedias militares tan en boga en las últimas dos décadas del XVIII –aunque en este caso tengan una función puramente «decorativa»–, como la vistuosidad en el vestuario (imaginemos el exotismo con el que irían ataviadas las amazonas o Emir, por ejemplo) o la presencia de armas en el escenario (las acotaciones nos indican en el acto I que los soldados de Emir salen a escena pertrechados con sables y otras armas; Flora, compañera de Hipólita, aparece en el acto II, como buena amazona que es, empuñando arco y flechas;

Trapantoja dispara al aire una pistola en el acto I; etc.); por otro lado, como ya mostraron Lafarga y Fernández Cabezón (2000 y 2003, respectivamente), las damas guerreras eran moneda corriente en las comedias heroicas y militares dieciochescas, tanto en forma de reinas y princesas (Petronila de Aragón en *Las matronas catalanas* (1783) de Moncín, Casandane en *La más heroica espartana* (1800) de Zavala y Zamora, *Clorinda o la valerosa persiana* (1781) de García Asensio, etc.) como de ejemplares ciudadanas y patriotas convertidas en líderes de su pueblo oprimido o acosado (María Pita es quizá el ejemplo más conocido en *Defensa de La Coruña por la heroica María Pita* (1784) de Valladares y Sotomayor, pero contamos también con *La heroica Antona García* (1755) de Cañizares, *La española comandante fiel a su amor y a su patria* (1787) de Fermín de Laviano, la Petronila de *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1788) del mismo autor, la Margarita de Comella en *El sitio de Calés* (1790), varias más en *El valor de las mugeres y triunfo de las murcianas de las lunas africanas* (1779) de Cuadrado y Fernández de Arzuaga, y un largo etcétera que podemos consultar en Fernández Cabezón (2003: 118) y en Lafarga (2000: 33).

En muchos de estos casos, además, se reivindica la semejanza de estas heroínas con las míticas amazonas, a quienes remedan en determinación viril, arrojo y pericia en el manejo de las armas. Recordemos que la propia Gálvez había hecho ya algún pinito en el arte de poner en escena damas de este calibre, como ocurre con Zinda, la reina de Angola, en la tragedia que lleva su nombre[28]. Desde luego, en la comedia de la autora que aquí tratamos, la razón de ser de las amazonas Hipólita, Adelaida y Flora –al servicio de un tirano oriental, el rey de Siam– resulta bastante menos heroica que en la mayoría de las obras citadas, y no presenciamos a lo largo de los tres actos muestra alguna de su potencial bélico, pero lo cierto es que cumplen, como las otras damas guerreras nombradas más arriba, con la función de animar a la cazuela ofreciéndole un modelo femenino divertido y admirable, fuera de los estándares de la realidad social de su tiempo, y contribuyen con su absoluta falta de credibilidad a reforzar el espectáculo teatral que es la comedia popular de

28. Es interesante resaltar que al parecer la reina angoleña Zinga (Nzinga Mbandi, también conocida como Jinga, Ninga o Zingua), que inspira el drama trágico de Gálvez *Zinda*, trató de establecer una ginecocracia antes de convertirse al cristianismo a finales del XVII; sobre ella, fuente de inspiración literaria – Darío y De Sade, por ejemplo, se rindieron a su transgresora barbarie– circulan todo tipo de leyendas negras que contemplan la ninfomanía, los harenes masculinos y la organización de combates entre sus esclavos sexuales. En cualquier caso, y aunque nada de esto siquiera se insinua en la obra de Gálvez, queda claro que el tema del poder femenino le rondaba a la autora malagueña por las mientes.

entresiglos. Pero más allá de las concomitancias citadas, y de la presencia testimonial de soldados franceses y siameses como comparsas de los verdaderos protagonistas, o de las referencias a la existencia de un campamento francés en las inmediaciones del castillo de las amazonas, no hay en *Las esclavas* indicios de mayor parentesco con el teatro heroico de su tiempo, ni parafernalia militar, ni presencia de desfiles ni de otra batalla que no sea el enfrentamiento en el acto I entre el sargento Trapantoja y el eunuco Abufar, ni tampoco mensaje alguno en torno al honor colectivo o el amor a la patria.

Presenta, eso sí, cantidad y variedad de elementos, técnicas y recursos del teatro popular de su tiempo: la obra es un divertimento, un juego teatral con protagonistas de alta esfera (Carlos es embajador de Francia, y todos –Hipólita/Amalia, Adelaida/Elisa, Alberto y el propio Carlos– son hijos de los comandantes de los fuertes franceses en Asia) que sufren lances extraordinarios (secuestros por piratas, trata de blancas, coincidencias asombrosas, revelaciones familiares…), todo ello amenizado con el recurso de las mujeres «varoniles» y una puesta en escena deslumbrante, repleta de exotismo (un castillo en Siam, amazonas esclavas del rey, eunucos negros, tropas de soldados siameses, etc) y acompañada de música[29].

Por otra parte, como ocurre a menudo en el teatro popular (Andioc, 1987:106), las heroínas de la comedia de Gálvez fueron en su infancia víctimas de una inesperada mutación de fortuna, que las condujo desde el centro – la familia europea, civilizada y católica– a la periferia –la soledad, la reclusión, la amenaza, Oriente bárbaro y salvaje–, pero la obra, que dramatiza ejemplarmente el tránsito ilustrado de las tinieblas hacia la luz, cierra satisfactoriamente ese periplo y lo culmina con la consabida agnición final, una carta del rey de Siam que explica el auténtico origen de Hipólita y Adelaida, gracias a la cual las jóvenes desorientadas recuperan simultáneamente identidad y posición social, e inician el camino de vuelta hacia la centralidad perdida. El

29. Sabemos sobradamente que la comedia popular gustaba de las protagonistas orientales y de la ambientación exótica, que le servía, además del propósito espectacular, para contrastar el punto de vista europeo –y reforzarlo, de paso– con usos y costumbres de territorios cuya extranjeridad «no civilizada» desafiaba la centralidad cultural del individuo dieciochesco. Sabemos también que la música es elemento fundamental en el teatro mayoritario de la época; en *Las Esclavas Amazonas*, las acotaciones donde se indica la música que ha de acompañar cada escena son una constante y van hasta la cancioncita popular –de sorprendente ritmo africano para ser ésta una comedia «asiática» – que canta Trapantoja disfrazado del esclavo negro Candonga en la escena 4ª del acto III. Ambos aspectos los estudia bien Angulo (2006: 181-185) a propósito del teatro de Comella: *La buena esposa* (1781), *La esclava del Negro Ponto* (1781) y *La moscovita sensible* (1794) son buenos ejemplos de mujeres orientales en el teatro popular de fines del XVIII. Para la música, ver las pp. 282-292 del mismo estudio.

amor juega en todo este proceso un papel fundamental; se trata, como corresponde al género, de un amor en apuros, amor contrariado por la esquivez de la dama –que, como veremos es más que una mera convención teatral–, por lo descabellado de la situación (un joven embajador francés pretendiendo a una hermosa esclava oriental, amazona y propiedad del rey), y en última instancia por el escollo sobrevenido –malévolo intento del eunuco Emir para retener a sus amazonas– del inoportuno parentesco de los amantes. Pero la comedia popular, que todo lo puede, impone sus tozudas leyes dramáticas para resolver vía anagnórisis los duelos de amor, y para llegar al desenlace feliz –matrimonio doble, vuelta a casa de las jóvenes extraviadas y vuelta al redil de las mujeres varoniles– que su público aguarda.

Sabemos que gran parte de la dinámica amorosa de las comedias populares procede de –o se enraiza en– el teatro sentimental, como ya nos mostraron en su momento Pataky Kosove (1978), García Garrosa (1990) o Cañas Murillo (1994). Las historias desgraciadas de muchachas venidas a menos o asediadas en su honor, como la que nos ofrece Gálvez en esta comedia, eran moneda corriente en el drama sentimental español, que también solía servirse de la estratagema del reconocimiento final para resolver el embrollo y facilitar la unión de los amantes sin contravenir la ortodoxia social «aunque para ello tengan que hacer malabarismos dramáticos e ignorar los principios más elementales de la verosimilitud» (García Garrosa, 1990: 122). Pero además, los protagonistas de la obra de Gálvez, Carlos e Hipólita, están cortados con el mismo patrón del que se sirve la comedia sentimental para diseñar a sus héroes y heroínas ejemplares: Carlos es un héroe sentimental con todas las de la ley, compendio de virtudes, honorable, bondadoso y humano (como bien podemos observar cuando reprende al sargento Trapantoja por ordenar la muerte del eunuco Abufar en la escena 5ª del acto I), obstinado en el amor pero sensible a las razones y a los ruegos de Hipólita; encarna, en suma, todo lo que Emir (interesado, ambicioso, mentiroso y –sobre todo– misógino[30]–) no es. Ella no le va a la zaga: joven y bella, de origen desconocido, Hipólita oculta una sensibilidad y una vulnerabilidad extremas bajo su apariencia de indómita amazona, y cumple a la perfección el papel de heroína acosada en su virtud, al defenderse con ingenua franqueza y loable valor de las pretensiones del rey siamés de incorporarla a su serrallo, logrando así salvaguardar su honra e unirse a la guarda amazónica:

30. Adelaida– «¿A quién maldices, Emir?»
Emir– «A la raza entera de las mugeres, que altivas/la voz del honor desprecian» (Acto II, escena 2ª).

Amazona herida (Franz Von Stuck, 1904).

El [el Rey de Siam] prendado con extremo
de esa francesa gallarda
quiso entrase en el serrallo,
pero Hipólita tan vana
como sobervia, le dijo
que mientras la poligamia
no abandonase, podria
en él tenerla encerrada,
pero no lograr favores,
que pudieran infamarla,
porque en Siam pretendía
reinar sola o ser esclava.

En todo momento se ponen de manifiesto el honor y la virtud del uno y de la otra, fundamentalmente a través de monólogos en los que ambos dan rienda suelta a los sentimientos, eso sí, oportunamente tamizados por la contención,

la razón y las conveniencias, como corresponde a su condición de héroes dieciochescos. Evidentemente, como ocurre en el teatro de corte sentimental, las huellas de la comedia áurea están presentes en el tratamiento que hace Gálvez del asunto amoroso: el enamoramiento a primera vista; la pasión irreprimible que parece –sólo parece– fuera del control de la voluntad de los amantes; la autonomía del yo –fundamentalmente de Hipólita–, inflexible en su postura frente a la coacción exterior; el conflicto entre la atracción mutua que experimentan los personajes –Hipólita y Carlos, Alberto y Adelaida– y los escollos circunstanciales que impiden que aquélla pueda convertirse en realidad; el doble plano en el que se mueven los personajes (la esfera de los amantes, con sus sentimientos elevados, su lenguaje cortesano y su inflexible código del honor, y por otro lado el ámbito de los criados, Trapantoja y Flora, donde predominan el ingenio, el sentido práctico y la sabiduría popular); el desparpajo del «gracioso» Trapantoja, quien «[…] fue ascendiendo/ por su caveza y sus puños/ desde tambor a sargento/ y á corrido todo el mundo/ con el mayor lucimiento» (Acto III, escena 1ª), y su oportuno engaño para limar las asperezas entre los amantes, etc.; los citados anteriormente son sólo los más evidentes de los recursos de la obra de Gálvez que nos traen el regusto de nuestro mejor teatro cómico del Siglo de Oro.

Pero lo cierto es que por encima de todo ello se impone una visión del mundo absolutamente dieciochesca, que exalta la virtud y la sensibilidad, y que convierte la razón en un elemento moderador de las pasiones desenfrenadas. Y así, en virtud del respeto que todo héroe de su tiempo debe tributar al deber moral y al orden político-social, Carlos, que actúa como embajador de la civilización y de la concordia entre los pueblos, se aviene, a petición de Hipólita, a mantenerse alejado del castillo de las amazonas y se niega repetidamente a romper la palabra dada o a desestabilizar la armonía entre Francia y Siam por su incontinencia amorosa. Para resolver este dilema, ha de ser el sargento Trapantoja, bajo el disfraz del negro Candonga, quien se salte las convenciones y se introduzca en el castillo para ablandar la voluntad de Hipólita: «catáridas apliquemos/ a esta rebelde velleza/ de zelos, que la levanten/ ampolla y la hagan que ceda» (Acto II, escena 9ª). Por su parte, Hipólita tiene poderosos motivos, que estudiaremos más adelante, para perseverar en su esquivez, de forma que su inclinación natural hacia el «sensible corazón» de Carlos (acto III, escena 6ª), que nos revela en unos vehementes y apasionados monólogos donde debaten razón y sentimiento (véase, por ejemplo, la escena 6ª del acto III), se contiene públicamente hasta que las circunstancias se aclaran y se vislumbra una solución conveniente. Al final triunfa el amor, se restituye el orden familiar y social, se encaminan dos nuevos matrimonios y

se reconstruye otro roto en el pasado (Trapantoja-Flora). En definitiva, nada que no encontremos en otras comedias de la propia autora y en la mayoría de las obras de trama sentimental y/o contenido didáctico de la misma época.

Lo cierto es que *Las esclavas amazonas* no tendría nada de particular si no hubiera sido escrita por una mujer, circunstancia poco frecuente en la comedia de entresiglos[31], y si no actualizara – además, de una forma un tanto peculiar– un tema, el de las amazonas, que no había sido nunca hasta entonces llevado a las tablas españolas por una dramaturga. Parece bastante obvio, además, que entre ambos hechos –el que se trate de una escritora y que ésta elija precisamente el tema de las amazonas para su comedia– existe una relación más que casual, que hay que entender, a mi juicio, poniéndolo en relación con el resto de la producción dramática de Gálvez. No creo en absoluto que *Las esclavas amazonas* constituya un aparte en la dramaturgia de la autora, por mucho que ésta se incline hacia los esquemas populares y ponga en escena recursos nuevos en su trayectoria teatral. Aún más, me atrevería a decir que esta comedia –la última original de su autora– supone el punto final de un ciclo dramático con un tema único, planteado desde diferentes ópticas y llevado a escena a través de géneros varios, pero recurrente, insistente, obsesivo: la posición de las mujeres, de lo femenino, dentro del universo patriarcal dieciochesco.

La presentación, nada al uso, que nos hace Gálvez de sus amazonas tiene no poco que ver con la interpretación de lo femenino que desea transmitrnos la obra. Hipólita, Adelaida y Flora son, de hecho, unas amazonas insólitas en la historia de nuestro teatro, no tanto por su inusual ubicación siamesa (al fin y al cabo, la geografía «amazónica» se extiende de un extremo a otro del globo, incluyendo África, América, Asia Menor, India e incluso Oceanía; C. Alonso del Real, 1967:186-202) como por el hecho de que ninguna de las guerreras protagonistas de esta comedia lo sea por decisión propia, vocación o nacimiento, sino a resultas de la negativa de Hipólita a ingresar en el harén real. Nos cuenta Gálvez que «el rey celebró la extravagancia» (acto I, escena 1ª) eximiéndola a ella y sus acompañantes de la esclavitud sexual pretendida, pero condenándolas a «arrastrar las cadenas que el despotismo ha forjado»

31. Los nombres de escritoras de comedia recogidas por los catálogos (Serrano y Sanz, 1975; Herrera Navarro, 1993; Hormigón, 1996-97) y los estudios sobre autoras del XVIII (Bordiga Grinstein, 2002; Palacios Fernández, 2002; Zorrozua, 1997) apenas sobrepasan la media docena. Ninguna de ellas, desde luego, presenta una diversidad en su trayectoria dramática ni por asomo similar a la de Gálvez, y pocas se atreven a ir más allá de la comedia didáctica o de costumbres. Tenemos un excelente estudio de una obra de las más osadas en este sentido, *La dama misterio, capitán marino* de María de Laborda, en este mismo volumen (Ver Angulo Egea).

(acto II, escena 12ª) mediante el celibato, la reclusión y los únicos ejercicios de la caza y de las armas. Tanto Adelaida como Flora están prestas a renunciar a su condición de amazonas y se confiesan ansiosas de encontrar una vía de escape a ese involuntario ostracismo, dispuestas a marcharse con los franceses a cualquier precio: «voy a ver a los franceses/» –dice Adelaida a Emir– «porque yo no tengo nada/ de amazona […] al contrario/ lo que tengo es mucha gana/de ver si esos europeos/ tienen tan negras las caras/ como tú […]» (acto I, escena 2ª); Hipólita, sin embargo, que no en vano lleva el nombre de una mítica reina amazona[32], se declara contenta con su destino, a salvo –entre los muros del castillo donde sólo habitan mujeres y eunucos– de las insidias de los hombres, del engaño amoroso, de la eterna perfidia masculina. Se confiesa enemiga acérrima del otro sexo y hace ondear, como seña de identidad, la bandera de la arrogancia, la altivez:

> […] soy tan bana/tan sobervia y altiva
> que no pienso que se halla
> hombre alguno en este glovo
> que merezca una mirada
> de Hipólita […] (Acto I, escena 2ª).

Pero mientras públicamente hace gala de autonomía, en lo privado bebe los vientos por el embajador francés, y al final –como su predecesora griega– acepta de buen grado la oferta amorosa de Carlos olvidándose de sus propósitos de esquivez y de su condición de amazona real. En realidad, fuera de una supuesta habilidad con las armas y de una forzada abstinencia sexual, poco o nada queda en las de Gálvez de las míticas guerreras que nos legó la tradición. Su aparente «independencia» es en realidad soledad, y su «amazonía» resulta ser una impostura, un disfraz, bajo el cual... ¿qué se oculta?

Se esconde, como bien confiesa la propia Hipólita, el miedo a ser traicionada, a sufrir por amor, a exponerse más de lo necesario. La trayectoria de Hipólita, al fin y al cabo, bien justifica este temor: secuestrada por unos piratas,

32. Hipólita, poseedora del cinturón de su padre Ares, símbolo de fuerza y poder, pero también de castidad y virginidad (Chevalier y Gheerbrant, 1969: 185-6). Según la tradición literaria (la versión más antigua es la de Eurípides en *Héracles* (417 a. de C.), éste fue enviado a recuperar el cinturón de Hipólita, lo cual implicaba de paso poseer a su propietaria. La variante más curiosa de este noveno trabajo de Heracles, recogida por Apolodoro (Graves, 1967, 2: 123), cuenta que seducida Hipólita por la belleza física y la musculatura de Heracles, consiente en darle su cinturón –y algo más, sin duda–. Finalmente, la intervención de Hera, celosa de Hipólita, lleva a la muerte de ésta a manos de Heracles, que huye con el cinturón. La imagen de Hipólita que ofrece esta variante del mito no es, desde luego, la de una virgen intocable y desdeñosa, sino la de una mujer sensible al encanto viril.

vendida a Emir, ofrecida como presente sexual al rey de Siam, recluida en un castillo y condenada al celibato. No es de extrañar que su única expectativa respecto al sexo contrario sea la de ser engañada, ni que disfrace de desdén y altivez la necesidad de autoprotegerse. Nos lo explica con buenas razones en la escena 3ª del acto III:

> He aquí por qué yo á los hombres
> tan altanera aborrezco;
> suspiran, ruegan, ponderan
> los sentimientos más tiernos
> del amor; y si consiguen
> que se les oiga a lo menos
> ya se olvidan de la queja,
> y dejan obrar al tiempo (Acto III, escena 3ª)

Y nos lo repite con más convencimiento aún después de creerse engañada por Carlos:

> Ves, Adelaida, el perverso
> seductor? todos los hombres son lo mismo: vive en ellos
> la mentira, la falacia,
> la impostura, el fingimiento
> y en Carlos ¡Ay! más que todos (Acto III, escena 4ª)

Desde su condición de amazona –y por tanto, de virgen– impuesta por un hombre y aceptada por ella de buen grado, el tesón con que defiende su virtud tiene mucho que ver con el deseo de blindar un territorio personal donde no pueda ser objeto de humillación ni de transacción económica; su reticencia al matrimonio, que entiende como pérdida de este espacio propio, y la insistencia con la que defiende que soledad y celibato constituyen el único espacio de libertad de una mujer frente a «las cadenas del amor» (acto III, escena 6ª), también; no deja de tener su gracia, por cierto, la modernidad que yace en el profundo horror con el que Hipólita se refiere en la obra al lazo conyugal: «¡Yo sujeta para siempre/con el lazo de himeneo/a los caprichos de un hombre! de pensarlo me estremezco» (Acto III, escena 4ª), aunque al final quede encantada con el amor de Carlos. Aunque el título de la obra suene oximorónico e incluso ridículo, esconde una interesante paradoja con la que Gálvez parece resumir una de las escasas opciones vitales con las que cuentan las mujeres: ser esclavas y a la vez amazonas, no tener libertad pero ser libres, guardar un reducto íntimo, inviolable, de autonomía: el derecho a no amar, a no entregarse en cuerpo y alma: «que reyno, aunque Esclava soy/ porque en la clase en que estoy/ nadie puede dominarme» (Acto II, escena 12ª); «[…] yo, esclava aquí, soy libre; /y mas este estado aprecio/ que la corona del mundo» (Acto III, escena 5ª).

La esquivez de las amazonas de Gálvez esconde mucho más que un recurso moretiano para que al final de la obra venza el amor y la autora conquiste el plácet del público (aunque es seguro que este último propósito se mantuvo como referencia en la miente de la autora mientras pergeñaba su comedia). La prueba es que Hipólita encaja a la perfección entre el resto de heroínas de Gálvez, especialmente entre las de sus tragedias, víctimas de diferentes variantes de la opresión patriarcal en un mundo misógino y hostil (Establier, 2005).

Las esclavas amazonas no es sino un paso más en la lucha que emprende la autora malagueña desde las tablas contra la esclavitud en general y la que sufren las mujeres en particular[33], e Hipólita es otra víctima, otro objeto más de la violencia masculina: «En vano en este recinto /prodiga la primavera/ sus flores: despreciable/a pesar de la belleza de sus dones será siempre/ la mansión de donde reyna/la opresión, la esclavitud […]» (Acto II, escena 3ª). Claro está que la amazona desdeñosa no se suicida al final de la obra, como sí lo hacen otras heroínas de Gálvez (Safo, Blanca de Rossi o Florinda). Hipólita se enamora por «la primera vez»(acto III, escena 6ª), y el amor de Carlos, un amor civilizado, sensible, respetuoso, de igual a igual, es en este caso una liberación y una fiesta: «amante y rendido/ llevarla a Europa pudiera/ donde premiando mi afecto, libre dichosa y contenta/ viviese entre mil delicias»; (acto II, escena 5ª). Descartada la solución trágica del suicidio, de entre los dos únicos senderos de vida que se le ofrecen a Hipólita –continuar como esclava virgen del tirano oriental o ceder su cinturón como la amazona griega que le da nombre[34] (en nuestro caso volver a Europa de la mano del héroe enamorado para formar una familia), su elección –la segunda, claro– es razonable, profundamente dieciochesca y apropiada para la comedia.

Huelga decir que estamos ante una obra de entretenimiento y que un final catártico como los señalados para otras obras no encajaría en el patrón. Pese a todo, merece la pena preguntarse por qué cierra Gálvez el ciclo de su producción dramática original rescatando a Hipólita de su pasado de tinieblas y ofreciéndole un futuro europeo y feliz. Y es que, desde la óptica de una autora del siglo XVIII, que jamás se ensaña en sus obras contra el amor –sí, no obstante, contra las prácticas del mal amor–, el enamoramiento de Hipólita nunca puede ser una cesión o claudicación, antes bien, es un regalo («mis deseos/premia el amor» (acto III, escena 9ª), un desiderátum, una utopía que contempla la posibilidad de un destino diferente –diferente al de Florinda, al de Blanca de Rossi, al de Safo y al de la Hipólita mítica– para las mujeres. La

33. No es la primera vez por cierto que Gálvez funde alegato antiesclavista y feminista en un solo discurso, como bien se ve en *Zinda* (Establier, 2005: 150-152).
34. Ver nota 32.

esquivez no es ridiculizada ni censurada en la obra de Gálvez, como sí lo fue en las de otros dramaturgos que la precedieron en el tratamiento del tema; más bien es reconducida hacia un lugar donde la mujer no necesariamente ha de claudicar o entregarse, un lugar en el cual es posible encontrar un compañero digno; un lugar donde no es necesario renunciar al amor para no sufrir, donde no hay que ser ni esclava ni amazona para conservar la dignidad femenina, donde entregar el mítico cinturón no implica la muerte ni la humillación. Gálvez subvierte el mito, sin llegar a la transgresión desafiante de Anne-Marie du Boccage (*Las amazonas*) o de Heinrich Von Kleist (*Pentesilea*)[35], para ofrecer una salida *feliz* al destino femenino.

La obra es, en suma, entretenida en su forma (el tira y afloja entre Carlos e Hipólita resulta un tanto cansino, pero los enredos de Trapantoja ayudan sin duda a aligerar la carga sentimental)–, descabellada argumentalmente y bastante menos superficial en su fondo de lo que a primera vista pudiera parecer. Coincido con mucho de lo dicho hasta el momento sobre esta comedia de Gálvez, especialmente con la visión que ofrece E. F. Lewis de la *eslava amazona* como símbolo de la mujer dieciochesca y como trasunto de la propia autora (2004:111) aunque discrepo del enfoque excesivamente actual con el que se la interpreta y/o valora en ocasiones. La denuncia que subyace en ella acerca de la posición de lo femenino es bastante menos «conservadora» (Flepp, 2006: 70-1) de lo que a primera vista pueda parecer, y la solución final – la aparente claudicación de la amazona, rescatada por el héroe de su destino adverso, y su aceptación del estatus matrimonial– no se adecua, claro está, a las metas del feminismo contemporáneo, pero encaja sin estridencias en la línea de las comedias de la autora y en la ideología sexual de una dramaturga de su tiempo: la amazona-esclava 'por fuerza' elige al final su destino, que conduce hacia la felicidad, la civilización, la identidad, el amor, la familia, el equilibrio personal, el orden social y la armonía sexual. Como término de una galería de heroínas de Gálvez violadas, autoinmoladas o asesinadas, esta relectura del

35. Con su tragedia *Las amazonas* (1748), Madame du Boccage inaugura un ciclo de inversión del mito amazónico muy productivo en las reinterpretaciones del siglo XX. Frente a las versiones «oficiales» del mito, según las cuales Teseo fue vencedor de las amazonas y seductor –y a veces violador– de Antíope, en la obra de Boccage el héroe es prisionero de las guerreras, admirador de su superioridad y ardiente enamorado de Antíope. No en vano se atribuyó el epíteto de «amazona» a su autora. Por su parte, sesenta años más tarde Kleist invierte en *Pentesilea* (1808) el enfrentamiento entre Aquiles y Pentesilea, y convierte a ésta en artífice del asesinato del que es víctima según la tradición legendaria. Al llegar el siglo XX, estas inversiones que transforman a las amazonas en vencedoras –temporales, por lo general– del héroe se multiplican, no sólo desde la literatura feminista, sino también desde el cine o el cómic. Remito para esto al trabajo que coordina Leduc (2008).

mito amazónico –el venturoso porvenir que se le ofrece a Hipólita, Adelaida y Flora– es a la vez una reconciliación de la autora con las expectativas para su propio género y un compromiso entre sus intereses dramáticos y la comedia popular de entresiglos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.

— «Introducción» a Mª Rosa de Gálvez, *La familia a la moda*, Grupo de Estudios del siglo XVIII, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 9-101.

ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

ANGULO EGEA, María, «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 281-301.

— *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.

BACHOFEN, J. J. *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 1987.

BLOCK, Josine H. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, Brill, 1995.

BORDIGA GRINSTEIN, Julia, *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho*, 3, The University of Virginia, 2003.

— «Panorama de la dramaturgia femenina española en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX», *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 195-218.

BORGEAUD, Philippe (dir), *La Mythologie du matriarcat. L'Atélier de Johan Jakob Bachofen*, Genève, Droz, 1999.

CALDERA, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Librería Goliardica, 1960.

CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724»,en Kleinertz, Rainer (ed.), *Teatro y música en España, (siglo XVIII)*, Kassel-Berlín, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.

CASTAÑEDA, James, *Agustín Moreto,* Twayne Publishers, 1974.

CASTILLO, Juan del, *Las amazonas de España y prodigio de Castilla*, 1701, [s.l.], [s.n.].

CHECA, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 13-31.

CHEVALIER, Alain, y GHEERBRANT, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, pp. 185-186.

COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Maryland, John Hopkins Press, 1935.

COULON, Mireille, «Ramón de la Cruz et le mythe des amazones», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), nº 1, pp. 5-19.

CRUZ, Ramón de la, *La República de las mujeres*, en E. Cotarelo (ed.), *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*, tomo II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, nº 23, Madrid, Bailly-Baillière, 1915.

DAVIS, Charles, «Análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid:1708-1719», en García Lorenzo, L. y J.E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books, 1991, pp. 191-204.

DELGADO, Mª José (ed.), *Las comedias de Ana Caro. «Valor, agravio y mujer» y «El conde Partinuplés»*, Nueva York, Peter Lang, 1998.

ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: Las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», Dieciocho, 29. 2 (Fall), 2006, pp. 179-203.

— «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*, 18 (2005), pp. 143-161.

— «Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV (2009), pp. 195-219.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI (2003), pp. 117-136.

FLEPP, Catherine, «Les fictions du féminin dans l'oeuvre de María Rosa de Gálvez (1768-1806)», en Françoise Étienvre (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 61-73.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Las Esclavas Amazonas*, Biblioteca Nacional, ms. 16507.

— *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990.

GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Hachette Littératures, 1967, 2 vols.

GUYON, Claude-Marie, *Histoire des Amazones anciennes et modernes*, Paris, Villette, 1740.

HERNÁNDEZ REYES, Dalia, «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Ciudad de México del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8 (2008), pp. 195-223.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, PADEE, 1996-7, 2 vols.

Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos. Madrid, en la Imprenta de Alfonso de Mora, 1735. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

LAFARGA, Francisco. «La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII: *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* de F. del Rey», en *Femmes et guerre en Mediterránée (XVIIIème-XIXème siècles)*, Pub. des Universités de Barcelone et Montpellier, 2000, pp. 43-51.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Réalité et représentation des amazones,* Paris, L'Harmattan, 2008.

Literatura de cordel y teatro en España, *1675-1825*. http://www.pliegos.culturaspopulares.org/comedias.php

LEWIS, Elizabeth Franklin, *Women Writers in the Spanish Enlightenment. The Pursuit of Happiness,* Hampshire/Burlington, Ashgate, 2004.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, y J.E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724*, Cambridge University Press, 2006.

MACKENZIE, Ann L. *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool University Press, 1994.

MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil.»* Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

MORETO, Agustín, *El desdén, con el desdén*, Ed. de Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971.

— *El desdén, con el desdén*, Ed. de Enrico di Pastena y estudio preliminar de John E. Varey, Barcelona, Crítica, 1999.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro barroco en una carta de Benardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.

— «Teatro», en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 135-233.

— *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.

PASTRE, Geneviève, *Les Amazones. Du mythe à l'histoire*, Paris, G. Pastre/les octaviennes, 1996.

PATAKY KOSOVE, Joan Lynne. *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (173-1865)*. London, Tamesis, 1978.

REAL, Carlos Alonso del, *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

ROMANOS, Melchora, «Aspectos de la comicidad en la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina», en Arellano, I., Oteiza, B. y Zugasti, M. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998,* Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 281-292.

SAMUEL, Pierre. *Amazones, guerrières et gaillardes*, Grenoble, P.U. de Grenoble, 1975.

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso, « Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación», *Anales de Filología Francesa*, 16 (2008), pp. 205-221.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833,* 2 vols., Madrid, Atlas, 1975.

SOLÍS, Antonio de, *Las Amazonas de Escitia*, Valencia. Imprenta de la Viuda de José de Orga, 1764.

TIRSO DE MOLINA, *Las amazonas en las Indias*, en M. Zugasti (ed.) *Trilogía de los Pizarros*, vol. III, Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarros-Reichenberger, 1993.

Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impresso hasta el año 1716. En Jaime Moll, «Comedias sueltas no identificadas», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

TYRRELL, William Blake, *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

VAREY, J.E. y Charles DAVIS, *Los libros de cuentas en los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1992.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Las mujeres sin hombres*, en *Comedias pastoriles y Comedias mitológicas*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CLXXXVIII, Madrid, Atlas, 1965, pp. 375-426.

— *Las grandezas de Alejandro*, en *Comedias mitológicas y Comedias históricas de asunto extranjero*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC, Madrid, Atlas, 1966, pp. 331-390.

— *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, en *Obras Completas*, Comedias, I, Madrid, Turner, 1993, pp. 737-813.

ZORROZUA, Mª del Pilar, *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, Tesis Doctoral, Universidad de Deusto, 1997.

Fecha de recepción: 03/04/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII

Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ

UCM

RESUMEN

El trabajo es una bibliografía general sobre escritoras del siglo XVIII, en su contexto histórico. Está dividido en dos partes, se abre con «Textos» de época, y acaba con «Estudios» modernos. A su vez aquéllos están separados en dos apartados, el primero sobre la «Polémica sobre la identidad de la mujer», más de sesenta fichas entre las que hallamos a Cubíe, Feijoo, animador de una larga polémica, Samaniego, Amar y Borbón, Joyes y Blake…, redactados por mujeres o por varones. En «Textos literarios» se recogen las obras de más de medio centenar de escritoras. En ambos casos se recogen las ediciones antiguas y modernas. En los «Estudios» se informa de la bibliografía específica sobre las escritoras, pero también de problemas sociales, culturales de las mujeres y los necesarios para interpretarlos bien.

Palabras clave: Mujeres, siglo XVIII español, bibliografía, polémica identidad de la mujer, problemas sociales, mujer tema literario, tertulias dirigidas por mujeres, escritoras, poetisas, dramaturgas, novelistas, poesía y teatro en el claustro religioso y místico.

ABSTRACT

This paper is a general bibliography about XVIIIth Century women writers, in their historical context. It is divided in two parts: «Texts» of XVIIIth. Century and modern «Studies». The «Texts» are classified in two sections: the first one includes more than sixty texts related to the controversy about women identity, written by Cubíe, Feijoo, Samaniego, Amar y Borbón, Joyes y Blake,…; the second one, «Literary texts» includes more than fifty women writers' works. Finally, the section called «Studies» includes specific bibliography about the authors, but also about cultural and social limitations suffered by women.

Keywords: Women, XVIII Century in Spain, bibliography, women identity controversy, social problems, woman literary subject, women writers, literary circles guided by women, women poets, women dramatist, women novelist, poetry and theatre in religious and mystic cloister.

1. TEXTOS

1.1. POLÉMICA SOBRE LA IDENTIDAD DE LA MUJER

AGUIRRE, Manuel de, «[Defendiendo la condición de la mujer y su igualdad con el hombre]», *Correo de Madrid o de los Ciegos*, 2.126 (1788), pp. 658-661.

ÁLVAREZ, Fray Alonso, *Memorias de las mujeres ilustres de España*, Madrid, Imp. de Sancha, 1798.

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Importancia de la instrucción que conviene dar a las mujeres*, Zaragoza, 1784. [Perdida].

— *Ramillete de escogidos consejos que la mujer debe tener presentes en la vida del matrimonio*, Zaragoza, 1784. [Perdida].

— «Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres, a la Real Sociedad Económica Matritense», *Memorial Literario*, 8.32 (agosto, 1786), pp. 399-438. (Editado por C. Chaves McClendon, *Dieciocho*, 3.2, 1980, pp. 144-161; reeditado en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Araarteko, 2006, pp. 93-124).

— *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Archivo Histórico Nacional (Madrid), Consejos Suprimidos, leg. 5786-1.

— *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imp. de Benito Cano, 1790; edición de María Victoria López-Cordón, Madrid, Cátedra-Instituto de la Mujer, 1994.

— *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Chadwyck & Healey, 1992, 5 microfichas.

BALLEXERD, N., *Crianza física de los niños, desde su nacimiento a su pubertad. Disertación que ganó el premio de la Sociedad Holandesa de las Ciencias año 1762* por N. Ballexerd, ciudadano de Ginebra. Puesta en castellano por D. Patricio de España (Seudónimo de Eugenio de Llaguno y Amírola), Madrid, Gabriel Ramírez, 1765; Madrid, Antonio Espinosa, 1787, 2 ed.

BASCO FLANCAS, Ricardo, *Apoyo a la defensa de las mujeres que escribió el P. Feijoo*, Madrid, Vda. de Blas de Villanueva, 1727.

BELATI, Francisco, *Régimen de los casados y las obligaciones de un marido cristiano con su mujer*, trad. de Felipe de la Plata y Sile, Valladolid, Imp. F. Antonio Garrido, 1788.

BOUDIER DE VILLEMERT, François, *El amigo de las mujeres*, trad. de Francisco Mariano Nifo, Madrid, Escribano, 1771.

CABARRÚS, Francisco, «Memoria sobre la admisión y asistencia de las mujeres en la Sociedad Patriótica», *Memorial Literario*, 8.27 (mayo, 1786), pp. 74-85.

CALDEVILLA BERNALDO DE QUIRÓS, Juan (seudónimo de Ignacio de Meras Queipo de Llano), *Avisos de una dama a una amiga suya sobre el perjudicial uso de las cotillas*, Madrid, Joaquín Ibarra, s. a.

CASCAJALES, Tiburcio (seudónimo de Cristóbal Medina Conde), *Carta que escribe al señor don Pedro Méndez de Arellano sobre lo que le ha parecido el papel de la Contraofensiva crítica a su favor de los hombres que escribió don Laurencio Manco de Olivares*, s. l., s. i., s. a.

CASO, Catalina de (trad.), de Charles Rollin, *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras para ilustrar el entendimiento y rectificar el corazón*, Madrid, José de Orga, 1755, 4 vols.

CLAVIJO Y FAJARDO, José Gabriel, *El tribunal de las damas, copia auténtica de la Ejecutoria que ganó la Modestia en el Tribunal de la Razón, representado por las Damas juiciosas de la España*, Madrid, Imp. J. F. Martínez Abad, s. a. (1755).

— *Pragmática del celo y desagravio de las damas*, Madrid, Imp. Herederos de A. de Gordejuela, 1755.

— *El Pensador*, Madrid, J. Ibarra, 1762-1767, 6 vols.; ed. facsímil, presentación Manuel Lobo Cabrera y Enrique Pérez Parrilla, Madrid, Cabildo de Lanzarote-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Biblioteca Nacional, 1999, 7 vols.

CUBÍE, Juan Bautista, *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres*. Con un Catálogo de las Españolas que más se han distinguido en Letras y Armas, Madrid, Imp. Antonio Pérez de Soto, 1768; ed. facsímil en Valencia, Librería París-Valencia, 1997.

Discurso sobre el lujo y proyecto de un traje nacional, de orden superior, Madrid, Impr. Real, 1788; ed. facsímil, Madrid, Almarabú, 1985.

Escuela de las señoritas, o carta de una madre cristiana a su hija, trad. de Cristóbal M. Palacios, Madrid, Ibarra, 1784. (Reseña en *Memorial Literario*, 5, nov. 1794, pp. 56-57).

FEIJOO, Benito Jerónimo, «Defensa de las mujeres», en *Teatro crítico universal*, Madrid, L. F. Mojados, 1726, I, Disc. XVI; «Defensa de la mujer». *Discurso XVI del Teatro Crítico*, ed. a cargo de Victoria Sau, Barcelona, Icaria, 1997.

— *Justa repulsa de inicuas acusaciones contra el Teatro Crítico y su autor*, Madrid, A. Pérez del Soto, 1749.

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *Tratado de la educación de las hijas*, trad. de Remigio Asensio, Madrid, Vda. de Sánchez, 1769.

— *Escuela de mujeres y educación de las niñas*, Madrid, Manuel Marín, 1771.

FLORES VALDESPINO, Juan de, *Academia de Ociosos*, Cádiz, 1763.

Galería de las mujeres que se han hecho muy notables, 4 vols. (Reseña en *Memorial Literario*, 5, enero 1802, 3).

GENLIS, Stéphanie Ducrest-Felicité, condesa de, *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación*, trad. de Bernardo María de la Calzada, Madrid, Impr. Real, 1792, 2 vols.

HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo, «Educación de la mujer en su niñez», en *Historia de la vida del hombre*, Madrid, Imprenta de Aznar, 1789, 4 vols., I, Libro III, Cap. VI, pp. 367-379.

IRIARTE, Tomás de, *Los literatos en Cuaresma* [1773], ed. de Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

JOYES Y BLAKE, Inés, «Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas» en trad. de S. Johnson, *El príncipe de Abisinia* (1798). Editado por Virginia Trueba, «Mujeres Ilustradas: El alma no es hombre ni mujer», en *La vida escrita por las mujeres. Obras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana. Volumen I: Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Madrid, Círculo de Lectores, 2003, pp. 511-514; «Apología de las mujeres», en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 131-163; «Apología de las mujeres», edición anotada, en Mónica Bolufer Peruga, *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*, Valencia, PUV, 2008, pp. 275-298; «Apología de las mujeres»,edición crítica, en *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia. Traducción de Inés Joyes y Blake. Apología de las mujeres. Carta original de Inés Joyés a sus hijas*. Ed. y estudio preliminar de Helena Establier Pérez, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 237-255.

LANGLET, J., «Carta a las señoras», y «Nueva defensa de su sexo», en *El Hablador Juicioso y Crítico Imparcial*, Madrid, Imp. de Francisco Javier García, 1763, nos. 2 y 3.

LE PRINCE DE BEAUMONT, Jeanne Marie, *Conversaciones familiares de doctrina cristiana entre gente de campo, artesanos, criados y pobres*, Madrid, 1773, 2 vols.

— *Almacén o Biblioteca completa de las niñas, o Diálogos de una sabia directora con sus discípulas de la primera distinción*, trad. de Matías Guitet, Madrid, Manuel Marín, 1778, 4 vols.

— *Biblioteca completa de educación o Instrucciones para las señoras jóvenes, obra escrita en francés…*, trad. de don José de la Fresa, Madrid, Manuel Marín, 1779-1780, 6 vols.

— *La devoción ilustrada o Conversaciones familiares entre una sabia directora y algunas personas de distinción sobre el verdadero camino de la virtud*, trad. de Juan Manuel Girón, Madrid, Viuda de Manuel Martín, 1782.

MANCO DE OLIVARES, Laurencio (seudónimo), *Contra defensa crítica a favor de los hombres…*, Madrid, Francisco Sánchez Asensio, 1726.

MAÑER, Salvador José, *Antiteatro crítico sobre el primero y segundo tomo del Teatro crítico universal del Rdo. P. Feijoo*, Madrid, Juan de Moya, 1729.

MARTÍNEZ Y SALAMANCA, Miguel, *Desagravios de la mujer ofendida contra las injustas quejas de la contradefensa crítica de don L. Manco de Olivares*, Madrid, 1727.

MIRABEL TOLEDANO, Juan de, *El jardín de las damas y recreo de caballeros, o sea desagravio de las mujeres a las que venera el orbe...*, Madrid, Imp. Pedro J. Alonso Padilla, 1720.

MUÑOZ, Juan Bautista, *Juicio del Tratado de Educación del R. P. Cesáreo Pozzi*, Madrid, Imp. Joaquín Ibarra, 1778.

NIFO, Francisco Mariano, *Discursos eruditos de varios ingenios españoles (que en desagravio de la patria ofendida por algunos escritores de modas ofrecen sobre algunos asuntos)*, Madrid, Francisco Javier García, 1764. Son 7. El 5. «Si es conveniente sean sabias las mujeres», por S. R., 21 pp.

— «Las mujeres del teatro», en *Diario Extranjero*, recogido en *Escritos sobre teatro, con el sainete El tribunal de la poesía dramática*, ed. M. Dolores Royo Latorre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996, pp.137-140.

ORTÍ Y MOLES, José, *Academia a las señoras* (1698), edición, introducción y notas de Pascual Mas i Usó, Kassel, Reichenberger, Valencia, Conselleria de Cultura, 1994.

Papel de Marica la tonta en defensa de su sexo y respuesta al escrito por don Laurencio Manco de Olivares, Madrid, 1727.

PLUCHE, Noel-Antoine, *Carta de un padre de familia en orden a la educación de la juventud de uno y otro sexo*, trad. de Esteban Terreros y Pando, Madrid, Gabriel Ramírez, 1754.

PUEYO Y DE SAN PEDRO, José, *Discurso histórico y filosófico sobre el carácter, costumbres y mérito de las mujeres*, 1805 (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 4544).

Razón con desinterés fundada y la verdad cortesanamente vestida, unión y concordia en contra y a favor de las mujeres, La, s. l., s. a.

Relación de la definición del amor y los muchos estragos que ha hecho, compuesto por un ingenio de Cádiz, Sevilla, Franco de Leedael, s. a.

Relación nueva donde una dama expresa sentimientos a un amante ingrato, Granada, Imp. de Juan Vázquez, 1717.

Respuesta a las objeciones que se han hecho contra el proyecto de un traje nacional para las damas, Madrid, Impr. Real, 1788.

Retrato de la mujer fuerte y virtuosa sacado de la Sagrada Escritura, trad. Antonio de Torres, Madrid, Blas Román, 1788.

REYRE, Abbé, *Escuela de las señoritas o Cartas de una madre cristiana a su hija pensionada en el convento de…*, trad. de C. Manuel de Palacio y Viana, Madrid, Joaquín Ibarra, 1784.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro, «Discurso sobre admisión de señoras en la Sociedad Económica», Madrid, 18 noviembre de 1775, 9 ff. Sociedad Económica (Madrid), leg– 3/27.

ROLLIN, Charles, *Educación de la juventud*, trad. de Leandro Tovar, Madrid, 1747.

— *Educación y estudio para los niños y niñas y jóvenes de ambos sexos*, trad. de J. Moles, Madrid, 1781.

SAMANIEGO, Félix María de, *Medicina fantástica del espíritu, y espejo teórico-práctico, en que se miran las enfermedades reinantes desde la niñez hasta la decrepitud: con recetas y aforismos, que suministra la moral*. Escrita en metro joco-serio y prosa por el Dr. D. Damián de Cosme. Dedícase a los santos médicos San Cosme y San Damián. Con licencia. Madrid, por Pantaleón Aznar, 1786; edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva-RSBAM-Delegación en Corte, 2010.

SANTARELLI, Juan Antonio, *Estrado crítico en defensa de las mujeres contra el Teatro Crítico Universal de errores comunes*, s. l., s. i., s. a. (1727).

SEIXO, Vicente, *Discurso filosófico y económico-político sobre la capacidad o incapacidad natural de las mujeres para las Ciencias y las Artes*, Madrid, Repullés, 1801.

SOLER, Alberto Antonio, *Teatro crítico particular para destierro de errores universales*, Madrid, Imp. Diego Miguel de Peralta, 1734.

— *Teatro crítico universal para destierro de errores universales*, s. l., s. i., 1734.

THOMAS, Antoine Léonard, *Historia o pintura del carácter, costumbres y talento de las mujeres en los diferentes siglos*, trad. de Alfonso Ruiz de Piña, Madrid, Oficina de Miguel Escribano, 1773. (Reseña en *Memorial Literario*, 5, oct. 1790, pp. 201-202).

TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, María Antonia (trad.), *Instrucción de una señora cristiana para vivir en el mundo santamente*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1775.

VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *El dichoso pensador. Desagravio de las mujeres. Sus prendas, excelencias y sublimidades*, Madrid, Imp. José Martínez Abad, 1766.

VARO MIRAVAL Y SANTISTEBAN, Félix, *Ejemplar de caballeros cristianos y ociosidad divertida*, Madrid, Manuel Fernández, 1738.

VERGE, Juana, «¿La corrupción de la sociedad empieza por los hombres o por las mujeres?», *Diario de Madrid*, 132 (12 de mayo de 1797), pp. 541-542. (Reeditado en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 129-130).

VERNEY, Luis Antonio, *Verdadero método de estudiar*, trad. de Maymo y Ribes, Madrid, J. Ibarra, 1760.

1. 2. TEXTOS LITERARIOS

ALVARADO LEZO PACHECO Y SOLÍS, Josefa de, marquesa de Espeja, *La lengua de los cálculos*, Madrid, 1805. (Traducción de una obra del abate Condillac).

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Oración gratulatoria que la señora…, elegida Socia de Mérito, dirigió a la Junta de Señoras en 1787*, Madrid, Antonio Sancha, 1787.

— *Relación del bombardeo y ruina del Hospital de Nuestra Señora de Gracia por las bombas francesas*, Zaragoza, 23 de octubre de 1809. Citado en *Diccionario Bibliográfico de la Guerra de la Guerra de la Independencia*, vol. I, p. 15. Zaragoza, Libro IV de Acuerdos del Archivo del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (Ficha de Mercedes Romero Peña, no encontrada).

ANA DE SAN JERÓNIMO, Sor (Ana Verdugo de Castilla), *Obras poéticas*, Córdoba, Of. de Juan Rodríguez, 1773.

Antología de poetisas líricas, Serrano y Sanz, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos.

BARRENECHEA, María Rita de, condesa del Carpio, *Catalin, comedia en prosa en un acto*, Jaén, s. i., 1783. (Reeditado en *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 1-61).

— *La aya*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 16.151. (Edición de María Jesús García Garrosa, en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 14, 2004, pp. 25-66).

BASARÁN GARCÍA, Joaquina (trad.), de Alain-René Lesage, *Historia de Gil Blas de Santillana*, Real Academia de la Lengua (Madrid), ms. 323-326.

BERGNES DE LAS CASAS, Juana (trad.), de Pierre-Antoine de Laplace, *Lidia de Gersin o Historia de una señorita inglesa de ocho años*, Barcelona, 1804.

— (trad.), de Elizabeth Sommerville, *Flora o la niña abandonada*, Madrid, 1807.

BLANCAS, María Antonia de, *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*, s. l., s. i., s. a.

CABAÑAS, Mariana, *Las mujeres solas, sainete*, Instituto del Teatro (Barcelona), ms. CDLXXX-10. (Recogido en *Teatro breve de mujeres. Siglos XVII-XX)*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996, pp. 67-99).

CAMPORREDONDO, María de, *Tratado filosófico-poético exótico, compuesto en seguidillas por…, mujer y sobrina de don Manuel Camporredondo, natural y vecina de la villa de Almagro*, Madrid, Miguel Escribano, 1758.

CARO Y SUREDA, Pascuala, *Examen a que se presentará doña…, hija de los marqueses de la Romana el día [] de abril de 1782*, Valencia, Benito Monfort, 1781.

CASTILLA XARABA, María Jacoba (trad.), de Mme. de Genlis, *Adelaida o el triunfo del amor*, con el Prólogo «La traductora, a mi sexo», Madrid, 1801.

CAVEDA Y SOLARES, Rita (trad.), *Cartas selectas de una señora a una sobrina suya, traducida de una obra inglesa, impresa en Filadelfia y traducidas al español*, Madrid, Oficina de García, 1800. (Recogido en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 165-245).

CEPEDA Y MAYO, María del Rosario, *Relación de los ejercicios literarios que la Sra. Doña del Rosario Cepeda y Mayo, hija de (…) actúo los días 19, 22, y 24 de septiembre del presente año desde las nueve a las doce de la mañana de cada día, teniendo solamente doce de edad y poco menos de uno de instrucción en sus estudio*, Cádiz, Manuel de Espinosa de los Monteros, 1768.

CERDA Y VERA, María Cayetana de la, condesa de Lalaing (trad.), *Obras de la marquesa de Lambert. Traducidas del Francés por doña Cayetana de la Cerda y Vera, condesa de Lalaing*, Madrid, Manuel Marín, 1781.

CIENFUEGOS, Beatriz, *La Pensadora Gaditana*, Cádiz, Imp. Real de la Marina, 1762-63, 4 vols.; Madrid, Imp. de F. Javier García, 1762-63, 4 vols.; Cádiz, Impr. de Manuel Ximénez Carreño, 1786, 1 reimpresión; *Antología*, ed. de

Cinta Canterla, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996; *La Pensadora Gaditana*, ed. de Scott Dale, Newart, Juan de la Cuesta, 2005.

COMELLA BEYERMON, Joaquina, *La Anita*, tonadilla, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 14066-1. (Recogido en *Teatro breve de mujeres. Siglos XVII-XX*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996, pp. 101-135; María Angulo Egea, «Una tonadilla escénica. *La Anita* de Joaquina Comella, con música de Blas de la Serna», *Salina. Revista de Lletres de la Universitat de Tarragona*, 12, noviembre, 1998, pp. 76-90).

DAMA SEVILLANA, *Comedias: El ejemplo de virtudes y santa Isabel, reina de Hungría; La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 17430.

EGUAL Y MIGUEL, Anna María, *Poesías*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 22034.

— *Obra completa*, en *Literatura barroca en Castellón: María Egual (1655-1735)*, ed. de Pasqual Mas i Uxó, y Javier Vellón Lahoz, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1997, pp. 55-181.

FERNÁNDEZ Y FIGUERO, Magdalena (trad.), *La muerte de Abel vengada*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1803. Traducción de *La mort d'Abel* de Gabriel Legouvé.

FRANCISCA DE SANTA TERESA, Sor, *Poesías*, Biblioteca Universitaria (Oviedo), ms. M. 233.

GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa (trad.), *Catalina o la bella labradora*, Madrid, Benito García, 1801. Traducción de *Catherine ou la belle fermière*, 1793, de Amélie-Julie Candeille.

— (trad.), *El califa de Bagdad*, Madrid, Benito García, 1801. Traducción de C. Godard d'Aucourt.

— *Ali-Beck, tragedia original en cinco actos*, Madrid, Benito García, 1801.

— *Obras poéticas*, Madrid, Imp. Real, 1804, 3 vols.

— *Safo, drama trágico en un acto*, Valencia, Imp de Estevan, 1813.

— *Safo*, Introduction y Notes de Daniel S. Whitaker (*Dieciocho*, 18, 1995, pp. 189-210).

— *Safo. Zinda. La familia a la moda*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1995.

— *La familia a la moda*, ed., introducción y notas de René Andioc, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2001.

— *Safo* y *El egoísta*, en Aurora Luque y José Luis Cabrera Ortiz, *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*, Málaga, Instituto Municipal del Libro de Málaga, 2005 (Consulado del Mar, 1), pp. 143-271.

— *Poesía. Viaje al Teide. Oda*, en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 247-254.

GASCA Y MEDRANO, María (trad.), *Las minas de Polonia*, Barcelona, Juan Piferrer, s. a. Traducción de Louis Ch. G. de Pixérécourt, *Les mines de Pologne*, 1803.

GERTRUDIS DE LA CRUZ, Sor (Gertrudis Pérez Muñoz), *Vida*, en Fernando Durán López, *Tres autobiografías religiosas españolas: Sor Gertrudis de la Cruz, Fray Diego José de Cádiz, José Higueras*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003. Apéndice. Incluye Índice, prefacio, y advertencia final de la *Vida* de Sor Gertrudis Pérez Muñoz (mss. 19000-19001, Biblioteca Nacional, Madrid), pp. 97-119.

GONZÁLEZ, Teresa, *El estado del cielo para el año de 1778, arreglado al meridiano de Madrid. Pronóstico general con todos los aspectos de los planetas…*, dedicado a la Exma. Sra. Doña María Josefa Alfonso, condesa-duquesa de Benavente, Madrid, Imp. de Manuel Martín, s. a. (Reeditado en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 63-92).

GREGORIA FRANCISCA DE SANTA TERESA, Sor (Gregoria Francisca de la Parra Queinoje), *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, Carmelita Descalza en el convento de Sevilla su Patria*, Biblioteca Nacional (Madrid), Papeles curiosos manuscritos. Tomo 39, ms. 10924, ff. 58v-91.

— *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, Carmelita Descalza en el convento de Sevilla, en el siglo Doña Gregoria Francisca de la Parra Queinoje*, Contiene un retrato de la monja y prólogo de Antonio de Latour, París, Librería de Garnier Hermanos (Imp. J. Claye), 1865.

GUERRA, Teresa, *Obras poéticas*, Madrid, Lib. de Fernando Monge, s. a. (1725).

HELGUERO Y ALVARADO, María Nicolasa, *Poesías sagradas y profanas*, Burgos, Imp. José de Navas, 1794.

HICKEY Y PELLIZONI, Margarita, *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas*, Madrid, Imp. Real, 1789.

— *Descripción geográfica e histórica de todo el orbe conocido* (1790), Archivo Histórico Nacional (Madrid), ms. 5556-12.

— *Poesías*, edizione, studio e note a cura di Daniela Pierucci, Pisa, Edizioni ETS, 2006 (Biblioteca di Studi Ispanici, 11).

HURTADO GIRÓN Y SILVA DE PICO, Escolástica, *La Pensatriz Salmantina. Idea primera: Da razón de su persona*, Salamanca, Of. de la Santa Cruz, por

Domingo Casero, 1777, 8 h. + 32 pp. Cáceres, Pública, A-10745 (Aguilar, BAE S. XVIII, IX, n. 4763). (Editado por Inmaculada Urzainqui, «Un enigma que se desvela: el texto de la *Pensatriz salmantina*», *Dieciocho*, 27.1, 2004, pp. 129-155).

ISLA Y LOSADA, María Francisca de, *Despedida de Lidia y Armido. Canto heroico*, 1770, Biblioteca Nacional (Madrid), 22 ff., ms. 22058.

— «Apéndice. Despedida de Lidia y Armido», en Carlos García Cortés, *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración*, Madrid, CSIC-Xunta de Galicia, 2007 (Anexo Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXVIII), pp. 293-334.

JARA DE SOTO, Clara, *El instruido en la Corte y aventuras del extremeño*, Madrid, Imp. de J. Doblado, 1789.

JOVELLANOS, Josefa, *Obra poética*, edición, introducción y notes de Xuan Carlos Busto, Uviéu, Alvízoras Llibros, 1997 (Clásicos Asturianos, 2).

JOYES y BLAKE, Inés (trad.), de Samuel Jonson, *El príncipe de Abisinia*, novela traducida del inglés. Va inserta a continuación una «Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas», Madrid, Sancha, 1798. (Recogido en en Mónica Bolufer Peruga, *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*, Valencia, PUV, 2008); *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia. Traducción de Inés Joyes y Blake. Apología de las mujeres.Carta original de Inés Joyés a sus hijas*. Ed. y estudio preliminar de Helena Establier Pérez, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

JUANA TEODORA DE SOUZA, Sor, *El gran prodigio de España y lealtad de un amigo*, Lisboa, s. a.

LABORDA, María, *La dama misterio, capitán marino*, Biblioteca Municipal (Madrid), ms.1-107-14.

LANZAROTE, María del Carmen, *Malo es contar los años a las mujeres*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 15495.

LUZURIAGA, María Josefa (trad.), de Jorge Stannton, *Viaje al interior de la China y Tartaria*, Madrid, Sancha, 1798.

MAGRANER Y SOLER, Joaquina, *El hombre honrado y la petimetra corregida, comedia nueva en tres actos*, 47 ff., Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 61.965.

— *El hombre honrado y la petimetra corregida. Comedia moral ajustada a las reglas del drama*, Valencia, Miguel Estevan, 1804 (Fuster, *Biblioteca Valenciana* dice que es valenciana, perdida; Herrera la atribuye a su hermano fraile Fray Miguel Magraner y Soler, franciscano en Valencia).

MARÍA DE SAN JOSÉ, Madre, *Word from New Spain: the Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, critical edition and introduction by Kathleen Myers, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

MARÍA GERTRUDIS DE LA CRUZ, Sor (María Gertrudis Hore Ley), «Poesías varias de doña María Gertrudis Hore, llamada la Hija del Sol, religiosa en el convento de la Purísima Concepción de Cádiz», en *Cancionero del siglo XVIII*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 3751, ff. 232r-263r.

— «Poesías de doña María Gertrudis Hore», en *Poesías varias del siglo XVIII*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 4061, ff. 242r-275v. Incluye varios impresos, editados por ella o sacados de la prensa.

— «Despedida que dejó escrita al marchar de Cádiz a (tachado «marchando para») Madrid, la Hija del Sol, para las damas de la tertulia de Don Antonio Ulloa», *Papeles Manuscritos de Valmar*, copia del siglo XIX, fs. 10d-11b, Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander), D. 119.

— *Novena al santo Cristo de la Esperanza que se venera en el convento de Santa María, compuesta por una persona devota de Venerable Imagen*, Cádiz, Imprenta de Manuel Espinosa de los Monteros, 1778.

— *Quinario, que para sufragio de las religiosas difuntas del convento de Santa María de esta ciudad ha compuesto la R. M. Doña María Gertrudis de la Cruz Hore*, Cádiz, Imprenta de Manuel Ximénez Carreño, 1789.

— *Traducción del Himno Stabat Mater, Glosado*, Cádiz, por don Josef Niel, s. a., (entre 1787 y 1798).

— «El nido» y «Endecasílabo a sus amigas», en John H. R. Polt (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 153-155.

— «Anexo A. Selección de poemas», en Frédérique Morand, *María Gertrudis Hore (1742-1801). Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004, pp. 203-260.

— «Avisos a una joven que va a salir al mundo, Fenisa. Canción», *Diario de Madrid*, n. 131 (11 de mayo de 1795), pp. 537-539. (Reeditado en Rita de Barrenechea, *Catalin, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Estudio Preliminar de Inmaculada Urzainqui, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, pp. 125-127).

— «Los poemas», en Frédérique Morand, *Una poetisa en busca de libertad: María Gertrudis Hore y Ley (1742-1801)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Diputación, 2007, pp.143-356.

MARTÍNEZ ABELLÓ, María, *Entre los riesgos de amor sostenerse con amor o La Laureta*, Barcelona, Antonio Sastres, 1800.

— *La Estuarda*, Barcelona, Francisco Surià y Burgada, s. a.

MORÓN, Isabel María, *Buen amante y buen amigo*, Madrid, Imp. Ramón Ruiz, 1792. (Edición de María Teresa Pascual, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2001).

MUÑOZ, Ana (trad.), de Mme. Live de Épinay, *Las conversaciones de Emilia*, Madrid, Benito Cano, 1779, 2 vols.

OLAVIDE, Engracia de (trad.), *La Celia, comedia nueva en cinco actos*, traducción de *Cénie* (1750) de Mme. de Graffigny, 1775, Biblioteca Municipal (Madrid), ms. 98-12.

— (trad.), *La Paulina,* traducción de Mme. de Graffigny, 1777. Parece perdida.

Panorama antológico de poetisas españolas, siglos XV al XX, ed. de Luz M. Jiménez Faro, Madrid, Torremozas, 1987.

Poetas líricos del siglo XVIII, con un «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», por Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, Madrid, Atlas, 1952-53, 3 vols.

Poetisas españolas. Antología general, por Luzmaría Jiménez Faro, Madrid, Torremozas, 1996-98, 3 vols. (Vol. 1, Hasta 1900, Prólogo de María Dolores de Asís).

RÍO Y ARNEDO, María Antonia del (trad.), de Charles François Saint-Lambert, *Sara Th.*, Madrid, 1795.

— (trad.), de Mme. Leprince de Beaumont, *Cartas de Madame Montier a su hijo*, Madrid, 1796-1798, 3 vols.

RÍOS Y LOYO, María Lorenza de los, marquesa de Fuerte-Híjar, *El Eugenio. La sabia indiscreta*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 17422.

— *Elogio de la Reina N. S. formado por la Señora Marquesa de Fuerte-Híjar, leído en la Junta pública general de distribución de Premios que celebró la Real Sociedad Económica de Madrid el 15 de septiembre de 1798*, Madrid, Sancha, s. a. (1798). (Recogido en Alberto Acereda, «Una figura olvidada de la Ilustración: la marquesa de Fuerte Híjar y su *Elogio de la Reina*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 23.24 (1997-98), pp. 195-212).

— *A la muerte del Excelentísimo Señor Don Francisco Álvarez de Toledo y Palafox, duque de Fernandina, conde Niebla*, Madrid, Imp. de Doña Catalina Piñuela, 1816.

— *La sabia indiscreta*, estudio y edición de Alberto Acereda, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000.

Romances de señoras. Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres, ed. de Isabel Segura, Barcelona, Alta Fulla, 1981.

ROMERO MASEGOSA, María, (trad.), de Mme. de Graffigny, *Cartas de una peruana, con algunas correcciones y aumentada con notas y una Carta para su mejor complemento*, Valladolid, Viuda de Santander, 1792.

Teatro breve de mujeres. Siglos XVII-XX, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

VIERA Y CLAVIJO, María Joaquina, «Poesías», copia manuscrita de Agustín Millares Torres (1880), Museo Canario de Las Palmas, con una biografía de J. A. Álvarez Rixo (1868).

— *Poesía*, Prólogo de Elica Ramos, Precedida de la biografía de d. J. A. Álvarez Rixo, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Instituto Canario de la Mujer-Cabildo de Gran Canaria-Ediciones Idea, 2003 (Colección Volcado Silencio).

— *Obra poética*, Edición, introducción y notas de Victoria Galván González, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006.

2. ESTUDIOS

AA. VV., *Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer. Primer Congreso*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Seminario de Estudios de la Mujer, 1982.

AA. VV., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

AA. VV., *Spanish Women's Writing*, London, Athlon Press, 1988.

AA. VV., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma-Seminario de Estudios de la Mujer, 1989.

AA. VV., *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

AA. VV., *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX). Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Seminario de Estudios de la Mujer, 1990.

AA. VV., *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Seminario de Estudios de la Mujer, 1990.

AA. VV., *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992.

AA. VV., *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, New York, Greenwood Press, 1993.

AA. VV., *Actas de la XIX Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998.

ACEREDA, Alberto, «El teatro femenino español: dramaturgas olvidadas del siglo XVIII. María Lorenza de los Ríos», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 22 (1997), pp. 169-180.

— «Una comedia inédita de la ilustración española: *La sabia indiscreta*, de la marquesa de Fuerte-Híjar», *Dieciocho*, 20.2 (1997), pp. 231-262.

— «Una figura olvidada de la Ilustración: la Marquesa de Fuerte-Híjar y su *Elogio de la Reina*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 23.24 (1997-98), pp. 195-212.

— *La Marquesa de Fuerte-Híjar, una dramaturga de la Ilustración. Estudio y edición de La sabia indiscreta*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000.

ACKER, Sandra, *Género y educación. Reflexiones sociológicas sobre mujeres, enseñanza y feminismo*, Madrid, Narcea, 1995.

AGUADO, Ana María (coord.), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La Sevilla de Olavide (1767-1778)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1966 (Reed. 1995).

— *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, CES XVIII, 1974.

— *La prensa española del siglo XVIII: Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, CSIC, 1978.

— *Índice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981.

— *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001, 10 vols.

— *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid, CSIC, 1987.

— *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.

— *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Ed. Júcar, 1991.

— *La España del Absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

ALBIAC BLANCO, María-Dolores, «Viejos, niñas y cánones en el teatro de Moratín. (El viejo y la niña en *El sí de las niñas*)», en Teresa Nava Rodríguez (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, UCM, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 37-58.

ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.

ALDAMA GAMBOA, José, «Alcahuetas y prostitutas en Bilbao y su entorno en la Edad Moderna», en César González Mínguez, Iñaki Bazán Díaz, e Iñaki

Reguera, (eds.), *Marginación y exclusión social en el País Vasco*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, pp. 81-109.

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, «Actualización de las ideas del P. Feijoo sobre la diferencia entre los sexos», *Torre de los Lujanes*, 48 (2002), pp. 147-160.

— «Revisión de la ideas del P. Feijoo sobre la igualdad de los sexos», en Inmaculada Urzainqui (ed.), *Feijoo, hoy (Semana Marañón 2000)*, Oviedo-Madrid, IFES XVIII-Fundación Gregorio Marañón, 2003, pp. 91-118.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991.

— «El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII», *Hispanic Review*, 63.1 (1995), pp. 1-17.

— «Sociabilidad literaria: tertulias y cafés en el siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 129-146.

— «Deseos masculinos, modelos femeninos. La mujer como materia literaria en el siglo XVIII», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 315-334.

ÁLVAREZ FAEDO, María José, «Josefa Jovellanos y la educación de la mujer en el siglo XVIII», *Boletín Jovellanista*, 5 (2004), pp. 15-34.

— *A Bio-Bibliography of Eighteenth-Century Religious Women in England and Spain*, Lewiston (New York), The Edwin Mellen Press, 2005.

— «La realidad de la mujer ilustrada en el panorama español e inglés del siglo XVIII», en María Isabel García Martínez, María José Álvarez Faedo, y Lioba Simón Schuhmacher (eds.), *La educación de la mujer en el siglo XVIII en España e Inglaterra*, Lewinston (N. Y.), The Edwin Mellem Press, 2005, pp. 29-50.

— «Gaspar y Josefa: la relación de dos hermanos a la luz de su legado literario», *Cuadernos de Investigación*, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 1 (2007), pp. 17-40.

— *Josefa de Jovellanos: semblanza de una dama a los ojos de su hermano Gaspar de Jovellanos*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2008.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «¿Una niña en la Academia? El caso de María del Rosario Cepeda y su orgulloso padre», *Boletín de la Real Academia Española*, 82 (2002), pp. 39-45.

ÁLVAREZ GARCÍA, María Teresa, «Jovellanos y las mujeres», en AA. VV., *Jovellanos y el siglo XXI. Conferencias organizadas por la Fundación Foro*

Jovellanos del Principado de Asturias, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 1999, pp. 89-106.

ÁLVAREZ-VALDÉS Y VALDÉS, Manuel, *Jovellanos: enigmas y certezas*, Gijón, Fundación Alvargonzález y Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2002.

AMELANG, James S. y Mary NASH, *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990.

AMORÓS, Celia, «El feminismo: senda no transitada de la Ilustración», *Isegoría*, 1 (1990), pp. 139-150.

— (coord.), *Feminismo e Ilustración. Actas del Seminario permanente*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas-UCM, 1992.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1976), Madrid, Fund. Juan March-Castalia, 1988, 2ª ed.

— *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005.

ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 2008, 2 vols., 2 ed.

ANDREO, Juan y Roland FORGUES (eds.), *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina: Pensar y escribir, obrar y reaccionar*, Murcia-Pau, Universidad de Murcia-U. de Pau, 1999.

ANDRADE BOUÉ, Pilar, *Madame de Staël (1766-1817)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.

ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo, «Campomanes y el trabajo femenino: influencias doctrinales y acción legislativa», en AA. VV., *Campomanes y su tiempo*, Madrid, Fundación Santander Central-Hispano, 2003, pp. 129-138.

ANGULO EGEA, María, «Una tonadilla escénica. *La Anita* de Joaquina Comella, con música de Blas de la Serna», *Salina. Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 12 (noviembre, 1998), pp. 76-90.

— «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz en el siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia-Festival de Almagro, 2000, pp. 311-326.

— «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella», *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 281-302.

ARENAL, Electra y Stacey SCHLAU, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 2009.

ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada, «Las Sociedades Económicas de Amigos del País y la mujer», en Remedios Morales (ed.), *Homenaje a la*

profesora María Dolores Tortosa Linde, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 47-61.

ARIÈS, Philippe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1988.

ARMACANQUI TIPACTI, Elia J., *Sor María Manuela de Santa Ana: una teresiana peruana*, Cuzco, 1999.

ARMERO MANJÓN, Pedro, conde de Bustillo, *La duquesa de Alba fue también duquesa de Medina Sidonia*, Sevilla, 1991-1992, 2 vols.

ARTOLA, Miguel, «La condesa de Chinchón», en AA. VV., *Goya*, Madrid, Galaxia de Gutemberg-Fund. Amigos Museo del Prado-Círculo de Lectores, 2001, pp. 197-212.

ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores, *Cayetana de Alba. Maja y aristócrata*, Madrid, Alderabán Ed., 1999.

ASTORGANO ABAJO, Antonio, «La mujer de Castillo, Goya y Meléndez Valdés», *Goya. Revista de Arte*, 271-272 (1999), pp. 308-314.

AYUSO FERNÁNDEZ, Bernardo, *Análisis de algunos matices femeninos en la literatura hispánica*, s. l., s. i., s. a.

AZCÁRATE RISTORI, Isabel de, *Una niña regidora honoraria de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quórum Libros Editores, 2000.

BALLESTER ESCALAS, Rafael, *Validos y favoritas*, Barcelona, 1957.

BALLESTEROS TORRES, Pedro y José Carlos CANALDA CÁMARA, «Segundo Centenario de un acontecimiento histórico. La Doctora de Alcalá», *Semanario Puerta de Madrid*, 958-959-960 (1985).

BARBERÁ, Carmen, *La duquesa de Alba*, Memoria de la Historia, series, Barcelona, Planeta, 1995.

BARNETTE, Linda-J. C., «Images of Women in *El Censor*», *Dieciocho*, 18.1 (1995), pp. 77-89.

BARRERO PÉREZ, Oscar, «Imágenes de Safo en la literatura española. I. El siglo XVIII», *Dieciocho*, 28.2 (2005), pp. 101-117.

BARRIGÓN, Carmen, «Safo y María Rosa Gálvez: retrato de un mito», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 387-396.

BARRIO MOYA, José Luis, «La librería y otros bienes de doña Ana María de Soroa, dama guipuzcoana del siglo XVIII (1743)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 47 (1991), pp. 163-180.

— «La biblioteca de doña Luisa de Urrieta, dama donostiarra en el Madrid de Felipe V (1728)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 54.2 (1998), pp. 435-445.

BARRIOS, Manuel, *Majas y duquesas. Las mujeres en la vida de Goya*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.

BATICLE, Jeannine, *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995.

BAUM, Robert, «The Counter-Discourse of Josefa Amar y Borbón's *Discurso*», *Dieciocho*, 17.1 (1994), pp. 7-15.

BEERMAN, Eric, «El conde de Aranda y la tertulia madrileña (1788-90) de la viuda de Bernardo de Gálvez», en Antonio Ferrer Benimeli (coord.) y Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (dir.), *El conde Aranda y su tiempo. Congreso 1-5 de dic. de 1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 349-362.

BENITO, María Pilar, «Los estados civiles de la mujer en el siglo XVIII a través de los textos literarios», en AA. VV., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria,* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 201-218.

BERBEL RODRÍGUEZ, José J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto (1737-1754)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

BERMEJO, Ildefonso Antonio, *Historia anecdótica y secreta de la corte de Carlos IV*, Madrid, s. f., 2 vols.

BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (ed.), *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentos para la historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

BLANCO CORUJO, Oliva, *Feijoo y la polémica feminista en el siglo XVIII*, Oviedo, 1979 (Memoria de licenciatura).

BOLUFER PERUGA, Mónica, «Actitudes y discursos sobre la maternidad en la España del siglo XVIII», *Historia Social*, 14 (1992), pp. 3-22.

— «Máscaras femeninas en un periódico ilustrado: el *Diario de Valencia* (1790-1800)», *Estudis*, 18 (1993), pp.199-215.

— «Espectadoras y lectoras: representaciones e influencia del público femenino en la prensa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 5 (1995), pp. 23-57.

— «Josefa Amar e Inés Joyes: dos perspectivas femeninas sobre el matrimonio en el siglo XVIII», en María Victoria López-Cordón y Montserrat Carbonell Esteller (eds.), *Historia de la mujer e Historia del matrimonio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 203-217.

— *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

— «Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilo de vida en la España ilustrada», *Studia Historica. Historia Moderna*, 19 (1998), pp. 85-116.
— «Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la 'república de las letras'», en Margarita Ortega, Cristina Sánchez y Celia Valiente (eds.), *Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado. XII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1999, pp. 197-223.
— «Galerías de mujeres ilustres o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (siglos XV-XVIII)», *Hispania*, 60.1, 204 (2000), pp. 181-224.
— «Pedagogía y moral en el Siglo de las Luces: las escritoras francesas y su recepción en España», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, *Enseñanza y vida académica en la España Moderna*, 20 (2002), pp. 251-291.
— «La traducción como estrategia intelectual de las ilustradas españolas: el ejemplo de Inés Joyes y Blake», en María José de la Pascua y Gloria Espigado (eds.), *Congreso Internacional Conmemorativo Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y Españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz, Universidad de Cádiz-Instituto Andaluz de la Mujer, 2003, pp. 137-155.
— «Representaciones y prácticas de vida: las mujeres en España a finales del siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11 (2003), pp. 3-34.
— «Inés Joyes y Blake: una ilustrada, entre privado y público», en Rosa María Capel Martínez (ed.), *Mujeres para la historia: figuras destacadas del primer feminismo*, Madrid, Abada Editores, 2004, pp. 27-55.
— «Las mujeres en la España del siglo XVIII: trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 271-288.
— «Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)», *Saitabi*, 56 (2006), pp. 121-148.
— «¿Escribir la experiencia? Familia, identidad y reflexión intelectual en Inés de Joyes (siglo XVIII)», *Revista de Historia de las Mujeres. Arenal. La familia en la Edad Moderna*, 13.1 (enero-junio, 2006), Granada, Universidad de Granada, pp. 83-105.

— «Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII», en Rosa María Ballesteros García, Carlota Escudero Gallegos (eds.), *Feminismos en las dos orillas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 113-141.
— «Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 181-201.
— «Las mujeres en la cultura de la Ilustración», en Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi Corales, *Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español*, Valencia, PUV, 2008, pp. 209-232.
— *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*, Valencia, PUV, 2008.
— «Las relaciones entre los sexos en el discurso ilustrado del progreso: España y Europa», en Jesús Astigarraga, María Victoria López-Cordón, y José María Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, Donostia-San Sebastián, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Instituto Internacional Xavier María de Munibe de Estudios del siglo XVIII-Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, II, pp. 793– 809.
BOLUFER PERUGA, Mónica e Isabel MORANT (coords.), *La construcción de la privacidad moderna: público-privado, femenino-masculino*, *Studia Historica. Historia Moderna*, 19 (1998).
BONMATÍ DE CODECIDO, Francisco, *La duquesa Cayetana de Alba, maja y musa de don Francisco de Goya*, Valladolid, Ed. Cumbre, 1940.
BONO GUARDIOLA, María José, «Mujer y educación en el siglo XVIII español: Josefa Amar y Borbón», en AA. VV., *Atti del Convegno Rapporti culturali fra Italia e Spagna*, Macerata, Università degli Studi, 1997, pp. 41-60.
BORDERÍAS, Cristina, «Subjetividad y cambio social en las historias de vidas de mujeres: notas sobre el método biográfico», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 4.2 (1997), pp. 177-195.
BORDIGA GRINSTEIN, Julia, *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del XIX. El caso de María Rosa de Gálvez*, UMI, Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1996.
— «Panorama de la dramaturgia femenina española en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX», *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 195-218.
— *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Charlottesville, Univ. of Virginia, 2003 (Anexos de *Dieciocho*, 3).
— «*La dama misterio, capitán marino*, una heroína de la Ilustración disfrazada de varón», *Dieciocho*, 27.1 (2004), pp. 185-195.

BOSCH CARRERA, Maria Dolors, «Alguns apunts sobre la condició de la dona en la premsa del regnat de Carles III», *Pedralbes*, 10 (1990), pp. 190-213.

BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Ed. 2002.

BRAVO GUARIDA, Miguel, «Genealogía del P. Isla», *Archivos Leoneses*, 3 (1949), pp. 6-38.

BROWNE, Alice, *The Eighteenth Century Feminist Mind*, Detroit, Wayne State UP., 1987.

BURGO LÓPEZ, María Concepción, «Política económica y gestión administrativa en las entidades monásticas femeninas», en AA. VV., *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, León, Universidad de León, 1993, pp. 569-586.

BUSQUETS, Loreto, «Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, I, pp. 153-167.

BUSTO, Xoan Carlos, «Xosefa Xovellanos y los círculos de Madrid y d'Asturies», en AA. VV., *Actas de la XIX Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Uviéu, Serv. de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998, pp. 31-42.

BUXÓ REY, María Jesús, *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona, Anthropos, 1988, 2 ed.

CABALLÉ, Anna (ed.), *La vida escrita por las mujeres. Obras y autoras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana*, Barcelona, Lumen, 2004, 4 vols.

CAINE, Bárbara y Glenda SLUGA (eds.), *Género e historia. Mujeres en el cambio socio-cultural europeo de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea, 2000.

CALDERA, Ermanno, «Il matrimonio sulle scene settecentesche e ottocentesche», en AA. VV., *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*, Napoli, Linguori, 1998, pp. 111-123.

CALDERÓN, Emilio, *Amantes y bastardos de los reyes de España*, Madrid, Cirene, 1993.

CALVO AGUILAR, Isabel, *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.

CALVO MATURANA, Juan Antonio, *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*, Granada, Prensas de la Universidad de Granada, 2007.

CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

CAMARERO, Manuel, «Feijoo y la ilustración de la mujer», *Salina. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Tarragona*, 14 (2000), pp. 91-94.

— «La ilustración de las mujeres: Feijoo y la obstetricia», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (ed.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2004, I, pp. 155-162.

CANTERLA, Cinta (ed.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX. VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

— «El problema de la autoría de *La Pensadora Gaditana*», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 29-54.

— «Lenguaje y poder en el siglo XVIII: la voz pública y la polémica de los sexos», *Debate y Perspectivas*, 3 (2003), pp. 173-187.

— «Patria y nación en *La pensadora gaditana*», en Alberto Ramos Santana (ed.), *La ilusión constitucional: pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1780-1880*, Cádiz, Roca Ed.-Universidad de Cádiz, 2004, pp. 101-109; *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 15 (2005), pp. 33-44.

CANTOS CASENAVE, Marieta, «*De delectare et prodesse* y otros propósitos periodísticos: Los casos de *La Pensadora Gaditana* (1763), *La Academia de Ociosos* (1763), *El Correo de Madrid o de los Ciegos* (1786)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 55-74.

— «Sociabilidad doméstica y sociabilidad pública a través de la literatura dieciochesca», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8 (2000), pp. 29-39.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Reuniones académicas en el siglo XVIII: la Literaria Función valenciana de los condes de Parcent en 1763», *Cuadernos Dieciochistas*, 2 (2001), pp. 177-203.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (coord.), *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

— «Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 103-119.

— (coord.), *Mujeres para la historia: figuras destacadas del primer feminismo*, Madrid, Abada eds., 2004.

— «Preludio de una emancipación: la emergencia de la mujer ciudadana», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, UCM, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 155-179.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María y Julio IGLESIAS DE USSEL, *Mujer española y sociedad: bibliografía (1900-1984)*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984.

CARBONELL, Neus y Meri TORRAS (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999.

CARNERO, Guillermo (dir.), *La novela española del siglo XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

CARRÉ, Jacques, «La littérature de civilité et la condition des femmes dans le XVIIIe siècle», *Études Angloises*, 47.1 (1994), pp. 14-21.

CASO GONZÁLEZ, José Manuel, *Vida y obra de Jovellanos*, Gijón, Caja de Asturias, 1992-1993, 2 vols.

CASTÁN PALOMAR, Fernando, «Saraos aristocráticos y cenáculos literarios en el Madrid de Goya», *Letras* (1946), pp.13-15.

CERRATO MATEOS, Felisa, *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000.

CEVALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso de, marqués de la Floresta, *La Real Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa, fundada en 1792*, Segovia-Madrid, Real Sociedad Económica-Palafox y Pezuela, 1998.

CHAMORRO, Bonifacio, «Jovellanos y las mujeres», *Letras*, 85 (1944), pp. 1-3.

CHARTIER, Roger, «Prácticas de sociabilidad. Salones y espacios públicos en el siglo XVIII», *Studia Historica. Historia Moderna*, 19 (1998), pp. 67-83.

CHAVES MCCLENDON, Carmen, «Josefa Amar y Borbón y la educación femenina», *Letras Femeninas*, 4 (1978), pp. 3-11.

— «Do's and Dont's: Rules for the Enlightened Spanish Female», *Estudios Ibero-Americanos*, 6 (1980), pp. 53-60.

— «Josefa Amar y Borbón: Essayist», *Dieciocho*, 3.2 (1980), pp. 138-142.

— «Neojansenist Elements in the Work of Josefa Amar y Borbón», *Letras Femeninas*, 7 (1981), pp. 41-48.

— «Josefa Amar y Borbón: A Forgotten Figure of the Spanish Enlightenment», en Richard Bowers (ed.), *Seven Studies in Medieval English Literature and Others Historical Essays*, Jackson, University Press of Mississippi, 1983, pp. 133-139.

CHECA BELTRÁN, José, «Apuntes sobre poética y machismo», *Salina. Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 12 (nov. 1998), pp. 70-75.

CHECA, José, Juan Antonio RÍOS e Irene VALLEJO, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992.

CORRAL, José del, *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, La Librería, 2000.

CORREA RAMÓN, Amelina, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-Antología*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

COUGHLIN, Edward V., «The Polemic on Feijoo's Defensa de las mujeres», *Dieciocho*, 9.1 (1986), pp. 74-85.

COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Ramón de la Cruz*, Pau, PUP, 1993.

CREMADES GRIÑÁN, Carmen María, «Selección de textos de mujeres o dirigidos a ellas en Murcia (siglos XVII y XVIII)», *Contrastes. Revista de Historia*, 11 (1998-2000), pp. 145-151 (Nº. monográfico *Historia de las mujeres*, coord. por Carmen María Cremades Griñán).

CRESPO LÓPEZ, Mario, «La mujer en los *Diarios* de Jovellanos», en Ana Belén G. Rodríguez de la Robla (ed.), *Mujeres, amor y poder. Versos y prosas para una definición de la mujer a través de la Historia. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Historiadores de Cantabria*, Santander, Jóvenes Historiadores de Cantabria, 1998, pp. 231-266.

— «Imágenes de la mujer en la literatura ilustrada. De las comedias de Moratín a los *Diarios* de Jovellanos», en AA. VV., *Mujeres en la Edad Moderna*, Santander, Centro Asociado de la UNED en Cantabria, 2002, pp. 33-69.

CROWE, Ann Glenn, «Goya and the Dutchess of Alba: A Pictorial Confession Revealed», in William D. Brewer y Carole J. Lambert (ed.), *Essays on the Modern Identity*, New York-Bern, Peter Lang, 2002.

CRUZ CASADO, Antonio, «Poesía femenina en el siglo XVIII: la obra poética de la monja franciscana Sor Ana de San Jerónimo (Córdoba, 1773)», en Manuel Peláez del Rosal (ed.), *El Franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IX Curso de Verano Los capuchinos y la divina pastora (Priego de Córdoba, 28 de julio a 1 de agosto de 2003)*, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2004, pp. 421-436.

DALE, Scott, «El problema de *La Pensadora Gaditana* (1764)», *Society for Spanish and Portuguese Historical Studies Bulletin*, 25 (2000), pp. 17-18.

— «La construcción narrativa e ideológica en *La Pensadora Gaditana*», *Dieciocho*, 28.1 (2005), pp. 159-172.

DEACON, Philip, «Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: La amistad entre Huerta y Margarita Hickey», *Revista de Estudios Extremeños*, 44.2 (1988), pp. 395-421.

— «Efectos de la crianza: *La mojigata* de Leandro Fernández de Moratín», *Dieciocho*, 27.1 (2004), pp. 89-102.

— «Imágenes de la mujer en la poesía erótica española del siglo XVIII», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 419-431.

DE LA PASCUA, María José y Gloria ESPIGADO (eds.), *Congreso Internacional Frasquita Larrea. Europeas y Españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*

(1750-1850), El Puerto de Santa María, Universidad de Cádiz-Junta de Andalucía, 2003.

DEMERSON, Paula de, «Catálogo de las mujeres ilustradas, Socias de Honor y Mérito de la Junta de Damas (1787-1808)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 7 (1971), pp. 269-274; 8 (1972), pp. 120-141.

— *María Francisca de Sales y Portocarrero, Condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

— *Esbozo de una biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1976.

— *La condesa de Montijo, una mujer al servicio de las Luces*, Madrid, FUE, 1976.

DÍAZ, Loreto, «Xosefa Xovellanos y la llingua lliteraria del dieciocho», en AA. VV., *Actas de la XIX Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998, pp. 43-64.

DÍAZ, Pilar y Pilar DOMÍNGUEZ (eds.), *Las mujeres en la historia de España. Siglos XVIII-XX*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1988.

DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Galería de malagueñas. Apuntes para una obra biográfica de las mujeres, hijas de esta provincia o residentes en ella, que se han distinguido por su talento, piedad, valor, ilustración* [1901], facs. Málaga, Arguval, 1997.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, Iris M. ZAVALA (coords.), Introducción Rosa ROSSI, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Dirección General de la Mujer-Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid; Barcelona, Anthropos, 1993-2000, 6 vols. (Vol. IV, 1997: La literatura escrita por mujer desde la Edad Media hasta el siglo XVIII).

DÍAZ HERNÁNDEZ, José María, *La dote femenina en la sociedad giennense del siglo XVIII*, Jaén, Instituto de Estudios Gienenses, 2005.

DÍAZ-MARCOS, Ana María, «Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y trasgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 32.2 (2009), pp. 333-350.

— *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1929)*, Cádiz, Serv. de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Madrid, Edaf, 1997.

DÍEZ CANSECO, Vicente, *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres, o compendio de la vida de todas las mujeres que han adquirido celebridad en las naciones antiguas y modernas*, Madrid, Imp. José Félix Palacios, 1844-1845, 3 vols.

DI PINTO, Mario, «La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*», en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia 22-29 octubre 1978*, Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 75-92.

DOMERGUE, Lucienne, *Jovellanos à la Société Économique des Amis de Pays de Madrid (1778-1795)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1971.

— «Penser les femmes, pensée des femmes dans l'Espagne des Lumières», en AA. VV., *Femmes philosophes en Espagne et en Amerique Latine*, Paris, CNRS, 1989, pp. 11-25.

— *La censure des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velázquez, 1996.

DOMÍNGUEZ LÁZARO, Martín, «La educación en España en la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista Española de Pedagogía*, 48.167 (1985), pp. 74-89.

DUBY, Georges y Michelle PERROT (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 2003, 5 vols.

DUGAW, Dianne, *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

DURÁN, María Ángeles (dir.), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, coord. por Rosa María CAPEL MARTÍNEZ, Madrid, Instituto de la Mujer, 1982; 1986, 2 ed.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Ollero&Ramos, 1997.

— *Tres autobiografías religiosas españolas: Sor Gertrudis de la Cruz, Fray Diego José de Cádiz, José Higueras*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

— *Un cielo abreviado. Introducción crítica a una historia de la autobiografía religiosa en España*, Madrid, FUE, 2007.

EGIDO, Aurora, «La *Idea de nobles* de la condesa de Aranda y Baltasar Gracián», en Antonio Ferrer Benimeli (dir.), Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (coords.), *El conde Aranda y su tiempo. Congreso 1-5 de dic. de 1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, II, pp. 63-80.

EGIDO, Teófanes, «Oposición a Godoy. Sátiras y motines», en AA. VV., *Homenaje a Antonio de Betancourt Massieu*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1995, I, pp. 511-528.

— *Carlos IV*, Madrid, Arlanza, 2001.

EGUÍA RUIZ, Constancio, «La predilecta hermana del P. Isla y sus cartas inéditas», *Humanidades*, 7.14 (1955), pp. 255-268.

EICH, Jennifer, *The Other Mexican Muse: Sor María Anna Águeda de San Ignacio (1695-1756)*, Sewance, TN: U. P. of the South, 2004.

EIJÁN, Samuel, *Nuestros juglares del Señor: la poesía franciscana en España, Portugal y América (siglos XIII al XIX)*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1935.

EMIEUX, A., «Une appréhension de la féminité dans le roman du XVIIIe siècle: *Serafina*», *Ibérica*, 4 (1983), pp. 177-196.

ERRO-ORTHMANN, Nora y Juan Cruz MENDIZÁBAL (eds.), *La Escritora Hispánica*, Miami, Ediciones Universal, 1990.

ESTABLIER PÉREZ, Helena, «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista», Enrique Rubio Cremades (ed.), *Anales de Literatura Española. Homenaje al profesor Ermanno Caldera*, 18.8 (2005), pp. 143-161.

— «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), pp. 179-203.

— «Las luces de *Sara Th****. María Antonia de Río Arnedo y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert», *Escritores olvidados, raros y marginados*, *Anales de Literatura Española,* nº 20 (2008), pp. 161-188.

— «'Florinda perdió su flor'. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera»,*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXV, enero-diciembre 2009, pp. 195-219.

ESTEBAN, María Luisa, «En casa o convento. La educación de la mujer en las Edades Moderna y Contemporánea», *Historia 16*, 18.145 (1988), pp. 41-48.

EYERBE IRÍBAR, María Rosa, «Manuel de Larramendi y la enseñanza femenina en el siglo XVIII. Constituciones del Seminario de niñas 'Nuestra Señora de la Soledad', de Bergara (1741)», *Boletín Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 64 (2008.2), pp. 795-815.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, Aguilar, 1959.

FERNÁNDEZ, Roberto, «La mujer cristiana ideal en la España del Setecientos. A propósito de *La familia regulada* de Antonio Arbiol», en Antonio Ferrer Benimeli (dir.), Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (coord.), *El conde Aranda y su tiempo. Congreso 1-5 de dic. de 1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, I, pp. 27-60.

FERNÁNDEZ, Roberto y Jacques SOUBEYROUX (eds.), *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, Lleida, Milenio, 2001.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, 26 (2003), pp. 117-136.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *La Ilustración Aragonesa. Una obsesión pedagógica*, Zaragoza, s. e. [Imp. Tipo-Línea], 1973.

— *Estudios sobre la Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Francisco, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo, 1993.

FERNÁNDEZ POZA, Milagros, *Frasquita Larrea y 'Fernán Caballero'. Mujer, Revolución y Romanticismo en España, 1775-1870*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de el Puerto de Santa María, 2001.

— *Fernán Caballero (1796-1877)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.

FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Paloma, «Una española ilustrada: Doña María Isidra Quintina de Guzmán y de la Cerda», *Tiempo de Historia*, 5.60 (1979), pp. 96-105.

— *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

FERRERAS, Juan Ignacio, «Mujer y literatura», en AA.VV., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria,* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 39-52.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Heredar la palabra, cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

— «Sor Teresa Juliana de Santo Domingo, Chicaba, o escribir en la piel del otro», *Cuadernos Dieciochistas*, 9 (2008), pp. 181-192.

FLEPP, Catherine, «Les fictions du féminin dans l'oeuvre de María Rosa Gálvez (1768-1806)», en Françoise Étienvre (ed.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XIXe*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 61-73.

FOLGUERA CRESPO, Pedro, «¿Hubo una revolución liberal burguesa para las mujeres? (1808-1868)», en Elisa Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 421-449.

FORGUEZ, Roland (ed.), *Mujer, cultura y sociedad en América Latina*, Pau, Universidad de Pau, 1998.

FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen, «María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados en Canarias», *El Museo Canario*, 47 (1985-87), pp. 319-333.

FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles, «Asociacionismo femenino en la España del siglo XVIII: las Hermandades de Socorro de mujeres», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 179-199.

— «Educación femenina y prosopografía: las alumnas del Colegio de las Salesas Reales en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 19 (1997), pp. 171-181.

— «Reformismo político y previsión social en la España ilustrada: la situación de las mujeres entre la utopía y la realidad», en Antonio Ferrer Benimeli (dir.), Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (coords.), *El conde Aranda y su tiempo. Congreso 1-5 de dic. de 1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, I, pp. 791-804.
— «La contribución literaria de Moratín y 'otros hombres de letras' al modelo de mujer doméstica», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, UCM, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 221-254.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «Historia y literatura de Agustina de Aragón», en Luis F. Díaz Larios (ed.), *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura del siglo XIX. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Barcelona 23-25 de octubre de 2002*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 115-125.

FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

FROLDI, Rinaldo, «La tragedia *Blanca de Rossi* de María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 27.1 (2004), pp. 157-170.

FUENTES ROTGER, IVonne, *El triángulo sentimental en el drama del siglo XVIII (Inglaterra, Francia, España)*, Kassel, Reichenberger, 1999.

GALÁN ROJO, Eva María, «La condesa de Lemos. Poder e Ilustración», en José Antonio Ferrer Benimeli (dir.), Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (coord.), *El conde Aranda y su tiempo. Congreso 1-5 de dic. de 1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, I, pp. 679-689.

GALERSTEIN, Carolyn (ed.), *Women Writers of Spain. An annotated Bio-Bibliographical Guide. non-Castilian materials edited by Kathleen Mcnerney*, New York, Greenwood Press, 1986.

GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza Ed., 1988.

GÁLLEGO, Julián, «La figura de la maja, desde Goya hasta Zuluaga», en AA. VV., *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 323-329.

GALLEGO-MORELL, Antonio, «Una escritora mística del siglo XVIII: la Madre María Gertrudis», *Revista Bibliográfica y Documental*, 5 (1951), pp. 47-96.

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, «El motivo de la cruz en la poesía de María de Viera y Clavijo», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 43 (1998), pp. 123-138.
— «De modistas, damas marciales y modas en la poesía de María Joaquina de Viera y Clavijo», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 15 (2005), pp. 95-116.

— *La obra poética de María Joaquina de Viera y Clavijo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2006.

GARCÍA CORTÉS, Carlos, *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración*, Madrid, CSIC-Xunta de Galicia, 2007 (Anexo Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXVIII).

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «*La Leandra*, novela moral», en Guillermo Carnero (ed.), *La novela española del siglo XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 129-142.

— «Las novelas de madame Riccoboni en España: nuevas traducciones (M. de la Iglesia, B. Cerat y V. Rodríguez de Arellano)», *Dieciocho*, 20.1 (1997), pp. 43-60.

— «Mujeres novelistas españolas en el siglo XVIII», en Fernando García Lara (ed.), *Actas de I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, 1998, pp. 163-183.

— «*Días alegres*, de Gaspar Zavala y Zamora: recuperación de una obra perdida. I. Historia editorial», *Dieciocho*, 26.2 (2003), pp.199-222.

— «En los inicios de la comedia neoclásica: *La aya*, de María Rita de Barrenechea (1750-1795), estudio y edición», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 14 (2004), pp. 25-66.

— «Imagen y palabra de mujer en las letras españolas del siglo XVIII. Presentación», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 265-269.

— «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, UCM, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 203-218.

GARCÍA GOTA, Reyes, y Julia PLAZA BAUTISTA, *Guía de mujeres ilustres aragonesas*, Zaragoza, Instituto Aragonés de la Mujer, Dpto. de Servicios Sociales y Familia, 2005.

GARCÍA HERNÁN, David, *La nobleza en la España moderna*, Madrid, Istmo, 1992.

GARCÍA HERNÁNDEZ, María, «Resortes del poder de la mujer en el Antiguo Régimen: atribuciones económicas y familiares», *Studia Historica. Historia Moderna*, 12 (1994), pp. 235-248.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia-Festival de Almagro, 2000.

GARCÍA MARTÍNEZ, María Isabel, María José ÁLVAREZ FAEDO, y Lioba SIMÓN SCHUHMACHER (eds.), *La educación de la mujer en el siglo XVIII en España e Inglaterra*, Lewinston (NY), The Edwin Mellem Press, 2005.

GARCÍA-NIETO PARÍS, María Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI a XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Seminario de Estudios de la Mujer, 1986.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen, «María Gertrudis Hore Ley, la Hija del Sol (Cádiz, 1742-Cádiz, 1801)», en Alberto Romero Ferrer y Fernando Durán López (eds.), *Veinticinco escritores gaditanos raros y olvidados*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 131-140.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

GELZ, Andreas, «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: Perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9 (1998-1999, ed. 2000), pp. 101-125.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana y Mercedes ROGRÍGUEZ PEQUEÑO (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.

GLENDINNING, Nigel, «Arte e ilustración en el círculo de Goya», en AA. VV., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo de El Prado, 1988, pp. 73-88.

GODOY, Manuel, Príncipe de la Paz, *Memorias*, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1965, 2 vols. (BAE, 88 y 89).

— *Memorias de Godoy. Primera edición abreviada de Memorias críticas y apologéticas para la Historia del reinado de Carlos IV de Borbón*, ed. de Enrique Rúspoli, Madrid, Esfera de los Libros, 2008.

GÓMEZ GARCÍA, María Cristina, «Trabajo y actividades de las religiosas en los conventos malagueños (siglo XVIII)», en María José Matilla y Margarita Ortega (coords.), *El trabajo de las mujeres. VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer, siglos XVI-XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer,1996, pp. 107-116.

GÓMEZ RIVAS, Fernando A., «Mujer y sociedad a través de la vida de Leandro Fernández de Moratín», en María del Carmen García-Nieto (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI al XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria.*, Madrid, Universidad

Autónoma de Madrid-Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 115-136.

GONCOURT, Edmon y Jules de, *La mujer en el siglo diez y ocho*, trad. de Luis de Terán, Madrid, La España Moderna, s. a.

GONZÁLEZ FEIJOO, José Antonio, *El pensamiento ético-político de B. J. Feijoo*, Oviedo, Pentalfa, 1991.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Etelvino, «Rita Caveda Solares: una ilustrada desconocida», *Cubera. Revista Cultural de la Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa*, 28, año 13 (1996), pp. 2-5.

GOULD LEVINE, Linda, Ellen ENGELSON MARSON y Gloria WALDMAN (eds.), *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood, 1993.

GRAÑA CID, María del Mar, «¿Leer con el alma y escribir con el cuerpo? Reflexiones sobre mujeres y cultura escrita», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatiza*, Gijón, Trea, 2002, pp. 385-452.

GRONEMANN, Claudia, «El ideal de la mujer culta en los discursos del siglo XVIII. Desmontaje de un estereotipo cultural», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 397-409.

GUARDIA HERRERO, Carmen de la, «Eudoxia, hija de Belixario», en María Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. I Encuentro Internacional entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York en Madrid,* Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2000, pp. 249-256.

GUEREÑA, Jean-Louis y Antonio VIÑAO FRAGO (eds.), *Estadística escolar, proceso de escolarización y sistema educativo nacional en España (1750-1850)*, Barcelona, EUB, 1996.

GUERRA, Pilar (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988.

GUINARD, Paul-J., *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, CRH, 1973.

HAFTER, Monroe Z., «Mor's Achievement of Realism in *La Serafina*», *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 153-163.

— «Mirabel's defense of Women: evidence of Gracián, hints of the Enlightenment», *Dieciocho*, 26.2 (2003), pp. 181-197.

HAIDT, Rebecca, *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, Nueva York, St. Martín's Press, 1998.

— «A Well-Dressed Woman Who Hill Not Work: Petimetras, Economics, and Eighteenth-Century Fashion Plates», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28.1 (2003), pp. 137-157.

HARRISON, Nicole, «La mujer, la moralidad y el matrimonio en las obras de Cadalso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389 (nov. 1982), pp. 291-308.

HARTFIELD-MÉNDEZ, Vialla, «The Dismantling of the Enlightenment: Rewriting Goya and the Duquesa de Alba», *Dieciocho*, 32.2 (2009), pp. 275-288.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *Monjas ilustres en la historia de España*, Madrid, EFCASA, 1993.

HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografía por mandato*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993.

HIBBS, Solange (ed.), *Historia social y literatura: familia y nobleza en España (siglos XVIII-XIX). IV Coloquio Internacional Acción Integrada Franco Española Université de Toulouse II-Le Mirail*, Lleida, Milenio-Univ. de Toulouse-le Mirail, 2007.

HIEDEN-RYNSCH, Verena von der, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Ed. Península, 1998.

HORMIGÓN, Juan Antonio (coord.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996-2000, 4 vols. (I. Siglos XVII, XVIII y XIX).

HUGUET SANTOS, Montserrat, «La mujer española del siglo XVIII en la obra de Josefa Amat», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, III.7 (1989), pp. 43-57.

HUMM, Magie, *An Annotated Critical Bibliography of Feminist Criticism*, Brighton, The Harvest Press, 1987.

IBEAS, Nieves y María Ángeles MILLÁN (eds.), *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997.

ICHAS, Alexis, *Madame de Montehermoso, marquise des plaisirs et dame de carresse*, Paris, Atlantica, 2001.

IGLESIAS, María del Carmen, «Educación y pensamiento ilustrado», en AA. VV., *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, III, pp. 1-30.

— (dir. y coord.), *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Oviedo, Nóbel-Fundación Central Hispano, 1996-1997, 2 vols.

— «La nueva sociabilidad: mujeres nobles y salones literarios y políticos», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Oviedo, Nóbel-Fundación Central Hispano, 1997, II, pp. 179-230.
— «Las mujeres españolas de finales del siglo XVIII», en Francisco Calvo Serraller (ed.), *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 52-83.
JAFFE, Catherine M., «Of Women's Love, Learning, an (In)Discretion: María Lorenzo de los Ríos's *La sabia indiscreta* (1803)», *Modern Language Notes*, 119 (2004), pp. 270-289.
JAFFE, Catherine M. and Elizabeth Franklin LEWIS (eds.), *Eve's Enlightenment. Women's Experience in Spain and Spanish America, 1726-1839*, Baton Rouge, Louisiana State U. P., 2009.
JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada, *La prensa femenina en España: desde sus orígenes hasta 1868*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.
JONES, Joseph R., «María Rosa de Galvez: Notes for a Biography», *Dieciocho*, 18 (1995), pp. 173-188.
— «María Rosa de Gálvez, Rousseau y el melólogo en la España del siglo XVIII», *Dieciocho*, 19 (1996), pp. 165-179.
JUNCEDA AVELLO, Enrique, «La mujer en Jovellanos», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 44 (1990), pp. 3-18.
KAHILUOTO, Eva M., «La mujer ilustrada», *Letras Femeninas*, 2.1 (1976), pp. 20-32.
— «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.
KISH, Kathleen, «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater», en Beth Millar (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California, 1983, pp. 184-200.
KITTS, Sally-Ann, «La prensa y la polémica feminista en la España del siglo XVIII», en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España. Estudios de Historia Social*, 51-52 (1990), pp. 265-274.
— *The Debate on the Nature, Role and Influencia of Woman in Eighteenth-Century Spain*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995.
LA PARRA, Emilio, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Barcelona, Tutsquets, 2002.
LADO DELGADO, Itziar, «Relaciones de género y matrimonio en el siglo XVIII», en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la*

Mujer y la New York University en Madrid, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 283-291.

LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de Impresos; II. Bibliografía de manuscritos*, Barcelona, EU, 1983-1988, 2 vols.

— (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

— (ed.): *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.

— «La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII: *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* de Fermín del Rey», en Guy Dugas y Marta Segarra (eds.), *Femmes et guerre en Mediterranée (XVIII-XXeme siècle)*, Barcelona, Univ. de Barcelona-Montpellier, 2000, III, pp. 33-41.

LAMARCA LANGA, Genaro, *La cultura del libro en la época de la Ilustración en Valencia, 1740-1808*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994.

LARRIBA, Elisabel, *Le public de la presse en Espagne à la fin du XVIIIeme siècle (1781-1808)*, Paris, H. Champion, 1998.

LAVALLE COBO, Teresa, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Madrid, Fundación Apoyo al Arte Hispánico, 2002.

LAVRÍN, Asunción, «Historiografía de la mujer y el género en la Hispanoamérica colonial. Pasado, presente y futuro», en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 159-192.

LERCHUNDI, Luis, «Los familiares del Padre Larramendi: su tío carnal, fray Ignacio de Santa Teresa, y su lejana prima, doña Manuela de Larramendi», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 58.1 (2002), pp. 133-191.

LEWIS, Elizabeth Franklin, «Feijoo, Josefa Amar y Borbón and the Feminist Debate in Eighteenth Century Spain», *Dieciocho*, 12.2 (1989), pp. 188-203.

— «Mythical Mystic or Monja romántica?: The Poetry of María Gertrudis Hore», *Dieciocho*, 16, 1-2 (1993), pp. 95-109.

— *Femenine Discourse and Subjectivity in the Works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis Hore and María Rosa Gálvez*, University of Virginia, 1993 (Tesis doctoral).

— «The Tearful Reunion of Divided Femininity in Maria Rosa Gálvez's Neoclassic Theater», *Dieciocho*, 9.2 (1996), pp. 205-216.

— «Breaking the Chains: Language and the Bonds of Slavery in María Rosa Gálvez's *Zinda* (1800)», *Dieciocho*, 20 (1997), pp. 263-275.
— *Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness*, Hampshire, Uk, Ashgate Press, 2004.
— «Actos de caridad: Women's Charitable Work in Eighteenth–Century Spain», *Dieciocho*, 31.2 (2008), pp. 267-282.
LICHT, Fred, *Goya*, New York, Abbeville P., 2001.
LLANOS M., Bernardita, «Integración de la mujer al proyecto de la Ilustración en España», *Ideologies and Literature*, 4 (1989), pp. 199-223.
LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)», en Rosa María Capel Martínez (ed.), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 47-107.
— «La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)», en AA. VV., *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX). Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 59-70.
— «Problemas teóricos y modelos prácticos de la integración académica de la historia de las mujeres», en AA. VV., *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 549-571.
— «Traducciones y traductoras en la España de finales del siglo XVIII», en Cristina Segura Graíño y Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la Historia. Homenaje a M. Carmen García-Nieto*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996, pp. 89-112.
— «Texto y contexto de una dama española: Josefa Amar y Borbón», en Inés Calero Secall, María Dolores Fernández de la Torre Madueño, Anna Freixas Farré (eds.), *El modelo femenino: ¿una alternativa al modelo patriarcal?*, Málaga, Servicio de Publicaciones de Universidad de Málaga, 1996, pp. 105-137.
— «Familia, sexo y género en la España Moderna», *Studia Historica. Historia Moderna*, 18 (1998), pp. 105-134.
— «Los orígenes de la polémica feminista», *Torre de los Lujanes*, 48 (2002), pp. 129-145.
— «Josefa Amar y Borbón y sus escritos sobre educación», en Jean-Louis Guereña (dir.), *Famille et education en Espagne et en Amerique Latine. Actes*

du Colloque de Tours, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2002, pp. 509-520.

— *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

— «Ejercicio literario y tópicos ilustrados en la obra de Josefa Amar y Borbón», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 359-386.

— «Ved a Minerva que del alto cielo desciende presurosa», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, UCM, 2007 (Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI), pp. 309-338.

LÓPEZ TORRIJO, Manuel, «El pensamiento pedagógico ilustrado sobre la mujer en Josefa Amar y Borbón», en AA. VV., *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la educación*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, pp. 114-129.

— «El pensamiento pedagógico ilustrado sobre la mujer en Josefa de Amar y Borbón», en AA. VV., *Cuestiones histórico-educativas. España, siglos XVII al XX*, Valencia, Universitat de Valencia, 1991, pp. 53-65.

LORÉE ENDERS, Victoria y Pamela BETH RADCLIFF (eds.), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, Albany, State University Press, 1999.

LORENZO, Elena de, «La polémica dieciochista sobre`l luxu. Un tópicu lliterario nos poemes de Xosefa Xovellanos», en AA. VV., *Actas de la XIX Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998, pp. 65-77.

LORENZO MODIA, María Jesús, *Literatura femenina inglesa del siglo XVIII*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998.

LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.

LUQUE, Aurora y José Luis CABRERA ORTIZ, *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*, Málaga, Instituto Municipal del libro de Málaga, 2005 (Consulado del Mar, 1).

MAESO, María Eugenia, *Sor Teresa Chicaba, princesa, esclava y monja*, Salamanca, Ed. San Esteban, 2004.

MANTECÓN NOVELLÁN, Tomás, *La muerte de Antonia Isabel Sánchez, tiranía y escándalo en la sociedad rural del norte español en el Antiguo Régimen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

MANZANOS ARREAL, Paloma y Francisca VIVES CASAS, *Las mujeres en Vitoria-Gasteiz a lo largo de los siglos. Recorridos y biografías*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 2001.

MARSÁ VANCELLS, Plutarco, *La mujer en la literatura*, Madrid, Torremozas, 1987.

MARTÍN, Gregorio C., «Querellas costumbristas: la mujer española a ambos lados del Atlántico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9 (2001), pp. 79-87.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

— *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1988, 2ª ed.

— «Feministas españolas del siglo XVIII», AA. VV., en *Pido la palabra*, prólogo de José Luis Borau, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 154-164.

MARTÍN GAMERO, Amalia, *Antología del feminismo*, Madrid, Alianza Ed., 1975.

MARTÍNEZ-BARBEITO, Carlos, «Doña María Francisca de Isla y su romance en gallego al Cura de Fruime», *Boletín da Real Academia Galega*, 28.321/326 (1957), pp. 17-36.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida (dir.), Reyna PASTOR (colab.), María José de la PASCUA (colab.) y Susanna TAVERA (coord.), *Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta, 2000.

MARTÍNEZ MEDINA, África, *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.

MAS I UXÓ, Pasqual y Javier VELLÓN LAHOZ, *Literatura barroca en Castellón: María Egual (1655-1735). Obra completa*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1997.

MCNERNEY, Kathleen and Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (eds.), *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writtes of the Catalan, Galician and Basque countries*, New York, Modern Language Association of America, 1994.

MEIJIDE PARDO, María Luisa, *Vicente do Seixo (1747-1802). Reforma agrícola y la emancipación de la mujer*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, 1989.

— *La mujer de la orilla. Visión histórica de la mendiga y prostituta en las cárceles-galeras de hace dos siglos*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1996.

MELÉNDEZ, Mariselle, «¡Si tal era el dedo, cuál sería el cuerpo!: The Archival Proyect of Sor María Josefa de la Santísima Trinidad (1783)», *Hispanic Review*, 74.3 (2006), pp. 251-277.

MELÉNDEZ GAYOSO, Antonio, «La educación de la mujer y la Sociedad Económica de Amigos del País de Segovia», *Cuadernos de Historia Moderna*, 9 (1988), pp. 139-166.

MENA MARQUÉS, Manuela (ed.), *Goya y la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 2000.

MÉNDEZ Y VÁZQUEZ, Josefina, «La Junta de Damas y las Escuelas femeninas de formación profesional (1787-1811)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 14 (2004), pp. 113-138.

MILLER, Belth Hurti (ed.), *Women in Hispanic Literature, Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

MOLINA PETIT, Cristina, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1994.

MONTANDORN, Alain (ed.), *Du goût, de la conversation, et des femmes*, Clermont-Ferrant, Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1999.

MONTERO ALONSO, José, *Amores y amoríos de los Reyes de España,* Madrid, El Avapiés, 1993.

MORA, Gabriela and Karen S. VAN HOOFT (eds.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press, 1982.

MORAND, Frédérique, «María Gertrudis Hore, una poetisa olvidada de la segunda mitad del siglo XVIII», en María José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura, lectura, textos (1001-2000). III Reunión Científica Internacional, Córdoba, diciembre, 1999*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

— «Primer acercamiento a la poetisa y religiosa doña María Gertrudis Hore (1742-1801), alias la Hija del Sol», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 171-184.

— «Acercamiento a la indumentaria y otras modas dieciochescas en boga en la clausura gaditana de Santa María del Arrabal», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 14 (2004), pp. 157-178.

— «Sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801). Últimos hallazgos sobre la epidemia que asoló Cádiz», *Trocadero*, 16 (2004), pp. 103-123.

— «El papel de las monjas en la sociedad española del Setecientos», *Cuadernos de Historia Moderna*, 29 (2004), pp. 45-64.

— *María Gertrudis Hore, 1741-1801. Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004. Premio de Investigación María Isidra de Guzmán, 2003.

— «¿Qué sabemos del hijo de la monja Sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801) y de su esposo Esteban Fleming?», *Dieciocho*, 28.1 (2005), pp. 141-158.
— «El 'Stabat Mater' glosado y traducido por Sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII», *Hispania Sacra*, 58.118 (julio-Dic., 2006), pp. 579-607.
— «Entre siècle et clôture: affinités littéraires entre la poétesse gaditane María Gertrudis Hore (1741-1801) et quelques unes de ses contemporaines», en Françoise Étienvre (ed.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XIXe*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 37-46.
— *Una poetisa en busca de la libertad: María Gertrudis Hore y Ley (1742-1801)*, Cádiz, Diputación, 2007. (Tiene edición de obra: *Miscelánea y Taraceas de versos, prosas y traducciones*).
— «La biblioteca de la poetisa gaditana sóror María Gertrudis de la Cruz de Hore (1742-1801)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 17 (2007), pp. 249-274.
— «Nuevos datos sobre las misteriosas razones de la toma de hábito de la *Hija del Sol* o el estudio de sus ignorados oficios», *Dieciocho*, 32.2 (2009), pp. 387-412.
MORANGE, Claude, «El conde de Montijo. Reflexiones en torno al partido aristocrático de 1794 a 1814», *Trienio*, 4 (1984), pp. 33-69.
MORANT DEUSA, Isabel, «Familia, amor y matrimonio, un ensayo sobre historiografía», en AA. VV., *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto de Estudios de la Mujer, 1991, pp. 573-595.
— (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*. I. *De la Prehistoria a la Edad Media*, coord. por María Ángeles Querol, Cándida Martínez, Dolores Mirón, Reyna Pastor y Asunción Lavrín; II. *El mundo moderno*, coord. por Margarita Ortega, Asunción Lavrín y Pilar Pérez Cantó (aquí se incluye el s. XVIII); III. *Del siglo XIX a los umbrales del XX*, coord. Por Isabel Morant; IV. *Del siglo XX a los umbrales del XXI*, coordinado por Isabel Morant, Madrid, Cátedra, 2005-2008, 4 vols.
MORANT DEUSA, Isabel y Mónica BOLUFER PERUGA, *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*, Madrid, Síntesis, 1998.
MORENO MARIMÓN, Montserrat (ed.), *Del silencio a la palabra. Coeducación y reforma educativa*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1992.
MUJICA, Bárbara Louise (ed.), *Women writers of early modern Spain: Sophia's daughters*, New Haven, London, Yale University Press, 2004.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, «El monacato como espacio de cultura femenina. A propósito de la Inmaculada Concepción de María y la representación de la sexuación femenina», en AA. VV., *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, pp. 71-89.

NANG, Mbol, «La verticalidad espiritual de la poesía de doña Gertrudis de Hore», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 25 (2000), pp. 63-90.

NAVA RODRÍGUEZ, Teresa, «La mujer en las aulas (siglos XVI-XVIII): una historia en construcción», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 377-389.

— «Ilustrar, enseñar: paradojas de la escolarización femenina a finales del Antiguo Régimen», en Jesús Astigarraga, María Victoria López-Cordón, y José María Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, Donostia-San Sebastián, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Instituto Internacional Xavier María de Munibe de Estudios del siglo XVIII-Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, I, pp. 275-292.

NAVARRO BONILLA, Diego, *Del corazón a la pluma. Archivos y papeles privados femeninos de la Edad Moderna*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

NEGRÍN FAJARDO, Olegario, *Ilustración y educación. La Sociedad Económica Madrileña*, Madrid, Ed. Nacional, 1984.

— *La educación popular en la España de la segunda mitad del siglo XVIII: las actividades de la Real Sociedad Económica Matritense de los Amigos del País*, Madrid, UNED, 1987.

— «La educación popular de la Real Sociedad Económica Matritense: formación profesional o trabajo artesanal», en Jesús Astigarraga, María Victoria López-Cordón, y José María Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, Donostia-San Sebastián, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Instituto Internacional Xavier María de Munibe de Estudios del siglo XVIII-Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, I, pp. 433-451.

NELKEN, Margarita, *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930.

NOGAL FERNÁNDEZ, Rocío de la, «Protagonistas del siglo XVIII a través del *Diario de Madrid*», en María Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 269-281.

— *Españolas a la arena pública (1758-1808)*, Buenos Aires-Madrid, Muño y Dávila, 2006.

OÑATE, María del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*, Jerez de la Frontera, El Exportador, 1977.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita, «La educación de la mujer en la Ilustración española», *Revista de Educación*, 1988, pp. 303-325.

— «La defensa de las mujeres en la España del Antiguo Régimen: las aportaciones del pensamiento ilustrado», en Pilar Folguera Guerra (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pp. 3-28; 2. ed. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2007.

— «El siglo XVIII», en AA. VV., *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995, pp. 3-55.

— «Siglo XVIII: la Ilustración», en Elisa Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 347-414.

— «Protestas de las mujeres castellanas contra el orden patriarcal privado durante el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 19 (1997), pp. 67-89.

— «Género y relaciones familiares en el siglo XVIII: teoría y práctica», *Contrastes. Revista de Historia*, 11 (1998-2000), pp. 9-31 (número monográfico *Historia de las mujeres*, coord. por Carmen María Cremades Griñán).

— «Protagonistas anónimas en el siglo XVIII: mujeres burladas, seducidas o abandonadas», en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 219-334.

OSTALÉ-TUDELA, Emilio, *Goya, las mujeres y el amor*, Zaragoza, Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1926.

PAJARES INFANTE, Eterio, «Inés Joyes y Blake, feminista ilustrada del XVIII», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76 (2000), pp. 181-192.

PALACIO ATARD, Vicente, «La educación de la mujer en Moratín», en *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Guadarrama, 1964, pp. 241-267.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Fund. Sancho el Sabio, 1975.

— «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, dir. de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Orgaz, 1982, IV, pp. 23-85.

— «Llaguno de Amírola o la Ilustración como labor de Estado», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 40 (1984), pp. 203-225.
— «Samaniego y la educación en la Sociedad Bascongada de Amigos del País», en AA. VV., *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, RSBAP, 1986, pp. 283-309.
— «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, II, pp. 57-376.
— «Teatro», en Francisco Aguilar Piñal (coord.), *Historia literaria de España en el s. XVIII*, Madrid, CSIC-Trotta, 1996, pp. 135-233.
— *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
— «Noticia sobre el Parnaso dramático femenino en el siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia-Festival de Almagro, 2000, pp. 81-131.
— «El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: escritoras neoclásicas», en Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio (eds.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid, UNED, 2002, pp. 85-121.
— *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002 (Colección Arcadia de las Letras, 13).
— (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
— «Samaniego en la corte de Carlos III: gestiones políticas, tertulias literarias, polémicas teatrales», en Emilio Palacios Fernández (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 129-201.
— «Panorama de las escritoras del siglo XVIII», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 335-358.
— «Pensamiento social y político de Félix María de Samaniego: *Fábulas* (1781-1784) y *Medicina fantástica del espíritu* (1786)», en Cinta Canterla (ed.), *Nación y Constitución. De la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide-Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2006, pp. 391-420.
— «Félix María de Samaniego, *Medicina fantástica del espíritu* (1786): una revisión crítica de la sociedad ilustrada», en Jesús Astigarraga, María Victoria López-Cordón, y José María Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*,

Donostia-San Sebastián, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Instituto Internacional Xavier María de Munibe de Estudios del siglo XVIII-Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, II, pp. 849-869.

PANIAGUA, Juan Carlos Miguel, *Compendio de la Vida Ejemplar de la Venerable Sor Teresa Juliana de Santo Domingo*, Salamanca, 1752; Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1764; Salamanca, Dominicas Dueñas, 1999.

PARADA, Diego Ignacio, *Escritoras y eruditas españolas*, Madrid, 1881.

PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, «Monjas, visiones y portentos en la España Moderna. Los relatos de confesores», *Contrastes. Revista de Historia Moderna* (Universidad de Murcia), 11 (1998-2000), pp. 127-143 (número monográfico *Historia de las mujeres*, coord. por Carmen María Cremades Griñán).

— «Conventos, novicias y profesas. Santa Clara la Real de Murcia», en AA. VV., *Historia y Humanismo. Homenaje al Prof. Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 459-471.

— *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna (siglo XVIII)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

PÉREZ, Janet and Maureen IHRIE, *The feminist enciclopedia of Spanish literatura*, Wesport, Conneticut, Greewood Press, 2002.

PÉREZ CANTÓ, Pilar, «¿Mujeres o ciudadanas?» en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 193-218.

PÉREZ CANTÓ, Pilar y Elena POSTIGO CASTELLANOS (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

PÉREZ CAVANA, María Luisa, «*Sobre el mejoramiento civil de las mujeres* de Th. G. von Hippel: ¿Ilustración verdadera o a destiempo?», en Cinta Canterla (ed.), *De la Ilustración al Romanticismo. VII Encuentro: La mujer en los siglos XVIII y XIX. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 93-99.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Locura y normalidad: el antimodelo varonil en *El egoísta*, de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Hecho Teatral*, 3 (2003), pp. 11-35.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, «Luces, tertulias, cortejos y refrescos», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11 (2000-2001), pp. 107-153.

— *Isabel de Farnesio: vida de una mujer, historia de una reina*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Las mujeres 'pintoras' en España», en AA. VV., *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 73-86.

PÉREZ-SARRIÓN, Guillermo, «Casual poverty in the Spanish Enlightenment: Josefa Amar y Borbón and the Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País», *Dieciocho*, 26.2 (2003), pp. 265-293.

PORRO HERRERA, María José (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura, lectura, textos (1001-2000). III Reunión Científica Internacional, Córdoba, diciembre, 1999*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

POUTRIN, Isabelle, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté femenine dans l'Espagne Moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

PROBYN, Clive T., *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*, London, Longman, 1987.

PULEO, Alicia H. (ed.), *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Ed. Anthropos-Comunidad de Madrid, 1993.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Mujeres célebres de España y Portugal*, Barcelona, Imp. Jaime Jepús, 1868, 2 vols.

RAMOS GONZÁLEZ, Teresa, *La obra dramática de María Rosa Gálvez de Cabrera*, Madrid, 1986 (Memoria de Licenciatura inédita).

RECARTE BARRIOLA, María Teresa, *Ilustración vasca y renovación educativa: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Salamanca, Universidad Pontificia-RSBAP, 1990.

RECÉNDEZ GUERRERO, Emilia, «El discurso pedagógico de Josefa de Amar y Borbón», en AA. VV, *Discursos pedagógicos del siglo XVIII*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008, pp. 35-49.

REMÓN MENÉNDEZ, Juan F., «The Alameda of the duchess of Osuna: a garden of ideas», *Journal of Garden History*, 13.4 (1993), pp. 224-240.

RÍO BARREDO, María José del, «Entre la fiesta y el motín: las majas madrileñas del siglo XVIII», en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 235-248.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, «Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 413-427.

— *VIcente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación Provincial, 1987.

RÍOS IZQUIERDO, Pilar y Ana RUEDA RONCAL, «Análisis de las Normas Jurídicas de la Junta de Damas de Honor y Mérito», *Torre de los Lujanes*, 13 (1989), pp. 151-161.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, «Una ignorada escritora en la Charcas finicolonial: María Antonia del Río y Arnedo», *Investigaciones y Ensayos* (Buenos Aires), 43 (1993), pp. 165-207.

RISCO, Antonio y José María URQUIA ETXABE (eds.), *Amistades y Sociedades en el siglo XVIII. Toulouse I Seminario Peñaflorida, 1-3 de dic. de 2000*, San Sebastián, RSBAP-U. de Toulouse-Le Mirail, 2001.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, «Las *Memorias literarias de París*: un modelo de educación femenina en el siglo XVIII», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 411-418.

RIVERA GARRETAS, María Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1994.

— *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, PUV, 2005.

RODRIGO, Antonina, *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, El Avapiés, 1987.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y María HARO CORTÉS (eds.), *Novela de mujeres en el Barroco. Entre la rueca y la pluma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *El Semanario Erudito y Curioso de Salamanca (1793-1798)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1988.

RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, Ana Belén G. (ed.), *Mujeres, amor y poder. Versos y prosas para una definición de la mujer a través de la Historia. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Historiadores de Cantabria*, Santander, Asociación de Jóvenes Investigadores de Cantabria, 1999.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María y Amparo ARIÑO VERDÚ (eds.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 1997.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Victoria, *Mujeres forzadas. El delito de violación en el derecho castellano (siglos XVI-XVIII)*, Almería, Universidad de Almería, 2003.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «Géneros, canon y metodología crítica en el *Memorial Literario* (1784-1797)», *Dieciocho*, 32.2 (2009), pp. 365-386.

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique, «Claustros femeninos en la Ilustración: las Carmelitas Descalzas de San Sebastián», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 64 (2008-2), pp. 771-794.

ROIG CASTELLANOS, Mercedes, *La mujer en la historia a través de la prensa (Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura–Instituto de la Mujer, 1986.

ROLÓN COLLAZO, Lissette, *Historias que cuentan. El Motín contra Esquilache en Madrid y las mujeres dieciochescas según voces del XVIII, XIX y XX*, Madrid, Aconcagua Publib., 2009.

ROMERO RUIZ, María, «Una primera visión de cambio en la mujer del siglo XVIII bajo los Pensamientos de Beatriz Cienfuegos en *La Pensadora Gaditana*», en Cinta Canterla (ed.), *De la Ilustración al Romanticismo. VII Encuentro La mujer de los siglos XVIII y XIX. Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 609-618.

ROSAS, Claudia, «Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado», en Scarlett O'Phelan Godoy (ed.), *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*, Lima, Universidad Católica, 1999.

ROSE DE VIEJO, Isadora, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, UCM, 1983, 2 vols.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.

RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

RUIZ GUERRERO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, 2 vols. (II, «El siglo XVIII: las ilustradas», pp. 9-60).

RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro, «Filantropía y educación en el siglo XVIII: las disposiciones testamentarias de Josefa Jovellanos», en *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, IFES XVIII, 1995, II, pp. 285-294.

— «Xosefa Xovellanos y la Ilustración asturiana», en AA. VV., *Actas de la XIX Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998, pp. 79-90.

RÚSPOLI, Enrique, «La condesa de Chinchón», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1 (2000), pp. 129-152.

SAAVEDRA, Pegerto y Hortensio SOBRADO, *El Siglo de las Luces. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Ed. Síntesis, 2004.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de mujeres célebres*, Madrid, Aguilar, 1959.

SAINZ HERNÁNDEZ, María del Carmen, *La educación en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Santander, Universidad de Cantabria, 1992.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Los efectos sociales y domésticos en el teatro de Leandro Fernández de Moratín: el beso de doña Francisca y Rita», en Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux (eds.), *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, Lleida, Milenio, 2001, pp. 113-129.

— «El erotismo y la modernidad de *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín», en Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Mujer y género en les letras hispánicas*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008, pp. 95-110 (*Scriptura*, 19-20).

SALGADO, María A., «Women's Voices in Eighteenth-Century Hispanic Poetry», *Dieciocho*, 11 (1988), pp. 15-26.

— «El autorretrato clandestino de Margarita Hickey, escritora ilustrada», en Guy Mércadier (ed.), *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture. Actes du IV Colloque Internationel d'Aix en Provence 6-8 dec. de 1990*, Aix, Université de Provence, 1992, pp. 133-147.

— «Reescribiendo el canon: Góngora y Margarita Hickey», *Dieciocho*, 17.1 (1994), pp. 17-31.

SALVADOR PLANS, Antonio, «Variación lingüística en *El instruido en la corte y aventuras del Extremeño*, de Clara Jara de Soto», en Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (eds.), *Aufklärung. Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope*, Cáceres Universidad de Extremadura, 2007, pp. 105-121.

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Ed., 1991.

— *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999.

— *El absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

— *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CSIC, 2007.

SÁNCHEZ DÍAZ, Pilar (ed.), *Las mujeres en la historia de España, siglos XVIII-XX*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1988.

SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, «Solidaridad popular femenina: Las Hermandades de Socorro de mujeres en el Madrid del siglo XVIII», en María Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 257-267.

SÁNCHEZ ERAUSKIN, Miren, «Plan y Ordenanzas de un Seminario o Casa de Señoritas. El proyecto de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País», en AA. VV., *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, RSBAP, 1986, pp. 323-348.

SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina, Margarita ORTEGA LÓPEZ, Celia VALIENTE FERNÁNDEZ, *Género y ciudadanía, revisiones desde el ámbito privado. XII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1999.

SÁNCHEZ ORTEGA, María Elena, «La mujer en el Antiguo Régimen: tipos históricos y arquetipos literarios», en AA. VV., *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto de Estudios de la Mujer, 1982, I, 107-126.

— «La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen», en AA. VV., *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 35-58.

SANTOS PUERTO, José, *Martín Sarmiento: ilustración, educación y utopía en la España del siglo XVIII*, La Coruña. Fundación Barrié de la Maza, 2002.

SARASÚA, Carmen de, «Un mundo de mujeres y de hombres», en AA. VV., *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Madrid, Sociedad Estatal Goya 96; Barcelona, Lunwerg, 1996, pp. 65-72.

SARRIÓN, Adelina, *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la Inquisición. Siglos XVI a XIX*, Madrid, Alianza, 2003.

SCELFO, Maria Grazia, «Letteratura costumbrista femminile nel Settecento: Note su *El instruido en la corte y aventuras del extremeño* di Clara Jara de Soto», *Annali Istituto Universitario Orientale*, 40.2 (1998), pp. 509-523.

SEBOLD, Russell P., «La pena de la Hija del Sol. Realidad, leyenda y Romanticismo», en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Nebraska, Soc. of Spanish-American Studies, 1984, pp. 295-308.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina (ed.), *La voz del silencio. I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992.

— *Morbilidad femenina en Andalucía a fines del siglo XVIII*, Málaga, Diputación Provincial, 1993.

— (ed.), *La voz del silencio. II. Historia de las mujeres: compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993.

— (ed.), *De leer a escribir. I. La educación de las mujeres: ¿Libertad o subordinación?*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1996, 2 vols.

— *Diccionario de mujeres en la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
— *Diccionario Espasa de mujeres célebres*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
— *Mujeres educadas, mujeres instruidas, mujeres cultas, mujeres sabias*, Madrid-CSIC; Zamora, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998.
— (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, 4 vols. (facsímil Madrid, Atlas, 1975, 2 vols.).
— «Cartas y Memoriales de don Garpar Melchor de Jovellanos y de sus hermanas Sor Josefa y doña Catalina de Siena Jovellanos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15 (1906), pp. 112-117.

SEVCIK, Amy, «*El instruido en la corte y aventuras del extremeño*, de Clara Jara de Soto (1789): fuente para el estudio del habla extremeña en el siglo XVIII», *Res Diachronicae. Anuario de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española*, 3 (2004), pp. 55-63.

SHERMAN, Alvin F., «The Lover and the Captive: sor Gregoria Francisca de Santa Teresa's Mystical Search for the Feminine Self in 'El pajarillo'», *Dieciocho*, 19.2 (1996), pp. 191-201.

SIMMONS, Sarah, «La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la Duquesa de Alba», en AA. VV., *Goya*, Madrid, Galaxia de Gutemberg, 2001, pp. 49-62.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras españolas, 1500-1900*, 1964 microfichas, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1991-1992, 2 catálogos: 1. s. XVI-XVIII; 2, s. XIX, con la colaboración de Pura Fernández Rodríguez.
— *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid, IEM, 1993

SMITH, Theresa Ann, «Writing out of the Margins: Women, Translation, and the Spanish Enlightenment», *Journal of Women's History*, 15 (2003), pp. 116-143.
— *The Emerging Female Citicen, Gender and Enlightenment in Spain*, Berkeley-Los Ángeles-London, University of California Press, 2006.

SÖETAR, Michel, *Pestalozzi ou la naissance de l'éducateur, Pestalozzi y Rousseau*, Berna, P. Lang, 1981 (Colección Les Grands Suisses).

STERN, María y Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, *No sólo ayunos y oraciones: Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, México, Univ. Nacional Autónoma de Puebla, 2007.

SULLIVAN, Constance A., «Unconscionable Goals: The Feminist of Josefa Amar y Borbón», en AA. VV., *Writing Againts the Current*, nº extr. de *Indiana Journal of Hispanics Literatures*, 1982.

— «Josefa de Amar y Borbón and the Royal Aragonese Economic Society (With Documents)», *Dieciocho*, 15, 1-2 (1992), pp. 95-148.

— «'Dinos, dinos quién eres': The Poetic Identity of María Gertrudis de Hore (1742-1801)», en Monroe Z. Hafter (ed.), *Pen and Peruke: Spanish Writters of the Eighteenth Century*, *Michigan Romance Studies*, 12 (1992), pp. 153-183.

— «Josefa de Amar y Borbón (1749-1833)», en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Waldman (eds.), *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood, 1993, pp. 32-43.

— «The Quiet Feminism of Josefa Amar y Borbón's 1790 Book on the Education of Women», en Maryellen Bieder (ed.), *Writting Againts the Current*, *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2.1 (1993), pp. 49-73.

— «Gender, Text and Cross-Dressing: the Case of Beatriz Cienfuegos and *La Pensadora Gaditana*», *Dieciocho*, 18.1 (1995), pp. 27-47.

— «A Biographical Note on Margarita Hickey», *Dieciocho*, 20.2 (1997), pp. 219-229.

— «Las escritoras del siglo XVIII», en Miryam Díaz-Diocaretz y Iris M. Zavala (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer de la Edad Media al siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1997, T. IV, pp. 305-330.

— «Constructing Her Own Tradition: Ideological Selectivity in Josefa Amar y Borbón's Representation of Female Models», en Lisa Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York, 2001, pp. 142-159.

TAMARIT VALLÉS, Inmaculada, *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.

TOMLINSON, Janis (ed.), *Goya: Images of Women*, New York, National Gallery of Art, 2002.

TORRE, Israel, Margarita ORTEGA LÓPEZ, Julia SEBASTÁN (coords.), *Las mujeres en la opinión pública. X Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995.

TORTOSA LINDE, María Dolores, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988.

TRIVIÑO, María Victoria, *Escritoras clarisas españolas. Antología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.

TROJANI, Cécile Mary, *L'écriture de l'Amitié dans l'Espagne des Lumières: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, d'après la source épistolaire (1748-1775)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

TRUEBA MIRA, Virginia, «Paradojas de la alteridad en *Zinda* de Rosa Gálvez», *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 4 (2002), pp. 427-452.

— *El claroscuro de las luces. Escritoras de la Ilustración española*, Barcelona, Montesinos, 2005.

TRUXA, Sylvia, «La bella sin rostro en la novela sentimental del siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 841-850.

URZAINQUI, Inmaculada, «Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII», en Celso Almunia y Eduardo Sotillos (eds.), *Del periódico a la sociedad de la información*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2002, I, pp. 53-79.

— «Nuevas propuestas a un público femenino», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean F. Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 481-492.

— «Un enigma que se desvela: el texto de *La pensatriz salmantina* (1777)», *Dieciocho*, 27.2 (2004), pp. 129-155.

— «La mujer como receptora literaria en el siglo XVIII», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006, pp. 289-313.

— «Educar para la amistad: la obra de Rita Caveda», en Françoise Étienvre (ed.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XIXe*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 19-35.

VALLEJO GIRVÉS, Margarita: «'La única mujer española dedicada a una tarea', el coleccionismo de moneda antigua de María Isabel de Bustamante y Guevara y la administración de la renta de tabaco», *Cuadernos Dieciochistas*, 9 (2008), pp. 229-255.

VARA, María Jesús y Virginia MAQUIEIRA D'ANGELO (coords.), *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios sobre la Mujer, 1996.

VARELA DE LIMA Y MENÉNDEZ, José (Vizconde de San Alberto), *Los Directores de la Real Sociedad Económica Matritense y las Presidentas de su Junta de Damas de Honor y Mérito*, Madrid, Talleres El Eco Franciscano, 1925.

VÁZQUEZ MADRUGA, María Jesús, *María Isidra Quintina Guzmán y la Cerda, la Doctora de Alcalá*, Alcalá de Henares, Dirección General de la Mujer, 1999.

VÁZQUEZ MARÍN, Juana, *El costumbrismo español en el siglo XVIII*, Madrid, Univ. Complutense de Madrid, 1992, 2 vols.

VEGA DÍAZ, Consuelo, *Una mirada sobre la mujer en la historia*, Oviéu, Trabe, 2000.

VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

VIAMONTE LUCIENTES, Ernesto, «El canon femenino en las obras de Josefa Amar y Borbón», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 15 (2005), pp. 311-328.

VIDAL GALACHE, Florentina y Benicia, *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*, Madrid, UNED, 1999.

VIFORCOS MARINAS, María Isabel y María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*, León, Universidad de León, 2005.

VILLAR GARCÍA, María Begoña, «Los estereotipos femeninos del siglo XVIII. Límites de su evolución», en AA. VV., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto de Estudios de la Mujer, 1989, II, pp. 198-201.

— «Las mujeres de la burguesía mercantil malagueña del siglo XVIII. Estrategias familiares y vida cotidiana», en AA. VV., *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

— (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

VILLAVERDE PONCE, María del Mar, «Prensa y tertulia», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 119-130.

VILLOTA, Paloma de, «El siglo de la Ilustración y la capacidad intelectual de la mujer», en Virginia Maquieira D'Angelo (ed.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Madrid, Univ. Autónoma de Madrid, 1989, pp. 185-208.

VIÑAO FRAGO, Antonio, «La educación en la obra de Josefa Amar y Borbón», *Sarmiento. Anuario Galego de Historia da Educación*, 7 (2003), pp. 35-60.

VOLTES, María José y Pedro, *Las mujeres en la historia de España*, Barcelona, Planeta, 1986.

WHITAKER, Daniel S., «*Los figurones literarios* of María Rosa Gálvez as an Enlightened Response to Moratin's *La comedia nueva*», *Dieciocho*, 11.1 (1988), pp. 3-14.
— «Darkness in the Age of Light: *Amnón* of María Rosa Gálvez», *Hispanic Review*, 58.4 (1990), pp. 439-453.
— «Clarissa's Sister: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez», *Letras Peninsulares* (Michigan), 5.2 (1992), pp. 239-251.
— «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992, pp. 1551-1559.
— «Absent Mother, Mad Daughter, and the Therapy of Love in *La delirante* of María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 16, 1-2 (1993), pp. 167-176.
— «An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez», *Letras Femeninas* (Lincoln), 19.1-2 (1993), pp. 21-32.
YEBES, Condesa de, *La Condesa-Duquesa de Benavente, una vida en unas cartas (1752-1834)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
YLLERA, Alicia (dir.), *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Madrid, UNED, 1988.
ZAMORANO RODRÍGUEZ, María Eloísa, «Nuevos aspectos en torno a la figura de la Doctora de Alcalá», en Jean-Louis Guereña et Ève-Marie Fell (eds.), *L'Université en Espagne et en Amérique Latine du Moyen Âge à nos jours. II. Enjeux, contenus, images*, Tours, Publications de l'Université, 1988, pp. 341-346.
ZORROZÚA SANTISTEBAN, María Pilar, *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, 1997, tesis inédita presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto. Dirigida por Inmaculada Urzainqui.
— «Literatura femenina en la España del siglo XVIII», en AA. VV., *Actas de la XIX Semana de las Lletres Asturianes dedicada a Xosefa Xovellanos, 1745-1807*, Oviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1998, pp. 9-29.
— *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, 1999, tesis doctoral microfichada.
— «El papel del confesor en la autobiografía espiritual de sor María Gertrudis Pérez, una religiosa española del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9 (1998-99, ed. 2000), pp. 209-220.
— «La biografía como instrumento para el elogio de una filia: la *Carta* sobre la Madre Josefa de San Juan Bautista», *Revista de Literatura*, 63.125 (2001), pp. 187-195.

ZAVALA, Iris M. (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras*, Madrid, La Página Márgenes Ed., 2000.

3. ADVERTENCIA: INFORMACIÓN DIGITAL

Para no complicar la bibliografía de textos impresos que recojo en estas páginas agrupo a continuación la información digital sobre autoras del siglo XVIII (obras o estudios) que conozco, aunque sea de manera sucinta:

+ BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas (Edad Media-siglo XVIII), dirigido por Nieves Baranda Leturio, proyecto que funciona desde 2004, con la dirección http://www.uned.es/bieses. Las del siglo XVIII han sido coordinadas todas por Emilio Palacios Fernández, y con la colaboración de Nereida María Palacios Ayuso, Eva Llergo Ojalvo, Mercedes Romero Peña y Guillermina Fernandino López, a pesar de que bastantes de las fichas de las dos últimas han sido completadas por Elena Palacios Gutiérrez, aunque no pone su nombre, es redactora también de otras escritoras. Autoras del siglo XVIII, acabadas y metidas: Amar y Borbón, Josefa, por M. R. P.; Blancas, María Antonia de, por N. M. P. A.; Barrenechea, María Rita de, condesa del Carpio, por G. F. L.; Cabañas, Mariana, por M. R. P.; Castilla Xaraba, María Jacoba, por N. M. P. A.; Cerda y Vera, María Cayetana de la, condesa de Lalaing, por G. F. L.; Egual y Miguel, Anna María, marquesa de Castellfort, por M. R. P.; Fernández y Figuero, Magdalena, por N. M. P. A.; Gálvez de Cabrera, María Rosa de, por M. R. P.; Gasca y Medrano, María, por G. F. L.; Helguero y Alvarado, María Nicolasa, por N. M. P. A.; Hickey y Pellizzoni, Margarita, por N. M. P. A.; Hore Ley, María Gertrudis, por E. Ll. O.; Isla y Losada, María Francisca de, por G. F. L; Joyes y Blake, Inés, por M. R. P.; Laborda, María, por N. M. P. A.; Luzuriaga, María Josefa, por G. F. L.; Magraner y Soler, Joaquina, por M. R. P.; Morón, Isabel María, por N. M. P. A.; Muñoz, Ana, por G. F. L.; Olavide, Engracia de, por M. R. P.; Parra, Gregoria Francisca, Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, por M. R. P.; Ríos y Loyo, María Lorenza de los, marquesa de Fuerte-Híjar, por N. M. P. A.; Romero Masegosa, María, por G. F. L. Autoras que están a medias: Jovellanos, Josefa, por E. P. G.; Verdugo de Castilla, Ana, Ana de San Jerónimo, por E. P. G.; Viera y Clavijo, María Joaquina, por E. P. G.

- Encontramos también el trabajo de Emilio Palacios Fernández (UCM), «Bibliografía General de Escritoras del siglo XVIII» (10 dejulio 2008), 47 pp.

- Apartado de Estudios y Ediciones. Estudios: Juan Bautista Cubíe, *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, con un Catálogo de las españolas que más se han distinguido en ciencias y armas* (Madrid, Impr. Antonio Pérez, 1768). Ediciones: Gregoria Fancisca de Santa Teresa, *Poesías de*

la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa…(París, Lib. Garnier Hermanos, 1865). Y a partir del texto de Inmaculada Urzainqui, *Catalin* de Rita Barrenechea *y otras voces del siglo XVIII* (Vitoria-Gasteiz, ed. Ararteko, 2006) se han escaneado: Rita de Barrenechea, *Catalín*, Jaén, 1783; Josefa Amar y Borbón, «Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su actitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres» (*Memorial Literario*, 32, agosto, 1786, pp. 399-430); Rita Caveda y Solares, *Cartas selectas de una señora a una sobrina suya…* (Madrid, Of. de García y Cía, 1800); María Rosa Gálvez, «Viaje al Teide. Oda» (*Variedades de Ciencias Literatura y Artes*, 17, 1805, pp. 301-308); Teresa González, «Prólogo» a *El estado del cielo para el año 1778…* (Madrid, s. a.); Gertrudis de Hore, «Avisos a una joven que va a salir al mundo. Fenisa a Filena» (*Diario de Madrid*, 11 de mayo, 1795, pp. 537-539); Inés Joyes y Blake, «Apología de las mujeres», en *El príncipe de Abisinia*, 1798; Juana Verge, «¿La corrupción de la sociedad empieza por los hombres o por las mujeres?» (*Diario de Madrid*, 12 de mayo de 1797, pp. 541-542). Y a través de la Cervantes Virtual: María Rosa Gálvez, *Ali-Beck, tragedia original en cinco actos* (Madrid, Benito García, 1801) y *Obras poéticas* (Madrid, Imp. Real, 1804, 3 vols.); Ana de San Jerónimo, *Obras poéticas de la madre sor Ana de San Jerónimo…* (Córdoba, Of. de Juan Rodríguez, 1773).

+ Diccionario Biográfico Español (Real Academia de la Historia, realizado entre 2006-2007), http://www.rah.es:8888/ARCHDOC, aquí hallamos un «Índice Alfabético de personajes» donde podemos encontrar información básica sobre varias autoras del XVIII que más adelante aparecerán en libro, de extensión variada, realizadas por Emilio Palacios Fernández (Acedo y Sarria, María del Pilar de; Guerra, Teresa; Jara de Soto, Clara; Laborda Bachiller, María de; Parra Queinoge, Gregoria Francisca; Salcedo y Chávarri, María Antonia de; Viera y Clavijo, María Joaquina) y otras en colaboración con Elena Palacios Gutiérrez (Egual y Miguel, Anna María; Gálvez y Cabrera, María Rosa de; Hickey y Pellizzoni, Margarita; Hore Ley, María Gertrudis; Isla y Losada, María Francisca de; Ríos y Loyo, María Lorenza de los; Verdugo de Castilla, Ana; Zúñiga y Castro, María Josefa). Están en prensa.

+ Dirigido por M. Ángeles Ayala Aracil e iniciado en 2009, Escritoras españolas, http://www.cervantesvirtual.com/portal/escritorasespanolas es una web con futuro. Al igual que en otros portales consta de Presentación, Bibliografía, bastante completa, Cronología, Catálogo, Estudios, Fonoteca, Enlaces. En el Catálogo hay un listado de títulos y otro de autoras, de la que sólo encontramos del XVIII a Gálvez, María Rosa (1768-1806), que manda a *Ali-Beck,*

tragedia original en cinco actos (Madrid, Benito García, 1801) y *Obras poéticas* (Madrid, Imp. Real, 1804, 3 vols.). Éstos aparecen igualmente en la parte de títulos, apartado en el que hallamos varios artículos de Frédérique Morand, y su libro *Doña María Gertrudis Hore (1741-1801): vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura* (Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 2004) y otros de Emilio Palacios Fernández, incluido mi libro *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* (2002) y varios trabajos de Mónica Bolufer Peruga.

+ Ana de San Jerónimo, *Obras poéticas de la madre sor Ana de San Jerónimo…* (Córdoba, Of. de Juan Rodríguez, 1773), está en el Catálogo General de la cervantesvirtual.com, ejemplar sacado del Fondo Antiguo de la Universidad de Granada.

+ Viajeros Españoles, dirigido por Enrique Miralles García y Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (2009-2010), http://cervantesvirtual.com/portal/viajeros-españoles/ en el Catálogo de autores aparecen cinco artículos sobre escritoras del XVIII de Bolufer Peruga, Mónica.

Madrid, 9 de abril de 2010.

Fecha de recepción: 10/04/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

LA CARIDAD DE UNA MUJER: MODERNIZACIÓN Y AMBIVALENCIA SENTIMENTAL EN LA ESCRITURA FEMENINA DECIMONÓNICA

Elizabeth FRANKLIN LEWIS

University of Mary Washington

RESUMEN

Comenzando con los últimos años de la época ilustrada y continuando a lo largo del siglo XIX, la caridad representaba para las mujeres su manera de participar en los cambios sociales y económicos que ocurrían a su alrededor. Este artículo examina la importancia de la beneficencia y la caridad en la vida y obra de María Rosa Gálvez, la Condesa de Castroterreño, Frasquita Larrea, Cecilia Böhl de Faber y Concepción Arenal. Estas mujeres expresaban a través de sus acciones y sus escritos, sus deseos políticos y sociales, que a veces abrazaban, a veces rechazaban los impulsos modernizadores en la España decimonónica.
Palabras clave: caridad, beneficencia, mujeres, María Rosa Gálvez, Condesa de Castroterreño, Frasquita Larrea, Cecilia Böhl de Faber, Concepción Arenal.

ABSTRACT

Beginning with the last years of the Enlightenment and continuing throughout the nineteenth century, charity represented for women their way of participating in the social and economic changes of their times. This article examines the importance of beneficence and charity in the lives and works of María Rosa Gálvez, the Countess of Castroterreño, Frasquita Larrea, Cecilia Böhl de Faber and Concepción Arenal. These women expressed through their actions and their writings, their political and social desires that at times embraced and at times rejected the modernizing impulses in nineteenth-century Spain.
Key words: charity, beneficence, women, María Rosa Gálvez, Condesa de Castroterreño, Frasquita Larrea, Cecilia Böhl de Faber, Concepción Arenal

En un grabado de Francisco de Goya titulado «La caridad de una muger», parte de su serie *Desastres de la Guerra* (1810-1815), el pintor nos presenta, con una ambivalencia típica de su estilo, su imagen de la caridad femenina. Vemos en el centro un grupo de figuras que sufren, que supuestamente han recibido «caridad» en forma de comida de una señora casi oscurecida en las tinieblas del fondo, cuya sirvienta (que nos da la espalda) les distribuye los alimentos. Al lado de la dama del trasfondo vemos a un fraile, apenas perceptible en la oscuridad, pero observando junto con la señora aquella escena lastimosa. ¿Qué significa «La caridad de una muger»? Ésta es la pregunta que nos presenta Goya, y a la que nos dirigimos en este estudio. Sea una característica positiva del ideal de la mujer sensible, sea una causa de sospecha de un tradicionalismo anticuado, el concepto de la caridad femenina encuadra las expectativas, así como las ansiedades masculinas y femeninas. Comenzando con los últimos años de la época ilustrada y continuando a lo largo del siglo XIX, la caridad representaba para las mismas mujeres su manera de participar en los cambios sociales y económicos que ocurrían a su alrededor. Ellas colaboraron en organizaciones dedicadas al alivio del sufrimiento y el mejoramiento de la sociedad, y escribían sobre la importancia que la beneficencia y caridad tenían para ellas en artículos, informes, poemas, y novelas. Expresaban a través de sus acciones y sus escritos sus deseos políticos y sociales que a veces abrazaban, a veces rechazaban los impulsos modernizadores en España a lo largo del siglo XIX y de las primeras décadas del XX.

Esta estampa, como todas las de la serie *Desastres de la guerra*, ha inspirado una gran variedad de interpretaciones[1]. Lafuente dice de ella que «no deja de haber alguna nota irónica» (Lafuente, 1952: 170). Otro grabado de la misma colección titulado «Caridad» claramente le añade un sentido irónico, con su representación de un entierro colectivo de cuerpos deshumanizados, contrastando el ideal de la caridad con la realidad brutal de la guerra. Lo que está claro es que «La caridad de una mujer», tal como es expresada por Goya, rehúsa una interpretación simple. Como Goya sugiere en su grabado, vemos en la cuestión de la caridad y las mujeres unos temas centrales: el intento de resolver problemas sociales, la posición de la mujer en la sociedad, el sentimentalismo y sensibilidad como cualidades femeninas, el complicado papel de la religión, y la tensión entre el impulso modernizador y la exaltación de la tradición antigua. Aunque podemos cuestionar los motivos e interpretaciones de Goya en este grabado, seguramente el artista percibió una conexión entre

1. Véase el libro Blas y Matilla para un resumen de la crítica sobre este grabado.

mujeres y caridad que también las mismas mujeres reconocían como importante tanto para ellas mismas como para España.

El siglo XVIII fue para España un período de transición desde antiguos conceptos sociales, todavía basados en las prácticas religiosas y políticas del Antiguo Régimen, hacia un acercamiento más «moderno» a los problemas sociales donde el Estado ejercía un papel cada vez más considerable. El tema de la caridad fue un campo fértil donde los ilustrados podían poner en práctica sus ideas sobre la renovación económica y social de España. Para el irlandés Bernardo Ward, ministro de la Real Junta de Comercio y Moneda bajo Fernando VI, la caridad era más que un deber espiritual. Él la consideraba un bien del Estado, algo que en su estimación el gobierno debe organizar e implementar:

> Para que reunido todo, baxo la dirección de una superior mano, se logre con el auxilio de una sabia, y christiana política, lo que no huvieran conseguido los tesoros del Potosí; hacer dichosos a dos millones de infelices, y aumentar dos millones de vasallos útiles; siendo lo mismo sacarlos de la inacción, que de la nada, respecto del bien de la Monarquía (Ward, 1767: 8)[2]

El establecimiento y reforma de las instituciones de beneficencia (tales como los hospicios, hospitales y escuelas) representaron el intento de la España borbónica de fomentar el desarrollo económico del país a la vez que regularon la mendicidad y la ociosidad (Soubeyroux, 1984: 115-132).

Las mujeres se insertaron en este debate sobre qué hacer con los pobres de España, como habían hecho en todas las otras reformas emprendidas durante la Ilustración española, y a través de su propia *obra pía* (parafraseando el título de la célebre propuesta de Bernardo Ward) buscaron una manera de participar e influir en la dirección política y social de su país[3]. Mujeres aristócratas de grupos cívicos como la *Junta de Damas* de la Real Sociedad Económica de Madrid, la *Asociación de Presas de la Galera* y las *Damas de Fernando VII* se dedicaron a aliviar los problemas de mujeres presas, educar a niñas pobres, proteger a los niños abandonados, y hasta apoyar a las tropas españolas durante

2. Véase también su *Proyecto económico* de 1782 para apreciar sus ideas sobre la importancia de adoptar medidas para mejorar la economía de España.
3. Para una discusión del significado social y político de la beneficencia femenina, véase Elizabeth Lewis «Actos de caridad: Women's Charitable Work in Eighteenth-Century Spain» y Catherine Jaffe «'Noticia de la vida y obras del Conde de Rumford' (1802) by María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte-Hijar: Authorizing a Space for Female Charity».

la Guerra de 1808[4]. Su trabajo benéfico surgió tanto de un deseo de ayudar al prójimo como de un intento de hacer valer su propio poder político en la sociedad. Theresa Ann Smith encuentra en el trabajo de la *Junta de Damas,* por ejemplo, lo que ella llama una ciudadanía femenina emergente («emerging female citizenship», Smith, 2006: 199). El primero de estos grupos cívicos para mujeres, la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense, fue creado por Carlos III tras una polémica en que participaron públicamente algunas de las figuras más conocidas de su época, incluyendo Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco Cabarrús y Josefa Amar y Borbón[5]. Mientras que Amar insistió en la capacidad intelectual de las mujeres en su «Discurso en defensa de las mujeres», los hombres tendían a enfatizar la supuesta sensibilidad femenina para apoyar o refutar la admisión de mujeres a la sociedad, y los que apoyaron su admisión (como Jovellanos), defendieron su posición con las contribuciones positivas que las mujeres podrían hacer por su naturaleza sentimental y caritativa. Así que, cuando se estableció la Junta de Damas, una de las primeras acciones de la Sociedad Matritense fue de encargarles a las socias de la Junta la dirección de las Escuelas Patrióticas, creadas por la Sociedad para enseñar oficios prácticos (de hilazas y bordados por ejemplo) a niñas pobres, a la misma vez que se promocionaba el desarrollo de importantes industrias para España. En 1799 las mujeres de la Junta buscaron encargarse de la Inclusa de Madrid, un orfanato para niños expósitos[6]. También harían la misma cosa con la protección de las prisioneras de la Galera.

El papel principal de la Junta iba definiéndose casi exclusivamente por sus trabajos benéficos con los marginados de la sociedad madrileña, y las mujeres expresaban sus ideas sobre este importante papel social en un lenguaje sentimental que exaltaba la sensibilidad femenina. La dramaturga y poeta María Rosa Gálvez incluyó en el primer volumen de sus *Obras poéticas* una «Oda a la Beneficencia» que dedicó a su prima María Josefa Gálvez, Condesa de Castroterreño, una de las socias de la Junta de Damas de Madrid. Elogia a su prima, que denomina «Amira» en su poema, por sus cualidades caritativas:

> Amira es el modelo venturoso
> Que elegiste en la tierra
> Para animar la humanidad doliente:
> su noble pecho la ternura encierra (Gálvez, 1804: ll. 15-17)

4. Sobre estos grupos cívicos, véase Paloma Fernández-Quintanilla (1981), Paula de Demerson (1975), Elisa Martín-Valdepeña (2009) y los artículos de Gloria Espigado Tocino (2003 y 2009).
5. Hay muchos que han estudiado los varios aspectos de este debate. Véanse los libros de Negrín Fajardo, Paula de Demerson, Mónica Bolufer, Sally-Ann Kitts y Elizabeth Lewis.
6. Para más sobre la inclusa, véase el libro de Joan Sherwood.

Amira no sólo es un modelo por los grandes sentimientos que posee, sino que es admirable por el trabajo que realiza. La poeta habla de la importancia para el futuro de España de los esfuerzos de su prima:

> Yo vuelo a par del tiempo, viendo el curso
> de las generaciones;
> en mi mente su giro retratando
> oigo a tu nombre dar las bendiciones,
> que el egoísmo en vano fue buscando:
> la patria te celebra, te engrandece;
> y tus hechuras a mi vista ofrece (Gálvez, 1804: ll. 65-71)

Amira es responsable por el futuro progreso de su patria–el curso de las generaciones–, que logra con su trabajo benéfico. Los niños que han beneficiado de los proyectos de la Junta de Damas forman parte de un futuro esperanzador para España:

> ¡Cuántos brazos la diste, que propagan
> la abundancia en su seno!
> ¡Cuántos son de su gloria defensores,
> que perdiera sin ti! Su imperio lleno
> de artesanos está, de labradores
> que la industria fomentan, y natura
> ve aumentarse por ti la agricultura (Gálvez, 1804: ll. 72-78)

Las acciones de la Junta de Damas son históricas, por haber cambiado las condiciones terribles en la Inclusa que existían antes en un «tiempo de impiedad»:

> Y vosotros, viciados corazones,
> con el lujo engreídos,
> de la beneficencia ved el fruto
> y cuando no podáis enternecidos
> pagar a sus bondades el tributo
> de la santa virtud, volved los ojos
> del tiempo de impiedad a los despojos
> Mirad como era entonces el asilo
> de tantos inocentes,
> asilo del dolor, y la fiereza
> ved los desnudos niños, que impacientes
> claman por el sustento; y la dureza
> con que una vil nodriza los castiga,
> ¡Ay!, ellos perecieron; su memoria
> me horroriza, me aterra; (Gálvez, 1804: ll. 79-94)

Este pasado–un tiempo de «impiedad», «dolor», «fiereza»–contrasta con el futuro que prevé la poeta, uno de «abundancia», «gloria», «industria», y «agricultura». Antes, la presencia femenina fue exclusivamente interesada (una «vil nodriza»), lo que contrasta con la «ternura» de su prima Amira y

las damas de la Junta, quienes sirven de modelos para los demás por su superioridad moral, su sensibilidad, y su patriotismo. Esta nueva presencia de la beneficencia en la Inclusa es femenina y es poderosa. Declara en su penúltima estrofa que es en la Inclusa donde «triunfa mi sexo». La caridad de una mujer para Gálvez no es un mero deber espiritual para las mujeres de la Junta de Damas, sino que a través de la caridad ellas están acertando su influencia y cambiando el curso de la historia.

Amira no es la única en su poema que Gálvez exalta por su trabajo benéfico, pues, más tarde, María Rosa Gálvez incluye a la Reina María Luisa en su elogio, a quien llama su «Reyna benéfica». La inspiración del poema de Gálvez fue la ocasión de un discurso de su prima la Condesa de Castroterreño–*Elogio de la Reyna Nuestra Señora*–que dirigió a la Junta Pública de Distribución en Premios de la Sociedad Matritense e1 7 de febrero de 1801. En su elogio, Castroterreño describe a la reina con las mismas cualidades que exalta Gálvez en su poema:

> María Luisa de Borbón debe a la Providencia un corazón sensible, y España debe a ella misma el cultivo y fomento de este don precioso. Un aire de dulzura y de afabilidad derramado por su semblante y por sus acciones lo anuncia: la suavidad de sus palabras, el interés con que oye al afligido, la ternura con que le consuela la proporcionan el secreto de hacerse amar sin arte: secreto que no se adquiere del todo como no se posea naturalmente. Así, la Reina se hace amar desde luego por cierto atractivo, que previene el examen, y es anterior a la reflexión; pero que la reflexión aprueba, y justifica después. (Castroterreño, 1801: 9-10)

María Luisa, el epítome (según Castroterreño y María Rosa Gálvez) de la mujer maternal y sensible, fue la patrona y protectora de los proyectos caritativos de la Junta de Damas. Después de este elogio de las calidades naturales de la reina–de su «corazón sensible», su «suavidad» de palabra y de su «ternura»–Castroterreño sigue con una promoción política de las actividades de la Junta, subrayando dos proyectos especiales que ellas mismas eligieron, y que la reina había apoyado: la cárcel para mujeres la *Galera*, y la ya mencionada Inclusa de Madrid.

De la primera institución, Castroterreño describe el proyecto de la Junta como un plan «dirigido por la caridad y animado por el deseo del bien público» y «el generoso intento de introducir el consuelo, la moralidad, el trabajo en las oscuras moradas de la desesperación, de la corrupción y de la ociosidad.» Dice que, debido «al favor de la Reina,» las socias han podido realizar un trabajo «que la religión y la razón solicitaban» (Castroterreño, 1801: 20-21). Castroterreño enfatiza, con términos cargados de significado ilustrado como el «bien público» y la combinación de «religión y razón,» la

importancia política del trabajo de las damas de la Junta. Más tarde, en su descripción de los niños expósitos de la Inclusa, vuelve al lenguaje sentimental:

> La Inclusa… los expósitos… ¡Ah! ¿Podéis oír estos tristes nombres sin enterneceros? ¿Podéis acordaros sin horror del estado de la Inclusa de Madrid antes de que la caridad introdujese en sus funestas salas el soplo de la vitalidad? ¿Podía presentarse un objeto más tierno ni más digno de la atención piadosa de la Reina? Porque ¿qué es un expósito, Señores? Es un individuo de la especie humana, con quien los mismos autores de sus días quebrantan luego que nace los deberes más santos de la humanidad y de la religión; es una víctima inocente sobre las aras sangrientas de un falso honor; es un desgraciado, a quien para ignominia de nuestra especie aparta de sí la misma que le tuvo en su vientre, que cuando halla un asilo se ve entregado a unas manos duras que le tratan como una especulación de interés, y tal vez explican con él la cólera y el mal humor de la que se encargó de alimentarle; es un infeliz, en fin, a quien sin culpa suya nunca es concedido pronunciar, ¡ay!, el nombre delicioso de madre. No: entre todas las víctimas que la miseria cuenta en nuestra especie no hay ninguna más miserable ni que menos merezca serlo que un expósito (Castroterreño, 1801: 23-25).

Castroterreño subraya los éxitos de sus compañeras de la Junta:

> Un anuncio feliz va a derramar el bálsamo del consuelo en vuestras almas. Noventa y seis niños por ciento morían antes de que la piedad de la Reina los pusiese al cuidado maternal de la Junta: esta mortandad horrible fue progresivamente cediendo a las nuevas mejoras: en el mes último bajó a cuarenta y dos: la vida de cincuenta y cuatro hombres se ha conservado… Honor y bendición a la augusta Princesa que los ha librado con su beneficencia de una muerte cierta (Castroterreño: 1801, 34-35).

La «caridad de una mujer», según estas mujeres, es un acto político (un «bien público») y una representación sentimental (una «suavidad de palabras»). Es algo que se siente y además una obligación moral y espiritual que también se basa en la lógica («religión y razón»). Ante todo, la caridad es esencialmente femenina, y las mujeres de la Junta de Damas, poetas como María Rosa Gálvez, y aun la misma reina, vieron en el lenguaje y la práctica de la caridad una manera de influir en su sociedad[7].

Las actividades de la Junta de Damas y organizaciones parecidas se complicaban mucho con la Guerra de 1808, momento que creó la ambigua representación de la caridad femenina de Goya que analizamos al principio de este estudio. En Madrid, muchas de las socias de la Junta tuvieron que ausentarse, y las que se quedaban tuvieron que luchar con la escasez, la enfermedad y la política para la sobrevivencia de sus instituciones (Martín-Valdepeñas, 2009).

7. Para más sobre los siete elogios de la Reina María Luisa escritas y dirigidas por las socias de la Junta de Damas, véase el artículo de Elizabeth Lewis (2009).

También durante la guerra se establecieron nuevas instituciones, como la Junta de Damas de Fernando VII, en las que algunas mujeres de la alta sociedad pudieron actuar en defensa de la nación sin violar las normas de la sensibilidad femenina (Espigado, 2009). La guerra en este caso abrió una importante oportunidad para las mujeres de actuar en público:

> ... el patriotismo proporcionó una palanca excepcional para que las mujeres abrieran espacios de significación pública y fue el tropo que excusaba casi cualquier comportamiento transgresor–portar armas, opinar en la tertulia o en la prensa sobre la guerra, lo que significaba opinar sobre la política, publicar proclamas, traducir obras o asociarse para lo que podría entenderse como «caridad de guerra» [...] La mayoría de estas contribuciones moriría con la derrota francesa. Para el mundo masculino, la implicación femenina podía ser tolerada en la medida en que la situación continuara siendo excepcional. Acabada ésta, se debía restablecer el orden de la cosas, es decir, volver a los espacios privativos de unas y otras. (Castells, Espigado y Cruz Romeo, 2009: 41).

No obstante, las mujeres, aun las más aparentemente conservadoras, no desaparecieron por completo del ámbito público con la restauración de la monarquía.

Frasquita Larrea fue una de esas mujeres conservadoras de la época de la guerra de 1808. Madre de la famosa novelista Cecilia Böhl de Faber, se le acredita a Larrea, junto con su marido Juan Nicolás Böhl de Faber, de haber llevado el romanticismo alemán a España[8]. No obstante su aparente conservadurismo (ejemplificado en su defensa de la literatura barroca, su fuerte monarquismo, y su exaltación de un pasado glorioso español), también fue devota lectora de Mary Wollstonecraft e interesada en las ideas deístas de su tiempo[9]. Dejó una rica colección de textos manuscritos–cartas, memorias, cuentos y otros escritos–y algunos textos publicados, donde expresa sus ideas sobre la política, la literatura, y la filosofía. Larrea también organizó unas tertulias en su casa en Cádiz (Orozco Acuaviva, 1977: 45). Vivió años separada de su esposo, notablemente durante y después de la guerra de independencia, una época cuando su vida de intelectual y escritora siguió y aun se intensificó (Cantos Casenave, 2009). Fue socia de la Sociedad Patriótica de Señoras (también conocida como la Junta de Damas de Fernando VII) y luego de la Clase de Damas de la Sociedad Económica de Cádiz.

8. Véase G. Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español–el matrimonio Böhl de Faber*, y A. Orozco Acuaviva, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*.
9. Se encuentran estudios biográficos de Larrea en los libros de Orozco Acuaviva, Fernández Poza, y Carnero.

Durante los años de separación entre Frasquita Larrea y su esposo Juan Nicolás Böhl de Faber, dos hijos–Cecilia y su hermano menor Juan Jacobo–se quedaron en Alemania con su padre, mientras que Frasquita crió a las dos hijas menores, Aurora y Ángela, en Chiclana, un pueblo cerca de Cádiz (Fernández Poza, 2001: 124-125). Frasquita también adoptó a una niña de dos años de edad, Javiera, a la que había sacado de la Inclusa de Cadiz en 1813. Años después se supo que Javiera fue la hija ilegítima de unos amigos de Frasquita que conoció en Chiclana durante la guerra (Fernández Poza, 2001: 206-207). Milagros Fernández Poza interpreta la adopción de Javiera así;

> La adopción de Javiera se hace protesta contra el discurso de la domesticidad tal cual se ha expresado y es un ejemplo más de la nueva sensibilidad que llevaba hasta sus últimas consecuencias como función social irrenunciable de la mujer la de educar, también como si de hijos propios se tratara, a los que biológicamente no lo eran. (Fernández Poza, 2003: 47)

Es posible que Larrea quisiera con la adopción de esa niña participar personalmente en esa nueva sensibilidad femenina social, como las socias de la Junta de Damas de la Sociedad Matritense habían hecho antes. Más tarde, en 1818, Larrea se inscribiría en la Junta de Damas de Cádiz, organización conectada con la sociedad económica de esa ciudad y encargada de su casa de expósitos (Espigado Tocino, 2003: 246-247). Aunque nunca sabremos con seguridad los motivos de Larrea en este caso, es evidente en los textos que nos dejó que se interesó mucho por la idea de una sensibilidad femenina que es sentimental, maternal y caritativa.

Hay dos manuscritos en particular que apuntan la dirección que la «caridad de una mujer» va a tomar al avanzar el siglo XIX[10]: un relato breve de 1807 titulado «Ela», y otro texto «Especulación y corazón–Diálogo» de 1817. Para Antonio Orozco, «Ela» representa una «idealización de sus aspiraciones o unos apuntes autobiográficos de la propia Frasquita» (Orozco Acuaviva, 1977: 104), y Milagros Fernández Poza desarrolla esta conexión autobiográfica, analizando el cuento en el contexto de la vida y obra de Larrea, y su influencia en la obra de su hija Cecilia (Fernández Poza, 2001: 198-203). Para Susan Kirkpatrick el cuento demuestra la subjetividad romántica y ve en el personaje de Ela una prefiguración de las heroínas angélicas de las escritoras románticas, como es el caso de Carlota de la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Kirkpatrick, 2003: 87-90). «Ela» es sobre la vida de una niña inocente, criada en la naturaleza en un ambiente rousseauiano, «llena de afectos suaves, de benevolencia y de virtud» (Larrea, 1977a: 251). Ela es puro

10. Estos manuscritos se encuentran editados en el libro de Orozco.

sentimiento y no entiende el frío razonamiento de los hombres. Ni siquiera quiere aceptar el razonamiento de la religión, porque «Yo quiero amar a mi primer padre [Dios] sin calcular, ni comprehender mi amor, quiero que éste sea inmenso, infinito como él.» También Ela siente una conexión espiritual con el pasado. Cuando se muda con sus padres a Granada, Ela es cautivada por su rica historia: «Su joven y heroico corazón palpitaba al oír las generosas hazañas de aquellos tiempos» (Larrea, 1977a: 253). La exaltación de un pasado medieval es una de las características del romanticismo alemán que introdujo el matrimonio Böhl de Faber Larrea a España[11]. Mientras que María Rosa Gálvez y las socias de la Junta de Damas vieron en el sentimentalismo y sensibilidad de la caridad una ruptura con el pasado histórico, para mujeres como Larrea, y luego su hija Cecial Böhl de Faber, la sensibilidad femenina es una herencia de esa historia.

Se observan semejantes virtudes sentimentales femeninas exaltadas de nuevo en un texto «Especulación y corazón–Diálogo» de 1817, esta vez contrastadas con el frío razonamiento del liberalismo. En el diálogo que ocurre entre una dama y un filósofo, el Filósofo, «filantrópico y liberal» (Larrea, 1977b: 327), desconfía del patriotismo de una Dama con quien conversa. Es interesante que sea «filantrópico», lo cual indica que su deseo de mejorar las condiciones sociales no tiene el sentimiento que posee la sensibilidad femenina de la Dama. Mientras discuten los problemas de España, llega un labrador a ofrecerle a la Dama unas flores (acto que demuestra su alto sentimiento también) y les cuenta sus dificultades durante la guerra contra los franceses. Concluye su relato con la historia sentimental de una señora española que lo visitó cuando fue encarcelado, y que eventualmente le consiguió su libertad (Larrea, 1977b: 330). Estos ejemplos de sacrificio desinteresado, asociados con el pueblo y con las mujeres, forman parte de lo que Larrea presenta como el verdadero patriotismo del pueblo español–«religioso sin superstición, valiente sin jactancia, sufrido sin apatía, humilde sin bajeza, orgulloso sin vanidad, sobrio, honrado, generoso, poético…» (Larrea, 1977b: 331). Frasquita Larrea, como María Rosa Gálvez y las socias de la Junta de Damas habían hecho antes, pinta la superioridad moral y el sentimentalismo de la mujer como importantes contribuciones a la Nación. Pero ya no se asocian estas cualidades con los ideales de una Ilustración progresiva que se separa de un pasado corrupto, sino que sirven como importantes elementos de la esencia del carácter español tradicional, íntimamente conectadas con el pasado glorioso de España, el cual puede volver como la noche consoladora que cae al

11. Véase los libros de Carnero, Orozco Acuaviva y Fernández Poza.

final del diálogo entre la Dama y su Filósofo: «Pronto todo callará enfáticamente el olvido de los intereses de la vida?» (Larrea, 1977b: 333-334). Las «dulces imágenes» de una España antigua, tradicional y sentimental serán desarrolladas aun más en la escritura de la hija de Frasquita Larrea, Cecilia Böhl de Faber.

La Gaviota de Cecilia Böhl de Faber (conocida por su seudónimo Fernán Caballero) apareció en 1849, publicada por entregas en el periódico *El Heraldo*. Es una de tantas obras de mediados del siglo que resaltan el ideal doméstico, sentimental y asexuado de la mujer[12]. El conservadurismo en toda la obra de Böhl de Faber ha sido bien estudiado[13]. Carmen Bravo-Villasante, al referirse a su postura conservadora-católica, afirma que la autora «no solamente reflexiona» sobre la moralidad «sino que predica» (Bravo-Villasante, 1985: 24-25). Los personajes buenos ejemplifican la moralidad cristiana-católica, tal como Bohl de Faber la concibió, mientras que los malos la ignoran. Como parte de esta moralidad, encontramos la importancia de la caridad cristiana.

La figura más caritativa en esta novela costumbrista ya no es una aristócrata ilustrada activa en el ámbito público, sino una pobre mujer del pueblo, la Tía María, quien al principio de la novela le ofrece socorro al héroe Fritz Stein, recordándoles a sus compañeros: «haz bien y no mires a quién» (Böhl de Faber, 1985: 57). Se la describe como «caritativa enfermera» y Pedro Santaló le agradece su ayuda con su hija enferma, María (conocida también como Marisalada, o la Gaviota): «En cuanto a la caridad de usted, tía María, Dios será el premio» (Böhl de Faber, 1985: 103). Ella representa la moralidad tradicional del pueblo–parte de un grupo de buenas mujeres de la aldea que siguen la guía espiritual del cura de la parroquia: «La pandilla del cura, de Rosa Mística y de las buenas mujeres, como la tía María, estaba por las ideas antiguas» (Böhl de Faber, 1985: 314).

Estas «ideas antiguas» han sido desechadas por la sociedad moderna, algo representado en el viejo convento abandonado donde vive la Tía María con su

12. Algunas historiadoras actuales, como Susan Kirkpatrick y Lou Charnon-Deutsch, han estudiado la difícil relación que las escritoras españolas decimonónicas mantuvieron con la imagen del «ángel del hogar» –símbolo de la mujer doméstica, ensalzada especialmente en la obra de la escritora María del Pilar Sinués de Marco– y cómo tuvieron que enfrentarse con ese ideal en su trabajo y vida. Otras, como Jo Labanyi, se han ocupado de la representación de la feminidad en obras masculinas. Labanyi ve en las numerosas protagonistas femeninas de la novela realista una ansiedad sobre los problemas inherentes a los nuevos discursos económicos, sociales y políticos.
13. Algunos estudios que hablan de este aspecto de la obra de Cecilia Böhl de Faber son los de Javier Herrero, Susan Kirkpatrick, y Noel Valis.

familia. Stein experimenta una reacción profundamente emocional a lo que encuentra durante sus exploraciones en la iglesia del convento:

> […] cayó en una profunda melancolía. Este santo lugar, pensaba, respetado por el rumor del mundo y por la luz del día, donde venían los reyes a inclinar sus cabezas y los pobres a levantar las suyas; este lugar que daba lecciones severas al orgullo y suaves alegrías a los humildes, hoy se ve decaído y entregado al acaso, como bajel sin piloto.
>
> En este momento un vivo rayo de sol penetró por una de las ventanas y vino a dar en el remate del altar mayor, haciendo resaltar en la oscuridad con su esplendor, como si sirviese de respuesta a las quejas de Stein, un grupo de tres figuras abrazadas. Eran la Fe, la Esperanza y la Caridad. (Böhl de Faber, 1985: 71)

El buen Stein va a ser la figura trágica de la novela, admirado por sus sentimientos, su aprecio de la tradición católica y aristocrática de España, y su caridad.

Mientras que la tía María es la mujer que ejerce la caridad en la novela, la abnegada esposa del Duque de Almansa representa la mujer sentimental y hogareña que inspira buenas acciones en los demás:

> Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de la mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amazonas* que han perdido el bello y suave instinto femenino. (Böhl de Faber, 1985: 259)

La duquesa, madre y esposa fiel, mujer de profundos y tiernos sentimientos, ejemplifica la famosa *ángel del hogar* de su época, y contrasta con Marisalada–una de esas «amazonas» modernas–que por lo contrario, parece no sentir ninguna emoción profunda ni digna. Cuando Stein le declara a ésta su amor, el narrador describe la fría reacción de la muchacha, «cuya alma tosca y áspera no experimentaba la poesía ni hacia los sentimientos ascéticos de Stein» (Böhl de Faber, 1985: 148).

Para subrayar aún más la frialdad e inferioridad de Marisalada, encontramos este intercambio entre ella y la duquesa. Marisalada le ha preguntado sobre la visita de una mujer «fea, de unos cincuenta años», una monja de las Hermanas de la Caridad. La reacción de Marisalada a la presencia de esa monja es importante:

> María quedó anonadada. Su orgullo, que desafiaba con la frente erguida toda superioridad, la dignidad de la nobleza, la rivalidad de los artistas, el poder de la autoridad y aun las prerrogativas del genio, se dobló como un junco ante la grandeza y la superioridad de la virtud. (Böhl de Faber, 1985: 261-262).

Böhl de Faber critica las aspiraciones artísticas y profesionales de la protagonista, una ironía que contradice su propia ambición como novelista, como ha estudiado Susan Kirkpatrick (Kirkpatrick, 1989: 246-255).

No obstante, no todas las figuras caritativas de la novela son mujeres. Fritz Stein, el buen médico alemán, aparece también como una de esas almas superiores «que tenía un corazón tierno y suave, y en su temple una propensión a la confianza que rayaba en ceguedad» (Böhl de Faber, 1985: 133). Lo conocemos por primera vez al principio de la novela, cuando salva a tres niños olvidados en la cubierta de un buque de vapor–el primer acto de caridad de la novela, y una acción claramente maternal. Stein, el buen médico, el alemán que vino a España para ofrecer su sabiduría y auxilio, y que quiso después salvar a la niña del pueblo, María Santaló (Marisalada), posee cualidades femeninas, al igual que su amigo, el Duque de Almansa, un hombre «esencialmente bondadoso» para quien «Érale mucho más grato encontrar lo bueno, que buscaba con la misma satisfacción pura y sencilla que siente la doncella al recoger violetas» (Böhl de Faber, 1985: 44). Como subraya Charnon-Deutsch sobre ellos, «ambos están identificados explícitamente como una presencia femenina que no busca controlar, sino sólo entender, cuidar y amar» (Charnon-Deutsch, 1994 : 22)[14].

Stein, hombre caritativo y sentimental, ha sacado lo mejor del sexo femenino, lo que contrasta con el machismo puro de Pepe Vera, el torero, cuyas «miradas terribles... la fascinaban [a María Santaló], como fascinan al ave las de la serpiente» ((Böhl de Faber, 1985: 279). Asimismo, cuando alguien le pregunta a Pepe sobre lo que dice el marido de María Santaló acerca de su relación con el torero, Vera responde que «no se las aviene sino con toros bravos» (Böhl de Faber, 1985: 287). Mientras que Pepe muere sin palabras en la corrida de toros de una cornada violenta, Stein «siempre tan suave, tan condescendiente, tan bueno» (Böhl de Faber, 1985: 309), fallece en la Habana de la fiebre amarilla, escribiéndole una carta de perdón a su esposa justo antes de expirar.

Fernán Caballero fue la única escritora anterior a 1868 aceptada como parte del canon literario. En la valoración de la crítica, su estilo costumbrista contribuyó a la formación de una identidad nacional (Labanyi, 2000: 17). Ella misma apoya esta interpretación de su obra en el prólogo a *La gaviota*, cuando afirma:

14. Catherine Davies interpreta la presencia del alemán Stein y su amistad con el Duque de Almansa como una alegoría del trabajo del romanticismo alemán–tradicional y conservador–que rechaza el romanticicmo liberal y radical representado en Marisalada, la mujer « libre ».

> no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar. (Böhl de Faber, 1985: 39)

Sin embargo, lejos de ofrecer una observación fría y científica, Böhl de Faber claramente critica lo que ella ve como los males de la sociedad española, y propone su imagen idealizada de una España conservadora y tradicional donde su concepto de la feminidad–tierna, sentimental, caritativa–provee un importante papel civilizador en la sociedad. Elena Maza Zorrilla encuentra en la visión medievalizante de Fernán Caballero una crítica de la burguesía y una exaltación de la pobreza y la riqueza, «ya que ambas se complementan con un nexo: la limosna y la caridad» (Maza Zorilla, 1987: 49-50). Stein, que viene a España con «mi ciencia, mi buena voluntad, mi juventud y mi confianza en Dios» (Böhl de Faber, 1985: 47), diagnostica los problemas de la sociedad española. La sexualidad desenfrenada, la ambición, y el egoísmo (en los hombres y las mujeres): éstos son los síntomas de una España enferma, que sólo la religión, la caridad y el sentimentalismo pueden curar. En la representación de la caridad femenina creada por Böhl de Faber, la imagen de la mujer caritativa pierde la connotación progresiva que quisieron presentar las mujeres de la generación de su madre medio siglo antes, pero igual que ellas, Böhl vio en la caridad femenina una influencia positiva en la sociedad. En vez de ser una fuerza de cambio, las cualidades de sensibilidad, domesticidad, y religiosidad asociadas con la caridad femenina conectaban la sociedad española con un pasado perdido. Susan Kirkpatrick apunta la paradoja de Cecilia Böhl, quien resistió las fuerzas de modernización en su escritura tradicionalista, aunque también se definía como autora en relación a los mismos cambios que tanto criticaba (Kirkpatrick, 1989: 278). No obstante, hubo otras escritoras de mediados del siglo que, como sus predecesoras ilustradas, todavía vieron en la caridad una importante posibilidad de cambio político y social para la mujer.

Concepción Arenal unió en sus escritos y su vida su pasión por los derechos de la mujer y su interés por la beneficencia. Participó en la sociedad de San Vicente de Paul, la Cruz Roja, sirvió como inspectora de las casas de corrección de mujeres, y participó en el establecimiento de la Institución Libre de Enseñanza. Escribió tratados sobre la caridad y estudios sobre la pobreza, los hospicios y las cárceles. También fundó una revista, *La Voz de la Caridad,*

donde publicó más de 400 artículos[15]. Su primera obra sobre la cuestión de la caridad, *La beneficencia, la filantropía y la caridad,* fue premiada por la Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1860. En su estudio, Arenal se inserta en este debate nacional, haciendo su contribución como mujer, igual que habían hecho las mujeres de la Junta de Damas de la Sociedad Económica 6 décadas antes[16]. Después de ofrecer un resumen de la historia de la beneficencia en España (desde los tiempos romanos hasta la actualidad) en la primera parte de la obra, en la segunda parte de su tratado propone una manera de mejorar su estado actual. Comienza esta sección criticando los «vanos recuerdos del pasado», casi como respuesta directa a la posición conservadora representada en obras como *La gaviota*, que añoraban un ayer idealizado:

> Han desaparecido los conventos, a cuyas puertas hallaba sustento el miserable. Los reyes, los grandes, los ricos no fundan hospitales, ni los dotan a su muerte para que esta santa obra pueda contribuir a la remisión de sus pecados (Arenal, 1894: Parte II, capítulo I).

Los tiempos modernos son distintos, dice Arenal, y contrasta esta antigua caridad espiritual con un concepto moderno de la beneficencia[17]. El problema radica ahora en que se ha perdido en el concepto de una beneficencia dirigida por las instituciones gubernamentales, la importante característica del sentimiento:

> La caridad oficial que se llama Beneficencia ha sustituido a la caridad que, sostenida por el espíritu religioso, auxiliaba a los enfermos y a los necesitados. El Estado, representante de la nueva sociedad, ha recibido de la que se extingue la sagrada misión de amparar al desvalido. ¿Y cómo llena esta misión santa? La llena de tal modo, que hace sospechar que le falta el conocimiento de sus deberes, o la voluntad de cumplirlos (Arenal, 1894: Parte II, capítulo I).

Apelando a un sentido de moralidad y de inteligencia, Arenal opina:

> La indiferencia para los males de nuestros semejantes no revela ya sólo dureza en el corazón, sino extravío de la inteligencia; al hombre cruel no le falta

15. Para más información sobre la vida y obra de Concepción Arenal, veáse el artículo de Charnon-Deutsch (2001) y el libro de Lacalzada.
16. Aunque Arenal firmó este tratado con el nombre de su hijo al principio, más tarde reconoció autoría de la obra, y pasó el resto de su carrera y vida contribuyendo abiertamente con sus ideas al debate sobre los derechos de las mujeres y las reformas sociales.
17. Hasta el momento hemos usado «caridad» y «beneficencia» casi intercambiablemente, aunque ya en el siglo XVIII se empezaba a distinguir la beneficencia pública de la caridad espiritual. Gálvez personifica la beneficencia en su poema y nunca utiliza las palabras caridad o caritativo, mientras que Castroterreño usa las dos, sin mucha distinción. Aun habla de una «caridad ilustrada» en referencia al trabajo de la Junta en la prisión de La Galera.

> solamente sensibilidad y espíritu religioso, sino razón. La tendencia al bien se encarna cada día más en el hombre civilizado, pasa del corazón a la cabeza, y estamos tocando la época en que las leyes del mundo cristiano derivarán de este principio: LA CARIDAD ES LA JUSTICIA. (Arenal, 1894: parte II, Cap. I.i)

Corazón y cabeza, sensibilidad, espíritu religioso y razón–estas palabras recuerdan mucho las palabras de la Condesa de Castroterreño de la Junta de Damas en su «Elogio de la reyna» donde también hablaba de «razón y religión» en el trabajo caritativo. Para Arenal, como para sus predecesoras, el sentido de justicia social que acompaña la práctica de la beneficencia podría ser una fuerza modernizante para España.

Aunque este estudio no se ocupa exclusivamente de la caridad femenina como separada de la masculina, Arenal ve en su práctica una manera positiva de expresar el natural sentimentalismo de la mujer: «La caridad puede ofrecerle un asilo; su amor puede divinizarse convirtiéndose en compasión; poco a poco dejará de verter lágrimas, consolada con enjugarlas, y cuando ya no puede ser adorada, será bendecida» (Arenal, 1894: parte II, Cap. III.v). Al hablar de la apariencia de hipocresía entre las aristócratas, Arenal otra vez prefiere ver lo bueno y transformador del acto caritativo:

> ¿Veis aquella gran señora, hermosa, perfumada, brillante, adorada, orgullosa? El tocador, el salón, el coche, el teatro; ésta es su vida [...] Así discurre el que la ve, y se equivoca: aquella mujer dedica muchos ratos, días enteros a cuidar de los niños que no tienen madre, y gracias a sus cuidados y los de sus amigas, la mortandad de los niños de la Inclusa ha disminuido de una manera increíble. ¡Va en coche a auxiliar a los miserables! Cierto. Pero al cabo, para los hombres, y probablemente para Dios, vale más hacer bien en coche, que no hacer nada a pie (Arenal, 1894: parte II, Cap. I.iii).

Para Arenal, las mujeres pueden mostrar su superioridad moral ofreciendo su contribución al mejoramiento de la nación. Asimismo, tampoco rechaza el papel social de la religión en sus propuestas para la reforma de la beneficencia y caridad en España. El clero y la religión, dice, pueden ofrecer guía espiritual al desamparado, mientras que la mujer le ofrece una compasión maternal–«la voz suavísima divinizada por la compasión» (Arenal, 1894: parte II, Cap. III.v).

Arenal apunta en su ensayo la importancia de la mujer benéfica, declarando que «La ley debería comprender y sancionar toda la importancia que tiene la mujer para aliviar a la humanidad doliente» (Arenal, 1894: parte II, Cap. III.v). La imagen de una mujer sensible, benéfica, que contribuye activamente a la sociedad en la que vive, es una idea que repetirá a lo largo de su carrera. En *La mujer del porvenir* del año 1861, habla de la superioridad moral de la

mujer «Siendo más paciente, más sensible y más compasiva, ¿no podremos concluir que es mejor?» (Arenal, 1993: 69) y concluye que por lo tanto podría ejercer cualquier trabajo que el hombre, con tal que «no exija mucha fuerza física y para el que no perjudique la ternura de su corazón» (Arenal, 1993: 115). En *La mujer de su casa* de 1881, resalta la importancia de la mujer sensible en una sociedad moderna:

> Cuando la sociedad estaba organizada para la guerra; cuando era omnipotente el imperio de la fuerza bruta, se comprende que la mujer no tuviese misión social, que se limitase a la doméstica, que el hogar fuera su mundo, y que no pasara el puente levadizo sino para trocar las rejas de la fortaleza por las del convento. Pero cuando los pueblos se organizan para la paz; cuando empiezan a comprender que necesitan vivir de trabajo y de justicia;...¿quién asegurará con conocimiento del asunto, que la mujer de su casa no es un anacronismo, ni que contribuye, como podía y como debía, al progreso de la humanidad? (Arenal, 1974: 200)

Contrastando con la imagen conservadora del «ángel del hogar» de su época, Arenal convierte la sensibilidad en el mayor poder de las mujeres y su más importante aportación a la sociedad moderna.

A pesar de las visiones drásticamente diferentes de lo que constituía «la caridad de una mujer», las escritoras estudiadas aquí vieron en la caridad un sitio de contribución y hasta de resistencia social. Hemos visto como las mismas mujeres, siempre aceptando su posición sentimental y maternal en la sociedad, utilizaron la imagen de la mujer caritativa para representar sus deseos para el futuro de la feminidad, sea como guardiana de la tradición, la fe, y la familia, o como participante activa en las transformaciones sociales y políticas de su época. El tema de la caridad femenina seguía en el centro de los debates sobre la posición y papel de la mujer en la sociedad española a lo largo del siglo XIX y entrando en el XX. Seguramente los proyectos de figuras tan diversas como Victoria Kent, reformadora de las prisiones para mujeres durante la Segunda República, y Pilar Primo de Rivera, fundadora de la Sección Femenina de la Falange, pueden trazar sus raíces a la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense y la Junta de Damas de Fernando VII, probando las palabras proféticas de María Rosa Gálvez cuando declaró que en el trabajo benéfico «triunfa mi sexo».

BIBLIOGRAFÍA

AMAR Y BORBÓN, Josefa, «Discurso en defensa de las mugeres y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres; Compuesto por Josefa Amar y Borbón, Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa de los Amigos del País», *Memorial Literario,* VIII.32 (1786), pp. 400-430.

ARENAL, Concepción, *La beneficencia, la filantropía, la caridad*, Madrid, 1894. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13550596545022496754491/index.htm

— *La emancipación de la mujer en España*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Jucar, 1974.

— *La mujer del porvenir*, Vicente de Santiago Mulas (ed.), Madrid, Castalia, 1993.

BLAS BENITO, Javier y José Manuel MATILLA (eds.), *El libro de los Desastres de la Guerra Francisco de Goya*, vol. 2, *Elenco de referencias críticas. La difusión de las imágenes: láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

BÖHL DE FABER, Cecilia (Fernán Caballero), *La gaviota*, Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Castalia, 1985.

BOLUFER, Mónica, *Mujeres e ilustración: la construcción de la femenidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Diputació de Valencia, 1998.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «Introducción biográfica y crítica», en F. CABALLERO, *La Gaviota,* Madrid, 1985, pp. 7-36.

CANTOS CASENAVE, Marieta, «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», en Irene Castells, Gloria Espigado, y María Cruz Romeo (coords.) *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 269-294.

CARNERO, Guillermo, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.

CASTELLS, Irene, Gloria ESPIGADO, y María CRUZ ROMEO (coords.) «Presentación», *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-54.

CASTROTERREÑO, Condesa de (María Josefa Gálvez), *Elogio de la Reyna Nuestra Señora*, Madrid, 1801.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women,* University Park, Pennsylvania, 1994.

— «Concepción Arenal and the Nineteenth-Century Debates about Women's Sphere and Education», en Lisa Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition,* New York, Modern Language Association, 2001, pp. 198-216.

DAVIES, Catherine, *Spanish Women's Writing 1849-1996*, London, Athlone Press, 1998.

DEMERSON, Paula de, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo): Una figura de la Ilustración*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

ESPIGADO TOCINO, Gloria, «La Junta de Damas de Cádiz. Entre la ruptura y la reproducción social», en Gloria Espigado Tocino y María José de la Pascua Sánchez (eds.), *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo*, Cadiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 243-266.

— «La marquesa de Villafranca y la Junta de Damas de Fernando VII,» en Irene Castells, Gloria Espigado, y María Cruz Romeo (coords.) *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 317-342.

FERNÁNDEZ POZA, Milagros, *Frasquita Larrea y 'Fernán Caballero'. Mujer, revolución y romanticismo en España 1775-1870*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento de Santa María, 2001.

— «Frasquita Larrea: Entre la Ilustración y el Romanticismo. Apuntes biográficos de una vida en el umbral de la modernidad», en Gloria Espigado Tocino y María José de la Pascua Sánchez (eds), *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 25-53.

FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma, *La mujer ilustrada en la España del Siglo XVIII,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

GÁLVEZ, María Rosa, «La beneficencia», *Obras poéticas*, vol. 1, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp.9-13.

HERRERO, Javier, *Fernán Caballero: Un nuevo plantamiento,* Madrid, Gredos, 1963.

JAFFE, Catherine. «'Noticia de la vida y obras del Conde de Rumford' (1802) by María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte-Hijar: Authorizing a Space for Female Charity», *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 38, 2009, pp. 91-115.

KIRKPATRICK, Susan, «On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La gaviota»,* PMLA, 3, 1983, pp. 323-340.

— *Las románticas:Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, U California Press, 1989.

— «La construcción de la subjetividad romántica femenina», en Gloria Espigado Tocino y María José de la Pascua Sánchez (eds), *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 81-97.

KITTS, Sally-Ann, *The Debate on the Nature, Role and Influence of Woman in Eighteenth-Century Spain*, Lewiston, NY, Edward Mellen, 1995.

LABANYI, Jo, *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, 2000.

LACALZADA, María José, La otra mitad del género humano: La panorámica vista por Concepción Arenal (1820-1893), Málaga, Universidad de Málaga, 1994.

LAFUENTE, Enrique, *Los Desastres de la guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952.

LARREA Y AHERÁN, Frasquita, «Ela», en Antonio Orozco Acuaviva (ed.), *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*, Jérez de la Frontera, Sexta, 1977a; pp. 250-255.

— «Especulación y Corazón –Diálogo–», en Antonio Orozco Acuaviva, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*, Jérez de la Frontera, Sexta, 1977b, pp. 326-334.

LEWIS, Elizabeth, *Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004.

— «Actos de caridad: Women's Charitable Work in Eighteenth-Century Spain», *Dieciocho* 31.2, 2008, pp. 269-284.

— «'A su reina benéfica': representaciones de María Luisa de Parma», en Elena de Lorenza Álvarez (ed.), *La época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española del siglo XVIII,* Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2009, pp. 697-705.

MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, Elisa, «Afrancesadas y patriotas: La Junta de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», en Irene Castells, Gloria Espigado, y María Cruz Romeo (coords.) *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 343-370.

MAZA ZORRILLA, Elena. *Pobreza y asistencia social en España, siglos XVI al XX*: *Aproximación histórica,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1987.

NEGRIN FAJARDO, Olegario, *Ilustración y educación: La Sociedad Económica Matritense*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*, Jérez de la Frontera, Sexta, 1977.

SHERWOOD, Joan, *Poverty in Eighteenth-Century Spain*: *The Women and Children of the Inclusa*, Toronto, 1988.

SMITH, Theresa Ann, *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley, University of California Press, 2006.

SOUBEYROUX, Jacques, «Pauperismo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII», *Estudios de Historia Social*, 12-13, 1980, pp. 7-227.

— «El discurso de la ilustración sobre la pobreza: análisis de una formación discursiva», *Nueva revista de filología hispánica*, 33.1, 1984, pp. 115-132.

VALIS, Noel, «Eden and the Tree of Knowledge in Fernán Caballero's *Clemencia*», *Kentucky Romance Quarterly*, 29, 1982, pp. 251-260.

WARD, Bernardo, *Obra pía y eficaz modo para remediar la miseria de la gente pobre de España*, Madrid, Antonio Marín, 1767.

— *Proyecto económico en que se proponen varias providencias, dirigidas a promover los intereses de España, con los medios y fondos necesarios para su plantificación*, Madrid, Joachin Ibarra, 1779.

Fecha de recepción: 28/01/2010
Fecha de aceptación: 07/04/2010

ESCRITURA Y MUJER 1808-1838: LOS CASOS DE FRASQUITA LARREA, Mª MANUELA LÓPEZ DE ULLOA Y VICENTA MATURANA DE GUTIÉRREZ

Marieta CANTOS CASENAVE

Universidad de Cádiz[1]

RESUMEN

La guerra que mantuvieron los españoles contra el ejército napoleónico entre 1808 y 1814 no sólo afectó políticamente sino también culturalmente. En 1808 la literatura se convierte en arma política para contrarrestar la propaganda francesa y apoyar la causa de Fernando VII y la religión católica, pero además, la necesidad de que todos contribuyeran a esta guerra total y la subversión del sistema informativo –antes controlado por la corona– posibilita que se amplíe el número de personas que se convierten a veces ocasionalmente en protagonistas de esta «guerra de pluma». En lo que se refiere a las mujeres, este trabajo pretende ilustrar con el estudio de tres escritoras el modo en que se ve afectada la literatura femenina. Frasquita Larrea empezará a publicar en 1808, oculta bajo un seudónimo, una literatura de combate. Luego, el control de la prensa y las dificultades para publicar no favorecieron la difusión pública de su obra literaria. Mª Manuela López de Ulloa lo hará de forma continuada entre 1810 y 1815, sin otro fin que el de servir a la causa político-religiosa y posiblemente dejara de escribir cuando terminó la coyuntura bélica. Vicenta Maturana lo hizo a partir de 1814, cuando el regreso al trono de Fernando VII estaba próximo, lo que le permitió

1. Este estudio se inscribe en el marco de los siguientes proyectos: HUM2007-64853/FILO del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología cofinanciado por Feder, sobre «La literatura en la prensa española de las Cortes de Cádiz»; *Historia de la literatura española entre 1808 y 1833*, del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (FFI2010-15098) y del Proyecto de Excelencia *Las Cortes de Cádiz y la revolución liberal en Andalucía e Iberoamérica. Un marco comparativo* del Plan Andaluz de Investigación (HUM5410).

cultivar una literatura que recogía la tradición dieciochesca. De cualquier forma, la represión absolutista no permitiría que la literatura recuperara su tono hasta la muerte del rey y, más concretamente, hasta que a finales de los años treinta se produce un progreso cultural y cierto florecimiento de la prensa. En la práctica, será otra generación de escritoras, salvo excepciones, la que pueda beneficiarse de estos cambios.
Palabras clave: escritoras, Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa, Vicenta Maturana, literatura política, literatura periodística, represión absolutista.

ABSTRACT

The war that the Spanish maintained against Napoleon's army from 1808 until 1814 had not only political but also cultural effect. In 1808, literature becomes a political weapon against the French propaganda and supports the cause of Ferdinand VII and the Catholic religion, but also the need for everyone to contribute to this war and the subversion of the information system –before controlled by the crown– brought about an increase in the number of people who occasionally becomes the protagonists of this «guerra de pluma». In regards to women, this paper attempts to illustrate with the study of three writers the way in which women's literature was affected. Frasquita Larrea begins publishing in 1808, hidden under a pseudonym, a literature of combat. Then, the control of the press and the publishing difficulties did not help the public diffusion of his writing. M ª Manuela López de Ulloa will write continuously between 1810 and 1815, with no other purpose than to serve the political-religious cause and she probably stopped writing when the war situation finished. Vicenta Maturana wrote from 1814, when the return to the throne of Ferdinand VII was next, which allowed her to cultivate a literary tradition that restored the eighteenth century. Anyway, absolutist repression doesn't allow literature to regain its level until the king's death and, more specifically, until the late thirties where is true cultural progress and flourishing of the press. In practice, it will be another generation of women writers, without exception, who will be able to benefit from these changes.
Key words: Women writers, Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa, Vicenta Maturana, political literature, journalistic literature, absolutist repression.

1. INTRODUCCIÓN

Desde luego que la cronología que he escogido para este trabajo es claramente limitadora para la escritura de hombres y mujeres en una España, primero marcada por la impronta de la guerra y luego por una censura y una represión feroz impuesta por la maquinaria absolutista de Fernando VII. Excepción hecha del Trienio Liberal, solo la llegada de la reina Gobernadora permite cierto florecimiento de la cultura, que se verá acompañado de un claro desarrollo de la prensa; pero también es cierto que, en lo que respecta a las mujeres, la opresión es doble, pues, a la puramente política, se une, como ya he señalado

en otras ocasiones, la del silencio a que suele condenarlas la hegemonía del varón.

Independientemente de que el poder fuera reaccionario, moderado o liberal, incluso exaltado, las voces que reclaman la participación de las mujeres en la esfera pública son escasas, mayoritariamente femeninas, y sólo cabe destacar algunas honrosas excepciones como las de Jovellanos y Quintana y, más tarde, las de diputados como Romero Alpuente y Flórez Estrada. Tampoco las mujeres que preconizan su derecho a escribir o a publicar son demasiado numerosas, de modo que el acceso a la tribuna pública suele ser limitado, especialmente para la escritura política. Otro caso puede ser el de la creación o el de la literatura personal, cartas, ensayos, y algún que otro género pretendidamente más sentimental como la poesía o el teatro. Todo ello sucede, a pesar de que las últimas décadas del siglo XVIII habían visto surgir a escritoras como Mª Rosa Gálvez de Cabrera, Margarita Hickey, Mª Gertrudis de Hore, Inés Joyes, Josefa de Amar, y algunas más[2].

La decisión de cerrar el arco temporal de este trabajo en 1838 se debe, además de que justamente en ese año murió Frasquita Larrea, a que a partir de esta fecha surgen revistas como *El Panorama* (1838), *La Aureola* (1839) o *La Alhambra* (1839-1842), en las que las mujeres empiezan a escribir con mayor asiduidad[3].

De las mujeres que pudieron dedicarse a la escritura en los primeros años del XIX he elegido tres que en algún momento de su vida, aunque previamente se hubieran servido del seudónimo o de sus iniciales, decidieron utilizar finalmente su nombre para darse a conocer como tales escritoras en la República Literaria. Las dos primeras comenzaron a publicar en los años del nacimiento de la opinión pública. La tercera, pertenece a otra generación, pero empezó a escribir desde muy joven y pudo haber compartido la tribuna pública con ellas, aunque no tengo noticias de que se conocieran o de que mantuvieran algún tipo de relación siquiera por mediación de otros.

2. Remito a los trabajos de Carmen Simón Palmer, Emilio Palacios, Virginia Trueba, Inmaculada Urzainqui, citados en la bibliografía y particularmente a mi trabajo «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo» (2008b).
3. Véase mi trabajo «Lectoras y escritoras en España. 1800-1835», en «Escritoras decimonónicas en singular», sección monográfica a cargo de Denise DuPont, *Siglo XIX (Literatura hispánica)*, 16, pp. 13-34.

2. EL NACIMIENTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA. LA GESTIÓN FEMENINA DEL CAMBIO: 1808

La coyuntura bélica iniciada en 1808 animó muy pronto a todos a comunicar su adhesión a Fernando y rechazo contra quienes se suponía traidores al pacto de familia firmado por Francia y España, en virtud del cual el ejército de Napoleón había atravesado España con la pretensión de invadir Portugal. Evidentemente, esta situación se vuelve más compleja por el hecho de que Carlos IV y Fernando VII habían renunciado al trono y, por tanto, el país parecía entregado al nuevo enemigo. En estas circunstancias se hace necesaria una campaña que clame contra el invasor, y engañador de Fernando VII, y exprese el apoyo a la persona en la que el pueblo había depositado su confianza el 2 de mayo. Se inicia así una lucha publicística a la que todos son convocados, de modo que, como ya he señalado en otro lugar, también las mujeres deciden participar en esta «guerra de pluma» (Cantos Casenave, 2008b).

Afortunadamente, la mujer se había ido incorporando como nueva lectora al proceso comunicativo que también empieza a cambiar notablemente en estas fechas. El deseo de no limitarse al papel de sujeto pasivo, las aspiraciones a intervenir en el debate público, las pretensiones incluso de colaborar de manera efectiva en la organización de la sociedad, hace que algunas mujeres individualmente o asociándose a través de las Juntas, estén preparadas para desempeñar tareas de las que en otras fechas hubieran sido excluidas.

En este breve periodo, el que dura la guerra contra Napoleón, se publica más de un centenar de textos en folletos sueltos o en prensa, firmados por mujeres o atribuidos a ellas, pero muy pocas serán las que se atrevan a dejar constancia de su autoría con nombre y apellidos. Si bien, es cierto que, a pesar de la libertad de imprenta, los textos podían ser objetos de denuncia ante los tribunales de censura, y por tanto, el uso de la máscara o el anonimato no es exclusivo de las mujeres. En efecto, muchos hombres preferían también servirse de este recurso que, por otra parte, no los libraba de la posible persecución de sus escritos o personas pues era obligatorio que los editores conocieran los datos de los autores. En todo caso, sí que les garantizaba cierto margen de maniobra y aun la huida en caso necesario, por ello serán muchos los que, igual que las mujeres, recurran al amparo del criptónimo o del seudónimo que, por otra parte, ofrecía bastante juego publicístico y político.

Entre las pocas mujeres que se atrevieron a adentrarse en la arena pública dos destacarán por su mayor dedicación e implicación desde la escritura: Frasquita Larrea y Mª Manuela López de Ulloa. A ellas he venido dedicando algunos trabajos, el más reciente de ellos, junto con mi compañera Beatriz

Sánchez Hita, sobre su intervención en el debate constitucional, algo que desde luego puede considerarse excepcional en el panorama español[4].

Dos mujeres que, evidentemente, debieron superar la reticencia contra las marisabidillas a las que aludía la reina Mª Luisa en una misiva a Godoy, y también el rechazo de ser consideradas literatas, especialmente si pretendían erigir su voz desde la propia autoría femenina. Sobre ambas, hay todavía bastantes puntos oscuros tanto en su vida como en lo relativo a su escritura, y de eso quiero ocuparme a continuación.

3. Mª MANUELA LÓPEZ DE ULLOA Y FRASQUITA LARREA

María Manuela López de Ulloa es una escritora poco conocida aún. Apenas quedan unos pocos datos de su vida, tan solo se sabe que era de origen manchego y que posiblemente llegara a Cádiz huyendo del avance del ejército francés. Ninguna pista cierta hay de su situación personal y familiar, sin que alrededor de su figura aparezca ningún hombre como valedor, aunque sí que parece moverse en el entorno del predicador tradicionalista Blas de Ostolaza y tal vez, después, en el del «padre gacetero», fray Agustín de Castro. En Cádiz publicó la mayor parte de su obra, bastante prolífica, por cierto, que se extendió a lo largo de casi cuatro años en esta ciudad y algo más de trece meses en Madrid. En estos cinco años publica nueve poemas –tres de ellos extensos, de carácter alegórico– y más de treinta y cinco amplios artículos que inserta en *El Procurador General de la Nación y del Rey*, el *Diario Patriótico*, para continuar su actividad después en la *Atalaya de la Mancha en Madrid* y *El Fiscal Patriótico de España*[5].

4. Sobre ambas escritora pueden verse mis trabajos, *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»* (2006), «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)» (2009) y con Beatriz Sánchez Hita, «Escritoras y periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)»(2009).

5. Agradezco a Beatriz Sánchez Hita que me haya puesto sobre la pista del documento en que María Manuela solicita permiso para publicar los escritos que había ido publicando en los años de las Cortes y que fue recogiendo de los diversos periódicos en que colaboró. Allí mismo se adjunta una relación pormenorizada de las mismas, ordenadas en un índice que arroja un resultado de 47 obras. Por falta de espacio no puedo dar ahora más noticias de este documento donde ella aparece como autora de algunas obras que había sospechado pudieran ser suyas y no había podido comprobar hasta la fecha. Sobre este particular doy más detalles en «Las mujeres y la libertad de imprenta en tiempos de las Cortes de Cádiz«, en Elisabel Larriba y Fernando Durán López eds., *El nacimiento de la libertad de imprenta: antecedentes, promulgación y consecuencias del Decreto de 1810*, (2011, en prensa).

Su labor como publicista no fue fácil y siempre encontró contestación en las filas de los periodistas liberales, que tal vez no sospechaban que era una auténtica mujer la que no dudaba en zaherirles una y otra vez. Lo cierto es que mientras la marquesa de Astorga fue alabada por su traducción de los *Derechos del ciudadano* de Mably, María Manuela López de Ulloa, que empezó a firmar en *El Procurador General de la Nación y del Rey* con el criptónimo M. L. el 24 de diciembre de 1812, fue desde el principio ridiculizada por los periodistas de *El Redactor General*, a quienes censuraba sus discursos liberales autoafirmándose además en su condición femenina, como evidencia el «Comunicado de una Señorita para confusión del *Redactor general*, firmado por M. L», publicado el 7 de febrero de 1813.

Sin embargo, no son estas las primeras producciones de María Manuela, según ella misma indica, la primera de sus obras fue una *Representación dirigida a las cortes extraordinarias a pocos días de su instalación*, seguida de la *Impugnación al teatro* de que me he ocupado en otro lugar, indicando la similitud de planteamientos y estilo que mantenía con María Manuela aun sin estar segura de su autoría. Aún escribiría otras cuatro obras, entre ellas una en verso, antes de darse a conocer en las páginas de *El Procurador General de la Nación y del Rey* (Cantos Casenave, 2008b).

La fama, no obstante, la conoció como poeta, primero *Fiddelida: poema en cuatro cantos que dedica una Española al inmortal Lord Welington*, publicado en el suplemento de *El Procurador General de la Nación y del Rey* nº 34, con una advertencia firmada en Cádiz el 25 de agosto de 1813. Poco después daría a la luz en la imprenta de Gómez de Requena los *Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII*, firmado por *Una Española* y mandado recoger por subversivo. Mª Manuela decidió entonces descubrirse como autora del mismo ante el tribunal de censura, para tratar de conseguir que se levantara tal calificación. Para esa fecha, bajo el mismo seudónimo o, escudada tras los criptónimos M. L. o M. M. L., había publicado ocho artículos en *El Procurador General de la Nación y del Rey*, durante su etapa gaditana, contestando otros tantos de periódicos liberales; cinco artículos en el *Diario Patriótico*, entre los meses de agosto y septiembre, sobre las «variedad de voces, opiniones y máximas del día», donde trataba de desmontar el lenguaje usado por los periodistas liberales y pretendía demostrar que era un modo de introducir el pensamiento de los filósofos materialistas franceses (Cantos Casenave y Sánchez Hita, 2009).

En mayo de 1814 publicaría unos versos «Al Pueblo de Madrid», en la *Atalaya de la Mancha en Madrid* (nº 42, de 13 de mayo de 1814, 349-350) y

otros dedicados a Fernando en *El Procurador General de la Nación y del Rey* (nº 134, de 30 de mayo de 1814, 1201-1203). Por estas fechas había tratado también de lograr el apoyo de la marquesa de Villafranca para que la sociedad de damas que ella presidía abriera una suscripción para levantar un monumento a Wellington, casi al mismo tiempo que entregaba una representación al inglés para que desoyera los intentos de enturbiar las relaciones entre británicos y españoles, frente a los enemigos franceses. No obstante, no parece que ni una ni otro hicieran mucho caso de sus palabras.

Ya en octubre publica en la *Atalaya* los *Tiernos afectos con que la Autora del papel intitulado: Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII, que fue mandado recoger por* subversivo, *excita a su Patria a celebrar este mismo feliz dia en el presente año de 1814*. En esta ocasión, los versos están dedicados a Blas de Ostolaza «como al gran defensor de los derechos de S. M.», unos derechos que ella pensaba debían hacerse valer a sangre y fuego, pues en dicho poema solicita el castigo de «ateístas y traidores» incluso con la hoguera. Es de suponer que entre ellos consideraba a los periodistas liberales, particularmente a los del *Semanario*, la *Abeja*, el *Redactor*, y sobre todo *El Tribuno* y *El Duende*, a quienes en sus *Afectuosos gemidos* ya había tachado de filósofos y conspiradores contra el monarca.

En la *Atalaya de la Mancha* recibirá el apoyo de varios escritores como J.G.C., criptónimo de Joaquín González Cruz, colaborador ocasional de esta cabecera. También recibe el homenaje de C. G. y A. autora de una *Colección de varias poesías escritas por doña C. G. y A., vecina de la Real ciudad de San Fernando*[6]. Esta escritora avecindada en la antigua Isla de León, es admiradora también de Fernando VII, así como de Blas Ostolaza, y dedica un soneto a María Manuela, porque sus *Gemidos* dan «gloria a tu sexo, rabia a los malvados» y muestran que hay españoles que siempre han defendido los derechos sagrados del trono y que las mujeres siempre estarán dispuestas a abrazar el servilismo y a conservar «Amor eterno al nombre de *Fernando*». La conexión entre ambas escritoras queda patente al comprobar que también algunas de las poesías de la vecina de San Fernando fueron publicadas en la *Atalaya de la Mancha en Madrid*, ahora con el criptónimo C. G., en el mes de julio de 1814 y otro había sido igualmente inserto en las páginas del mismo periódico en el mes de abril, pero firmado entonces con el seudónimo *Una Patriota en la ciudad de S. Fernando*.[7]

6. Cf., Apéndice a *El Procurador General* nº 41, 23 de noviembre de 1814, pp. 437-451.
7. Sobre ambas escritoras, puede profundizarse en mi trabajo «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo», *op. cit.*

En diciembre de 1814 Mª Manuela solicita permiso para publicar sus escritos, recogidos entre los diversos periódicos en los que había ido apareciendo. Sin embargo, ni un solo dato personal aparece en este documento administrativo, en el que, eso sí, se reconoce ante Fernando VII como «su más humilde vasalla». La última noticia que he localizado de esta escritora es el anuncio que se inserta en la *Atalaya* de 12 de abril de 1815, de la publicación de una *Loa*, que en celebridad del cumpleaños del Serenísimo Señor Infante D. Carlos presentó a S. A. *D. M. M. L. U.* (Cantos Casenave, 2008b). A partir de ese momento su rastro literario y personal parece haberse esfumado, sin que hasta el momento hayan aparecido otros rastros a los que seguir la pista desde que se la localice viviendo en la madrileña calle Inquisición Vieja, según ella misma indicaba en carta a la marquesa de Villafranca[8]. Desgraciadamente, en estas cartas Mª Manuela se muestra igualmente esquiva sobre sus circunstancias personales y solo está atenta a exhibir su patriotismo y su posicionamiento político, sin que aflore ningún otro rasgo de su carácter o condición. Esa es precisamente una de las grandes diferencias que mantiene con Frasquita Larrea, cuyas cartas, diarios, y toda suerte de apuntes y borradores dan amplia cuenta de sus circunstancias biográficas. En este caso, es difícil acertar con la causa o las causas por las que María Manuela dejó de escribir o de publicar, lo cierto es que, sin invalidar la tesis general de que el fin de la guerra supuso el fin de la «excusa» que les había permitido participar en la tribuna pública, en el caso de Mª Manuela López de Ulloa no parece que, en principio, su formación intelectual, a tenor de las lecturas que maneja, fuera lo suficientemente amplia como para afrontar una posible competencia entre escritores o atender a una demanda ajena a la coyuntura bélico-política que la vio nacer. Sus lecturas parecen reducirse a los textos sagrados y a los de los propagandistas españoles o franceses, además de la prensa del momento. En algunas ocasiones quedan ecos de la literatura popular, pero predomina por encima de todo la influencia de los salmos y otros textos bíblicos, de modo que el suyo parece un bagaje bastante limitado para una empresa literaria de mayor calado (Cantos Casenave y Sánchez Hita, 2009).

Caso distinto es el de Frasquita Larrea por muy diversos motivos. Su formación, sus inquietudes y la suerte de que desde 1930 recibiera una temprana atención de la crítica, la han convertido desde entonces en una singular feminista del temprano siglo XIX en palabras de Hespelt. No obstante, aún queda mucho por descubrir tanto de su vida como de su obra. El análisis de sus testamentos me ha permitido averiguar, en efecto, que Frasquita era la

8. Agradezco a Gloria Espigado la generosidad con que ha compartido esta documentación.

hija pequeña del matrimonio formado por Antonio Ruiz de Larrea González y Francisca Javiera Aherán Molone siendo sus hijos mayores María Mercedes, que –según testamento de 1793– «casó con D. Antonio Rey, ausente en el reino de Francia, donde murió aquella dejando una hija que será como de edad de cinco años, nombrada Dª Antonia Magdalena Carlota Rey» y José Antonio de 23 años. Frasquita que en esas fechas contaba con 17 años tenía además un hermano pequeño, Domingo Antonio de Larrea y Aherán que en esas fechas contaba con 13 años de edad.

Este testamento, además de descubrir la realidad familiar de Frasquita, amplía el círculo mercantil en el que los padres de Frasquita se movían pues, según nos informa Klaus Weber (2004: 123), Antonio Ruiz de Larrea pertenecía al círculo de negocios del vasco Tomás Ruiz de Apodaca y el marido de su hija era en realidad Antoine Phelipe Rey[9], procedente de una familia de negocios de Lyon, que tenía negocios en Cádiz y Burdeos. Resulta curioso conocer que la hermana mayor de Frasquita marchó a Francia en los años previos a la Revolución, y que murió allí dejando a una hija pequeña, pues, a pesar de eso, la galofobia que sentiría Frasquita a lo largo de todo su vida fue notable y aún se multiplicó cuando supo de los amores de su hija Ángela con el general Châtry de la Fosse.

Lo cierto es que si desconocemos cómo fue en realidad la educación de Frasquita, pues algunos la suponen autodidacta y otros consideran que fue una especie de Pigmalión en manos de su marido, que ciertamente alguna vez adujo que la había instruido, es evidente que su conocimiento del inglés por vía materna y posiblemente también del francés, por la cultura que impregnaba el Cádiz de aquella época –de hecho, la madre y su marido se escribían en francés– la situaban en una posición privilegiada para estar al tanto de las novedades culturales, lo que sin duda se acrecentó por influencia del inquieto Böhl, tan atento al naciente romanticismo alemán y a su defensa de la cultura nacional. Aunque Carol Tully sostiene que el influjo de Frasquita pudo favorecer la creciente apreciación de Juan Nicolás por la cultura española (2007:50), lo cierto es que es difícil delimitar ese intercambio cultural. En todo caso, sabemos que en 1803 Juan Nicolás empezaba a apreciar el español y

9. Un hermano de Antonio, Guillermo Rey tenía una sociedad con Juan Federico Branderbourg, que era además cónsul general de Rusia. Por otra parte, la señora Aherán Molonny procedía, lo mismo por cierto que los Branderbourgs, de un puerto irlandés, Waterford en el primer caso y Cork en el segundo, lo que refuerza todavía más la conexión de ambas familias, habida cuenta, además, del papel que los irlandeses católicos, anglófonos, venían jugando en el comercio con Inglaterra, la eterna rival, con la que las frecuentes guerras impedían un desarrollo comercial directo (Weber, 2004:123).

sus giros idiomáticos, tanto como la literatura española, y que en 1805 ya había publicado en las *Variedades* de Quintana sus «Reflexiones sobre la poesía».

Entretanto, es de suponer que Frasquita ha debido compartir una similar evolución cultural, pues en las cartas que escribe a Juan Nicolás hacia 1806, mientras él permanece en Alemania y ella reside en Chiclana de la Frontera (Cádiz), Frasquita le comenta sus lecturas de Calderón, Shakespeare, y algunos poetas como Herrera. Desde luego esta larga separación no será óbice para que Frasquita siga alimentando su intelecto y en misivas siguientes cita a Ossian, Roscoe, Wordsworth, Chateaubriand, el poeta escocés Robert Burns, las reflexiones sobre Napoleón y Europa de Madame de Stäel, y las teorías de Gilpin sobre lo pintoresco, así como los *Sermons* (1707-1734) del jesuita francés Louis Bourdaloue, conocido como «el rey de los predicadores, predicador de los reyes». También había frecuentado la *Historia de España* del padre Mariana, varias de las obras de Mary Woolstonecraft, de quien traduce algunos fragmentos, y ya durante la guerra leía a Lady Morgan, autora de varios escritos políticos apoyando el patriotismo irlandés frente al dominio inglés, pero también manifiesta su gusto por el poeta inglés Young y, de nuevo, una y otra vez, cita a Chateubriand y a Calderón.

Además, en su refugio de Chiclana siguió cultivando la amistad de José Joaquín de Mora, el general Solano y el magistral Cabrera, con quien en 1807 disfrutaba hablando de Botánica y del sistema filosófico de Kant, de Descartes, Feijoo o San Agustín. También se cartea con personalidades como Ceán Bermúdez, pintor, historiador y crítico de arte que, por esas fechas, ocuparía un puesto en la Secretaría de Gracia y Justicia; o más tarde con Blanco White, de origen irlandés como ella y con cuya familia mantenía un trato desde antiguo, por compartir la misma procedencia del condado de Waterford, así como, circunstancialmente, con August Whilhelm Schlegel. Tras el regreso de Fernando VII, lee a Garcilaso, Fray Luis de León, Lope, Cervantes y a tradicionalistas franceses como Bonald. En fin, Frasquita es una mujer con una cultura notable, con un afán de aprender y de participar en el debate intelectual como pocas mujeres en España, todas ellas igualmente excepcionales.

Con todo ello no es extraño que la apasionada Frasquita se dedicara también durante el conflicto bélico a la escritura, acuciada su imaginación por la «guerra de pluma» que he mencionado al principio y que, según su propio testimonio, la hizo ocuparse y preocuparse por la política, un asunto por el que, al principio de la guerra europea contra Napoleón, no sentía el menor interés, hasta el punto de ser incapaz de interpretar correctamente las noticias publicadas en la prensa e ignorar si las victorias o derrotas de que se hablaban

eran favorables o no a la causa antinapoleónica, por la que ella empezaba a inclinarse.

Este desconcierto sólo duró unos meses y pronto se ocupó de leer la prensa que llegaba a aquel reducto chiclanero sitiado por los franceses y de hacerse comentar las distintas noticias y rumores que circulaban por Cádiz en las cartas que dirigía a José Joaquín de Mora o a otros amigos gaditanos. El caso es que entre los documentos atribuidos a Frasquita Larrea se encuentran dos proclamas de fecha temprana. De la primera de ellas, «Una aldeana española a sus compatricias», firmado en Chiclana a 10 de julio de 1808[10], no tengo noticias ciertas acerca de su circulación, tal vez estuviera restringida al círculo doméstico o semiprivado de la tertulia; pero, como he señalado en otro lugar, también pudiera haber trascendido más allá de esos estrechos límites, si la nota que Juan Nicolás añade al final del texto, esto es, en la copia que envía a su amigo el alemán Julius entre varios escritos políticos de Frasquita, se refiere a esta proclama: «Diese coard [*sic*] damals gedruckt und so woohl aufgenommen als sie es verdient»[11]. Quince días más tarde se data la aún más encendida proclama *Saluda una andaluza a los vencedores de los vencedores de Austerlitz*, firmada con el seudónimo de Laura y que se recoge con otros papeles en el tomo IV de la *Demostración de la lealtad española*[12]. En los manuscritos transcritos por Hubert Becher (1931) el primer texto aparece firmado en Chiclana a 10 de junio y el segundo el 30 de julio, es decir, cincuenta días más tarde[13].

De cualquier modo, no fueron estos los únicos escritos de Frasquita, al contrario, la gaditana siguió escribiendo. De 1809 son «Una noche de Aragón», «Andalucía. Una visión», «Anselmo o las rocas del Bruch» y aún lo haría con más implicación política a partir de 1814, al conocer que Fernando VII volvía dispuesto a derogar la Constitución publicada en Cádiz en 1812. Desde el comienzo de la guerra, Frasquita había expresado en sus cartas su esperanza en Fernando, en su defensa de la religión y en la monarquía como garante de esta, mientras sus reticencias hacia Napoleón habían sido igualmente

10. Así constan en los manuscritos transcritos por Antonio Orozco Acuaviva (1970). Puede verse edición moderna en mi libro *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»* (2006).
11. «Estas obras han sido impresas y bien recibidas como se merecen». Agradezco la traducción a mi compañero Manuel Rivas Zancarrón.
12. *Demostración de la lealtad española: Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército, y relaciones de batallas publicadas por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias, publicado en Cádiz, por Manuel Jiménez Carreño, en 1808*, tomo IV, pp. 105-106.
13. En una colección mexicana Amaya Garritz lo localiza como firmado en Bayona el 17 de mayo de 1808, pero debe tratarse de un error, tal vez en la reimpresión mexicana, pues la batalla de Bailén se produjo el 19 de julio (Garritz, 1990: 34).

tempranas, en clara discrepancia, al principio, con las simpatías expresadas por Juan Nicolás, su marido. Esto explica que, con su acostumbrado apasionamiento, Frasquita decidiera dar a la imprenta en el mes de abril *Fernando en Zaragoza. Una visión*, publicado bajo el seudónimo de una ninfa virgiliana, *Cymodocea*. En este texto, Fernando se le aparece «destinado en los arcanos celestiales para guiar a esta nación noble y generosa por la senda de la verdadera ilustración», que no es otra que la de la religión.

Este es el año en que Frasquita se implica en la defensa de Calderón. Por eso escribe entusiasmada y agradecida a Schlegel por haber creado ese imaginario del romanticismo español que ellos de alguna manera habían alcanzado a vislumbrar. Esta vindicación de Calderón, absolutamente politizada, es la que por estas mismas fechas Juan Nicolás Böhl de Faber trasladará a las páginas del *Mercurio gaditano* (nº 127 de 22 septiembre de 1814), en lo que van a ser los preliminares de la conocida «querella calderoniana», que dará origen a la introducción del Romanticismo español de carácter tradicional, y a la que ella aportará sus propias reflexiones.

En 1815, además de una carta a un joven «Contestación sobre el Obispo de Orense», donde disculpa la negativa del mismo a jurar la Constitución, vuelve a escribir sobre uno de sus demonios, «Napoleón» y más tarde exaltará la actuación de quien considera un símbolo del ideal de la nación en «El general Elío o lo que son los españoles».

De buena parte de ellos he ofrecido análisis en otros estudios, situándolos no solo en su contexto español sino también en el contexto europeo de respuesta al imperialismo napoleónico[14], pues la escritura de Frasquita hay que relacionarla con la de otras escritoras como Hannah More o Frances Burney, que se significaron en la lucha contra Napoleón y sufrieron por ello. En Francia lo haría Julie Pellizzone (1768-1837), entre otras (Maierhofer, Roesch, and Bland, 2007)[15]. Al mismo tiempo, conviene relacionar la actuación de las escritoras como Frasquita con la de aquellas otras españolas que vivían al otro lado del Atlántico y que también manifestaron por escrito su rechazo a Napoleón y adhesión a Fernando VII, como la mexicana María Francisca de Nava, autora de la *Proclama de Doña María Francisca de Nava, mexicana llena de*

14. Además de los señalados anteriormente, remito a Marieta Cantos Casenave, «De Cádiz a San Petersburgo: Mujeres contra Napoleón en la época de las Cortes», en prensa.
15. También puede verse el trabajo de John Lawrence Tone (1999), y los pioneros de Karen Hagemann, especialmente el último de ellos: «Female Patriots: Women, War and the Nation in Prussia during the Anti-Napoleonic Wars» (2004). Asimismo, véase el trabajo de Gloria Espigado «Europeas y españolas contra Napoleón. Un estudio comparado».

entusiasmo y de amor [h]acia su Soberano el Señor Don Fernando VII (1808?) y el *Sueño alegórico por la mexicana Doña María Francisca de Nava, dedicado a la Religión, objeto amable de la Antigua y Nueva España*, 1809 (Cantos Casenave, 2008b). Precisamente Frasquita y María Francisca coinciden en la utilización del cauce alegórico y concretamente de la fórmula del sueño para presentar, bajo un formato claramente adscrito a la tradición de los Siglos de Oro, sus respectivas visiones de la España ideal.

De todas formas, quizás lo más interesante de Frasquita Larrea esté por llegar. Se trata de sus diarios de viaje a Bornos y Ubrique, primero, y a Arcos y Bornos, luego, realizados respectivamente en 1824 y 1826, aunque para entender estos textos conviene haber leído antes las cartas escritas a raíz de su estancia en Arcos en 1820. Como indicara Guillermo Carnero (1990), Frasquita muestra aquí lo mejor de su prosa y, en mi opinión, a pesar de que sus lecturas en este momento parecen reducirse casi a los tradicionalistas españoles y franceses, su visión de este pequeño país es original porque aún laten en ella los ecos de Wordsworth y las teorías sobre lo pintoresco de Gilpin[16], a quien había leído durante su estancia en Chiclana, concretamente en marzo de 1808. Todo ello, junto con su conocimiento de la historia, preocupación por la política y el colorido de su particular estado emocional, hacen aún más notables estos cuadros.

Respecto de las cartas escritas desde Arcos entre el 10 y el 22 de julio de 1820, se evidencia que su visión del paisaje está en exceso teñida por los acontecimientos políticos, concretamente por el reciente golpe de Riego. Así, frente al triunfo de las ideas liberales, que cunden entre «los ilustrados artesanos de Cádiz», ella proyecta en los habitantes de Arcos una idealización que responde a lo que considera la esencia del pueblo español. En este sentido los arcenses con los que conversa están ajenos a la filosofía ilustrada y a los «nuevos derechos del hombre», y poseen en cambio unas ideas que le parecen similares a las de «Bonald, La Mennais, Chateaubriand, Ferrand, etc., en lenguaje, supuesto reflejo del «hermoso vulgar». Viven apegados al concepto del honor y a la honradez, al tiempo que se muestran dueños de un lenguaje «hermoso» y «castizo español» (Becher, 1932:29-32)[17].

El *Diario del viaje a Bornos y Ubrique en 1824* (Orozco Acuaviva, 1977: 357-398) se escribe en un contexto en el que han triunfado de nuevo las ideas del Absolutismo y, con mayor sosiego anímico, aunque no exenta de un fuerte componente político, su visión se hace más amplia al describir un país

16. Sobre este particular ya escribí, «La recreación de la naturaleza en los cuentos de *Fernán Caballero*. Lo pintoresco» (1997).
17. También en Antonio Orozco Acuaviva (1977), que se limita a copiar el texto de Becher.

cultivado y fértil, cuyos cultivos de trigo y cebada «contradice paladinamente la reputación de perezosos que poseen los andaluces». En seguida, se percibe su interés en dibujar los matices de la luz del sol y destaca la atenta mirada a un terreno que «empezaba a cubrirse de aguas y árboles y, por consiguiente, a la par de escabroso, se hacía más pintoresco» (Orozco Acuaviva, 1977: 358). A partir de aquí, se percibe que la descripción del paisaje está mediatizada por las teorías de Gilpin, aunque es evidente que la localización geográfica de Bornos, al que hay que acceder mediante una bajada «muy escabrosa y formada de trozos de peñas y piedras sueltas», por un camino sobre el que se divisa las poblaciones de Arcos y Espera, facilita esa perspectiva pintoresca. El nacimiento de un manantial, las colinas, los márgenes de los caños, los arroyos con «frondosísimos árboles y arbustos, donde se anidan innumerables ruiseñores», el viento que trae el olor a tomillo y «el convento en medio de este paisaje», del que en otro momento asegura que, «en todas situaciones, se presenta pintorescamente» (368) y en ese momento se le aparece como «asilo de la paz y de la inocencia», todo contribuye a excitar su sentimentalismo y una emoción que ella trata de reprimir, «avergonzada de que tanta dolorosa experiencia de la vida no me hubiese todavía curado de sus ilusiones» (359). Del mismo modo llaman su atención «una porción de casitas, colgadas del modo más pintoresco entre la hojarasca de estos bosques y, al parecer sembradas entre rosales». Las huertas con sus ruiseñores y sus vallados, llenos de flores y plantas silvestres, le hacen recordar un verso de Wordsworth «little lines of sportive wood run wild» (360)[18]. Las alusiones a la perspectiva, a los parques ingleses, con los que compara algunas huertas como la de Salvatierra (363), vuelven a recordarnos a Gilpin, a quien se cita por extenso en la anotación realizada el 4 de julio y, concretamente, y sus palabras sobre la variedad en la apariencia de la naturaleza. Tras la referencia textual a Gilpin, añade:

> He citado esta reflexión para disculpar de algún modo mis continuas descripciones de los mismos objetos, y es que en verdad, siempre hallo en ellos alguna novedad, debida sin duda, a lo que dice Gilpin y también al influjo que el alma ejerce en los sentidos, como lo dice él mismo en otro lugar.(380)

El *Diario del viaje a Arcos y Bornos en 1826* (Orozco Acuaviva, 1977: 399-420) es, según confiesa Frasquita, fruto de «aquel amor a mi patria que sobrenada siempre en la corriente de mis tristezas, y jamás se ve ahogado en mi corazón». Efectivamente, es la primera vez que se separa de su hija Aurora y su ánimo no estaba en la mejor disposición «para las cosas exteriores», pero de

18. El verso está transcrito erróneamente por Orozco en términos casi inteligibles: «Line of sportive sroon, run srild».

nuevo la riqueza y lo cultivado del paisaje logran sacarla de su ensimismamiento. Además, la estación primaveral, frente al estío en que contempló el paisaje en el viaje anterior, hacen más atractiva la vista pues todo está «hinchado de verde en sus innumerables matices»; a ello se suman el colorido de las sementeras, las «florecillas de todos los colores» y el tomillo que «crece y esparce su olor por todas partes». También le resultan curiosos los labradores, los sacerdotes y, particularmente, el relato de una mujer que explica, junto a la corriente de un manantial, que «esta fuente tuvo en otro tiempo su Duende que solía aparecerse en la forma de un frailecito, o de un hombre muy pequeño con la cabezas muy grande» (401). Frasquita anota con afán de testigo lo siguiente «*Pero, Señora*, añadió la mujer, *desde la bula de la Santa Cruzada, no se ha vuelto a ver más*». A continuación, justifica su interés: «He notado esto, porque es la primera vez que he oído contar, *como verdad*, un cuento de duendes a la gente de pueblo en España». Sin embargo, no parece que esto le resulte pintoresco, sino insólito, como si el carácter del pueblo español no sintiera aprecio por lo maravilloso o lo fantástico. Por el contrario, sí excitan su fantasía los claroscuros de un paisaje de viñedos y olivares:

> En aquel momento la hacía más pintorescamente fantásticos la lluvia que caía espesa y perpendicularmente sobre una parte de las montañas, mientras que a cada lado brillaban las otras con todo el esplendor del sol. Algunas nubes blancas posadas, como por escalones en la falda del San Cristóbal, alternando con sus oscuros costados, figuraban los castillitos que hacen los niños con damas negras y blancas en un damero.(411)

Una sensación similar se repite otro día de lluvia, el 14 de mayo, cuando visitan el campo de San Jerónimo. Las anotaciones del diario de nuevo reúnen los comentarios de unas lecturas evocadas por la contemplación del paisaje, con la descripción de la propia naturaleza. En este caso, el suave viento sur le recuerda unos versos de la comedia de Shakespeare *Twelfth Night, or What You Will*, que ella traduce libremente tratando al mismo tiempo de ajustar los versos a la realidad nacional que contempla:

> gozamos del suave y Sweet south/ that breathes upon a bank of violets/ Stealing and giving odour (aunque, si bien aquí no *respira el dulce sud sobre una cama de violetas* porque no las hay en este sitio, respira sobre el tomillo de las colinas y el azahar de las huertas *robando y dando olor*), y del espectáculo mágico que presenta la sierra cuando el sol tiñe de mil colores el tropel de nubes que se colocan en su cumbre o en sus lados, y, rompiendo por ellas, manda algunos rayos que iluminan con todo su esplendor uno que otro cerro, mientras que un espeso nubarrón se le pone por delante, fingiendo un trozo de carey con manchas rubias como ocurrió ayer. (414)

Así en este texto, como en otros muchos ejemplos que podría traer a colación, se evidencia el interés de la prosa de Frasquita y el modo en que convierte sus impresiones, sus vivencias, y sus lecturas en literatura, al tiempo que muestra el modo en que descubre en el paisaje, el pueblo y sus formas de vida sencillas, una atracción por lo genuino, lo primitivo, lo espontáneo, lo singular, que caracterizarían el pintoresquismo romántico:

> Sería no acabar querer describir la infinidad de aspectos que toma esta cordillera, muchos de ellos tan vagos y vaporosos que toma esta cordillera, muchos de ellos tan vagos y vaporosos que solo parecen pertenecer a la región de la fantasía; pero por esto mismo son las que más ocupan la imaginación siendo los que menos se pueden explicar. ¡Qué de cosas he visto en esos cuadros aéreos que he transformado en realidades, y que, sin embargo, no podría escribir! (414)

¡Cuánto hay de ella en su hija Cecilia, la futura *Fernán Caballero*, que tanto magisterio ejerció en generaciones venideras!

4. VICENTA MATURANA

Como he adelantado antes, Vicenta Maturana nació en 1793, pocos años antes de que lo hiciera Cecilia Böhl de Faber, la hija de Frasquita Larrea, y conoció la fama en 1825, a raíz de la publicación de una novela, hoy sin localizar, *Teodoro o el Huérfano agradecido*, apenas mencionada al principio en los anuncios del *Diario de Avisos*, pero publicitada todavía el 14 de enero de 1828.

En realidad, la carrera literaria de Vicenta Maturana se había iniciado en el *Diario mercantil de Cádiz*, entre 1814 y 1819, donde vieron la luz algunos poemas que luego aparecería en la edición de 1828, entre sus «Poesías de Celmira». Otras se presentarían bajo sus iniciales en el *Correo literario y mercantil* de Carnerero.

Entre una y otra aventura periodística, fue camarista de la reina Mª Josefa Amalia (*Poesías de la Señora Vicenta Maturana de Gutiérrez*, 1859, III), concretamente entre 1816 y 1820, es decir, hasta que se casó con el militar Joaquín Gutiérrez Pérez Gálvez. Fue precisamente, a instancias –casi órdenes– de la reina cuando publicaría los citados *Ensayos poéticos* de 1828, que aparecen anunciados en el *Diario de avisos* de 24 de octubre, con indicación de que en las mismas librerías de Ranz y en la de la Villa se encuentran ejemplares de su novela *El huérfano agradecido*[19].

Los *Ensayos poéticos* (1828) reúnen un total de 72 poemas originales, agrupados y clasificados en 28 odas, 6 letrillas, 4 romances, 3 poemas en liras,

19. *Diario de avisos* de 24 de octubre de 1828, p. 1191.

1 canción, 1 octava, 1 elegía, 20 sonetos, 2 sátiras, 4 décimas, 1 poema en ovillejos, 1 poema en séptimas. Además figura un romance de «Fileno» –el poeta sevillano Félix José Reinoso–, al que responde con el Romance IV y que evidencia una cierta relación con el círculo de la denominada Escuela Sevillana. También, además de las dedicadas a la infanta Mª Luisa, y a Josefa Amalia de Sajonia, está presente –quizás el escritor que lo está en mayor medida– Lucas Alemán Aguado, que sería compañero del *Correo literario y mercantil*. A él le dedica su oda XXVIII, lo mismo que el romance III y el soneto XVII.

Como localizó en su momento Rokiski (1990: 131-137) acabo de mencionar, algunas de las composiciones de Celmira habían sido publicadas en el *Diario Mercantil de Cádiz*, concretamente «La Amenaza del amor. Letrilla», (*DM* 9 de febrero de 1814, nº 40, p. 160), y «Mis dudas. Letrilla», (*DM* 21 de febrero de 1814, nº 52, p. 208). En el mismo periódico se insertaría «En el fallecimiento de la Reina Nuestra Señora» (*DM* 11 de febrero de 1819, nº 923, s.p., hojas 3 y 4). En esta ocasión, ambos sonetos se insertan conjuntamente, a modo de artículo remitido, con la siguiente entradilla:

> Sr. Editor del Diario: Acompaño a vd. dos sonetos, producciones de una señorita que antes de ahora ha sido conocida y loada por sus composiciones. Estimaré a vd. las inserte en su periódico como dignos de la luz pública y satisfacción de sus amigos. Queda de vd. su atento y seguro servidor. U.

Las variantes entre la versión de 1819 y la de 1828 no son muchas. En el primer soneto, la escritora se limita a suprimir las mayúsculas de Reyes, que aparecía en la edición del periódico y a corregir levemente la puntuación, al subrayar los incisos e hipérbatos de los versos 2º («la muerte, de tinieblas coronada,»), 10º («El espectro, a su brillo deslumbrado,») y 13º («Dijo al fin, cuando al golpe redoblado,»). Además, sustituye el adjetivo «rodeada» del verso 7º, por el de «coronada», jugando así tal vez con su acepción monárquica y religiosa del término, y subrayando sus simpatías por la reina.

En cuanto al segundo soneto, las correcciones de puntuación están en la misma línea que en el anterior y se concretan en el verso 2º («A los pies de Isabel, dulce latía,»), a sustituir el sustantivo «puerto» del verso 4º por «puesto», que pudiera ser errata, o bien corrección estilística de la autora, y a modificar el orden de los sustantivos del último verso, que en la edición del diario figura «Sin amor, sin placer, sin esperanza» y en la edición de 1828 «Sin placer, sin amor, sin esperanza».

Así pues, o bien no le parecían tan malas sus poesías o, al estimarlas, según explicaba en el prólogo, como mero alivio y «recreo en medio de las ocupaciones análogas a mi sexo», decidió no corregirlas más. El caso es que advierte haberse decidido a publicarlas para deshacer «una voz vaga» (*Ensayos*

poéticos, 1828, III-IV), una declaración ésta que pudiera parecer bastante tópica, aunque tal vez no exenta de razón, pues como quedaría aclarado años más tarde por su propio testimonio, su propósito era deshacer el rumor que la había convertido injustamente en la autora de otros versos que no eran sino de la reina Mª Josefa Amalia, (Ochoa, 1840: 376; Maturana, 1859). La obra fue reseñada también en las páginas del *Correo literario y mercantil* de 17 de noviembre.

Como es sabido, Vicenta Maturana estaba bien relacionada en Madrid y al menos desde 1831 estaría vinculada a la Junta de Señoras del Hospital de pobres impedidas e incurables de Madrid, en calidad de Secretaria (*Diario de Avisos*, 23 de marzo de 1831). Esto no impidió que hubiera de exilarse debido a la causa política –el carlismo –que abrazara su marido, y que sólo en 1836 le estuviera permitido trasladarse con sus hijas a Berastegui, un pequeño municipio guipuzcoano. Allí hubo de escribir el poema en prosa *Himno a la luna*, que publicaría en una edición en Bayona (Duhart-Fauvet y Maurin, *1838*).

En octubre de ese año falleció en Perigueux su marido, el coronel Gutiérrez, y Vicenta, «para atender a la educación de mis hijos huérfanos y expatriados», publicó una segunda edición de sus poemas en 1841, «destinada exclusivamente para el comercio de libros con América», de la que apenas, según su propio testimonio, quedó constancia en España. A su regreso a la patria en 1847, sus amigos la instaron a publicar una tercera edición de sus poesías, pero entonces no quiso sufrir la comparación con «las bellísimas composiciones de las Señoras Avellaneda, Coronado y otras, que tanto honran con sus obras a la literatura española». De hecho, para mantener a su familia, solicitó y consiguió que la pensión que había gozado por los méritos militares de su padre en 1810, declarada caduca en 1836, volvieran a concedérsela en 1853 pues seguía viuda y al cargo de varios hijos.

Años más tarde, cuando habían transcurrido más de treinta años de la primera edición, a instancia de nuevo de sus amigos y de sus hijos, se decidió a dar a la luz la nueva edición. En ella añade algunos poemas inéditos, así como los tres primeros cantos del *Himno a la luna* que pueden igualmente considerarse tales pues, según asegura, «por circunstancias particulares que me es doloroso recordar, tuve que recogerle y dejarle sin circulación» (*Poesías de la Señora Vicenta…*, 1859, IV). A pesar de todo, no da la impresión de que el tiempo hubiera podido curar sus heridas: «¿Para qué quieres que el númen / De nuevo invoque, hija mia / [...] / Amarga sátira solo / De mis lábios volaria, / Entregándome al impulso / Que en mi alma predomina. / Mordáz, yo no fuera amada, / Pero sí fuera temida: / A ser odiada, prefiero / Mirarme desatendida. / Deja, hija mia, en silencio, / Que se consuma mi vida».

Parece, pues, que entre los motivos que pudieron incidir para dar a luz esta última edición pesaron más la petición de los hijos «que quieren les deje esta memoria» y, tal vez, la posible ganancia económica, que su afán de no ser odiada, pues, como ha señalado Sara Pujol[20], la autora no resiste a emplear en estos poemas la sátira, la ironía y la queja dolorida, para expresar románticamente su falta de acomodo en el mundo. Es posible también que la experiencia le hubiera enseñado que con miedo no se puede ser uno mismo, de modo que la autora prefiriese exhibir su disconformidad en un gesto de cierta autenticidad antes que sucumbir al freno de la opinión.

Su cultivo de la prosa es, al contrario de lo que ocurre en el caso del verso, muy limitado en el tiempo. Cuatro años después de que publicara *Teodoro o el Huérfano agradecido* (Verges, 1825), vería la luz su novela *Sofía y Enrique* (Imprenta de la viuda de Villalpando, 1829), cuya reseña aparecería con motivo de la publicación del segundo tomo en enero de 1830, y de nuevo anunciada en el *Diario de avisos* al año siguiente. La novela siguió publicitándose desde esas fecha hasta al menos 1841, con la indicación desde agosto de 1839 de que estaba dedicada a la infanta Mª Francisca de Asís. Por estas fechas dio a la luz *Las fiestas de Tolosa del año de 1837, o sea, descripción de las que ha celebrado la villa en obsequio de su patrón San Juan Bautista con reflexiones análogas a sus circunstancias* (1837), en las que se describen las que tuvieron lugar entre el 23 y el 26 de junio, ciudad en la que la gaditana residía con su marido, que se encontraba entre las filas carlistas. Ya en su exilio parisino, además de cultivar la poesía, se dedicó también a traducir y así dio a la luz en 1841 *Ida y Natalida*, del vizconde Arlincourt, publicada en Barcelona por Sauri.

Pero la novela de Vicenta Maturana debe situarse en el contexto de otras creaciones narrativas femeninas. Es sabido que la reina Mª Josefa Amalia de Sajonia, poeta, había publicado también *Julia y Francisca en Turquía* (1828), un novela epistolar y moral, que se conserva en la Biblioteca Nacional. Poco después, María Belloumini de Faceri da a la luz *La invención del órgano o Abassa y Bermicides* (1831), novela histórica, supuestamente traducida del francés, y que algunos años más tarde se revela como autora también de una novela original, *La gaditana y sus dos amigas o sea las tres señoritas* (1834). Otra escritora, Casilda Cañas de Cervantes había publicado en 1833, en la imprenta de León Amarita –el afrancesado editor del pionero *Periódico de las Damas*–, *La española misteriosa o el ilustre aventurero, o sean Orval y Nonui*, una narración ambientada en la Guerra de la Independencia que, a pesar del romántico

20. Para ver la evolución de la poesía de la autora entre la primera edición y la última puede verse el trabajo de Sara Pujol (1998: 275-286).

título tiene poco que ver con las novelas históricas, pues la ambientación sirve sólo para presentar a un pueblo pretendidamente español en su esencia, amante de sus reyes, de su religión y contrario a las innovaciones.

La *Sofía y Enrique* de Vicenta Maturana también está más próxima a la narrativa dieciochesca que a la propiamente romántica, a pesar de que se sitúa en una época coetánea a la de los lectores, la de las luchas de las provincias americanas por la Independencia de España –en una de las más recónditas se encuentra destinado el padre de Sofía, la protagonista–. Un horizonte temporal que, por cierto, no parece presagiar el margo idílico que se describe al comienzo de la novela: los márgenes del Tajo, «célebre por sus puras aguas cristalinas, por sus arenas de oro y mucho más por los célebres guerreros y sabios profundos que han nacido a sus orillas».

Allí, en el palacio de primavera que los reyes tienen en Aranjuez es donde se inicia la acción y conocemos a sus dos protagonistas. Sofía, ha acudido acompañando a su madre, a quien los médicos han recomendado reposo. Enrique se encuentra allí entre los muchos que se trasladan a aquellos parajes siguiendo a la Corte. La descripción de Sofía responde al tópico de la belleza clásica, pero a ella se suma el «ingenio» con el que brillan sus «ojos rasgados» y la «benevolencia de su hermoso corazón», sin que falten las «rosas del pudor», que la madre ha ayudado a cultivar. No deja de resultar curiosa la atención que pone la narradora al atuendo que la joven lleva el primer día de su aparición en los jardines: «Un sombrerillo de paja de Italia, blanco y sin más adorno que un velo de gasa, y unas cintas del más bello gusto, un vestido de muselina de la India, y un chal anudado con gracia sobre su blanquísimo cuello, componían todos sus atavíos (7)». Si dicho interés parece descubrir a una lectora de las nacientes revistas femeninas, como *El Periódico de las Damas*, el símil final devuelve el retrato al marco de la cultura clásica:

> con ellos resaltaban sus gracias en tanto grado que recordaba el momento pintado por los poetas en que Venus, saliendo de la marina espuma, se presentó en la asamblea de los Dioses, deslumbrándolos con su beldad (7-8).

No es la única concesión al mundo de las modas, éstas volverán a aparecer en la primera parte del volumen III, cuando se describa el atuendo que viste el Marquesito que el Conde, padre de Sofía, ha designado como futuro marido de esta. El joven presumirá ante la concurrencia femenina del paño de su frac que era «como igualmente todos sus adornos traídos del extranjero, sin que nada perteneciese a suelo español; en seguida las mostró su lente, sus sortijas y la cadena de su relox». Lógicamente esta exhibición disgusta a Sofía lo mismo que a su madre que no pueden evitar compararlo con el virtuoso Enrique. Es cierto que, como sostiene Marina Mayoral, la novela no rompe el marco

pedagógico de la literatura dieciochesca, pues el final es previsible y la moraleja concluye que «si el cielo siembra a veces de espina el camino del hombre virtuoso, no siempre, aún sobre ella, deja de tener a más de contento y tranquilidad del alma, que le son inseparables, una suerte venturosa y el colmo de la felicidad». De hecho la actitud rebelde que adopta Enrique, al conocer que el Conde no lo quiere por esposo de su hija, se trueca, tras una enfermedad producida por la noticia del próximo matrimonio de su amada, en una resignación que «se conforma con el decreto de la Divina Providencia, que le dejaba sobre la tierra condenado a padecer (vol. I, 117)». Esta resignación frente a la adversidad y la actitud similar que mantiene Sofía recuerdan mucho ciertamente al comportamiento de los protagonistas de *El sí de las niñas*, pero en esta novela existen otros ingredientes que tratan de atraer a un lector o lectora modernos. Me refiero en primer lugar, al viaje que realiza Enrique a la provincia americana, en la que el Conde estuvo destinado, para recuperar los documentos que acreditan los buenos servicios que el padre de Sofía hizo al rey y lo injusto de su actual prisión. A continuación, y una vez en tierra americana, la prisión que padece Enrique a manos del «gobierno insurgente», el viaje que realiza luego a través de La Pampa, la pintura de los gauchos, de las estancias o chácaras, los mulatos y esclavos, la captura de reses a lazo, la descripción de la estancia de la joven viuda Cecilia, la prima del ministro, que será su anfitriona; las comidas, bebidas (mate) con que los agasaja, el ataque de un mastín del que Enrique la salva, el amor que ella empieza a profesarle, la generosidad con que asume que Enrique no le corresponde, los trabajos que sobrelleva para lograr la liberación de Enrique, el viaje de regreso de este, el huracán que sorprende a su navío frente a las costas de Portugal, el naufragio, el regreso a Madrid, la liberación del Conde, la vuelta de Marcelo, el hermano mayor de Enrique que vivía en el extranjero, la boda de Sofía y Enrique, la petición de socorro que hace Cecilia desde Lisboa, adonde ha llegado huyendo de los excesos de sus paisanos, la disposición de Marcelo para acudir en auxilio de Cecilia, el amor que empieza a profesarle Marcelo, las reticencias de Cecilia a abandonar su estado de libertad, el nacimiento del hijo de Sofía y Enrique, que despierta las ansias maternales de Cecilia y, en fin, la boda de Cecilia y Marcelo, nada tienen que ver con la obra de Moratín, aunque es cierto que estos lances pueden encontrarse, por ejemplo, en la narrativa de Trafalgar.

Todo ello creo que muestra que la obra de Vicenta Maturana trasciende el discurso ilustrado, pero no la convierte en una novela excepcional, al contrario, por su carácter de novela de acción con ingredientes sentimentales, apoyada en la estructura de la novela bizantina, se inscribe en una de las tendencias de la que en estos años del comienzo del XIX son ejemplo *La Eumenia*

o la madrileña (1805) de Gaspar Zavala y Zamora, o *El Emprendedor* (1805) de Jerónimo Martín de Bernardo. Justo antes de *Sofía y Enrique* cabe recordar la publicación ya mencionada de *Julia y Francisca en Turquía* (1828) de Mª Josefa Amalia de Sajonia y, poco después, *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* (1831), de otra escritora, Segunda Martínez de Robles, con la que Maturana tiene ciertas concomitancias, por tener relación con la milicia posiblemente familiar – curiosamente el padre de la protagonista de esta novela es militar, como el enamorado de Sofía–, por haber publicado la obra para sacar adelante a su familia y haber ejercido de traductora[21].

De todas formas, aun notando algunas coincidencias en los prólogos de ambas novelas, que apuntan a los tópicos de la modestia y a la escritura por necesidad, algo que comparten con otras escritoras de la época, muchas de ellas hijas o esposas de militares que hubieron de seguir a sus familias al exilio, y que se dedicaron en los países de acogida a la traducción para contribuir al sostén familiar, existen otras singularidades que las individualizan. Si Segunda Martínez, además del interés crematístico que la convirtió primero en miniaturista y luego en novelista, pide benevolencia para su novela, Vicenta Maturana abunda en la justificación de su obra. En primer lugar, recurriendo al igual que hizo en sus *Ensayos poéticos* –al fin y al cabo, los publicó un año antes– a los tópicos ya ensayados por ilustradas como Josefa de Amar, esto es, la dedicación a la literatura no ha restado tiempo al cuidado de su familia y, en todo caso, la autora recurre al tono habitual de modestia, que trata de eludir cualquier huella de orgullo o vanidad. Al mismo tiempo, y siguiendo los mismos tópicos, el quehacer literario se presenta como una forma de cultivar el ingenio y de reunir otros atractivos distintos de la belleza efímera, con la que se seduce inicialmente a los hombres. Pero Vicenta Maturana va más allá y alude a unas circunstancias sobre las que años más tarde volvería a insistir una supuesta suscriptora del *Correo de las Damas* en 1835[22] y que Vicenta Maturana había expresado ya. El sexo femenino tiene más talentos de los que se le suele atribuir y puesto que en España las jóvenes reciben en esos momentos una educación más esmerada, solo queda estimularlas para que:

21. Hay edición moderna de esta novela realizada por Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez (2000), con una introducción y notas que invito a consultar para profundizar en su estudio y observar las posibles coincidencias entre la novela de Vicenta Maturana y la de Segunda Martínez. Tal vez, como sostiene en la introducción, el influjo de novelas como *Pamela*, *Robinson Crusoe*, y otras puede estar detrás de la actualización de esta modalidad narrativa.
22. Remito de nuevo a mi trabajo «Lectoras y escritoras en España 1800-1835»(2010), en prensa.

> hagan resplandecer, en obras útiles y amenas, aquel vivo ingenio y aquellas sales y riqueza de imaginación, que solo la envidia y la mala voluntad de los extranjeros puede negar a las españolas; pero que rebosa en la conversaciones familiares, siendo el encanto de quienes nos suelen tachar de necias y sin educación. Solo el temor de singularizarse, y la probable seguridad de atraer los tiros de la envidia y la ignorancia, hace que sea tan corto el número de las que han escrito, al paso que la Francia, la Inglaterra y otras naciones de la Europa, cuentan un número tan crecido como distinguido de autoras, que con su obra han honrado su patria, su sexo y su propio nombre.

De modo que, espera Vicenta, con su ejemplo logre estimular a las jóvenes para que, cultivando sus talentos «puedan ser en breve las rivales de una Genlis, de una Deshoulieres, de una Stäel».

Es, en mi opinión, lo que singulariza a Vicenta Maturana frente a Segunda Martínez y otras coetáneas. La gaditana cultivó la literatura con cierta asiduidad, conocía lo que se publicaba en España y también lo que se escribía fuera de nuestras fronteras y, por eso mismo, era consciente de qué podía aportar como mujer y como escritora al avance y extensión de la literatura española. En este sentido, Vicenta Maturana tiene más que ver –salvando las distancias– con Frasquita Larrea que con otras escritoras de su generación.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE RISTORI, Isabel de, *Una niña Regidora Honoraria de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quorum, 2000.

BECHER, Hubert, «Pensamientos españoles de Dª Francisca de Larrea», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo XIII*, 4 (1931), pp. 317-335 y XIV, 1, 1932, pp. 1-45.

BOLUFER PERUGA, Mónica, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1998.

BORDIGA GRINSTEIN, Julia, «La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez», *Anejos de Dieciocho 3* (2003), pp. 160-161.

CANTOS CASENAVE, Marieta, «La recreación de la naturaleza en los cuentos de *Fernán Caballero*. Lo pintoresco», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 4-5 (1997), pp. 59-79.

— «La mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo», en *Mujer y deseo. Representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 91-101.

— (ed.), *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2006.

— «Lectura femenina de la prensa política de las Cortes de Cádiz», en Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez, Fátima Coca Ramírez y José A. Hernández Guerrero (eds.), *Lecturas del Pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 199-210.
— «Déboras, Jaeles y otras imágenes de la literatura patriótica de la Guerra de la Independencia», Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de Teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008a, pp. 87-97.
— «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo», Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo III. Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008b, pp. 157-334.
— «Del cañón a la pluma. Una visión de las mujeres en la guerra de la Independencia», en Sisinio Pérez Garzón (ed.), *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*, Madrid, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla – La Mancha y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008c, pp. 267-286.
— «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», Irene Castells, Gloria Espigado y Mª Cruz Romeo (eds.), *Patriotas y heroínas de guerra: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 265-290.
— «La Literatura femenina en la Guerra de la Independencia: A la ciudadanía por el patriotismo», en *HMiC* VIII (2010a) 33-48.
— «Lectoras y escritoras en España 1800-1835», en *Siglo XIX (Literatura hispánica)* nº 16 (2010b), pp. 13-34.
— «Las mujeres, el decreto de libertad de imprenta y otros derechos civiles (1808-1823)», en *Revista Iberoamericana de derechos y libertades civiles*, número especial *Una utopía cercana: de la libertad de imprenta, de la libertad de prensa, de la libertad de expresión* (2010c), pp. 33-39.
— y Beatriz Sánchez Hita, «Escritoras y Periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)» *Historia Constitucional* 10 (2009), 137-179.
CARNERO, Guillermo, «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio del romanticismo español», *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 119-130.
ESPIGADO, Gloria, «La marquesa de Villafranca y la Junta de Fernando VII», Irene Castells – Gloria Espigado – María Cruz Romeo (Coords.), *Heroínas y Patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 317-342.

FERNÁNDEZ, Pura y Marie-Linda Ortega (eds.) *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008.

GALVÁN, María Victoria, *La obra poética de María Joaquina de Viera y Clavijo*, Las Palmas de Gran Canarias, Cabildo de Gran Canaria, 2006.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen (ed.), *Almáciga de olvidos: antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

GARRITZ, Amaya, *Impresos Novohispanos*, México, Universidad Autónoma de México, 1990.

HAGEMANN, Karen, «Female Patriots: Women, War and the Nation in Prussia during the Anti-Napoleonic Wars», en *Gender und History* (2004), pp. 396-424.

HESPELT, E. Herman, «Francisca de Larrea, a Spanish Feminist of the early Nineteenth Century», *Hispania* XIII, 3 (May, 1930), pp. 173-186.

MAIERHOFER, Waltraud, ROESCH, Gertrud and BLAND, Caroline (eds.), *Women against Napoleon: Historical and Fictional Responses to his Rise and Legacy*, Campus Verlag, Frankfurt, 2007.

MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, Elisa (2009), «Afrancesadas y patriotas: la Junta de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», en Irene CASTELLS, Gloria ESPIGADO y Mª Cruz ROMEO (eds.), *Heroínas y Patriotas: mujeres de 1808*, Cátedra, Madrid, pp. 343-370.

MARTÍNEZ DE ROBLES, Segunda (2000, primera edición 1831), *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas*, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca – Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca. Edición, introducción y notas de Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez.

MATURANA DE GUTIÉRREZ, Vicenta, *Ensayos poéticos*, Imprenta de Verges, Madrid, 1828.

— *Poesías de la Señora Vicenta Maturana de Gutiérrez*, Madrid, Imprenta de Santiago Aguado, 1859, tercera edición corregida y aumentada.

— *Sofía y Enrique: novela original*, Imprenta de la Viuda de Villalpando, Madrid, 1829.

MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

— «Narrativa femenina», en Víctor García de la Concha, *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX* (I), coordinado por Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 710-738.

OCHOA, Eugenio de, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, tomo II, París, Baudry, 1840, 376-384.

OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española*, Jerez, Edición Sexta, 1977.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto, 2002.

PUJOL ROSELL, Sara, «En torno a unos poemas poco conocidos de Vicenta Maturana» en *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)* edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, 1998, pp. 275-286.

RAMOS SANTANA, Alberto «La vida cotidiana en el Cádiz de las Cortes. El recurso a la prensa como fuente para su estudio», en Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo III. Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 21-101.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, María, «Las modalidades literarias en la prensa de las Cortes de Cádiz: el caso de El Procurador General de la Nación y del Rey (1812–1813)», en Cantos Casenave, Marieta, Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer (eds.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*, Tomo I, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, pp. 305-389.

ROKISKI LÁZARO, Gloria, «Vicenta Maturana y Gutiérrez: Notas para una bio-bibliografía», en Marina Mayoral Díaz (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 131-137.

RUBIO CREMADES, Enrique, «Análisis de la publicación El Pensil del Bello Sexo», Marina Mayoral Díaz (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 95-103.

RUIZ GUERRERO, Cristina, «Vicenta Maturana, el testimonio de una escritora en la encrucijada de la Ilustración al Romanticismo», en Cinta Canterla (ed.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX. VII Encuentro «De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad 1750-1850»*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 619-627.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.

SIMÓN PALMER, Carmen, *La enseñanza privada seglar en Madrid 1820-1868*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.

— «Revistas españolas femeninas del siglo XIX», *Homenaje a don Agustín Miralles Cario*, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, tomo I, 1975, pp. 401-445

- «Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación», *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1982), 477-490.

— «La mujer y la literatura española en el siglo XIX», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VIII, 1983, pp. 591-596

— «Panorama general de las escritoras románticas españolas», *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 9-16.
— *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Castalia, Madrid, 1991.

TONE, John Lawrence, «Spanish Women in the Resistance to Napoleon, 1808-1814», en Victoria Lorée Enders and Pamela Beth (eds.), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, State University of New York Press, New York, 1999, pp. 259-282.

TULLY, Carol, *Johann Nikolas Böhl von Faber (1770-1836): a german romantic in Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2007.

TRUEBA, Virginia *El claroscuro de las luces. Escritoras de la Ilustración española*, Barcelona, Montesinos «Ensayos», 2005.

URZAINQUI, Inmaculada (ed. lit.), *«Catalín» de Rita de Barrenechea, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Ararteko, Vitoria-Gasteiz, 2006.

WEBER, Klauss, *Deutsche Kaufleute im Atlantikhandel, 1680-1830: Unternehmen und Familien in Hamburg, Cadiz und Bordeaux*, C. H. Beck Verlag, München. 2004.

Fecha recepción: 22/04/2010
Fecha aceptación: 07/05/2010

SOBRE LA DIFICULTAD DE SER CAROLINA CORONADO: CONTEMPLACIÓN Y *PRAXIS* FENOMENOLÓGICA

Rebecca HAIDT

Ohio State University

RESUMEN

Este ensayo ofrece una aproximacion a un grupo de poemas tempranos escritos por Coronado en los años 40. Motivado por la aparente dificultad de trascender un marco analitico de polarizaciones entre, por ejemplo, represion y libertad, masculino y femenino, etc., el ensayo enfoca la «contemplacion» empleada por la poeta para profundizar cuestiones de la naturaleza del conocimiento mismo. El analisis de las funciones de tres nucleos semánticos –«amor,» «cantar» y «espíritus»– por medio de los cuales la voz poética de Coronado se concentra en el *fenómeno* (para decirlo así) de la propia presencia, revela evidencia de una «praxis fenomenológica» llevada a cabo por Coronado: esto es, la indagación, llevada a cabo por el *yo* poético de Coronado, acerca de la complejidad de la experiencia vivida; y a la voz del sujeto discursivo que reflexiona sobre las implicaciones del fenómeno de ser dentro, y a través, de marcos temporales. Estos tres nucleos semanticos le permiten al poeta indagar en la propia existencia humana vivida como sintesis en desarrollo (Alcoff). Un ejercicio en el cual el sujeto poético, enmarañado en lo que Merleau-Ponty elaborara como «el mundo de la carne», se empodera para articular la complejidad inherente en cualquier historia personal del «cuerpo fenomenal».
Palabras clave: Carolina Coronado, poesía romántica.

ABSTRACT

This essay offers an approach to a group of poems written by Coronado in the 1840s. Motivated by the apparent difficulty of transcending a critical framework marked by polarizations such as masculine vs. feminine, repression vs. freedom, etc., the present discussion focuses on the «contemplation» employed by the poet to explore questions

concerning the nature of knowledge itself. Analyzing the functions of three interrelated semantic nuclei – «amor,» «espiritus» and «cantar» – this essay argues for evidence of a phenomenological practice elaborated by Coronado: that is, of the poetic self's inquiry into the complexity of lived experience; and the discursive subject's reflection on the implications of phenomenal being in and across temporal frameworks. A critical approach informed by phenomenology reveals that these three semantic nuclei permit the poet to interrogate (her) human existence as a developing synthesis (Alcoff), and enable the poetic subject to explore the difficulties and complexities of the the phenomenal body enmeshed in the world of flesh (Merleau-Ponty).
Key words: Carolina Coronado, romantic poetry.

Una mujer sentada en una silla, cosiendo mientras rodeada por la propia familia, ¿habrá figura más representativa del «ángel del hogar» de mediados del siglo XIX? Y una mujer que se escapa de los quehaceres domésticos para entregarse a componer poemas originales sobre, o la libertad, o las flores, o el amor, ésta será la mismísima imagen de una poetisa romántica, ¿no es cierto? Artista que anhela la libertad, frente a ángel de la domesticidad: la polarización de estas dos figuras ha nutrido la crítica de la obra poética de Carolina Coronado, no obstante el hecho de que Coronado misma hubiera sido, no dos tipos de mujer incompatibles, sino (al fin y al cabo) un ser de carne y hueso. Una persona viva cuya respiración ligeramente hiciera vibrar el aire de la habitación donde manos y cuerpo estuvieran ocupados con aguja e hilo. Y al ponerme a imaginar de esta manera a Carolina Coronado, he de reconocer mi propio predicamento de asombro y confusión, ya que eso de comprender a un ser humano es (desde luego) un asunto muy complicado. Por lo tanto, elijo enfocar aquí sólo ciertos aspectos específicos del discurso poético creado por Coronado. Quisiera evitar que mi análisis le atribuya una topografía divisible en territorios distintos de cuerpo y cerebro, subjetividad y objetividad, represión y libertad. Me pregunto:¿será practicable una aproximación que permita a la vez analizar la voz poética y recuperar algo de la complejidad situacional de la persona viva que compuso los poemas bajo discusión?A la hora de aproximarme al *yo* poético de Coronado, ¿será posible construir un puente entre, por un lado, un marco crítico que proponga el predominio de claras polarizaciones como (por ejemplo) libertad-represión, y, por otro, un marco analítico que reconozca (o quizás mejor dicho, evite el desplazamiento de) la complejidad vivida de una persona –y cabe señalar aquí la resonancia etimológica de esta palabra, enraizada en la voz (*per sona)* de un sujeto– cuya presencia sea trazable discursivamente?

Es verdad que Coronado compuso muchos de sus primeros poemas mentalmente mientras cosía, bordaba, o llevaba a cabo otras tareas dentro del hogar, a falta de fácil acceso a pluma y papel. Es también verdad que rabiaba por la oportunidad de estarse a solas para pensar en preguntas (referentes a los misterios del tiempo, del universo, etc.) que su obra poética compartiría con otros escritores del Romanticismo europeo, por ejemplo Wordsworth (no obstante diferencias de edad, lugar de nacimiento, etc.). Coronado –cosiendo, meditando– era agudamente consciente de lo complejo de la situación que vivía: «Esto es difícil,» escribió a Hartzenbusch desde Badajoz: «estoy como un pájaro sin alas; mucha ansia de volar y precisada a permanecer fija» (431). *Esto es difícil* – no sorprende que la poeta indagara constantemente en las relaciones no fácilmente discernibles entre lo que se vivía en el momento y los marcos temporales llamativos de imaginación y memoria. Para describir esta conciencia de la doblez –de la dificultad– de la propia experiencia, Coronado eligió la palabra «contemplación» (carta a Hartzenbusch, 1999: 424). De este modo, Coronado refería al complejo experiencial de su propio espacio de composición: siendo el «espacio de composición» ese espacio de conocimiento situado en el presente vivido dentro del cual el sujeto poético discursivamente deja explayar su voz y articular preguntas[1].El estado de *contemplación* le permitía crear un espacio de composición que a la vez comprendía, e iba más allá de, aquello en que ojos y oído estaban forzados a enfocarse dentro del campo inmediato de actividad en el presente.

La *contemplación* le permitió a la poeta dar voz a un sujeto poético contemplador del *fenómeno* del propio ser. Imagino que a Coronado no le habría sido fácil encontrar palabras que le sirvieran para captar discursivamente las muchas ideas, memorias, sensaciones y capacidades que informaran el espacio de composición en el cual trabajaba. Absorta por tal búsqueda, la poeta lucía abstraída de un modo que provocaba la crítica de los demás: «esta contemplación perjudicaba al buen desempeño de mis labores,» comentó Coronado a Hartzenbusch, «y me daba un aire distraído que hacía reír a los extranjeros y molestaba a mis parientes» (Cartas…,1999: 424).

La risa despectiva de los «extranjeros» parece invitarnos a cuadrarla dentro de la represión de género típica de la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX, e incluso a comprenderla como síntoma del rígido marco social dentro del cual la gente de un pueblo de provincias condenara toda novedad (tal como sería, supuestamente, el espectáculo de una joven que

1. Me sirvo aquíde un concepto—espacio de composición—desarrollado por Clark (1997).

no prestara suficiente atención a «sus labores»)[2]. Podemos asociar esa risa con las expectativas de una sociedad que conceptualiza (como Valis bien ha observado) al ser femenino dentro del binario bueno-malo, virtud-pecado: o mujer aceptada o poetisa rechazada; «o escritora o madre-esposa. O todo o nada» (1991: 29). De igual atractivo sería una caracterización de la risa despectiva como sinécdoque de un «predicamento romántico»: después de todo, no digamos que Coronado, al hacerse poeta muy pública hacia finales de la década de los 40, no hubiera aceptado el reto de ejercer su voz poética frente a la esperada sumisión a la tradición; ni que, al entregarse a efusiones e inquietudes personales (por medio de la «contemplación»), no hubiera elegido –en alianza con otros muchos hombres y mujeres de su generación– vivir su propia rebelión en contra de la cómoda conformidad con esquemas comunes de pensar. Quisiera, no obstante, analizar la obra de Coronado fuera de un marco teórico de polarizaciones (es decir, de supuestas oposiciones entre arte y quehaceres femeninos, pasión y represión, libertad y conformidad, etc.). Después de todo, al enfocarse en la complejidad *fenomenológica* (para decirlo así) del propio ser, la poeta dio voz a varias subjetividades entrelazadas y discursivamente presentes a la vez: la del ser inquietado por el flujo del tiempo y el poder de la memoria; la del artista capaz de trazar una senda hacia la trascendencia; la del alma que defiende la inocencia e interroga la falibilidad del mundo; la de la persona comprometida por el trabajo al que se le obliga aun cuando se aburra dentro de su situación inmediata. En el grupo de textos aquí bajo discusión –y me limitaré (por cuestiones de espacio) a tres poemas y un ensayo: «Memorias de la Infancia» (1844), «El mundo desgraciado» (1845), «Los Recuerdos» (1845), y «Los genios gemelos: Safo y Teresa» (1848)–, el sujeto poético apunta hacia cuestiones culturales no nítidamente separables en categorías correspondientes a «represión de género», «inquietud romántica» o «identidad femenina», ya que comparten un espacio de composición marcado por preguntas sobre la naturaleza del conocimiento mismo: versan sobre *qué* conoce y *cómo* conoce el ser sintiente dentro y a través del tiempo vivido. Analizaré tres núcleos semánticos –«amor,» «cantar» y «espíritus»– por medio de los cuales la voz poética de Coronado se concentra en el *fenómeno* (para decirlo así) de la propia presencia, entendida esta última dentro de su más amplia gama semántica (por ejemplo, sentir, presenciar, estar presente, etc.) La labor poética sobre este conjunto semántico era tan parte del fenómeno de la presencia ponderada por Coronado, como lo fueran la presión de los dedos que sostenían la aguja. Efectivamente, entregándose a un espacio de

2. Risa captada agudamente por Coronado en su poema «La poetisa en un pueblo.»

composición nutrido por la contemplación de la complejidad de su presente vivido, Coronado desarrolló lo que denominaré una *praxis fenomenológica*.

Con «praxis fenomenológica» me refiero a la indagación, llevada a cabo por el *yo* poético de Coronado, acerca de la complejidad de la experiencia vivida; y a la voz del sujeto discursivo que reflexiona sobre las implicaciones del fenómeno de ser dentro, y a través, de marcos temporales. A diferencia del sentido de tiempo cronológico, el tiempo experiencial «casi nunca es cuantificable con precisión» (Hoffman, 2009: 84) y es crucial para «la conformación de nuestra historia vivida» (116). La actividad física realizada en el presente es sólo una hebra en el nexo temporal que condiciona las exploraciones efectuadas por Coronado sobre el ser del sujeto, lo que ella/él ha sido y en lo que se está convirtiendo[3]. Dentro del espacio de la composición, Coronado la persona enfocaba varios campos de percepción: por ejemplo, el del presente «objetivo» en el cual cosía o hacía el trabajo de la casa; el de la memoria, la imaginación y el pensamiento (lo que Hursserl denomina «fantasía»); etc. (Husserl, 2005: 75). Aunque sus dedos estuvieran cosiendo, su mente estaba coordinando puntos en el tiempo, recuerdos en la conciencia y versos en la imaginación: efectivamente, Coronado experimentaba una profundidad de percepción que (como señala Merleau-Ponty) «contiene todo un devenir como un solo agarrón de la mano contiene todo un pedazo de espacio.» (cit. por Mazis, 1996: 74). Para poseer conocimiento de ese «devenir» completo, uno debe hacerse consciente de sus propias *qualia* experienciales, esto es, de «las cualidades y texturas de la experiencia que son inasibles científicamente» (Hoffman, 2009: 84) (tales como, por ejemplo, las sensaciones inmediatas de la propia mano sosteniendo una aguja, del propio cuerpo presionado contra una silla); pero también es necesario que uno indague en la propia «existencia humana vivida [como] síntesis en desarrollo» del «mundo y de la conciencia» (Alcoff, 2000: 48). Así, la praxis fenomenológica de Coronado, discursivamente anclada en el conjunto semántico de «amor,» cantar» y «espíritus», es un ejercicio en el cual el sujeto poético, enmarañado en lo que Merleau-Ponty elaborara (dentro de *The Phenomenology of Perception*) como «el mundo de la carne», es empoderado para articular la complejidad inherente en cualquier historia personal del «cuerpo fenomenal» [corps phénomenal].

Tal indagación es *emancipatoria* para el sujeto poético de Coronado, por cuanto la reflexión fenomenológica acerca de la experiencia de ser en

3. En la discusión que sigue, no asigno un solo sexo o género al sujeto poético de Coronado, ya que en los poemas referidos el enfoque del discurso no es ni el problema de la represión de la mujer, ni una experiencia particularmente «femenina». Por eso, utilizo aquí «la poeta» en vez de «la poetisa».

el tiempo, particularmente en lo que respecta a la memoria (como lo señala Casey), puede ser «una superación de los límites históricos y preceptúales de la situación inmediata», es decir, «[d]el discurso presente y sus interlocutores reales o virtuales» (2000: 121). Oksala asevera que la fenomenología permite reconocer la «'libertad' [inherente] en la creatividad propia de nuestros cuerpos», libertad nacida del «caracter siempre incompleto de la constitución cultural del cuerpo» (esto es, del «cuerpo fenomenal») (2006: 225). Los núcleos semánticos interrelacionados de «amor,» «cantar,» y «espíritus» revelan la conformación de la historia vivida de un sujeto poético en el tiempo experiencial, tiempo cuyos límites no son definibles ni precisos. Al explorar cuestiones surgidas del ser temporalmente situado (e.g., relaciones entre el «entonces» y el «ahora»; conexiones entre memoria y sensación), los poemas que aquí analizo indican cómo el *yo* trasciende (o por lo menos, evidencia una conciencia no restringida a) la «situación inmediata,» ya que el *yo* explaya su voz dentro de un marco fenomenológico que le permite al sujeto poético explorar discursivamente una conciencia de la experiencia encarnada en el tiempo. Un *yo* cuya indagación goza de coherencia y amplitud no limitadas por las prerrogativas del género, ni por las condiciones culturales impuestas por la *Zeitgeist* del Romanticismo, ni tampoco por las condiciones físicas del espacio de la composición.

Quisiera dejar claro que no estoy proponiendo que el género cumpla un papel insignificante en el pensamiento y la escritura de Coronado, esto sería un absurdo. Tampoco estoy argumentando en contra de la noción de una subjetividad femenina en la poesía de Coronado: ¿cómo negar (después de todo) la función de una tal subjetividad en poemas como «A Lidia» (1845), en el que la poeta denuncia el «mísero error» cometido por los hombres que hacen de la sensibilidad «femenina» un «yugo» pretexto de la «esclavitud»? (ll. 3-4). Más bien estoy afirmando que un grupo de poemas proveen evidencia de una práctica de indagación filosófica, fenomenológica, aún no analizada dentro de la crítica existente enfocada generalmente en, o la subjetividad femenina, o la subjetividad romántica, de una *poetisa*. «Poetisa,» como señala Prins, es una categoría cultural decimonónica conflictiva (1999: 209) que conlleva contradicciones: por ejemplo la del aparente desajuste entre la autenticidad de la voz poética de una mujer que canta públicamente sus sentimientos, y los contextos legales y sociales que imposibilitan la autoridad a la mujer (209-213). La vocación de *poetisa* es un *performance* para el éxito del cual son necesarias muchas cualidades, la capacidad de negociar convenciones genéricas (en los

sentidos sexual y estético) entre ellas[4]. Desde luego, las cartas que Coronado escribió a Hartzenbusch abundan en referencias a su capacidad para efectuar tales negociaciones como parte integrante de su carrera literaria. Lo que quisiera evitar aquí es el supuesto de que «conciencia encarnada» y «experiencia situada» estén moduladas discursivamente por una sola y/o predominante subjetividad siempre, inevitablemente, arraigada en cuestiones de represión de género, de política, o de ideología abstractas. Las preguntas que se cultivan en los poemas bajo discusión revelan no solo una subjetividad «femenina» que da voz al lamento de la represión, ni, tampoco, solo una subjetividad «romántica» cuyo *yo* poético anhela la libertad, sino también –más bien– el desarrollo de una *praxis* filosófica orientada hacia «el corazón de las cosas» propias del ser humano, complejo a la vez carne, idea y mundo[5].

I. BASES DE LA PRAXIS POÉTICA FENOMENOLÓGICA: EL TIEMPO, EL PRESENTE Y EL «YO VERDADERO»

En la carta a Hartzenbusch (anteriormente citada), la descripción que la poeta hace de sí misma como de apariencia «distraída» frente *a los otros*, puede parecer consonante con la noción de Husserl sobre la competencia entre elementos en el campo perceptual. Según Husserl, el campo (físico) perceptual y el de la fantasía (o imaginativo) fueran incompatibles: «uno nunca puede dirigir su consideración hacia el campo perceptual y el de la fantasía. Tan pronto como enfocamos nuestra atención en objetos preceptúales, el campo de la fantasía *desaparece*» (2005: 75). Las precisas distinciones de Husserl entre el campo perceptual y el de la fantasía elevan un «objetivo presente» por sobre aquel que se imagina o se re-presenta en la mente (en la fantasía), en parte porque las cosas en la imaginación pueden ser «vagas» y pueden «ir y venir»: existen «interconexiones estables de las objetividades que pertenecen al campo perceptual de la atención» propone Husserl, en oposición a la «confusión sin sentido con la cual las fantasías e incluso los recuerdos promiscuamente ocurren, produciendo así en nosotros una conciencia de mera representación» (2005: 34).

4. Para más sobre «la poetisa» del siglo XIX, ver: Prins (1996 y 1994) y Vincent (2004). Coronado misma distingue entre la «poetisa» y la «literata,» claramente señalando a la primera como artista auténtica (y no como mera practicante de una vocación literaria); ver su «Contestación» (1999: 56).

5. En palabras de Merleau-Ponty, la existencia encarnada de un ser en un cuerpo «es la unica ruta abierta para que llegue [yo] al corazón de las cosas, ya que me hace de mí todo un mundo y abre de tal manera que a las cosas del mundo les convierta en carne» (1968: 7).

Sin embargo, en su comentario a Hartzenbusch, Coronado no se describe a sí misma como alguien que experimenta «confusión» o «inestabilidad» (en términos de Husserl); lo que *los otros* podrían percibir como un «aire distraído» no necesariamente significa que la «contemplación» de Coronado involucrara confusión de su propia parte. De hecho, en la carta a Hartzenbusch la poeta extremeña no narra su experiencia como una en que se viera obligada a elegir concentrarse en una fantasía y no sobre un objeto perceptual (como un calcetín); en cambio le cuenta a Hartzenbusch que ella se dedica a la contemplación *mientras* realiza sus «labores». Al emplear el término «contemplación,» Coronado refiere el lector a una mezcla o simultaneidad que lejos de ser «confusión,» apunta hacia la amplitud.

Merleau-Ponty propone un papel más interactivo y simultáneamente funcional para la «fantasía» dentro de la percepción encarnada en el tiempo[6]. «El espesor del cuerpo» observa Merleau-Ponty, «lejos de rivalizar con el del mundo, es al contrario el único medio que tengo hacia el corazón de las cosas, al hacerme a mí mismo un mundo y a las cosas carne» (1968: 7). La conciencia del «mundo de la carne» puede abrir la comprensión del conocimiento de que los seres que sienten, están conectados a través del tiempo de maneras profundamente complejas y expansivas que trascienden los marcos temporales comunes de la realidad en el presente. Warnock comenta que la capacidad de alcanzar la conciencia de este «espesor» del mundo experiencial requiere que uno «caiga en un estado como de trance en el cual nuestra afinada conciencia del mundo externo y nuestra disposición a distinguir cosas que difieren espacialmente en ese mundo, es arrullada hasta el descanso» (1987: 93-94)[7]. En otras palabras, la conciencia del mundo de la carne reconoce conexiones y semejanzas entre cosas que por lo general se piensa que son diferentes o fácilmente distinguibles unas de otras, tales como «pasado» y «presente», «muerto» y «vivo», «sueño» y realidad», etc. Sin embargo el «estado como de trance» que se asocia a tal conciencia podría manifestarse en el cuerpo de una persona en práctica de la «contemplación»; podría perfectamente parecer *distracción* a las otras personas, quienes exigen que el pensador mantenga una «conciencia afinada» durante las tareas que requieren enfoque preciso, destreza rápida o atención visual a sus entornos físicos inmediatos.

6. Alcoff y Oksala ven esta conceptualización fenomenológica de la simultaneidad como un argumento en pro de las ventajas, para el análisis feminista, ofrecidas por las teorías de Merleau-Ponty.
7. Warnock refiere, con «espesor» [del cuerpo fenomenal], al concepto empleado por Merleau-Ponty en *Lo visible...*

El número de críticos que han incluido «entre» en los títulos de ensayos sobre Coronado podría sugerir un reconocimiento, por parte de la crítica, de las exploraciones fenomenológicas llevadas a cabo por Coronado sobre los misterios del tiempo, el mundo de la carne y el vértice de la experiencia[8]. Después de todo, el concepto de estar-en-medio es importante en el ideario de Coronado. Por ejemplo, «Memoria de la infancia» presenta un *yo* poético que habla de su posición liminal entre «el llano donde quedó mi niñez» (ll.4-5) y la segunda mitad de su vida (ll. 53-54); el sujeto hablante de «El mundo desgraciado» se posiciona a sí mismo(a) entre el «sueño de [la] infancia venturosa» (1.15) de Emilio y el final de su propia «larga juventud penosa» (1.16), llevando dentro de sí la habilidad de cantar sobre ambas (ll. 13-14) precisamente porque ella/él se encuentra en un punto misterioso e inefable de conjunción entre los dos. La investigación crítica sobre la función del concepto «entre» en la poesía de Coronado será imprescindible para una aproximación a (por ejemplo) la lastimera pregunta «¿por qué no estoy en tu aurora/ o tú no estás en mi abril?» («Memorias de la infancia», ll. 47-48); o al contexto referido del cuerpo del *yo* poético, concebido como eje de un vértice de sensaciones y recuerdos (por ejemplo, la indagación del sujeto sobre los «espíritus...peregrinos» que se manifiestan en todos los fenómenos terrestres [«El mundo desgraciado»] y hacen surgir sensaciones en el cuerpo que recuerda). Sin embargo, la tendencia crítica ha sido a postular a Coronado como una pensadora atrapada entre construcciones *genéricas* de oposición o inconmensurabilidad: convención y rebelión dentro de una armadura cultural de restricciones impuestas sobre las mujeres[9].

Encuentro sugerente lo que Kirkpatrick señala como la «simultaneidad» operante en el discurso de Coronado: en los poemas sobre flores (observa Kirkpatrick), «la separación y la identidad simultáneas de la voz lírica y el objeto al que se dirige» (1989: 206) manifiestan «una especie de subjetividad compartida entre el yo hablante y el objeto al que se dirige» (1989: 205). Este concepto de «simultaneidad» parece invitar a los lectores a reconocer la inmersión del sujeto poético en el «vértice de la experiencia» fenomenológico. Pero Kirkpatrick emplea esta idea de «simultaneidad» no con referencia a la conciencia (fenomenológicamente informada) de la experiencia, sino con el fin de revelar una «falacia patética,» una «proyección de la subjetividad» Romántica (1989: 205). El concepto de «falacia patética» desde luego, presume que fuera del espacio dentro del cual la subjetividad poética se desarrolla,

8. Ver, por ejemplo: González-Allende (2004) y Rolle-Rissetto (2008).
9. Ver, por ejemplo, Rolle-Rissetto (2008).

hay un mundo «real» que el poeta confunde (esto es, la «falacia»), siendo incapaz de distinguir lo que es visto con el ojo de la emoción (es decir, de lo «patético») y lo que es visto claramente con el ojo de la razón. Ahora bien, la noción de Ruskin de «falacia patética» condenó lo que éste percibía como un error inherente en la sensibilidad Romántica: los Románticos, afirmó Ruskin (en el ensayo de 1856 titulado «De la falacia patética»), erróneamente aceptan «lo extraordinario, o las falsas apariencias» que las cosas nos presentan «cuando estamos bajo la influencia de emoción, o la quimera contemplativa». Este punto de vista crítico postula que la subjetividad intensamente cargada de emociones, será siempre el resultado de o error o confusión, no obstante la importancia de su función dentro de la estética Romántica.

Sin embargo, una praxis fenomenológica poética (como aquella desarrollada por Coronado en los textos que aquí se discuten) no califica a la vidente sensible como víctima del *error*. Más bien, el sujeto de esta praxis poética, como es consciente de las relaciones latentes entre seres resonantes a través del tiempo dentro del mundo de la carne, no se deja arrastrar por ninguna ficción. La latencia no es una «proyección subjetiva,» no es error, sino –y es importante enfatizar este punto– se reconoce como un hecho de la experiencia vivida, un elemento de la realidad tan real como son la capacidad de recordar el pasado o el sentido del toque. Por ejemplo, en un poema como «Los recuerdos», el sujeto de Coronado no está *equivocado(a)* (en el sentido de cometer una falacia que el lector reconocería como una proyección errada) cuando indaga en su conciencia de lo que está sintiendo y viviendo. En cambio, examina conscientemente el proceso por el cual la imaginación incorpora una reacción física a la percepción de olores y sonidos en el presente. Ella/él describe la experiencia de estar consciente en el momento, y por lo tanto consciente en la memoria, porque las sensaciones del presente contienen dentro de sí mismas las conmociones latentes del pasado:

> «Auras, perfumes de junquillo, trino
> de aves amigas, rodeadme: siento
> el antiguo placer, aquel contento
> que en tiempo a mis amores; imagino
> de mi joven cantor sonar vecino
> el palpitante, apasionado acento
> y las yerbas temblar que sacudía
> su planta cuando a mí se aparecía» (ll. 1-8)

La voz poética de «Los recuerdos» les pide a las brisas, las esencias y los sonidos del jardín que la rodeen, no porque el sujeto esté proyectando emociones en ellos, sino porque ellos incitan en ella/él una conciencia latente transmitida por la memoria. La voz dice explícitamente que cuando estos elementos la

rodean, el sujeto siente «el antiguo placer, aquel contento/que en tiempo a mis amores» (ll. 3-4). Los sonidos y aromas le permiten desencadenar recuerdos e imágenes para un resurgimiento de sensaciones corporales y emociones tales como el oído, la vista y el tacto: cuando percibe las esencias y oye los cantos de las aves, es *entonces* capaz de «imagin[ar]/de mi joven cantor sonar vecino/el palpitante, apasionado acento» (ll. 3-4); cuando el césped se mueve por la brisa, puede *entonces* recordar la forma en que el césped se agitaba mientras veía los pasos de su amante acercarse a través del jardín (ll. 7-8). Como el sujeto poético señala, sólo cuando ella/él alcanza a ver un «blanco, débil lirio», se da cuenta de que esta vista le está haciendo experimentar el resurgimiento o despertar del «antiguo amor» latente: «Cuando veo que un blanco, débil lirio,/de los mezquinos que produce el suelo,/mi antiguo amor despierta, impulsa, enciende,/oh! exclamo santo Dios!, quién os comprende?» (ll. 21-24). Más adelante, la praxis fenomenológica genera un entendimiento de la naturaleza quiasmática de la experiencia encarnada en el tiempo. Es decir, el sujeto poético ve y también es visto(a); observa a su amante acercarse y es consciente de la concentración de éste, de sus intenciones, a medida que éste avanza.

La praxis fenomenológica de Coronado en «Los recuerdos» evita categorías conceptuales claramente delimitadas (e.g., pasado vs. presente, subjetivo vs. objetivo), pues la poeta describe las conexiones y nexos entre sensaciones y la conciencia dentro y a través del tiempo. Wordsworth definió a la poeta como un autor que «tiene una disposición mayor que la de otros hombres para ser afectado por cosas ausentes como si estuvieran presentes; una habilidad de evocar en sí mismo pasiones que están en realidad lejos de ser similares a las producidas por eventos reales, aún así … se parecen más a las pasiones producidas por eventos reales que cualquier cosa que, a partir de los movimientos de sus mentes, otros hombres están acostumbrados a sentir dentro de ellos mismos» («Essay, supplementary....»,1802; cit. en Warnock, 1987: 83). Wordsworth, uno de los consumados poetas Románticos de la sensibilidad, sugiere el papel crucial del tiempo y la temporalidad en ese estar-en-el-medio, ese «entre» expresado por el sujeto poético de Coronado: la poeta, capaz de evocar «cosas ausentes como si estuvieran presentes» experimenta el pasado y el instante inmediato como momentos que producen la misma afectación y que son simultáneamente parte de (lo que para la poeta es) lo «real.» Warnock señala que «el tiempo… se compone de una serie de momentos …que están a la espera, por si el azar nos llevara a una sensación conectada con ellos, o contenida en ellos, que pudiera sacarlos del olvido» (1987: 99). Es esta condición de existencia «entre» (dentro de y entre) sensaciones y momentos, azar

y recuerdos, que constituye uno de los aspectos más complejos del ser en el tiempo. El estar-entre que los críticos han tendido a atribuir a la subjetividad femenina consciente del conflicto de género, se convierte –dentro del marco fenomenológico de Coronado– en un indicador de emancipación de una situación inmediata de limitaciones físicas y preceptúales asociadas al género. «Al momento de experimentar dos fragmentos de tiempo juntos, el pasado con el presente», afirma Warnock, la exploración de la conciencia propia –o, como lo expresa Coronado, el acto de «contemplación»– puede acceder al «yo verdadero, es decir, al yo que es continuo a lo largo de la vida» (1987: 100); el yo capaz (como dice Casey) de trascender «los límites históricos y preceptúales de lo inmediato», la situación limitada de silla y aguja.

Coronado describe la continuidad de ese *yo* en «Memorias de la infancia,» observando «cual me recuerda un sonido/ el ave y el tulipán;/ y la fuente que manaba/ el agua que yo bebía /y el campo donde crecía/ la semilla de mi pan!...» (ll. 33-40). Un sonido escuchado en el presente inmediato es inseparable de los sabores, sonidos, sensaciones y momentos vividos de la infancia, los cuales alimentan un proceso continuo de experimentar y de ser. Es más, la conciencia del estado de estar-entre, la conciencia de ser «entre» pasado y presente, estimulación presente y sensación recordada, le otorga al sujeto poético una oportunidad de liberarse a sí mismo(a) de la infelicidad de los límites preceptuales de lo inmediato (lo que Coronado, en este poema, denomina «realidad»): «venid al valle triste en que imagino /sonar de mi cantor el tierno acento,» ruega la poeta a los pájaros, las flores y las brisas; «placeres, dadme, en la ilusión hermosa/ ya que en la realidad no soy dichosa!» (ll, 69-72). (El contraste entre pasado y presente es un tópico romántico por excelencia; sin embargo, vale la pena observar de paso aquí que la Coronado joven poeta romántico se diferencia claramente del Wordsworth maduro poeta romántico, ya que éste creó un sujeto poético agudamente preocupado por un sentido de pérdida, sea de poder, de inocencia, de capacidad espiritual)[10]. Nótese que el *yo* de «Memorias de la infancia» no habla de realidad y de ilusión como si fueran inconmensurables o antitéticos: por el contrario, la voz poética es consciente de la simultaneidad en la experiencia encarnada, de manera que los estímulos sensoriales presentes están en diálogo con aquellos que se encuentran en la memoria del sujeto, y el sujeto encarnado, el sujeto que siente en el presente inmediato, se convierte en un sitio donde el placer y la infelicidad, la ilusión y la realidad, se consideran

10. Le agradezco esta observación a mi colega Dorothy Noyes.

naturales, tanto en el presente como en la memoria, dentro de una conciencia del *yo* de raigambre fenomenológica.

II. EL MUNDO DE LA CARNE, EL TIEMPO Y «AMOR/AMORES»

Según Castilla, «para la Coronado... todo el amor en la mujer» fuera «el mismo,» y «lo que varia[r]a eran las distintas maneras de manifestar ese amor» (1987: 56). Yo no asumo aquí una equivalencia fácil entre «amor» y «feminidad» en el discurso de la poeta extremeña, ya que no todos los casos en que Coronado emplea «amor» registran necesariamente significados de género, ni indican invariablemente que un sujeto particularmente femenino entra al discurso en torno a «amor». Por el contrario, en varios poemas hay un firme marco fenomenológico dentro del cual «amor» metonimiza la experiencia sensible del ser consciente del flujo de tiempo. Coronado desarrolló su propio vocabulario particular para describir y representar la experiencia sensible de latencia dentro del mundo de la carne, y a través del tiempo. El concepto de «amor» empleado por Coronado es muy consecuente con una praxis fenomenológica que postula al cuerpo viviente en y a través del tiempo como la base de la experiencia subjetiva.

El cuerpo permite la acción en el mundo (moverse en el espacio, agarrar objetos, realizar gestos faciales, etc.), y como lo señala Mazis, es la fuente del punto de vista, el cual puede cambiar dependiendo de la conciencia que uno tenga y la reflexión que haga sobre las experiencias encarnadas y sus relaciones en el tiempo y el espacio. De acuerdo con la fenomenología de Merleau-Ponty, una característica de la percepción es la conciencia de la naturaleza quiasmática de la experiencia encarnada: para Merleau-Ponty, el quiasma se refería a la «doble» naturaleza de la capacidad de un sujeto para percibir y ser percibido[11]. La tradición epistemológica Cartesiana consideraba irremediable la división entre el sujeto de la percepción y el objeto percibido; entre mente y materia; yo y otro. Mientras Husserl problematizó el paradigma dualista mente-cuerpo a través de su intento de entender el funcionamiento de la percepción subjetiva, aun así aceptó la noción de que idealmente, la mente superior puede razonar una vez superadas las restricciones de la encarnación. Ahora bien, Merleau-Ponty abordó sujeto y objeto, mente y cuerpo *no* como entidades divorciadas o separadas, sino como entidades que se manifiestan en co-existencia, de modo que cosas y fenómenos están conectados más allá de los registros de la visibilidad o el tacto, en una *latencia* entre cosas. «Dónde

11. Esta doblez, referida por el concepto del «quiasmo,» se explora extensivamente en *Lo visible*.... (1968).

estamos para poner el límite entre el cuerpo y el mundo, si el mundo es carne?» pregunta Merleau-Ponty, quien elabora el concepto de «carne» como «no materia, no mente, no sustancia,» sino «medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, una suerte de principal encarnado que trae un modelo del ser a donde quiera que haya un fragmento del ser» (1968: 2).

A diferencia del empirismo, el cual se apoya en la separación cartesiana sujeto-objeto como la base para la experimentación «racional» en y del mundo, la fenomenología de Merleau-Ponty propone «el vínculo entre la carne y la idea, entre lo visible y la estructura interior que ésta manifiesta y disimula,» y toma como punto de partida que las ideas «no pueden desprenderse de las apariencias sensibles» (Merleau-Ponty, 1968: 1-2). Esta es una conceptualización sustancialmente diferente de la noción Ruskiniana de «falacia patética», que postula una conciencia engañada por sus propias sensibilidades emocionales. Merleau-Ponty, sin embargo, propone que la naturaleza quiasmática del ser carnal facilita el entendimiento gracias a concordancias en nosotros y a nuestro alrededor; el *quiasmo* abarca al mismo tiempo lo que es y lo que imaginamos que es, lo que vemos y lo que no vemos, sin duda alguna de error o identidad equivocada. Sólo existe la latencia; y una conciencia de las relaciones «latentes» entre el yo y el resto de los seres en y a través del tiempo –es decir, del mundo de la carne– es un dominio ilimitado, por cuanto a la vez «poseemos, y somos poseídos por.....pasado y presente», ser propio y ser ajeno, etc. (268). La conciencia de este ilimitado horizonte del ser informa preguntas tales como la que se formula en el poema «Los recuerdos» de Coronado: «¿Qué ven, qué escuchan, pobre Carolina,/ en la luz y el silencio ojos y oído?» (ll. 25-26).

Olkowski destaca que «es la carne la que da a los seres humanos una atmósfera general de comunicación intersubjetiva previa a la cognición y por lo tanto previa a la estratificación social o de género» (7). De hecho, «amor» es uno de los términos más adumbrados de los usados por la poeta en relación con la complejidad temporal de la experiencia sensible del ser encarnado. Por ejemplo, en «Memorias de la infancia», Coronado describe el intento de recordar el «tiempo fugitivo» de la infancia, señalando que no puede verlo «con el rostro» –es decir, como si estuviera mirando o tratando de percibirlo mediante la dirección de su rostro y la atención de su mirada– pero puede recordar claramente sus «amores»: «Yo no sé lo que sonaba…/mas recuerdo mis amores» (ll. 17-18). La poeta recuerda su «constante amorío» de criaturas y seres en el mundo natural: «un hermoso tulipán» (l. 20); «la golondrina» (27); etc. Y más, «¡todo me enamoraba/en aquel tiempo querido!» (ll. 33-34). Así que Coronado emplea «amor» para abarcar la experiencia vivida,

multisensorial, multitemporal. Warnock observa que «el sentido de identidad personal que cada uno de nosotros tiene es un sentido de continuidad a través del tiempo» (1987: 75). «Amor,» elemento integral de la identidad personal, es inseparable del flujo del tiempo y de las sensaciones guardadas por el recuerdo. El sujeto poético reconoce que las experiencias de la niñez, durantes las cuales «todo me enamoraba», son intensas, cargadas emocionalmente, y forman la conciencia propia como un ser coherente (un ser que vive una «continuidad») mucho después de que la juventud acaba.

Aquí el término «latencia del ser» describe bien el registro semántico dentro del cual «amor» pone en juego sus significados en «Memorias de la infancia», pues la voz poética, que intenta entender ese mundo de la experiencia del pasado lejano en el cual «todo me enamoraba», nota que un solo sonido, oído durante su experiencia vivida presente, puede traerle, a través del recuerdo, el mundo más amplio en que vivía y dentro del cual sus «amores» tomaron forma: «cual me recuerda un sonido/el ave y el tulipán;/ y la fuente que manaba/el agua que yo bebía/y el campo donde crecía/la semilla de mi pan!....» (ll. 33-40). La latencia del ser que es una condición para todo lo que se manifiesta en el «vértice de la experiencia», hace posible que un sonido evoque experiencias sensoriales pasadas de cosas vistas, oídas, saboreadas y sentidas. La voz le pide a su hermano (quien recibe sus apostróficas reflexiones) que la incluya «entre sus tiernos amores» cuando más adelante en su vida piense en su niñez (ll. 61-62), aunque el sujeto no esté viva/o físicamente. El sujeto poético espera que Emilio pueda un día poseer la misma conciencia de la latencia del ser, pues sus «tiernos amores» abarcarán esa experiencia más amplia de la infancia, durante la cual uno desarrolla la sensibilidad y la conciencia de ser que trascienden las limitaciones físicas de espacio y tiempo.

III. LATENCIA DEL SER Y EN EL SER: «CANTO/CANTAR»

En «El mundo desgraciado,» el sujeto de Coronado posee –guarda dentro– «un cantar muy doloroso» o sea «vago, amoroso, indefinible» (ll. Xx). El «cantar» de la poeta es parte de una «historia triste» individual («hay escrito un cantar muy doloroso/en una historia triste que poseo» ll.xx), pero es «indefinible» y «vago» porque es «amoroso;» es decir, imposible de abstraer de la sensación y la experiencia vivida. De hecho, en «El mundo desgraciado», el «cantar» del sujeto poético «encierra» –o posee– la naturaleza quiasmática de la experiencia en el tiempo: la canción comprende la experiencia del yo, la experiencia del hermano y el entrecruzamiento temporal del ser situado de ambos hermanos:

«memorias para ti de tierno encanto
encierra ese cantar, que lleva unido
al sueño de tu infancia venturosa
el de mi larga juventud penosa» (ll. 13-16)

El «cantar» metonimiza la conciencia que tiene el *yo* de ser encarnado en el mundo a través del tiempo: contiene, o guarda dentro de sí, recuerdos, imaginación, dolor y placer, y las simultaneidades complicadas de nuestro conocimiento experiencial y el de los otros. «Memorias.../encierra ese cantar,» que no son propiedad de un solo individuo, sino persisten, perduran, laten a través de épocas, vidas, generaciones. Hay una latencia en el canto y la poesía, en el «canto» que la poeta guarda dentro, o canaliza a través, de su voz. Por eso, el sujeto poético concibe este «cantar» como la «unión» de temporalidades (infancia, juventud), condiciones («venturosa», «penosa») y experiencias (la del sujeto poético, la del hermano).

«¿Qué hay en la flor, qué hay en la sombra, el ruido/que penetra tu ser y te fascina?» (ll. 27-28) se pregunta el sujeto: ¿cómo es que una flor o una sombra o un sonido pueden «penetra[r]» el ser del sujeto y llegar a ser parte de su experiencia? «Sobre la copa de la misma encina/el sol que tantas veces ha lucido,/la brisa de la antigua primavera,/¿por qué te agitan cual por vez primera?» (ll. 25-32) se pregunta en la misma vena: ¿qué, en la visión de la misma copa de árbol iluminada por la misma luz del sol que uno ha visto repetidamente a lo largo de los años, tiene la capacidad de estimular sensaciones cuya intensidad excede el simple momento de reconocimiento, y surge a través del recuerdo? La praxis poética fenomenológica de Coronado le revela al sujeto que la *latencia del ser* se encuentra manifiesta más allá de un marco epistemológico basado en una temporalidad delimitada, ya que pasado y presente no están nítidamente divididos, ni (desde el punto de vista experiencial) es un «entonces» fácilmente desentrañable de un «ahora». La latencia del ser más bien se intuye dentro de lo que Warnock llama la «memoria pura»: «en la intuición de la memoria pura, nos conocemos a nosotros mismos. Nos familiarizamos con el espíritu» (1987: 30). El *espíritu* no se puede ni cuantificar ni medir; lo que pertenece a la esfera «espiritual» se siente, se intuye, incluso se puede saber, pero fuera de los límites de la clasificación. La latencia del ser existe entre, a través de, temporalidades y recuerdos. Por eso, el «cantar» de la poeta vehiculiza el reconocimiento de la latencia del ser, ya que la poesía va más allá del uso cotidiano y común de las palabras en el tiempo, como observa Warnock: «las palabras mismas son objetos físicos, vistos u oídos, y se refieren a clasificaciones.... Las palabras traen de inmediato nuestra duración al contexto del mundo físico que se encuentra orientado de manera práctica»

(1987: 30-31). Cuando el sujeto se pregunta «¿Qué ven, qué escuchan, pobre Carolina,/en la luz y el silencio ojos y oído?» (ll. 25-26) dirige su pregunta a esta condición de ser «entre», o de explayarse dentro de una continuidad, de manera que ella/él, al mismo tiempo, ve con sus ojos y oye con sus oídos en un momento presente, mientras que la «luz» y el «silencio» –que permiten la sensación en el momento– se extienden más allá de la inmediatez física o epistemológica, y resultan temporalmente indefinibles.

El cantar «vago, amoroso, indefinible» referido por el sujeto de «El mundo desgraciado» trasciende marcos compartimentalizadores, sean el del tiempo dividido en épocas y siglos; el del entendimiento entrenado por la lógica y la objetividad; o el de las leyes, hechas a la medida para reforzar los derechos gozados por los hombres. Por eso, cualquier cosa hecha por «hombres» (en el sentido del ser genérico masculino) –y es de notar que la poeta apunta hacia «sabios dignísimos»–, es muy diferente de lo que la poeta entiende aquí, porque ella habla de cosas que cambian: son «peregrinos,» que se manifiestan en el tiempo y a través del tiempo; «penetran seres» y hacen que la gente se imagine a sí misma y a otros como estando en dos lugares al mismo tiempo, o siendo al mismo tiempo sujetos de placer y dolor, ausencia y presencia, sorpresa y reconocimiento.

> «Yo nada sé; filósofos profundos
> que los misterios de la vida entienden,
> sabrán de aquellos que el espacio hienden
> en recuerdos espíritus fecundos;
> yo las leyes ignoro de esos mundos
> que los sabios dignísimos comprenden;
> pero sé que en la tierra, peregrinos,
> hay espíritus mil que son divinos.» (ll. 33-40)

A diferencia de los filósofos y los sabios, el sujeto poético niega acordarse a sí mismo/a un conocimiento de «esos mundos» abarcados por las muchas «-logías» compartimentalizadoras de la sabiduría: «Yo nada sé.../.../de los misterios de la vida» definidos por los «sabios dignísimos». El *yo* de «El mundo desgraciado» sabe de «espíritus mil peregrinos», que se manifiestan a través de sensaciones cuyo cargo de latencia no se puede ni medir ni pesar de acuerdo con los marcos espacio-temporales comunes. Por eso, son «divinos»: «Pero sé que en la tierra, peregrinos,/hay espíritus mil que son divinos». Dios trabaja a través del ser humano, hace a los humanos vibrar y sentir por medio de divinos «espíritus peregrinos» que pasan por la brisa, las fragancias, la vista, y cuya latencia de ser incita respuesta –despierta «memorias olvidadas»– en el pensador divinamente inflamado. Las «memorias olvidadas» son traídas a la vida a través de olores, visiones: están latentes tanto en uno mismo como en

el mundo, y las conexiones siempre están ahí, con anterioridad, precediendo la habilidad que uno tiene para reconocerlas:

> «duermen como la oruga-mariposa,
> se ocultan sin cesar, como la luna,
> decrecen, como el mar, pero ninguna
> muere aunque mengua, vélase o reposa;
> se reaniman al sol, la noche hermosa
> las hace aparecer una por una
> y, cuando más lejanas de la idea,
> las lleva al corazón recia marea» (ll. 57-64)

Cuando pareciera que la mente tuviera el control, que pudiera organizar al mundo por medio de leyes, decretos, estudios, sabiduría..., precisamente en este momento ilusorio de «la idea», los recuerdos y las experiencias latentes se manifiestan a través de sensaciones que revelan la temporalidad multi-modal de la percepción y el afecto: «y, cuando más lejanas de la idea,/las lleva al corazón recia marea» (ll. 57-64). Por eso, la «marea» que el «corazón» experimenta no está divorciada de la «idea»; en este pasaje del poema, «lejana» no lleva tal carga semántica. Por el contrario, Coronado observa que la «marea» de la experiencia encarnada y la «idea» de lo que percibe en el momento vivido *comparten* la latencia, están conectadas de formas que ya se encuentran *dentro de* memoria, ser, sensación.

Warnock apunta hacia la importancia de la sintaxis para cualquier representación discursiva de la relación entre recuerdo y experiencia inmediata: «La sintaxis misma que las une depende del concepto práctico de tiempo» (1987: 30-31). El sujeto poético, agudamente consciente de la necesidad de emplear la sintaxis para dar énfasis a su propia conciencia del tiempo, posiciona la palabra «cuando» como eje central del fenómeno experiencial que va describiendo: las «memorias olvidadas» laten en el medio ambiente y en las cosas (esto es, en la oruga-mariposa, la luna, las estrellas), pero *cuando* –palabra que posiciona al *yo* en un momento donde se unen sensaciones y memorias, pasado y presente, en una temporalidad compleja y amplia– todas las memorias latentes parezcan «más lejanas de la idea,/las lleva al corazón recia marea» (ll. 63-64). Huyssen observa que el «estatus temporal de cualquier acto de memoria es siempre el presente y no, como quisiera cierta epistemología naif, el pasado mismo» (Cit. Por Bal, 1999: 181). Coronado elabora precisamente esta conciencia de la temporalidad presente de la memoria; la praxis fenomenológica llevada a cabo por medio de la poesía le permite a la poeta trazar «la tenue fisura entre pasado y presente» que constituye la memoria» (Huyssen, cit. por Bal, 1999: 181). Experiencia y memoria ambas están en el mundo, y el mundo en ellas, de modos que una práctica de la

conciencia fenomenológica y un discurso poético sintácticamente sofisticado pueden traer a la luz.

En su ensayo en que compara a Safo y a Santa Teresa, Coronado describe cómo las dos escritoras comparten una sensibilidad de latencia del ser a través del tiempo y el espacio: «Tengo para mí que, nacidas en apartados climas y sin haberse visto nunca, habían de presentirse y agitarse, y se habían de entender y amar por el misterioso impulso de sus almas» (19). Esta latencia obedece a las leyes físicas de correspondencia y simpatía similares a aquellas del magnetismo o la gravedad: «Esos fenómenos que en el orden físico se observan, esa convulsión del mar por el movimiento de la luna, se repiten en el orden moral con las mismas incomprensibles relaciones. El ave que adivina la tormenta, la brújula que marca el polo, no son mas sensibles que el corazón humano en las fibras de su amor» (19).

Coronado parece sugerir que «las mujeres» son susceptibles de experimentar tales «convulsiones,» y así, las experiencias de Safo y de Teresa pueden parecer femeninas: ¿quién aparte de una mujer (pregunta Coronado retóricamente, escribiendo sobre Teresa) sería capaz de entender «cómo la sangre hierve en nuestras venas en esas horas de fiebre en que nos abrasa la pasión», «cómo el recuerdo de una mirada nos hace vibrar nuestras fibras» o «esa gran batalla del espíritu contra el corazón»? (28). Sin embargo, como señala Coronado más adelante en el mismo ensayo, oposiciones simplistas, tales como «la división del amor profano y del amor divino» o «esa gran batalla del espíritu contra el corazón», son «falsas» (38), porque las cosas sólo *parecen* «profanas» o «divinas», «espirituales» o «asuntos del corazón» a causa de las variaciones en las circunstancias históricas o de diferencias en las percepciones, que están culturalmente condicionadas. Es importante notar aquí que Coronado rechaza de manera rotunda una postura crítica polarizadora u oposicional para organizar sus observaciones sobre Safo y Teresa: al contrario, intenta matizar *la latencia* de las cosas que unen a dos escritoras tan *aparentemente* separadas por siglos y geografía. De hecho, Safo y Teresa, aunque separadas por milenios, aunque divididas por la geografía y la fe, son «un engendro de la madre eternidad, para quien los siglos son minutos»: la «naturaleza» dio a luz a Safo y a Teresa «casi a un mismo tiempo», de manera que en las voces y la experiencia de las dos mujeres están latentes «un mismo soplo de vida, y la misma inspiración inmortal» (38). Tanto Safo como Teresa son *cantores* no sólo porque produjeron poesía, sino porque sus voces hicieron manifiesto aquello que está latente a través de la eternidad y el tiempo. Las sensibilidades de Safo y de Teresa pudieran parecer particularmente «femeninas» a los lectores de mediados del siglo XIX– cuya imagen de la *poetisa* se nutría de

la pathos y del drama legendarios del suicidio de Safo, pretexto de muchos versos escritos por mujeres (incluso por Coronado misma) durante la época[12]: el salto de Safo por Leucades parecía captar la esencia «amorosa» femenina, orientada hacia un sacrificio natural en la mujer[13]. Pero el *cantar* de Teresa y Safo, según Coronado, es capaz de condensar la eternidad en el presente y de trascender las divisiones entre masculino y femenino, carnal y espiritual, represión y libertad, a través de una «inspiración inmortal».

Por eso, «cantar», concepto tan importante para el vocabulario de indagación fenomenológica empleado por Coronado, conlleva connotaciones semánticas que se remontan a la antigüedad del *lamento*, especie de vocear ritual asociado con ritos de pasaje (el matrimonio, la muerte, etc.). El lamento era elemento integral en los ritos que marcaban el flujo de tiempo «dentro de la historia de una familia», fundamental para «la auto-conciencia y la memoria propia del *oikos*» (Stears, 2008: 149). El cantor de un lamento no solo se comprometía a «prácticas rituales que cumplían funciones comunitarias» (Klinck, 2002: 28) dentro del *oikos*, sino también se entregaba al sensualismo de la emotividad propia del momento vivido (28). Cuando Coronado emplea el concepto del *cantar* para referirse a la «inspiración inmortal» compartida por Safo y Teresa, la «inmortalidad» de esa «inspiración» comparte con los lamentos antiguos una capacidad de condensar la historia y la presente de un ser y su *oikos* –esto es, un ser situado– y de hacer patente «en un mismo soplo de vida» la latencia de la experiencia del ser situado a través del tiempo y del espacio.

IV. ESPÍRITUS E *INTERMUNDUM*: LO AUSENTE, PRESENTE

En este sentido, la exploración de latencia, de las continuidades temporales y de la complejidad experiencial le permite a su sujeto poético trascender la «vacilación continua» entre opuestos irreconciliables que, como Gies ha señalado, es supuestamente típico del discurso Romántico español. Según Gies, la subjetividad «romántica» se encuentra fuera de equilibrio a causa de la lucha entre «vida/muerte, amor/odio, luz/oscuridad, ángel/diablo», la cual informa la «desesperación ontológica» que caracteriza a buena parte de la literatura de mediados del siglo XIX (1989: 147). Sin embargo, el *cantar* (como lo concibe Coronado) re-orienta las cosas que sólo pueden *parecer* opuestas

12. Ver el ciclo de versos sobre Safo escrito por Coronado, en particular «El salto de Leucades».
13. Para mas sobre la imagen de Safo en la cultura de mediados del XIX, ver: Barrero Pérez; Lipking; Prins; y Vincent.

o desconectadas: la «inspiración inmortal» permite que el canto, o «cantar,» dé voz a la experiencia carnal compartida por, y a través de, el mundo, y que articule una conciencia transformativa de la temporalidad multimodal del ser experiencial.

En el vocabulario poético de indagación fenomenológica de Coronado, «canto» y «cantar,» «amor» y «amores» se refieren a la conciencia del sujeto de una experiencia que comprende tanto lo que está «aquí/allí» (la situación inmediata; lo que uno ve alrededor o frente a uno en el momento presente; lo que uno siente), y lo que «no está aquí/no está allí» (lo que está en el pasado o en la distancia; lo que es imaginado o recordado; lo que sólo parece ser; lo que uno puede sentir más allá de lo que puede ver). De hecho, Coronado comparte una conceptualización más Wordsworthiana de poesía como *evocación del poder latente en las cosas*; como lo expresa Wordsworth en el «Ensayo suplementario» al prefacio de sus poemas en 1815, la primera tarea del poeta es «evocar y comunicar el *poder*» (31). La praxis fenomenológica poética de Coronado busca entender las relaciones entre cosas que, lejos de ser opuestas e irreconciliables, son parte integral de la conciencia en y de la temporalidad. Así lo hace en un espacio composicional que está «entre» o en medio de estados de ser en el tiempo. El concepto de Coleridge de «intermundum» es útil aquí, como espacio dentro del cual el genio poético «renegocia relaciones» entre «pensamiento y realidad» (Burwick, 1996: 37). Este *intermundum* es un «lugar óntico» que estaría fundado en la mente misma, en la memoria, el deseo, el miedo o en la conciencia de la presencia divina, como lo expresara el crítico romántico Thomas McFarland en 1819 (cit. por Burwick, 1996: 41). Es un espacio quiasmático en el cual los fenómenos del ser surgen y se cruzan; en el cual el sujeto poético percibe lo que «la mente da tanto como recibe»[14].

Nótese que no me refiero a un «modo privilegiado de conciencia que supera el dualismo cartesiano» de carácter romántico, o a un «Orfismo romántico» (Clark, 1997: 29): no leo al sujeto poético de Coronado como «poseedor de un poder único que podría tener la llave hasta del inframundo» (Clark, 1997: 29). La poeta evita discursar dentro de una subjetividad poseedora de una superior conciencia; no comete lo que Ruskin identificara como el error de la «falacia patética», nacido del sentido romántico de entusiasmo poético como generador de percepciones privilegiadas sobre el orden y significado de la naturaleza (La «falacia» siendo, por supuesto, que los estados afectivos fugaces del individuo podrían abarcar hasta los misterios perennes del universo.) Sin embargo, la poeta sí comparte con poetas románticos como

14. Burwick (41), citando al texto de McFarland.

Wordsworth una profunda conciencia del flujo del tiempo, y de lo complicado –de lo difícil– que sería distinguir entre pasado y presente, memoria y sensación, dada la latencia compartida por todas las cosas que vivieron, viven, y vivirán. Lejos de servir como pretexto para la exaltación del/de la poeta, el *yo* poético en posesión de esta conciencia viene a ser metonímico del fenómeno de la continua transformación compartida entre todas las cosas que se encuentran en flujo del tiempo.

Tal poder transformativo tiene su fuente en la «agencia fantasmática» (Clark, 1997: 26). La agencia fantasmática es «ilocalizable», por cuanto el espacio de composición «deforma las distinciones de interior y exterior, concepción y recepción. Es un lugar de agencias no limitables a una sola situación... que deforman los límites aparentes entre yo y otro, acto y pasividad, parálisis y don» (27). Coronado refiere a lo «ilocalizable» de la experiencia dentro del tiempo, a la hora de reconocer, en el poema «El mundo desgraciado», a los «espíritus mil que son divinos» que «hienden el espacio» y, «peregrinos», hacen manifiesta la latencia de todas las cosas «en recuerdos». «Espíritus» viene a ser un núcleo semántico clave para la poeta, ya que le sirve para captar la latencia –esto es, la continuidad ilocalizable– de todas las cosas.

He propuesto que los núcleos semánticos entrelazados de «amor,» «cantar» y «espíritus» le permiten a Coronado discursar sobre este ser-fenómeno de múltiples dimensiones. El *yo* poético desarrollado por Coronado explaya una performatividad discursiva, su «cantar» el heredero del lamento antiguo cuyo papel participatorio (dentro del esquema cultural de los ritos de pasaje) era no sólo conmemorativo, sino también abiertamente experiencial. No obstante, la continuidad del cantar/lamento –sea ritual, sea ordinaria la situación inmediata de su performance– es su capacidad para dar voz a una conciencia (personal, comunal) del entrelazamiento de las cosas que han existido y que siguen existiendo. Coronado conceptualiza «el cantar» como un medio léxico de denotar los «espíritus peregrinos» cuya latencia en y a través del tiempo sea difícilmente representable. Las múltiples subjetividades comprendidas en estos espíritus, que resisten mapearse, que informan lo que «es difícil» (como comentara Coronado a Hartzenbusch), ¿después de todo, no las habrá intentado trazar el yo poético de Coronado, a la hora de nombrarlas por medio de las voces «amor», «cantar» y «espíritus»? Y la contemplación a la que se entregaba Coronado, ¿no le habrá permitido a la poeta componer unos versos capaces de rastrear el fenómeno de su propia multi-dimensionalidad, esto es, de dar voz a la mujer sentada, a la persona, al cantor, al poeta, al complejo humano que Coronado misma estuviera consciente de ser? Sean de índole retórico las preguntas que acabo de hacer, no lo es la última que hago al terminar

la presente discusión: al describir a la esencia quiasmática e indefinible de la experiencia como «una explosión estabilizada» (*Lo visible*: 268), ¿nos ofrecerá Merleau-Ponty una puente hacia el discurso poético de Coronado, a la vez distinta a, y reconciliadora entre, los marcos críticos polarizantes de «liberación romántica» (y todo lo que ésta pueda conllevar referente a pasión, ruptura de límites y «explosión» cultural) y de encerramiento doméstico (espacio ideológico dentro del cual cose y borda, eternamente, un ángel del hogar encarnizador de la estabilidad misma)?

BIBLIOGRAFÍA

ALCOFF, Linda Martin, «Phenomenology, Post-structuralism, and Feminist Theory on The Concept of Experience,» en Linda Fisher y Lester Embree, eds., *Feminist Phenomenology,* Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 39-56.

BAL, Mieke, «Memories in the Museum: Preposterious Histories for Today,» en Mieke Bal, Jonathan Crewe, et al., eds., *Acts of MemorY: Cultural Recall in the Present*, Hanover, University Press of New England, 1999, pp. 171-190.

BARRERO PÉREZ, Oscar, «Imágenes de Safo en la literatura española (II). El romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 61-75.

BOYNTON, Susan, «Women's Performance of the Lyric», en Anne L. Klinck y Ann Marie Rasmussen, eds., *Medieval Women's Song: Cross-Cultural Approaches*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2002.

BRYSON, Valerie, *Gender and the Politics of Time: Contemporary Debates,* Bristol, Policy Press, 2007.

BURWICK, Frederick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1996.

CASEY, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington/Indianopolis, Indiana University Press, 2000.

CASTILLA, Alberto, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Ediciones Beramar, 1987.

CLARK, Timothy, *The Theory of Inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*, NY/Manchester, Manchester University Press, 1997.

CORONADO, Carolina, «Memorias de la Infancia», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 165-167.

— «El mundo desgraciado», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 186-188.

— «Los Recuerdos», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 237-239.

— «A Lidia», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 520-522.

— «La poetisa en un pueblo», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 369-370.
— «El salto de Leucades», *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, *Poesías,* Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991,
— «Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa», *Obra en Prosa,* III, Gregorio Torres Nebrera, ed., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 13-52.
— «Contestación a Madame Amelie Richard», *Obra en Prosa,* III, Gregorio Torres Nebrera, ed., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 56-60.
— «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch», *Obra en Prosa,* III, Gregorio Torres Nebrera, ed., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 415-454.

EZAMA GIL, Ángeles, «El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura», en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, et al., eds., *La elaboración del canon en la literatura española del Siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX,* pp. 261-266.

GIES, David T., «Imágenes y la Imaginación románticas», en David T. Gies, ed., *Romanticismo,* Madrid, Taurus, 1989, pp. 141-151.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, «Entre la modestía y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado», *Decimonónica* 1.1 (Fall 2004), pp. 33-51.

HOFFMANN, Eva, *Time*, New York, Picador, 2009.

HUSSERL, Edmund, «Phantasy and Image Consciousness» (third principal part of the lectures from the winter semester 1904.1905 on 'principal parts of the phenomenology and theory of knowledge')», en *Phantasy, image, unconsciousness and memory (1898-1925*), Trad. John B. Brough, Dordrecht, Springer Verlag, 2005, pp. 1-205.

KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1989.

KLINCK, Anne, «Sappho and her daughters: Some parallels between ancient and medieval women's song», en Anne L. Klinck y Anne Marie Rasmussen, eds., *Medieval Women's Song: Cross-Cultural Approaches*, University Park, PA, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 15-28.

LIPKING, Lawrence, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

MAZIS, Glen, «Matter, Dream and the Murmurs among Things», en Veronique M. Foti, ed., *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, Highlands, NJ, Humanities Press, 1996, pp. 72-89.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *The visible and the invisible:Followed by Working Notes,* Trad. Alphonso Lingis, Evanston, Northwestern University Press, 1968.
— «Eye and Mind», *The Primacy of Perception and other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics*, James M. Edie, ed., Evanston, Northwestern University Press, 1964, pp. 159-190.

MILLER, Christopher R., *The Invention of Evening. Perception and Time in Romantic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

OKSALA, Johanna, «Female Freedom: Can the Lived Body be Emancipated?» en Dorothea Olkowski y Gail Weiss, eds., *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 209-228.

OLKOWSKI, Dorothea, «Introduction: The Situated Subject», en Dorothea Olkowski y Gail Weiss, eds., *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 1-24.

PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London/NY, I.B. Tauris, 2010.

PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel María, *Carolina Coronado (del romanticismo a la crisis fin de siglo),* Badajoz, Los libros del Oeste, 1999.

PRINS, Yopie, *Victorian Sappho,* Princeton, Princeton University Press, 1999.

— «Sappho's Afterlife in Translation,» en Ellen Greene, ed., *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 36-67.

ROLLE-RISSETTO, Silvia, «Entre moderación y velada subversión: la imaginería y simbología en el ideario feminista de C. Coronado», *Nueva Revista del Pacífico,* 53, 2008.

RUSKIN, John, «De la falacia patética» (1856), en *Modern Painters* (III), *The Works of John Ruskin,* vol. 5, eds. E.T. Cook y Alexander Wedderburn, London, George Allen, 1903, pp. 201-220.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, «Escritoras Españolas del Siglo XIX o el miedo a la marginación,» *Anales de Literatura Española,* 2 (1983).

STEARS, Karen, «Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual», en Ann Suter, Ed., *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 139-155.

VALIS, Noël, «Introducción», en Carolina Coronado, *Poesías*, Noël Valis, ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 7-41.

VINCENT, Patrick H, *The Romantic Poetess: European Culture, Politics and Gender, 1820-1840,* Lebanon, University Press of New England, 2004.

WARNOCK, Mary, *Memory,* London/Boston, Faber and Faber, 1987.

WORDSWORTH, William, «Essay Supplementary to the Preface» (1815), en *Prefaces and Prologues to Famous Books, with Introductions and Notes,* The Harvard Classics, vol. 39, New York, P.F. Collier & Son, 1910, pp. 311-336.

Fecha de recepción: 28/04/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

JUANA DE VEGA DESDE LA LITERATURA DEL YO

Ermitas PENAS VARELA

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este trabajo tiene por objeto el estudio de dos textos de Juana de Vega, autora de la segunda generación romántica, *En honor de Mina (Memorias íntimas, 1805-1834)* y *Apuntes sobre la historia. Del tiempo que ocupé los destinos de Aya de S. M. y Camarera mayor de Palacio* en el ámbito del género de la *literatura del yo*. Para ello se establecen relaciones entre ambos escritos con el espíritu egocéntrico de la filosofía y estética del Romanticismo, exaltadoras de la individualidad. Asimismo, se analizan las dos obras de la escritora coruñesa a la luz de la metodología propia del mencionado género literario, adscribiendo *En honor de Mina* a la autobiografía y *Apuntes sobre la historia* a las memorias.

Palabras clave: romanticismo, autora romántica, literatura del yo, individualismo egocéntrico, autobiografía, memorias.

ABSTRACT

This paper focuses on the study by Juana de Vega, second generation of romanticism author, of two pieces of her work in the area of literature of the self, En *honor de Mina (Memorias íntimas, 1805-1834)* y *Apuntes sobre la historia. Del tiempo que ocupé los destinos de Aya de S. M. y A. Camarera mayor de Palacio*. For that purpose, links are established between both writings, with the egocentric spirit of philosophy and aesthetics of Romanticism. Likewise, both writings are analyzed from this literary genre, assigning *En honor de Mina* to autobiography, and *Apuntes sobre la historia* to memoirs.

Key words: romanticism, romanticism author, literature of the self, egocentrical individualism, autobiography, memoirs.

Sin duda, uno de los aspectos más característicos del Romanticismo es la exaltación de lo subjetivo frente al objetivismo racionalista. Y en consonancia con esto, el individualismo, de hondas raíces ilustradas, define al individuo como ser moral, independiente, autónomo y esencialmente social, lo que iniciará la concepción moderna tanto del hombre como de la sociedad (Dumond, 1977).

Este predominio del yo, desde la ladera intelectual o filosófica, no es en absoluto extraño que se plasme en la literaria. Surge, así, un tipo de escritos, con claros antecedentes en la literatura universal (Agustín de Hipona, Rousseau, Goethe…) y en la española (Teresa de Ávila, la picaresca, Torres Villarroel, Cadalso…) que se integra, homónimamente, en la llamada *literatura del yo*. Abarca ésta un amplio abanico de modalidades: autobiografía, memorias, diarios, epistolarios, poesía lírica con una clara impronta de su creador, autorretratos y la novela lírica, algunas de las cuales fueron cultivadas por nuestros autores y autoras románticos.

Entre ellas, las más conocidas son las escritas por Alcalá Galiano, Blanco White, Mesonero Romanos, G. Gómez de Avellaneda, Zorrilla u otros. Lo son mucho menos las de la coruñesa Juana de Vega (1805-1872), esposa del general Francisco Espoz y Mina, quien publicó no sólo las *Memorias* de éste (1851-1852)[1], sino otras dos obras más, vinculadas a la *literatura del yo*: *En honor de Mina (Memorias íntimas, 1805-1834)* y *Apuntes para la historia. Del tiempo que ocupé los destinos de Aya de S. M. y A. y Camarera mayor de Palacio*.

En ambos textos de la condesa de Mina, perteneciente a la segunda generación romántica como Larra y Espronceda, es palpable su estrecha relación, al ser páginas que nacen bajo un designio egocéntrico, con la filosofía y estética románticas que promueven la exaltación del yo. Es este poder del *ego* el que Friedrich Schlegel, en 1826, reconocía en la literatura moderna al mostrar ésta «la ávida sed de penetrar en lo individual» (Wellek, 1973: 19)[2]. Y a través de esa indagación, los distintos autores desde Rousseau, Fichte o Herder cifrarán su interés por subrayar el sentimiento, lo irracional, la imaginación y fantasía, la sinceridad, el simbolismo, la desilusión o lo histórico (Wellek, 1983). Algunos de estos aspectos son fácilmente detectables en las dos obras de Juana de Vega.

Ella se convierte en tema y sujeto de *En honor de Mina* y en testigo de excepción de los sucesos narrados, vinculados a sí misma, en los *Apuntes*. En ambos, la rememoración del pasado que se trae al presente de la escritura es contemplada desde su particular perspectiva. A pesar de los títulos, confusos

1. Realmente ella misma las redactó a partir de los materiales proporcionados por su marido.
2. Reseña al *Tasso* de Wiffer (citada en Wellek).

en la época y aún después, el texto nombrado en primer lugar es una autobiografía, subtitulado precisamente «Memorias íntimas», mientras que el segundo corresponde a unas memorias.

Estas dos contribuciones de Juana de Vega a la *literatura o género del yo* se publicaron conjuntamente, como obras póstumas, en 1910 por la editorial madrileña Imprenta de Hijos de M. G. Hernández. Reunidas ambas en un único volumen, llevan en la cubierta el título conjunto de *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina*. En la portada consta que fueron revisadas por Manuel José Quintana y mandadas publicar por José Canalejas. Se acompañan, asimismo, de un prólogo de Juan Pérez de Guzmán y Gallego, académico de la Historia.

Explica en él los pasos que se dieron hasta que ambas obras fueron editadas por primera vez. Cuando Canalejas, presidente del Congreso, visita el archivo de la casa, a quien su autora los había legado, encuentra en él el manuscrito de los *Apuntes para la historia*. Persuadido de su importancia, se dispuso a sacarlos a la luz. Requirió, para ello, el concurso de los testamentarios de doña Juana y mediante este contacto se hizo con el manuscrito de *En honor de Mina*, aparte otros inéditos, desde documentos hasta cartas o el testamento, otorgado en 1869.

La donación de los *Apuntes* por la condesa al Congreso se había hecho con la condición de que no se publicasen hasta que hubiese pasado un tiempo prudencial. Pero llegaron a hacerse varias copias e incluso una se había vendido para hacerla pública. En vista de esto, el presidente decidió adelantarse. Pérez de Guzmán aclara que Canalejas

> aceptando las ofertas que se le hicieron por los herederos de la Condesa, unió a esta obra otras *Memorias* que la misma señora tenía entre manos y dejó sin concluir a su muerte, y que con el título de *En honor de Mina*, retrocedían de nuevo a la época de sus últimas proscripciones, después de 1820 y hasta 1836, a pesar de tener ya publicados, desde 1851-52, los cinco volúmenes de las *Memorias* del célebre caudillo, su marido, en que ella trabajó tanto para ordenarlas, como si hubiesen sido también producción de su propio estudio e ingenio (1910: XIII).

Por tanto, la edición de 1810 contiene dos textos escritos en orden inverso a la cronología vital que reflejan. Primero redactó *Los Apuntes*, en cuyo final figura el lugar y fecha de su terminación: San Pedro de Nos, 29 de octubre de 1844. Abarcan un tiempo de dos años, el que estuvo en palacio, exactamente desde el 29 de julio de 1841 al 29 del mismo mes en 1843. Sin embargo, *En honor de Mina. Memorias íntimas*, que quedó inconcluso a su muerte (1872), se escribió más tarde. Plasma la vida de Juana desde sus años infantiles hasta

unas fechas situadas entre abril de 1833, en que su padre se queda paralítico, y el 15 de octubre de ese año, cuando la reina regente da la segunda amnistía.

No obstante, en la edición *princeps* en que los dos textos aparecen como autónomos, con numeración independiente, se sigue el orden de redacción: primero los *Apuntes*, cercanos a la experiencia vivida –en el subtítulo indica la condesa: «escritos inmediatamente después de mi renuncia»– y después *En honor de Mina. Memorias íntimas*, mucho más alejadas. En el presente trabajo, sin embargo, invertiremos la secuencia cronológica puesto que la personalidad, las creencias, los más íntimos afanes de Juana de Vega, palpables en su autobiografía de la cual es protagonista, es lo que alienta las páginas históricas de sus memorias.

Es evidente que en la *literatura del yo* la intencionalidad con que se escribe el texto que el mismo escritor declara, incluso no llegando a coincidir con aquella, incide en una determinada selección de materiales o en su priorización, lo que al fin y al cabo constituye el contenido de la obra literaria. Así, en *En honor de Mina* viene precedido no sólo de un conjunto de referencias a su finalidad, sino a las motivaciones que llevan a su autora a la redacción de ese texto y, en suma, a declarar su naturaleza autobiográfica.

En primer lugar, Juana de Vega califica sus *Memorias íntimas* como «relación de los sucesos de mi vida» (257)[3]. Confiesa que ha «vacilado mucho tiempo en la incertidumbre» (257) de si las escribiría. Desde su egocentrismo, no dudó en hacerlo porque lo deseaba, pero su propia existencia estuvo unida desde muy pronto a la de su marido, de quien ya se conocían sus *Memorias*, reflejo de su faceta de hombre público. Por tanto, fija la autora coruñesa un doble objetivo, en relación con ella misma y con el general:

> después de largas meditaciones he venido a concluir que no debe ser materia de inclinación solamente, sino el cumplimiento de un deber, lo que me estimula a trazar estas líneas, que pueden dar a conocer en su vida privada a mi esposo don Francisco Espoz y Mina (257).

Pero el lector no debe engañarse porque, aunque esa duplicidad está estrechamente trabada, es a la personalidad de Juana, a su formación y a su manera de ser a quien se supedita todo el relato autobiográfico. De tal manera que éste se convierte –como íntención última– en «la más cumplida respuesta que puedo dar a los que han querido adornar con un colorido novelesco mi enlace» (258). Lo cual no admite porque sería contrario no sólo «al carácter y costumbres austeras de Mina» (258), sino a sí misma: «a la virtuosa educación que

3. Cito, y así en adelante, por la primera edición mencionada.

tuve la inapreciable dicha de recibir, y he reputado siempre mi más precioso patrimonio» (258).

Además, J. A. Durán (2006) relaciona la decisión personal de redactar las *Memorias íntimas* con una estratagema de la autora, consciente de su condición femenina y de las opiniones negativas que en la época suscitaban las escritoras:

> Identificada con la idea (argucia) de contar su propia vida como si fuera siempre «En honor de Mina», las dudas que sembraban los prejuicios ambientales hacia las *literatas* comparecían de continuo (2006: 16).

Fue P. Lejeune (1994: 50) quien en 1975 caracterizó la autobiografía como narración retrospectiva que una persona real hace de su propia existencia, y en particular sobre la historia de su personalidad. La condesa de Mina, en este sentido, para que el lector comprenda el origen de la intimidad entre ella y su marido, y el cariño recíproco que siempre se tuvieron, se apresta a comenzar su tarea «hablando de mí misma» (16). La finalidad será marcadamente individual, aunque se intente corregir malentendidos y falsedades, y existan justificaciones casi siempre de tipo más personal que político (Caballé, 1881).

En *En honor de Mina*, como es obvio, el narrador se identifica con Juana de Vega, personaje clave y central del texto, que se focaliza desde un punto de vista del yo protagonista y está escrito en primera persona. Y será su propia subjetividad quien filtre necesariamente el contenido presentado al lector.

En la forja de la personalidad de la autora, esa que la hizo digna esposa de su admirado y querido Mina, tuvieron una influencia capital sus padres. Juan Antonio de Vega, hombre hecho a sí mismo en la emigración cubana, había regresado a La Coruña con abundante dinero como para convertirse en un próspero comerciante. Liberal, de carácter reflexivo y grave se había casado con María Josefa Martínez Losada, mujer inteligente y de recto juicio. Aficionados ambos a la lectura, la inclinaron a ella desde muy temprano y también propiciaron la participación en sus conversaciones, de las que «necesariamente –dice la condesa– había yo de sacar mucha utilidad en adelante» (260).

Juana destaca la esmerada educación que le procuraron sus progenitores. Varios maestros venían a darle clases a su casa y las lecciones eran presenciadas por doña María Josefa. Al lado de la típica *educación para señoritas* –música, baile, bordado, francés– se le impartía gramática, aritmética y dibujo. Todo su tiempo estaba ocupado por una metódica vida escolar, lo que la convierte en una especial niña solitaria, condición que no la entristece: «ni yo deseaba ni mis padres me habrían permitido lo que generalmente se permite a las niñas: reunirse con otras» (260). Fueron muy contadas las que había tratado

en su infancia con la excepción de una, de la que conserva su amistad y cuya «educación no era tampoco común» (261) y su caracteres semejantes.

Dos aspectos, subrayados por la propia autora coruñesa, nos parecen relevantes a la hora de señalar el efecto beneficioso de sus padres y el ambiente familiar creado por ellos en una adolescente Juana, de doce o trece años: el contacto con las ideas liberales desde niña y su precoz vocación literaria.

Después de que Porlier fuese ajusticiado en La Coruña –3 de octubre de 1815– y sus compañeros encarcelados en el castillo de San Antón, tras su frustrado pronunciamiento contra el absolutismo de Fernando VII, las conversaciones sobre la mala suerte de los defensores de la libertad, las explicaciones de su padre y las lecturas graves son el origen de sus primeras tentativas literarias, en el campo del género epistolar. Pero el lector de *En honor de Mina* descubre, no sin asombro, que estas páginas no abordaban un tema propio de la ingenuidad o inocencia de una adolescente nacida en 1805, sino que trataban de política. Ese conjunto de elementos, mencionados más arriba, son asumidos por la condesa:

> inflamaron mi imaginación en tanto grado que en esta época (entre 1817-1818) escribí varias cartas dirigidas a una amiga imaginaria, pintándole a mi manera la malograda tentativa de Porlier, su catástrofe y consecuencias, en las que sólo recuerdo que mostraba gran afán de que se comprendiese que los militares y no el pueblo habían hecho traición al malogrado general (266).

Su padre que lee y corrige el borrador se llena de legítimo orgullo al poder comprobar no sólo el talento de la niña, sino que ésta comulgaba plenamente con la causa de la libertad en la que había sido criada. La prudencia de la madre, que le había inculcado el sentido del verdadero honor y la obligación de no faltar a la verdad, le aconseja que no exprese sus ideas por escrito, lo que le lleva a guardar aquellas cuartillas. Posteriormente, se quemarían para «evitar compromisos» (267). También corrieron la misma suerte «otros pasatiempos de este género» (267) como un elogio a Sócrates, custodiado por su padre durante mucho tiempo.

Al liberalismo político, tan vivo en la familia, se unía la ideología liberal que se muestra en el tipo de educación recibida por Juana. Buena prueba de ese espíritu nada conservador son las obras ensayísticas que don Juan Antonio de Vega pone en manos de su hija –libros de viajes de Anacharsis y Antenor, el *Teatro crítico* de Feijoo…–, un tipo de literatura absolutamente vedada a las ignorantes jóvenes de su edad. Sobre su lectura se le hacían preguntas y se le daban explicaciones. Además, escribía a su padre sobre los pasajes de estas obras que más le habían llamado la atención para familiarizarse con el estilo epistolar.

Pero no sólo, y gracias a sus progenitores, Juana alcanza una cultura digna de tenerse en cuenta, sino que aquellos libros «graves» (266) provocaron sus primeras incursiones en las letras: «no eran más– afirma– que la expresión del efecto que me producía la lectura» (266).

Ciertamente, Mª. Josefa y Juan Antonio no la trataban como una niña y, fruto de su aliento liberal, confiaban en ella acrecentando su responsabilidad. No importaba que el motivo fuese suficientemente comprometido, como en los dos casos que cuenta, para conseguir asustarla o motivar su indiscreción. Uno de ellos tiene que ver con una misión que le encomienda su padre: llevar a un oficial fugado de la cárcel coruñesa y cobijado en una casa «los socorros que le iban a serle necesarios en una tierra extranjera» (268). El otro, con la entrada clandestina en la ciudad de Pedro de Olmos, compañero de Porlier, desde el exilio francés. Juana se enorgullece de sí misma: «y yo, que le conocía por la amistad con mis padres, supe este secreto» (268). De este modo, la muchacha no sólo se familiarizaba con el peligro que en tiempos de absolutismo acosaba a los defensores de la libertad, sino que templaba su carácter para hacer frente a situaciones arriesgadas. Cuando la autora cumple quince años tiene lugar el alzamiento de Riego que alumbraría el trienio liberal. Su ciudad natal, entonces, apoyó la revolución y el pueblo aclamó la Constitución de 1812 el 21 de febrero de 1820. Su padre fue nombrado vocal de la Junta de Galicia como hombre influyente y acaudalado. Al mismo tiempo, Espoz y Mina, tras penetrar en Navarra y proclamar el código doceañista en Santiesteban a comienzos de marzo, era nombrado capitán general de Navarra y Cataluña. A finales de año pide el traslado a Galicia, lo que consigue en 1821 como comandante general, precisamente cuando don Juan Antonio marcha a Madrid.

No puede pasarse por alto en estas *Memorias íntimas* de Juana de Vega, el gran impacto que el patriota de la Guerra de la Independencia le produce cuando desde el balcón de su domicilio presencia el recibimiento que la ciudad le tributa:

> Nunca olvidaré la impresión primera que en mí hizo la vista de Mina; de aquel Mina de quien tanto había oído hablar y cuyas proezas, referidas por mis padres con gran entusiasmo, se habían grabado en mi memoria al lado de las que había leído de los héroes en mis libros favoritos (270).

Evidentemente, la condesa llega a estimarlo antes de verlo por primera vez. Incluso, el coronel Peón, en su visita a la familia, había añadido al reconocido valor y patriotismo del general otras cualidades como la honradez, el desprendimiento o la generosidad que evitaban que fuese un hombre rico. Todo ello – confiesa la joven de dieciséis años– había «excitado mi admiración, su

pobreza y su virtud realzaron su mérito para mí de una manera extraordinaria, pasando a ser objeto de veneración y respeto» (271).

Pero «la impresión primera» que Mina causó en Juana, predispuesta muy positivamente hacia él como hemos visto, es su aspecto físico. Le sorprendió y desde luego le gustó aquel hombre que había cumplido los treinta y siete: «conservaba toda la fuerza y gallardía de la juventud, su semblante era muy agradable y varonil, su mirada penetrante y expresiva» (270). Sin duda, lucía bien en su caballo mientras el pueblo lo saludaba y él le correspondía «con urbanidad y modesto encogimiento» (270).

Sin embargo, es curioso comprobar que esa imagen de Mina percibida por la escritora gallega encaja con la idealizada que ella había fantaseado: «su figura vino a dar vida, realzándolo, el cuadro que mi imaginación se había pintado» (270). Es decir, todas las cualidades del general que Juana había conocido de oídas la habían conducido a prefabricar en su mente un ser semejante a un héroe literario, y aun romántico. No podía, por tanto, ser feo ni decrépito.

Faltaba, no obstante, el trato personal y privado. Éste se produjo cuando el general a los pocos días fue recibido en su casa por la joven y su madre, estando ausente el padre. La conversación, los modales, el carácter reservado, la contención en los juicios que emitía en nada alteraron «la opinión anterior» (271) que sobre él tenía la muchacha.

A tenor de lo que venimos analizando, no hay duda de que la condesa encuentra, siendo muy joven, a un ser, según ella misma lo pinta, perfecto. Además, en seguida se atrajo las simpatías de los gallegos por «la rectitud de sus disposiciones y la cordialidad de su trato» (272). Hombre afectuoso, modesto, constante y sencillo, vivía con decoro pero sin ostentación, no tenía soldados a su servicio particular, vestía siempre de paisano, excepto en las ocasiones que la etiqueta exigía el uniforme, y obraba con prudencia persiguiendo el bien público.

Juana había tenido varios pretendientes y la cordialidad que existía con su madre permitía que ésta le dijese que cuando hubiese elegido se lo comunicase. Lo que prueba que, dado el ambiente liberal que reinaba en la familia, sería impensable un matrimonio impuesto. Todo lo contrario: sus progenitores simplemente le aconsejaban que fuese persona virtuosa y que la elección recayese en quien su corazón le dictara. No les preocupaba la solvencia económica del futuro marido.

Aunque madre e hija no acudían a tertulias y ésta no las echaba de menos gracias a su «afición a la lectura» (275), diariamente recibían a un conjunto de amigos. Mina las visitaba pero no con frecuencia, de tal manera que las relaciones con ellas «no se habían estrechado» (275). Cuando sucedía esto,

siempre estaba doña María Josefa presente y si le dirigía la palabra a la joven era en conversación general. Por tanto, Juana nunca sospechó que el general se interesase por ella. Su sorpresa fue grande cuando, estando sola en la casa, éste le envió como emisario a su amigo de confianza Andrés Rojo, que también lo era de sus padres desde antiguo. Colaborador de Porlier y huido a Londres, que había conocido a Mina en el exilio parisino, le comunica de su parte que, sabiendo que sus progenitores le daban libertad para elegir marido, y si no estaba comprometida, lo aceptase como esposo.

Turbada ante semejante proposición, la muchacha de dieciséis años reacciona de manera insólita teniendo en cuenta su atracción y admiración hacia su héroe intachable. El molde literario o el comportamiento sentimental y soñador ahora no actúan. Juana no sólo, mostrando la confianza recíproca con sus padres, rehúsa por si esto les desagradase, sino que, muy juiciosamente, se reivindica como persona. El yo femenino, el individualismo romántico ejerciendo la liberalidad, aunque agradeciendo la propuesta, le lleva a no aceptarla porque –dice– Mina «no me conocía lo suficiente para juzgar de mi carácter» (277).

Enterada doña María Josefa por su hija de lo que había sucedido, también se quedó sorprendida y «su penetración» (279) le hizo descubrir que, si ella y su padre se oponían al enlace con el general, esto sería para la joven «un sacrificio» (279), ya que se había enamorado de él. Tanto era así que la condesa se admiraba de que ante el proyecto no le arredrase la inevitable separación de su familia.

Rojo regresó al día siguiente de este acontecimiento a la casa de los Vega para hablar con la madre y decirle que Mina, ya sabedor de la opinión de Juana, le escribiría a su padre. Cuando éste conoce por la misiva del general y por la carta enviada por su esposa a Madrid lo que estaba ocurriendo, da su aprobación dando libertad absoluta a su hija, que debe decidir por sí misma. Y así lo hizo: ante su madre y Rojo da palabra de matrimonio a Francisco Espoz. La convicción de su respuesta –«Creo que seremos muy felices, señorita» (280), la convenció de que era premonitoria pues la escritora lo ratifica –«Lo fuimos» (280)–, a pesar de haber sufrido «todo linaje de contrariedades y sinsabores» (39).

El aspecto halagüeño de las relaciones personales que, como es natural, ahora se intensifican más, no se correspondían con el de las cosas públicas pues comenzaban a torcerse hacia el absolutismo. Mina, temiendo que por su credo liberal pudiese ser perseguido si aquel volvía a triunfar, expuso a su joven prometida la posibilidad de que acabasen emigrados en un país extranjero. Le pide que reflexione sobre esto –la lejanía de sus padres y de la patria,

también las incomodidades propias de la situación– y muy conmovido le dice que piensa en dejarla libre. Juana, aun siendo una adolescente, muestra otra vez su valentía y el amor hacia el hombre que había elegido para compartirlo todo, lo bueno y lo malo:

> Yo le escuché llena de admiración, y comprendiendo, a pesar de mi juventud, toda la grandeza de aquel paso, ratifiquele la promesa de ser suya, con mayor decisión aún desde que me hacía entrever en lontananza la desgracia (282).

La autora coruñesa, que recrea en la escritura esa circunstancia, la considera desde su presente cargado de experiencias, como «un momento solemne» (282). Y no se equivocaba: ahora Mina ya la conocía y podía formar opinión sobre su carácter, también comprendería que estaba dispuesta a asumir su complicada existencia, y además una ilimitada y recíproca confianza se asentaba entre ellos.

No mucho después el general es destituido de su cargo y se le ordena dirigirse a Sigüenza, aunque el pueblo de La Coruña lo apoye. A pesar de ello, la situación se complica y, finalmente, la boda se celebra por poderes, al estar Mina oculto, en la casa de la novia, situada en la calle Real, el 24 de diciembre de ese año de 1821, excepcional en la vida de Juana de Vega.

Si nos hemos detenido en el proceso personal y privado que condujo al matrimonio entre la autora y el general, es porque ella lo hace en su autobiografía. Y esto no resulta casual, todo lo contrario. Planteaba en el comienzo de ésta que el relato servía para desmentir el aire «novelesco» de su enlace que algunos quisieron darle. En principio, podría aceptarse que lo fuera la ceremonia, dadas las circunstancias que la rodearon, pero Juana no se refiere a esto sino a la unión entre un hombre maduro y famoso con una muchacha mucho más joven, sin experiencia, y de familia acomodada.

La autora quiere con su narración demostrar varias cosas. En primer lugar, la sinceridad de sus sentimientos recíprocos –«era mi cariño de esos que no conocen obstáculos»; «me amaba apasionadamente»– que es lo que la lleva a elegir sin la imposición paterna. También que la admiración hacia Mina se une al agrado que su persona le produce, razones más que suficientes para casarse con él. Pero, sobre todo, lo que Juana quiere reclamar como propio es que la educación liberal y esmerada que le proporcionaron sus padres ha forjado una personalidad muy completa: un carácter decidido, valiente, respetuoso y cabal. En suma, la escritora coruñesa, desde ese presente en el que cuenta, tiene una clara voluntad de mostrar que ella, a pesar de sus pocos años, era suficiente madura para unirse al general y que, por tanto, ese matrimonio no tenía nada de las exaltaciones soñadoras tan propias de las novelas.

Cuando Mina cumplía con su destino en León, ciudad nada liberal a la que finalmente le habían enviado, es repuesto en su cargo, después de los sucesos del 7 de julio de 1822 que llevan a los liberales progresistas al poder. Es, entonces, destinado a Cataluña, y Juana, que no puede acompañarle, se queda en Madrid con su padre. Comienza, así, con la primera separación de la pareja, su «agitada vida» (317). Pero aquella no será la última, de lo que la joven esposa culpa a «la imperiosa ley del destino» (300). Además, la condesa, que pronto ha descubierto el valor que ella tiene para su marido, confiesa que esos alejamientos constituyeron «siempre el mayor sacrificio de Mina para su patria» (300).

Apela aquí la escritora gallega a varios elementos que se integran con pleno derecho en la tópica del Romanticismo: el hado, el amor y el deber patriótico. Pero, además, no hay duda que los quince años de la existencia de Juana de Vega, ligados al general y relatados en su inconclusa autobiografía, pueden ser calificados, sin exageración, de *románticos*. No es mi intención, desde luego, detenerme en ellos, pero sí destacar que, como en toda narración autodiegética y focalizada por un yo protagonista (Genette, 1972), las *Memorias íntimas* en los que se plasman son un acto de búsqueda de la identidad (Alfaro Amieiro, 1993) de la propia escritora. Y no sólo eso, en tanto la autobiografía de Juana de Vega se funda en la introspección o autorreflexión al llevar al papel sus recuerdos, es también un intento de transformación.

Cuando Hegel en sus conferencias o lecciones sobre estética, pronunciadas en 1818, muestra la interrelación implícita entre la mente, el poder creador y la divinidad, llega a expresar en sus formulaciones un punto de vista filosófico a partir del cual comenzó a evolucionar el interés romántico hacia la subjetividad y la vida íntima o interior. Coherentemente, en relación con ello, también el desarrollo de un hipotético conocimiento de uno mismo.

Así, la escritora coruñesa, de seguir la noción hegeliana de la «actividad práctica» (1990) como escritura, se «reduplica» a sí misma al rememorar su propia experiencia del pasado. Y es que la conciencia es algo que se obtiene y actualiza por medio de ese texto autobiográfico, el cual se produce en y por obra del lenguaje literario (Jay, 1993). Así, éste no sólo transforma ese tiempo pretérito, sino que el yo protagonista, narrador y sujeto de aquel texto también sufre esta transformación (Jay, 1993: 40).

Es más, la construcción de una identidad que se autotransforma literariamente tiene mucho que ver con recuperar un pasado que, al analizarse en la escritura, contiene un claro poder de liberación espiritual. Y, precisamente, esa recuperación de lo que ya fue y la transformación textual del yo es,

para M. H. Abrams (1970), el fundamento del modelo de las autobiografías románticas.

De este modo, Juana de Vega en *En honor de Mina. Memorias íntimas* no va a dejar de narrarse construyéndose, pero lo hará como si de una auténtica heroína se tratase. No como una heroína romántica en un sentido literario, ya que su personalidad y carácter, del que ya hemos hablado, no se asemejan al de las protagonistas de tantos dramas y novelas, con excepción del gran amor hacia su marido y su temor al destino. Pero sí, en una acepción coloquial del término, por las aventuras, peligros o *trabajos* que padece. Y si se quiere, como figura central del *romance* con que nos pinta su vida con Mina.

Desde que éste la deja en Madrid con su padre, sufre las intrigas que planean contra su esposo a causa de la envidia, y ciertos engaños. También, se acude al soborno político para que mediante una carta convenza al general a pasarse a los que querían reformar el código doceañista para rebajar las libertades. Juana lo considera traición, además de agravio y ofensa para sí misma y su marido. Y así exclama: «¡Abandonar Mina la causa del pueblo, al que se gloriaba de pertenecer, y buscarme a mí para instrumento de semejante plan!» (306). Disculpa a quien le había traído el mensaje por no conocer su don más preciado: la educación que había recibido, de la que siempre se muestra orgullosa, y su ideario liberal. La negativa que dio en esta ocasión y el control sobre otras situaciones difíciles evidencian su perspicacia y madurez, que le llevan, también, a constatar las fracciones del partido en que militaba. De todo ello, sin embargo, no comunica nada a su marido para no preocuparlo.

Cuando a principios de octubre de 1822 va a ver a su madre a La Coruña, mientras la ciudad celebraba los éxitos bélicos de Mina, las cuestiones políticas, enturbiadas por la amenaza absolutista, no dejan de afectarle. Se intercepta el correo y deja de tener noticias del general. Las cosas empeoran diariamente, lo que aumentaba –confiesa la autora gallega– «el desasosiego en que vivía» (313), hasta tal punto que al sitiar los franceses su patria chica, ella y su padre emprenden un complejísimo viaje a Gibraltar para esperar allí con más tranquilidad el desenlace de todo aquello.

La partida es afrontada por Juana con ánimo contrito, pues su «situación era muy crítica«(317) ya que dejaba a su madre en una ciudad sitiada, emprendía una singladura incierta, ignoraba si su «mala estrella» (317) la haría caer en poder del enemigo y hacía dos meses que no recibía cartas de su esposo. No es de extrañar, pues, que aquellos momentos fueran de «abrumadora angustia» (317). Pero, además, ese viaje nunca llegó a su destino. Después de peligros de todo tipo, llegaron a Lisboa en un momento inoportuno al apoderarse del trono Miguel de Braganza con un golpe de estado absolutista.

La estancia allí es tan complicada que, desconociendo lo que ocurría en La Coruña y le sucedía a Mina, navegan hacia el Norte y se instalan en Caminha. Pero aquí la policía portuguesa vigilaba férreamente a los extranjeros y, tras nuevas aventuras, regresan a España. En Tuy se enteran de la abolición de las libertades, que en 1823 iniciaba la ominosa década. En la finca de San Pedro de Nos les esperaba doña María Josefa.

El epílogo de este *romántico* viaje lo pone la honrosa capitulación del general, que Juana vive con ansiedad, imaginando el empeoramiento de su salud, y su marcha al exilio inglés por tiempo indefinido.

Una vez que sabe que Mina se encuentra en la capital británica, cuyos periódicos le daban la bienvenida al tiempo que recibía visitas oficiales, comienza los preparativos para reunirse con él. No sabe la condesa, sin embargo, que su marido está cada vez peor de la pierna herida «en la memorable retirada de Naria» (348), al agravarse en el penoso viaje marítimo a Plymouth.

Juana sale de La Coruña con su padre que por motivos políticos tampoco podía permanecer en España. Relata el enorme dolor que sintió al despedirse de su madre, forzada a quedarse por su precaria salud y la necesidad de velar por los intereses familiares. También lamenta las veces que se arrepintió de no habérsela llevado con ellos pues nunca más la verían, ya que fallecería en 1829.

Al fin, después de dos años, el matrimonio se reencuentra. Dos *eternos años*, como la escritora dice, por «tantas penas, tantas incertidumbres y esperanzas frustradas» (364). La alegría connatural al suceso se ve enturbiada por la transformación física y anímica, producto de la enfermedad y los padecimientos morales, que sufre Mina: una nueva preocupación para su esposa. Ésta se había separado de él en Madrid «dejándolo en el completo goce de su robustez y agilidad, con la animación y la alegría en su noble semblante, y ahora le hallaba triste, decaído, con la cabeza encanecida» (364) y cojo, auxiliado por una pequeña muleta.

Su vida en Londres será modesta y el general mantendrá allí relaciones con Madrid a través de determinados correos y personas a quien se le encargaba alguna comisión. El gran número de emigrados que había en la ciudad, Juana los clasifica en dos tipos:

> muchos comprometidos, otros que se consideraban tales por la brutal reacción que dominaba en España, y algunos también aventureros, advenedizos, que a favor de la política iban a buscar fortuna (366).

Estos últimos le causaron graves disgustos al acusar a su marido de que, desde su opulencia, no ayudaba a los exiliados, y también al mostrarle su ingratitud.

A esta clase pertenecían no pocos de los numerosos agentes que el gobierno español pagaba para que espiasen a los liberales.

La actividad del general fue incesante durante todo su exilio desde que «al comenzar el año 1824» (372) empezara sus «trabajos patrióticos» (372). La finalidad única de éstos era el restablecimiento de la libertad en España: «liberar a la nación del yugo tiránico que la oprimía y conseguir que fuese árbitra de sus futuros destinos» (372). Para ello, había establecido toda una red de enlaces y corresponsales con diversos puntos de la península, Gibraltar y Portugal, y una Junta formada por varios ilustres emigrados que analizaba y contestaba a las noticias recibidas. Así, pues, una perfecta organización. Sin embargo, la necesaria reserva con que operaba propició celos de algunos y calumnias contra Mina, quien evitaba continuamente conflictos con los leales a base de aconsejar prudencia. Otros, por el secreto con que todo se llevaba, criticaban la inoperancia del general y difundían que se había pasado a la Santa Alianza.

El recuerdo de otros incidentes hace comprender al lector las continuas dificultades por las que Juana y su marido habían pasado. Aunque Mina ya se había recuperado de la pierna, una noche muy fría en que regresa a pie a su casa, después de haber sido invitado a cenar, se queda totalmente inmovilizado, lo que en principio se atribuyó a un envenenamiento; una doncella divulgaba noticias de la intimidad familiar; un secretario calumnia a Juana asumiendo la consigna de los detractores de Espoz de que no actuaba a favor de la patria porque ella se lo recomendaba. Incluso, en el invierno de 1825 tienen que trasladarse a Plymouth para que Mina siguiese un tratamiento especial en un clima más benigno, pero su dolencia artrítica se agravó y sufría horribles dolores en las extremidades y en las uñas.

No explica Juana la causa de la marcha a Francia, posterior a los contactos de su marido con el futuro rey de Francia, Luis Felipe I, duque de Orleáns, al interrumpir su relato con puntos suspensivos. Se deduce, sin embargo, que tiene relación con las esperanzas dadas por el monarca galo, considerado liberal, a la pretensión de los emigrados de producir un cambio de dinastía en España, para lo que, incluso, había insinuado que el candidato fuese su hijo mayor. Se supone que desde Francia estas negociaciones serían más fructíferas y el plan de ejecución más factible por la cercanía de España.

Sin embargo, a tenor de los hechos, juzga Juana de «maquiavélica conducta» (383) el comportamiento de Luis Felipe, quien había dado al traste con el pronunciamiento –18 de octubre de 1830– de su esposo, un plan que en el agosto anterior contaba con el apoyo del mariscal Gerard, ministro de la guerra, fruto de seis años de trabajo, encaminado a dar la libertad constitucional

a nuestro país. Este es un dato que Mina no hace público en su momento porque había dado su palabra de guardar tan importante secreto, pero sí su mujer, ajena a tal compromiso, sabiendo que favorecería muy poco la reputación del monarca. La condesa, desde su individualismo, se muestra como garante de la verdad: «me incumbe publicar la causa […] y poniendo en su verdadero punto de vista los sucesos, dejar que sean juzgados por el lector y recaiga su imparcial fallo sobre ellos» (384).

En cuanto a la interrupción del relato, Durán (2006: 124) opina que se debe a que son momentos ya narrados en las *Memorias de Mina*.

El encuentro del matrimonio tuvo lugar en Burdeos, donde ya estaba la condesa, el 2 de diciembre de 1830, después de que el gobierno francés obligase al general a abandonar Bayona. A pesar de que su dolencia se había agravado y del desengaño sufrido, Mina no decae. Establece contactos dentro y fuera de España, lo cual era operación de alto riesgo pues la ley de octubre de 1830 condenaba a muerte a los que tuviesen correspondencia con los emigrados. En esa época también la policía había descubierto en Madrid a algunas personas que se hallaban en comunicación directa con él, las cuales fueron encarceladas e, incluso, ajusticiadas. Por tanto, varias circunstancias contribuían a que Espoz llevase todo lo relativo a su trabajo político con suma reserva, ya que toda precaución era poca.

Con gran peligro, y usando un pasaporte falso, entró en París, con el fin de hablar con el emperador de Portugal que había abdicado y deseaba que le sucediese su hija, arrojando del trono a su hermano el infante don Miguel que lo había usurpado. Estas conversaciones tenían sentido ya que Mina y los exilados portugueses siempre habían pensado en una operación conjunta para proclamar la libertad en toda la península. En la capital, aunque era vigilado por la policía, estrecha relaciones con Mendizábal, principal agente de aquella arriesgada empresa, que también había tomado parte activa en la malograda tentativa de Mina en la frontera francoespañola, en octubre de 1830.

Juana permanecía en estos tiempos en «una continua alarma» (388) al repetirse sucesos peligrosos como el protagonizado por un policía secreto que había pretendido engañar a su esposo o el que intentaran envenenarlo. Transcurrido el año 1831, en el siguiente se intensifican los preparativos para la expedición del emperador don Pedro a Portugal. La esperanza en el éxito de su plan alentaba a los liberales españoles y a los emigrados ya que confiaban en las consecuencias positivas contra el absolutismo fernandino. Era mayo de 1832 y en aquellos días, Mina recibía comunicaciones andaluzas desde Gibraltar de que harían un nuevo pronunciamiento y necesitaban de su presencia. Decide ir: su reputación se lo exige. Hace partícipe de la noticia a su

mujer, por la confianza que siempre había imperado entre ellos e, incluso, le enseña las cartas que habían mediado entre él y los liberales andaluces. Una vez más, Juan tiene que aceptar, aunque, reciente todavía el fiasco del pronunciamiento de Torrijos, tema una catástrofe parecida. Deseaba oponerse pero como confiesa en relación a su marido: «Ciertamente que no lo habría amado con el extremado cariño con que lo amé si su honor no hubiera sido para mí preferible a todo» (394). No obstante, cae enferma por los «amargos días» (394) que había pasado.

Llegamos así a uno de los puntos culminantes en la trayectoria vital de Juana de Vega al lado de su marido: a sus veintisiete años asume, por la ausencia de Mina, su secretaría política, aunque desde 1830 ya hacía de escribiente. Ella, discreta y humilde no quería pero acepta, creyendo que sólo sería por un mes. Más que nunca el general hace depositaria a su esposa no sólo de su confianza, sino que le confiere una labor de enorme y peligrosa responsabilidad. Las cualidades de Juana, la educación recibida, su personalidad nada común, a cuya construcción asiste el lector, posibilitan que éste no se sorprenda por su nueva tarea.

Lo primero que hace, para burlar el peligro, cuando todo estaba ya preparado para la salida hacia Gibraltar, es escribir sueltos, que una persona de confianza llevaba a los periódicos, en los que decía que el general se dirigía a la frontera con algún objetivo político. Los artículos fueron apareciendo con el intervalo necesario para que el supuesto viajero recorriera la línea Bayona, Pau, Tolosa y Marsella, produciendo el efecto de despistar a la policía. También, los esposos tomaron todo tipo de precauciones, incluso acudiendo a lugares muy concurridos de París, el primero de junio. A las once se dirigieron a la fonda donde vivían, Mina se disfraza y en una silla de postas es conducido a Boulogne. Juana se refiere a su nerviosismo y afirma que aceptar la marcha de su esposo fue uno de los mayores sacrificios que hizo por su patria: otra vez el honor del general le exigía sufrir nuevos peligros.

De nuevo, la vida romántica de la escritora gallega se asemeja al *romance* más tópico y, sobre todo, cuando al regresar a la fonda, cree padecer el cólera, que en esos momentos hacía estragos en París. Estaba sola y si pedía ayuda, se descubriría la fuga de su marido, lo que le hace exclamar contando con la comprensión del destinatario de su autobiografía: «¡Figúrese el lector la terrible situación en la que me encontré!» (398).

Cuando la ausencia de Mina se hace evidente en el entierro del general Lamarque –4 de junio– las dificultades se incrementan. No cesan las pesquisas y ardides de la policía para dar con el paradero de Espoz. Además, para empeorar las cosas, los emigrados se creían desairados y se quejaban por tanto

misterio. Al fin, tras «muchos días en la más cruel incertidumbre» (402), sabe que su marido había pasado por Londres y de su llegada a Gibraltar el día veintitrés, tras una travesía complicada. Ni en la ciudad del peñón ni en el viaje a Oporto las cosas mejoraron, al tiempo que la enfermedad de Mina se agravaba. Se entera éste por los corresponsales que el alzamiento liberal se había frustrado y que la reina, por la enfermedad de Fernando VII, había dado un primer decreto de amnistía el 14 de septiembre de ese año de 1832. Así las cosas, el general regresa a Londres donde llega con muy mala salud y decaído por los que con tanto descaro habían faltado a sus promesas.

Comienza, entonces, la vuelta de los emigrados. El padre de Juana, ya viudo, es convencido, pues podía acogerse al mencionado decreto de amnistía, de que debía regresar para así pedir el reintegro de sus bienes, incautados por el absolutismo. Pero don Juan Antonio, víctima del exilio por haber pertenecido a la Junta soberana que en febrero de 1820 se había instalado en La Coruña, tiene un accidente en abril de 1833 cuando la fecha del viaje ya estaba fijada. Salvó la vida pero quedó paralítico por lo que aquel no fue posible.

Las *Memorias íntimas* de Juana de Vega, que nunca finalizó, terminan con la negativa de Mina a regresar a España, aunque se le había pedido reiteradamente que apoyase la causa de la futura Isabel II ante las pretensiones del infante don Carlos. Fernando VII moriría el 29 de septiembre de 1833 y el 15 de octubre Mª. Cristina, en calidad de regente, daría otra amnistía con lo que el marido de Juana volvió a su país, reconociéndosele su graduación militar.

Como toda autobiografía, la de la condesa bascula entre la ficción y la realidad, entre la *fábula mentirosa* y la narración veraz, autentica paradoja para D. Villanueva (1993). Es decir, la escritora coruñesa a la vez que se esfuerza para que el lector tome como cierto lo que cuenta, no hay duda de que también selecciona, oculta o manipula ciertos datos. Algunos son muy llamativos como el utilizar previsoramente sólo las iniciales de los nombres de ciertas personalidades, no mencionar la relación de Mina con la masonería o edulcorar la crueldad que en las acciones guerreras se le atribuía como mandar fusilar, años más tarde, a la madre del militar carlista Ramón Cabrera. Por otro lado, silencia algo que señala Durán (2006: 133): el desacuerdo entre el general y los Vega en cuanto a los pronunciamientos liberales. La familia de Juana desconfiaba de ellos, desde el protagonizado por Porlier, por las divisiones existentes entre los militares implicados. También, que el matrimonio no estaba siempre de acuerdo, más a partir de 1830 y, sobre todo, en el último tramo de la vida de Espoz, entre 1834-1936, tras su regreso a España (Durán, 2006: 157). Asimismo, la autora se explaya muy poco en los recuerdos de su niñez, centrados exclusivamente en lo concerniente a su educación y carentes de lo

propio de la edad infantil como los juegos u otras diversiones. Ello confirma la intención de la autora de autorreivindicar su yo singular frente a lo común.

Son olvidos que funcionan como un «lugar bifronte» (Pozuelo Yvancos, 2004: 181). Por un lado, afirman «la figuralidad de la construcción» (181), ya que es interesada y tergiversadora. Pero, por otro, remiten en el caso de las *Memorias íntimas* a un texto total, «frente al que se confronta el […] autobiográfico» (181), en que no operan aquellos descuidos.

Realmente el afán de la teoría literaria por matizar la noción de *pacto autobiográfico* (1994), formulada en 1875 por Lejeune como fundamento de la autobiografía, ha llevado a la superación de algunos de sus aspectos. Ese pacto de lectura, al avalar como única la identidad de autor, narrador y protagonista, sentenciaba que lo narrado alcanzaba garantías de veracidad para el lector. Sin embargo, las *Memorias íntimas* de Juana de Vega, como perteneciente a la *literatura del yo*, es un texto fronterizo, en el que mantener sólo un valor estrictamente referencial sería lo mismo que negarle la ficcionalidad y, por tanto, su dimensión literaria (Pozuelo Yvancos, 1993).

Evidentemente, en la construcción de su personalidad, de su *yo* individual, por la propia Juana a través de la escritura de sus *Memorias íntimas*, en ese hibridismo del género autobiográfico entre la *mimesis* y la *poiesis* (Villanueva, 1991), predomina la segunda sobre la primera. Así, la autora coruñesa, mediante la memoria plasmada en el papel, elabora esa heroína inteligente y pragmática que protagoniza una vida plena de ingredientes románticos. Su voz femenina expresa «desde una doble marginalidad, la de mujer y la de progresista» (Romero Mateo, 2000: 236) la fábrica de una identidad genérica diferente a la tradicional de hegemónica sumisión.

En cuanto a los a los *Apuntes para la historia*, igualmente literatura egocéntrica, es como *En honor de Mina. Memorias íntimas* un relato analéptico. Es decir, la condesa redacta desde su presente, y en la creación de ambas obras el yo selecciona y filtra el material recordado que transforma en sendos textos literarios. Pero mientras en la autobiografía el momento de la escritura es fundamental porque desde él se recrea o autoconstruye toda una vida, en las memorias importan más los hechos ubicados en una cronología concreta, que en el caso de los *Apuntes* corresponden, como antes se indicó, a los años de 1841 a 1843, durante la regencia de Espartero.

Por otro lado, en aquellos, como texto memorialístico, se refieren en primera persona unos hechos que constituyen el centro de gravedad del relato, trascendiendo lo estrictamente individual, aunque no estén al margen de la personalidad de yo narrador. Éste se convierte, así, en un yo periférico que focaliza lo contado desde el punto de vista de un yo testigo. Todo lo cual se

vislumbra en las propias palabras de la autora: «Así concluyen los apuntes de lo ocurrido en los dos años que he estado cerca de S. M. y de que he tenido conocimiento» (953).

Además, mientras en la incompleta autobiografía de Juana de Vega, a la que nos hemos referido, la amplitud y alcance (Genette, 1972: 65 y ss.) son, respectivamente, de unos veintiocho años y de más de cincuenta en los *Apuntes para la historia*, el primer aspecto sólo dura dos años y menos de diez meses el segundo.

Por lo que se refiere a la intencionalidad, hay escritos memorialísticos en los que un narrador testigo de los hechos persigue en su rememoración dejar a la posteridad un testimonio de un tiempo que él juzga excepcional (Artola, 1957: VI y ss.), como sucede, por caso, en *Memorias de un sesentón* de Mesonero Romanos. Otras veces, sin embargo, como en las memorias de Godoy, Espoz y Mina o Alcalá Galiano, ese narrador, que ha intervenido en ciertos episodios, tiene en su relato una finalidad justificativa o apologética de una determinada conducta, víctima de ciertos ataques o considerada dudosa posteriormente.

Los *Apuntes para la historia* de Juana de Vega están escritos para cumplir un compromiso, «una palabra empeñada» (253) con Agustín Argüelles, tutor de la princesa Isabel y la infanta Luisa Fernanda. La autora declara al final de estas memorias:

> me habló repetidas veces de lo útil y necesario que sería para todos el reunir las noticias del tiempo que habíamos estado cerca de su majestad, y me hizo darle palabra de que me ocuparía en escribir lo que pudiese (254).

Es obvio, que el hombre que la había convencido, no sin esfuerzo, para desempeñar el cargo de aya de las dos niñas, seguía teniendo, al fin de su labor, igual confianza en ella que cuando se lo había propuesto.

Juana entiende que la redacción de esos *Apuntes* que le pide Argüelles, creyéndolos provechosos e indispensables, tiene una dimensión trascendente. Es decir, son *para la historia*, en cuanto que resultan dignos de recordarse. Por tanto, los sucesos que narran deben quedar en la memoria. Y, así, la escritora coruñesa se sirve de ellos, apelando a la máxima de la veracidad –«me he propuesto contar las cosas tales como han pasado» (253)–, para hacer una sentida defensa del comportamiento del tutor, Quintana, el ayo, y de ella misma.

La condesa comienza sus memorias explicando con pormenor los motivos que le llevaron a aceptar el cargo que le solicitaban Argüelles, Quintana y otros liberales amigos de su marido. Aunque, desde la humildad, esgrimía, para rechazarlo, su ausencia de cualidades para desempeñar un cometido de «gran responsabilidad y confianza» (2) y otros motivos, de nada le valieron

estos escrúpulos. Argüelles la convenció utilizando un doble argumento al que no podía resistirse. En la última carta, previa a la aceptación, le escribe: «la memoria gloriosa del general exige de usted este sacrificio. ¡Cuántas envidiarían padecer por ella y haber merecido asociar su suerte y su nombre al suyo!» (13).

Pero al dar su consentimiento, la condesa renunciaba a la libertad, ese «don inapreciable de disponer de mí misma» (14), lo cual significaba –dice– el «sacrificio de mi tranquilidad y el de mi dichosa independencia» (13). Ya en su nueva tarea, decide seguir un plan de actuación, del que nunca tuvo remordimientos: actuar con objetividad, ejecutar lo que se le había encargado y seguir lo que su espíritu le dictase. Así, afirma:

> formé la resolución de obrar con tal imparcialidad y tan exenta de pasiones y de intereses de partido, que en cualquier tiempo o circunstancias, fuesen las que fuesen, pudiese dar razón de mis actos y no perdiese la serenidad de conciencia de que he gozado toda mi vida (14).

Como Juana declara, el contenido de los *Apuntes*, en consonancia con su naturaleza memorialística, está sometido al yo que redacta:»probable es que ignore o haya olvidado muchas circunstancias importantes y que haya explicado mal las que he escrito» (253). Y, aunque declara que «en ningún modo se me podrá acusar de haberlas tergiversado» (253), admite la subjetividad de lo narrado pues lo hace «según el juicio que, en mis escasas luces, he podido formar» (253). Por otra parte, no hay duda que la personalidad de Juana, autoconstruida en su autobiografía, se muestra continuamente en sus decisiones y actos durante los dos años en palacio.

Varios aspectos de interés se reiteran en el contenido de los *Apuntes para la historia*. En primer lugar, Juana de Vega presta mucha atención a la educación de las princesas, tanto en un sentido estrictamente escolar como social y moral. Presenta negativamente la que recibían en el momento en que ella se convierte en su aya. Los profesores y profesoras de primeras letras y nociones elementales, piano, canto, francés y dibujo no eran buenos profesionales. Habían accedido al cargo no por su valía sino por recomendación, incluido el partido político al que pertenecían. Dedicaban muy poco tiempo a las lecciones y el método que se aplicaba era para una edad menor que la que tenían las augustas niñas. Inapropiado, pues, ya que las clases «debían ser formales y no de juego» (28). En consecuencia, Isabel y Luisa Fernanda estaban muy atrasadas en aritmética, tenían faltas de ortografía y aversión al francés. Eran, además, indolentes y caprichosas, defectos propios de la infancia que debieran haberse corregido antes. También se comportaban mal en la mesa no teniendo buenos modales en ella.

Sin embargo, poseían otras virtudes que la condesa se apresta a señalar. Aparte, la espléndida relación que desde el principio mantuvo con ellas, ya que las niñas la querían e, incluso, le llamaban «ayita», eran bastante dóciles, nada orgullosas, sencillas y muy afectuosas, tenían capacidad e inteligencia, e inclinación a la caridad. No es raro, por tanto, que la condesa intentase desarrollar convenientemente estas cualidades.

Se establece, en relación a Isabel y su hermana, un vasto plan de educación que atiende tanto a la metodología de la enseñanza como a la del aprendizaje en la búsqueda de una formación integral de la persona, basada en los principios del liberalismo constitucional.

Para ello fue sustituido Ventosa, personaje intrigante, por el coronel Francisco de Luján, con no pocos problemas. Se varió el método demasiado infantil de aquel por otro que implicase la responsabilidad de las princesas, de tal manera que éstas fijasen más la atención. El confesor, Heros, les daba clase de Historia sagrada y, como odiaban el francés, les mandaba traducir, lo que hacían con facilidad, pero no lograba que lo leyesen y hablasen, aunque se las estimulaba continuamente.

Juana envió a Argüelles, tutor de las dos niñas, un oficio que contenía un completo programa. En él, aparte de su contenido, sobresalen dos aspectos muy encarnados en la condesa: la humildad y el patriotismo responsable. Con respecto a la primera, el objetivo es –dice– «someter mi método a las superiores luces de vuecencia, a fin de que se sirva indicarme todo cuanto le parezca que debe variarse en él» (55). Por lo que respecta al segundo, aclara la razón de lo antes afirmado: «pues que mi único deseo es el bien de la nación y de las augustas menores» (255).

En lo que atañe a ese «método», la condesa establece, de acuerdo con Quintana, ayo y coordinador de los estudios en palacio, que los maestros apuntasen todos los días el resultado de las lecciones en una especie de cuaderno de notas. Cuando el tutor y Juana veían la falta de aplicación de las princesas les hacían reflexionar para que comprendiesen la utilidad del estudio. Y ellas, que descubrían su enfado y tristeza, aunque protestaban, luego les enviaban cartas con excusas y promesas de enmienda.

Se les recomendaba continuamente la aplicación en los estudios y se procuraba que se aficionasen a la lectura directa u oída de libros que seleccionaba Quintana. Se favorecen todas las acciones y entretenimientos que pueden contribuir al desarrollo de las facultades físicas y morales de Isabel y Luisa Fernanda. No se trataba de imponérselas, sino de que le gustasen y aceptasen de buen grado. Así practicaban equitación, iban de paseo o al teatro, siempre que Quintana hubiese visto la obra y diese su aprobación, ya que –expone

Juana en una línea muy ilustrada– aquella debía «servir de instrucción y entretenimiento» (55).

Se les hablaba de cuestiones que tenían que ver con su educación moral, religiosa y política, empleando una forma comprensible y adaptada a su edad. Así, se utilizaban ejemplos de la Historia dignos de mención por su virtud u otros en las que ésta brillaba por su ausencia para que imitasen los primeros y evitasen los segundos. Se les recordaba los sacrificios de España por sus instituciones y su futura reina, y los derechos que por ello había adquirido de conservar su libertad e independencia. Señala el aya que las princesas, aunque por sus pocos años no se podía esperar que se les grabasen de repente y de forma indeleble estas cuestiones, estaban atentas sin disgusto y sabían contestar si se les preguntaba.

También se les exhortaba a la benevolencia con todas las clases sociales, al amor a la verdad y a la justicia –«la caridad no conocía opiniones, y […] la reina constitucional debía dar ejemplo a su pueblo de conciliación y de olvido» (34)–, a formarse criterio juzgando por sí mismas, no por otros, las cosas, a estar agradecidas a los ciudadanos y a que cumpliesen con los deberes que les imponía la religión.

Como a las princesas les gustaba mucho repartir limosnas, la condesa lo aprovechaba como «una lección práctica de moral, que podía ser muy fecunda en buenos resultados» (34). Así, se percataban de que había mucha gente sin recursos y les hablaba de la suerte del pueblo, de sus necesidades y de sus reivindicaciones que se le solían ocultar a quien podía remediarlas.

En todo caso, Juana de Vega que está aplicando en este programa para la educación de la futura reina de España y su hermana los principios liberales que sus padres inculcaran en la suya, subraya: «como las personas encargadas ahora de su cuidado nos habíamos propuesto no tratarlas como niñas, esperábamos conseguir dejasen obrar como tales» (45).

La respuesta del tutor al oficio del aya fue de total aprobación. Además, Argüelles refleja en ella la armonía que existía entre las personas en las que recaía la formación de las princesas: Juana, Quintana, Heros y él mismo. Todos estaban conformes en los principios en que descansaba el «plan general de su educación y enseñanza» (55). Y esto es algo que interesa especialmente en relación con la apología que la condesa hace en sus memorias del esfuerzo y la entrega que en conjunto hicieron, a pesar de las dificultades, para llevar a cabo ese programa.

La oposición –absolutistas y liberales moderados–, sin embargo, les acusaba de dejadez en sus funciones. Pero el aya coruñesa es tajante: «la obligación

que habíamos contraído con la patria era poner los medios para que aprendiesen: los pusimos» (108).

Otro tema que reiteradamente aparece en los *Apuntes* es el político, que se plantea en diferentes aspectos ligados a diversas situaciones. Cabe destacar, en primer lugar, la atmósfera sediciosa contra la regencia de Espartero (1840-1843), ya que el general tenía enemigos no sólo entre los conservadores, sino entre sus partidarios progresistas, que estaban divididos. De triunfar, como es obvio, daría al traste con la labor de tutor, ayo y aya, ya que el nombramiento de Argüelles había venido de las Cortes y de él los otros dos.

Desde casi su llegada a palacio, Juana recibe anónimos y noticias de movimientos conspiratorios en los que estaba involucrada la guardia real. Incluso, refiriéndose a ellos, achaca su enfermedad pulmonar, además de al nuevo régimen de vida que tuvo que adoptar, a «la incesante agitación de mi espíritu por la repetición de los avisos que he dicho» (250). La situación le hacía tomar medidas y vigilar constantemente como cuando el primero de octubre recibe la sospechosa visita de un amigo de su esposo y contrario al regente. Éste la insta a escribir a la reina Mª. Cristina ofreciéndole su lealtad y declarándole que el cargo que ostentaba se debía a que la habían comprometido a aceptarlo. Muy recta y prudentemente la condesa, que tiene sobrada experiencia en la involucración en operaciones oscuras de gentes que equivocadamente creían en su supuesta debilidad femenina, no lo hace porque era absurdo e indecoroso ya que la reina consideraba su nombramiento ilegal.

Todo esto desembocó en la bochornosa noche del 7 de octubre de 1841 que Juana cuenta detenidamente. Argüelles y Quintana habían tenido noticia por la mañana de que se iba a intentar asaltar el palacio. Lo que se hizo a las ocho de la tarde con la intención de raptar a las niñas, empresa que contaba con la anuencia de su madre, apoyada por los liberales conservadores. Las princesas pasaron miedo, sufrieron un gran susto y corrieron un riesgo que el aya no comprende fuese autorizado por su progenitora. Tras este suceso, se extremó la vigilancia, varias camaristas fueron procesadas, el general Diego de León ajusticiado y Dulce y los alabarderos, que habían protegido el real edificio, premiados.

Dentro del ambiente político, también ocupa un lugar importante en las memorias de Juana de Vega la función difamadora y calumniosa de la prensa opositora como *El Heraldo de Madrid*, *Postdata* o el *Eco del Comercio*. Con frecuencia la autora se refiere a que en ella se publicaban falsedades o comentarios interesados como que Espartero no tenía buena relación con las princesas y no las trataba con respeto, hasta el asunto de que el aya vistiese de luto por su marido. Incluso, no sólo que la pérdida de éste le producía extravíos

mentales, sino que Argüelles no tomaba medidas por compasión hacia sus padecimientos.

Cuando los infantes Francisco de Paula y Luisa Carlota consiguen regresar a España, aunque no se les permitiese afincarse definitivamente en Madrid, visitan a sus sobrinas y se produce una campaña de prensa con diferentes fines. Por un lado, se exagera cualquier incidente que tuviese que ver con ellos y, por otro, se alaba al hijo mayor de los infantes, Francisco de Asís, y se difunde que era apoyado por Espartero al aparecer en la *Gaceta* su nombramiento como capitán del regimiento de Húsares, cuerpo que escoltaba diariamente a Isabel.

Los periódicos contrarios a la causa de la libertad atacaban constantemente al tutor. La escritora coruñesa lamenta el silencio de los favorables a aquella, pues no desmentían las groseras calumnias e injustas ofensas, lo que les daba credibilidad. Incluso, el *Eco del Comercio*, que ahora defendía los intereses del infante, inserta una noticia tomada de un periódico francés sobre una supuesta correspondencia secreta entre la reina Mª Cristina y su hija acerca de su matrimonio. Juana, que no cree en la existencia de esas epístolas, denuncia en su escrito a Argüelles la trascendencia de tales infundios, apelando a su propia defensa, a la de la futura reina y a la de los encargados de las princesas. La tal noticia es

> una suposición infundada y calumniosa, altamente ofensiva a su majestad, cuyo carácter inocente y candoroso se quiere presentar como lleno de perfidia, y a las personas que la rodean, y muy particularmente a mí, que por mi destino son pocas las horas en que no me hallo a su lado, como capaz de faltar a lo que debo a mi patria y al nombre que tengo la gloria de llevar (131).

Realmente el aya se muestra bastante cauta en relación a la viuda de Fernando VII. Refleja en los *Apuntes* cómo ésta había tratado bien a su marido, al que había nombrado, tras once años de exilio, general supremo del ejército del Norte contra los carlistas. También, cómo tras su fallecimiento (1836) le había expresado que con él la causa de Isabel perdía un gran apoyo. Por ello, Juana le estaba agradecida. Sin embargo, a pesar de disculparla por haber abandonado a sus hijas responsabilizando de ello a malos consejeros, no es tan benevolente en otros aspectos. De hecho, como antes se señaló, la involucra en el suceso del 7 de octubre y en toda una red de intrigas para prometer a Isabel con sobrino, Francisco de Asís.

Por otra parte, la condesa se asombra a su llegada al palacio de que las niñas hablasen sólo esporádicamente de su madre, pues creía que, aunque los sentimientos filiales no fuesen muy vivos, a «cada paso la nombrarían y se lamentarían de su ausencia» (49). Recuerda, además, que nunca las encontró, a

pesar de que la princesa sí lo pensaba, «afligidas con la idea de que no volviese a verlas» (49). Es más, al recibir de Juan Carrasco unos retratos litografiados de ella, sus hijas se habían limitado a darle las gracias, lo cual le disgustó por «la indiferencia que […] habían mostrado al oír hablar de su madre» (49).

No obstante, Isabel y Luisa Fernanda le escribían y de ella recibían cartas todas las semanas. El 8 de octubre de 1841, una vez sofocada la revuelta, vuelven a hacerlo comunicándole que estaban bien. La reina, que por algún miembro de la servidumbre sabía lo que había sucedido, les respondió en el mismo tono que empleaba habitualmente, como si nada ocurriera. Juana no puede comprender como en esa epístola Mª. Cristina había podido «dominar los sentimientos que yo supuse debía tener en lance igual una madre» (102).

El aya, sin embargo, y a pesar de que alguna prensa acusaba al entorno de las niñas de ponerlas en contra de la reina y de tenerlas enclaustradas, declara la falsedad de esto, pues todos procuraban inculcarles el amor hacia ella.

La labor de Juana, el tutor y el ayo, como explica ésta, se veía continuamente obstaculizada, pues, por intrigas internas, que en no pocas ocasiones estaban relacionadas con cuestiones políticas. Poco después de asumir su cargo tuvo lugar el llamado *motín de las damas*. Varias de las de honor de la princesa presentaron su dimisión a Argüelles sin alegar razón alguna. Era una conspiración de la grandeza de España –Juana no lo era– y los absolutistas para poner trabas a la tarea de Quintana, comprometido con una educación para las reales niñas más liberal y práctica.

Tampoco el maestro Ventosa, cuya mujer era profesora de francés, ayudó nada en este aspecto, más bien fue un claro inconveniente. Aunque liberal, era un intrigante y varios episodios desagradables tuvieron que ver directamente con él. Como antes se indicó, su método educativo, en el que primaba la diversión y no el esfuerzo, fue reprobado. Con la llegada de los infantes Francisco de Paula y su esposa se habían alterado las clases de las niñas. Por ello, Juana comunica a Ventosa que éstas se aplicaban menos y su adelantamiento era menor. Él, que ya había enviado al periódico *Fray Gerundio*, dirigido por un amigo, un suelto malévolo y jocoso, entrega a la condesa una «Memoria» en que se alababa y defendía, relacionando el bajo rendimiento académico de las princesas con la nueva metodología que se había implantado. El tutor le pide un plan y él le presenta esa «Memoria». Ya se señaló más arriba que fue, finalmente, apartado de su cargo, aunque se resistió cuanto pudo.

Pero, además, este personaje también formaba parte de enredos palaciegos que favorecían a Francisco de Paula. Procuraba que Isabel pasease a solas con su tía y para cooperar con su intención de casarla con su hijo, Ventosa había entregado a ésta una caja de doble fondo de su propiedad con un retrato

del joven Francisco de Asís, diciéndole en presencia de su mujer, que sería su esposo. La tal caja, por cierto, le había sido regalada al maestro por el conde de Percent, mayordomo mayor de Francisco de Paula y su mujer Luisa Carlota. Todas sus componendas las iba averiguando Juana, que con su perspicacia habitual conseguía, sin violencias, que la futura reina se las contase. El aya le explicaba que esos comportamientos eran de desacato y, ya que su matrimonio era cuestión de ella y las Cortes, ningún particular podía intervenir. También el tutor cooperaba en esto.

Además, dentro de palacio, de donde se suponía que salían las conspiraciones e intrigas, el servicio había mostrado en diferentes ocasiones su deslealtad. Aparte el *motín de las damas* y las sancionadas tras el 7 de octubre, una azafata le había hecho prometer a Isabel silencio ante la declaración de que sus tíos, al contrario del aya y el tutor, la querían mucho y, por ello, debía corresponderles. La hermana de una de las camaristas encausadas le había dicho que no entregase al coronel Dulce y al teniente coronel Barrientos el obsequio de unas espadas porque nada habían hecho para merecerlas, y que nombrase en su lugar a un cuñado suyo cuando obtuviese la mayoría de edad. Juana se espanta de que se pudiese comprometer así a una niña, aprovechándose de la circunstancia de sus pocos años, puesto que cuando llega el día de pronunciar la pequeña arenga dedicada a los dos ilustres militarse por su leal condición, la princesa se niega a hacerlo llorando. El misterio lo descubrió la propia Isabel a la condesa y ésta, al igual que Espartero, le hicieron reflexionar sobre el desacierto de oír consejos de personas irresponsables.

Además, la camarera mayor, marquesa de Bélgica, presenta su dimisión al tutor. El motivo, según Juana, es que se habían desbaratado, gracias a la vigilancia, los planes que urdía en coalición con Ventosa. Ellos propalaban que la princesa escribía por la noche cartas secretas y la teniente de aya seguía un diario en el que apuntaba todo lo que se hacía o sucedía, el cual iba enviando a París.

Esta situación, al igual que otras parecidas, era tan compleja que Argüelles tuvo que dar la orden de que se separaría de su cargo a toda persona que faltase a la discreción y a la prudencia entrometiéndose en oficiosidades y gestiones que no le correspondían. Juana se apresuró a pasar una circular a las azafatas y camaristas.

Las princesas, sin embargo, nunca sentían la sustitución del personal que las atendía. Y muy contentas se quedaron cuando la condesa ocupó interinamente el puesto vacante de camarera mayor. Después de que le concediesen la Grandeza de España de primera clase, aunque ella no la quería por considerarlo una recompensa, aceptó con repugnancia aquel nombramiento definitivo,

que le suponía, para alegría de ellas, estar más tiempo con las niñas. Era un reconocimiento, en relación con el 7 de octubre, a esas cualidades que Juana de Vega descubría en su autobiografía: serenidad, consuelo y amparo para con Isabel y Luisa Fernanda, y riesgo de la vida por protegerlas.

Aunque renuncia por escrito al tutor, temiendo las infamias de los periódicos contrarios que la tacharían de ambiciosa, y el habitual silencio de los afines, éste le responde el 10 de octubre de 1842, el día del decimosegundo cumpleaños de la futura reina de España. Pero otra vez Argüelles, como antes lo había hecho para que ostentase el cargo de aya, la convence: «no podríamos responder jamás a la nación si cediésemos en nuestra obligación de cumplir con nuestros deberes por temor a la censura de nuestros detractores» (188).

Poco después, en noviembre tiene lugar el levantamiento de Barcelona provocado por el sector algodonero, que hace reaccionar a Espartero. Esa insurrección la interpreta Juana como producto de las intrigas que se habían puesto en juego para derribar al regente y afirma que se llevó a cabo «con el pretexto ostensible de procurar la República» (197-198). La condesa defiende al general y lamenta que todos los que deseaban la consolidación de un sistema representativo en España y la felicidad de la princesa Isabel, objetivos también perseguidos por el duque de la Victoria, se hallaban afligidos porque la discordia volviese al país, después de un año de los lamentables sucesos del 7 de octubre de 1841.

En 1843, Espartero se vio obligado a disolver las Cortes ante la hostilidad de las mismas, tras una extraña coalición entre moderados y progresistas, y convocar unas nuevas que también se opusieron a él. En ese momento fue cuando Narváez, enemigo personal y jefe del moderantismo, se pronunció en Torrejón de Ardoz, uniéndose a Prim y Serrano, siendo seguido el levantamiento en toda España. El regente, entonces, partió para Londres vía Cádiz.

Cuando Madrid capitula al cerco de los militares sublevados, la condesa mantiene fidelidad a sus principios del liberalismo progresista y se abstiene de aconsejar a Isabel para no comprometerla. Al salir al balcón la niña, mientras el pueblo la vitorea y da vivas a la Constitución, la tropa que le rinde honores calla. El 24 de julio de aquel 1843 Argüelles dice al aya que ha llegado el momento de dejar sus respectivos cargos, y que acababa de firmar su carta de dimisión. Lo cual gozaba de plena lógica pues el ministerio López –declara Juana– se había «reinstalado en el país por la fuerza de las bayonetas» (239), por lo que ella también tenía ya escrito su oficio de renuncia. La condesa relata la conmovedora escena de los llantos y gritos de Isabel que les pedía que no se marchasen y en especial a su ayita, a quien abrazaba desconsolada. Le preguntaba angustiada qué haría o respondería al ser preguntada sin sus

consejos y los del tutor. También habla de su estado de ánimo abatido en el que, como en toda persona sensible, la emoción afloraba. La princesa no comprende la decisión y Juana tiene que explicarle –«mi conciencia no me lo permite» (240)– que abandona el cargo por coherencia:

> mi reputación, señora, es un bien que no puedo sacrificar por ninguna consideración, y la perdería infaliblemente si, después del cambio político que ha habido, permaneciese por más tiempo en un cargo de tanta responsabilidad (240-241).

El personal de palacio– teniente de aya, azafatas, camaristas…– mostraban la misma desolación. Le pide a Isabel, aunque nunca había aceptado obsequios, que le regale el cuadro de alabarderos porque teme por su suerte, no sin antes asegurarle que los que «ahora han vencido son los mismos que atacaron el palacio la noche del 7 de octubre» (247). Les escribe sendas cartas a las dos princesas y en la mañana del 30 de julio abandona la residencia real.

Los dos años que Juana consagra a su «grave y honroso destino» (55) son relatados, como en todo escrito memorialístico y al contrario de la autobiografía, con un claro predominio de la *mimesis* sobre la *poiesis* (Villanueva, 1991). Es decir, de la fidelidad de lo contado a los hechos auténticamente sucedidos. No obstante, como texto perteneciente a la *literatura del yo*, los *Apuntes para la historia* no se libran de una determinada selección y orientación de los acontecimientos, realizadas, tal como apuntábamos más arriba, por una subjetividad que no es del todo ajena a ellos como sí lo sería un historiador.

En este sentido, es necesario atestiguar el enfoque pesimista con que la condesa se enfrentó mediante la escritura a esa estadía en palacio. Con frecuencia alude a que las tres personas en las que Espartero había depositado su confianza para la educación de las augustas niñas no disfrutaron de una vida placentera o sosegada. Tanto Argüelles como Quintana y ella misma sufrieron «amargos sinsabores» (172), fatigas, desvelos, «miserables intrigas» (168), «graves disgustos» (168), «azarosas circunstancias» (26-27) y se mantenían en «continua alarma» (48). Sin embargo la escritora gallega, que forma un auténtico equipo con el tutor y el ayo, subraya la gran responsabilidad a la que se habían entregado:

> teníamos un objeto y reuníamos nuestros esfuerzos para conseguirlo, que era la felicidad de nuestra patria, con la que enlazábamos estrechamente la de aquellas dos tiernas plantas confiadas a nuestra lealtad y celo (27).

A ello se dedicaron con abnegación renunciando a todo tipo de comodidades e intereses, resistiendo en un medio asfixiante y hostil. Sólo una vez Juana parece estar dispuesta a arrojar la toalla cuando se suman a la dimisión de la camarera mayor, la expulsión y resistencia de Ventosa, el asunto del retrato de

Francisco de Asís, síntoma evidente de que su padre quería casarlo con Isabel al margen de la Constitución, y las polémicas en los periódicos. Así, declara:

> yo, aburrida ya anteriormente al ver tan descarada mala fe y cansada de luchar sin descanso contra las intrigas tan torpes y descaradamente urdidas, no solo me negué, en los primeros momentos, a admitir el desempeño de la camarería mayor, sino que signifiqué al tutor mi resolución de retirarme tan pronto como las acusaciones [de la duquesa de Bélgica] se aclarasen (166-167).

No es raro, si se piensa que Juana de Vega sufrió una gran presión interna y externa en el ejercicio de sus cargos, que los *Apuntes* trasmitan un «tono dolorido» (Durán, 2006: 164) y no sólo por su contenido, sino porque en el momento de la escritura su autora podía comprobar la inutilidad de tanto esfuerzo. La decepción, por tanto, es el sentimiento desde el que la condesa de Mina afronta la redacción de sus memorias.

Para finalizar, cabe resaltar que aunque las dos aportaciones de Juana de Vega al *género del yo*, tan ligado al egocentrismo romántico en el que se inscriben, están correctamente escritas, no podemos, sin embargo, hablar de voluntad de estilo, aunque sí, como hemos ido viendo, obedezcan a las características propias de la autobiografía y las memorias.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M. H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1970.

ALFARO AMIEIRO, M., «Búsqueda de una identidad autobiográfica», en J. Romera y otros (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 69-75.

ARTOLA, M., «Estudio preliminar» a *Memorias de tiempo de Fernando VII*, Madrid, BAE, 1957, pp. V-LXIV.

CABALLÉ, A., «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)», *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 143-169.

DUMOND, L., *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

DURÁN, J. A., *Los Vega. Memorias íntimas de Juana de Vega, condesa de Espoz y Mina (Coruña, 1805-1872)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Fundación Juana de Vega, 2006.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HEGEL, G., *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones 62, 1990.

JAY, P., *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad*, Madrid, Megazul, 1993.

LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Magazul-Endymion, 1994.

PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan, «Prólogo» a Juana de Vega Martínez, *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1910, pp. IX-CLXIV.

POZUELO YVANCOS, J. Mª., «La frontera autobiográfica», en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 179-225.

— «Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje», en C. Fernández y Mª. Á. Hermosilla (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor, 2004, pp. 173-181.

ROMERO MATEO, Mª. Cruz, «Juana María de Vega, condesa de Espoz y Mina (1805-1872). Por amor al esposo, por amor a la patria», en I. Burdiel y M. Pérez Ledesma (coords.), *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 209-238.

VEGA MARTÍNEZ, Juana de, *Apuntes para la historia del tiempo que ocupó los destinos de aya de S. M. y A. y camarera mayor de palacio. Escritas inmediatamente después de mi renuncia (1841 a 1843)*, en *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1910, pp. 1-254.

— *En honor de Mina. Memorias íntimas (1820 a1836)*, en *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1910, pp. 17-411.

— *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1910.

VILLANUEVA, D., «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 95-114.

— «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en J. Romera y otros (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 15-31.

WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, II, Madrid, Gredos, 1973.

— «El concepto de Romanticismo en la historia literaria» y «Revisión del Romanticismo» en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 123-176 y 117-193, respectivamente.

Fecha de recepción: 24/03/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

EN BUSCA DEL MECENAZGO REAL: AUTORAS ROMÁNTICAS Y PALACIO

Mª del Carmen SIMÓN PALMER

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

RESUMEN

La Real Biblioteca conserva un elevado número de manuscritos de autoras que buscaron la protección de las reinas, especialmente de Isabel II, por medio de poesías a ellas dedicadas. Unas veces a título individual y otras como parte de obras colectivas, los temas de que tratan se refieren a las actividades derivadas de su papel real: viajes, la inauguración del Canal de su nombre, la cesión de su bienes en 1856 y en muchos casos biográficas. Por último dos cartas autógrafas de Gertrudis Gómez de Avellaneda al duque de Riansares sobre su pretensión, no conseguida, de entrar en Palacio como dama de la reina.

Palabras clave: Escritoras. Manuscritos inéditos. Poesías laudatorias. Francisca Carlota del Riego Pica. Faustina Sáez de Melgar. Gertrudis Gómez de Avellaneda.

ABSTRACT

The Royal Library holds a number of manuscripts written by female authors who attempted to gain the protection and favor of the queens, particularly with Queen Isabel II, dedicating poems to her. At times, an individual publication, as well as other collective works became themes that focused on her real life contributions: her travels, the inauguration of a Canal with her name, Canal Isabel II, donations of her goods in 1856, as well as several other cases in her biography. Lastly, there are two letters written by Gertrudis Gómez de Avellaneda to the Duke of Riansares speaking about an unfulfilled desire of entering the Royal Palace by becoming a lady-in-waiting for the Queen.

Keywords: Writers. Unpublished Manuscripts. Laudatory poems. Francisca Carlota del Riego Pica. Faustina Sáez de Melgar. Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Es conocido que los autores del Siglo de Oro dedicaron de manera habitual sus obras a grandes señores y a los monarcas, pero creemos que hasta el momento no se ha reparado en que las escritoras hicieron otro tanto. En el periodo que nos ocupa, cuando la mujer sale del espacio cerrado y participa en la vida pública, son diversas las motivaciones y los pretextos que les llevan a dirigirse a las personas reales, y más concretamente a la reina. La mayoría de las veces le dedican poemas panegíricos, pero tampoco falta alguna petición de trabajo o de ayuda, casi siempre a través de intermediarios.

Ya en los últimos años del siglo XVIII, varias aristócratas desde su puesto como directivas en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, aprovechan la entrega de premios a los alumnos, acto al que solía acudir la reina, para ofrecerle sus discursos. Aparecen los nombres de **Magdalena Fernández Ponce de León**, hija del Marques de Castromonte que, junto a su marido, hace un elogio de la Sra. Infanta Doña María Ana Victoria, cuando ésta ya ha fallecido[1]; también la marquesa de Ariza, **doña Joaquina Fernández de Córdoba**, que lee un elogio a la Reina el 21 de enero de 1795[2]; l**a Marquesa de Fuerte-Hijar**, que hace otro tanto en el mismo acto el año 1798[3] o **Josepha Diez de la Cortina y de Morales**, el 18 de diciembre de 1799[4].

La Junta de Señoras, una de las numerosas sociedades femeninas, ya en 1819 dedica un elogio a la Reina **María Isabel de Braganza**, esposa de Fernando VII, que es leído en virtud de acuerdo de la Junta por la Marquesa de Villafranca, Duquesa de Medina-Sidonia, en la sesión celebrada el 17 de Febrero[5].

REINADO DE ISABEL II

El modo más eficaz para conseguir lectores y asegurar la continuidad de una publicación periódica dedicada al público femenino, era conseguir que la Reina figurase al frente de la lista de suscriptores.

Es sorprendente el elevado número de autoras que consagran sus poemas a Isabel II, la mayoría de las veces a título individual y otras como participantes en obras colectivas. Era esta reina aún pequeña cuando Juana Vega se encarga de su educación y el contacto con esta mujer inteligente, que conocía

1. Publicada por Joseph Banquieri en el *Diario de Madrid* de 26/IX/1789. Había fallecido en 1781 y estuvo casada con el rey de Portugal.
2. Madrid, Imprenta de Sancha, [s.a. 1795], 2, XIII pp.
3. Madrid, Imprenta de Sancha, 1798, 18 pp.
4. Madrid, Imprenta Real por don Pedro Pereyra, impresor de Cámara de S.M., 1800, 32 pp.
5. Madrid, Imprenta de Repullés, 1819, 15 pp.

varios idiomas y que escribirá luego su biografía y las memorias de su marido, el general Espoz y Mina, influyó en las relaciones posteriores de su pupila con el mundo femenino, de forma que en su madurez las escasas amigas no responderán al modelo habitual de damas de Corte. Una de éstas, **María de los Dolores Quiroga**, Sor Patrocinio, fue un personaje controvertido, de cuya obra la Real Biblioteca guarda un ejemplar y menciones en cartas cruzadas entre las infantas, ya en los años 70.

La otra amiga es la Vizcondesa de Jorbalán, **Micaela Desmasiéres**, santificada como Santa Micaela del Santísimo Sacramento, fundadora de las Adoratrices que se consagran a la protección de prostitutas y mujeres en peligro, amiga a su vez de la duquesa de Mina. Por encargo del confesor de la Reina, Antonio María Claret, la Vizcondesa va a acompañarla tras sus numerosos partos.

Asimismo en las audiencia reales no faltan los nombres de autoras que desean entregarle manuscritos a ella dedicados, como **Robustiana Armiño**[6], **Narcisa Pérez de Reoyo**[7] (1867) o **Antonia Díaz de Lamarque**[8] (s.a. 1862), y son recompensadas por Isabel II con valiosos regalos.

A continuación damos noticia de los manuscritos que se conservan en la Real Biblioteca, muchos de ellos inéditos y algunos de autoras desconocidas hasta el momento.

MOTIVOS

LA REINA

En 1846, **Gertrudis Gómez de Avellaneda** publica en el *Álbum literario español* un poema «A S.M. la Reina doña Isabel II», que comienza: [«Cuando al imperio de su voz rugiente…»][9]; y cuyo manuscrito original, fechado el año 1843, titula «Oda» en el *Album de S.M. Isabel II*, con colaboraciones de Rodríguez Rubí, L. Augusto del Cueto, o el Duque de Rivas, entre otros, y de **Josefa Massanés** con un «Poema» [«Cuando tras lucha aciaga y fratricida…»][10].

Recurso fácil y halagador es el símil que establecen con su antepasada homónima: Isabel la Católica. Así, **Rosa Amparo de Montenegro** alude a la

6. Armiño Cuesta, Robustiana, *Flores del Paraíso o Ilustración de la Infancia.* Gijón. Imp. y Libr. de D.L. González. 1852, XVI, 254 pp.
7. Pérez Reoyo, Narcisa. *Devocionario infantil en verso*, Lugo, Imp. de Soto Freire, 1867, 4 h, 192 pp.
8. Díaz de Lamarque, Antonia, *A S. M. la Reina doña Isabel II en su visita al Hospital de la Santa Caridad*, Sevilla [s.n],[s.a. 1862], l h.
9. Madrid, Tip. Francisco de Paula Mellado, 1846, pp. 259-265.
10. *Album de S.M. Isabel II*,1843, fol. 19v-20r, Real Biblioteca, Mss II/ 3290.

grandeza que invoca y al descubrimiento de América, para concluir con la certeza de que la época de Isabel II será similar.

A mi Reina y Señora[11]
Nombrad al Sol, y al punto la belleza
de su radiante faz llena la mente:
nombrad la rosa, y brota de repente
la idea de su aroma y gentileza.
Así del nombre de Isabel grandeza
destella en lo pasado y lo presente
del pueblo mas altivo de Occidente,
que inclina al pronunciarlo su cabeza.
Si en lo pasado de Colón la gloria
solo Isabel primera es quien la funda,
de lo presente ya dirá la Historia:
«La era para España mas fecunda
en lauros dignos de eternal memoria,
comprendía un nombre, el de Isabel segunda».

María Mendoza de Vives, es autora del poema «A S.M. la Reyna Dª Ysabel II» [«Yo ansiaba conocerte; el eco inmenso…»][12].

NACIMIENTOS Y MUERTES DE LOS HIJOS DE ISABEL II

Los doce partos de Isabel II dieron motivo para muchos poemas. **María Dolores Cabrera y Heredia** publica el 12 de julio de 1850, al fallecer el Príncipe Luis de Borbón y Borbón: *A S.M. el Rey en la muerte de su inocente y augusto hijo el Príncipe de Asturias: poesía*[13]. Años más tarde los Reyes serían sus padrinos de boda.

No sabemos la fecha exacta ni, en consecuencia, a qué nacimiento se refiere **María Juana Quintano y Medina** en su: *Canto, plegaria y soneto en acción de gracias... por el feliz alumbramiento de S.M... Isabel II*[14], que no está dedicado al futuro Alfonso XII porque ya entonces había cesado su actividad el impresor de esta obra. **Cecilia Bohl de Faber**, como Fernán Caballero, publica unos *Recuerdos de la Infanta Doña María de Regla de Orleans y Borbón, que vino al mundo el 8 de Octubre de 1856 y subió al Cielo el 25 de Julio de 1861*[15].

11. Real Biblioteca, Mss II/4040 (10), 1 hoja de papel labrado en los bordes. Autógrafo firmado.
12. Real Biblioteca, Mss VIII/M/262, f. 69r-70r. Autógrafo a dos columnas.
13. [Madrid:s n. 1850], 2 pp.
14. [Madrid: s.n., entre 1848 y 1856], (Imp. de J.M. Alonso), 4 hs.
15. Sevilla: [S.n.], 1861 (F. Alvarez y Cª, Impresores), 57 pp. Con un retrato de Doña María de la Regla.

En la *Corona poética a Isabel II*, **Ángela Grassi** también dedica un poema *Al feliz alumbramiento de S.M. 1851* [«Reina, sois muy feliz! Teneis ahora…»][16].

ALFONSO XII, PRÍNCIPE

El 28 de noviembre de 1857 nace el futuro Alfonso XII y se convierte en destinatario de un sinnúmero de poemas. Se conserva el manuscrito autógrafo de **Gertrudis Gómez de Avellaneda** titulado *Alfonso el Sabio*, romance en el que se remonta a Augusto para hablar de Alfonso el Sabio y aludir así al príncipe heredero. Son muchas las variantes entre el original y la versión publicada [«Del grande imperio de Augusto…»][17]. Ya antes había escrito una *Oda. Al fausto natalicio de S.A.R. El Sermo. Señor Príncipe de Asturias* [«¿Por qué la paz de la tranquila noche…»][18].

Como «una autora aficionada», se define **Josefa del Real de Rosado**, de la que no teníamos noticia, que compone una *Improvisación que una aficionada y amante fiel de su idolatrada Reina Doña Isabel Segunda en el mismo día que supo el nacimiento feliz de S.A.R. Srmo Sr. Principe de Asturias*[19].

¡Feliz ya la España,
enjuga tu llanto
que propicio el Cielo
Príncipe te ha dado!
Unamos los votos
ardientes y santos,
y al Cielo las gracias
juntos se las damos.

Cantemos victoria
y el Pendon alzando
sobre los blasones
del Rey don Pelayo,
¡El Principe viva!
y mas confiado,

16. Ovilo y Otero, Manuel. *Corona poética ofrecida á SS.MM. la Reina Doña Isabel II y el Rey Don Francisco de Asis Maria, con motivo del nacimiento de su Augusta hija S.A.R. la Serma. Sra. Princesa Doña Maria Isabel Francisca de Borbón, en nombre de los poetas españoles*. Madrid, (Imp. de Operarios á cargo de D. Francisco R. del Castillo), 1851.
17. Real Biblioteca, Mss II/4040 (2), 9 hs por ambas caras, autógrafo firmado. Impreso en *Obras Literarias*. I. *Poesías líricas*, Madrid, Libr. Leocadio López, 1877, p. 284.
18. Real Biblioteca, Mss II/4040 (33), 5 hs. autógrafas.
19. Real Biblioteca, Mss II/4040 (34), 1 h. autógrafa a tres columnas escrita a lápiz con bonita letra y fechada el 28-XI-1857.

que España lo ama
por Rey deseado.

¡O augusta Reina
Ysabel amada!
De tu pueblo noble
eres aclamada.
Ese regio trono
que te fue heredado
de mas de cien Reyes,
custodiad y dadlo
al Regio Heredero
que el Cielo te ha dado:
Velad, Reina Augusta,
por sus dias largos
para ser la dicha
de su Reino amado.

Felices ya seremos,
cesen nuestros llantos,
discordias no hayan,
que solo anhelamos,
estar siempre unidos,
valientes y bravos,
entusiastas firmes
del Príncipe amado.

Y a ti, augusto Padre,
te felicitamos,
por la dicha grande
que a España le has dado.
Y gozad dichoso
de su amor y encantos,
con su augusta Madre
siempre custodiadlo.

El nacimiento del futuro Alfonso XII reunió también a colectivos de mujeres insospechados, que descubrieron sus facultades poéticas. Es el caso del **Cuerpo de Coros de señoras del Teatro Real**: *A SS.MM. la Reina Dª Isabel Segunda y su Augusto Esposo con motivo del natalicio del Príncipe de Asturias.*

¡Madre feliz que escuchas cariñosa
del pueblo hispano el Santo regocijo;
Padre feliz que nos legaste un hijo
iris de paz de España venturosa!
Hoy ya la dicha por doquier rebosa
después de tanto padecer prolijo
y el pensamiento marcha siempre fijo
acariciando una ilusión hermosa.

Y pues vemos brillar en lontananza
la estrella que entusiastas contemplamos,
terror y espanto de traidores greyes(sic),
renace en nuestros pechos la esperanza
y con radiante júbilo esclamamos (sic)
¡Vivan de España los Augustos Reyes![20]

La granadina **Eduarda Moreno Morales de López-Nuño** también celebró el acontecimiento con un poema: *En el feliz natalicio de S.A.R. el príncipe de Asturias* [«Salud al noble niño…»][21].

Las felicitaciones se repitieron en los sucesivos aniversarios del príncipe heredero, como hace **María Juana Quintano y Medina** *Al Augusto Príncipe de Asturias en el día de su Santo*[22], en 1864, con su *[Poema] a S.A.R. el Serenísimo Señor Príncipe de Asturias [Alfonso XII] en su cumpleaños:* [«¡Dios de Israel, la España generosa…»][23], y *Al Serenísimo Señor Príncipe de Asturia*s. Poema: [«De Dios las Supremas leyes…»][24].

No se olvidó en ese día a la madre, como hace **Francisca Carlota del Riego Pica**: *A S.M. la Reina Dª Isabel 2ª. Con motivo del 7º aniversario de su Augusto hijo el Serenisimo Sr. Príncipe de Asturias*:

Cuando una reina como vos, Señora
rige de un pueblo noble los destinos
y acongojada con sus males llora
cumpliendo los divinos
Preceptos del Señor de las Alturas,
y premia al bueno,
y al valiente acorre (socorre)
y al infeliz ampara
se enagena los libres corazones
del pueblo que la admira
y la colma doquier, de bendiciones.

Y ahora vos Señora
que el cetro prepotente
de la nación más noble y generosa,
en vuestras manos ostentais clemente,
y adornais vuestra frente
con la doble corona
de reina augusta, y sin igual matrona

20. Real Biblioteca, Mss II/4040 (35). Un cartón muy bonito, orlado en colores, a mano. En la parte superior la imagen del Príncipe recién nacido.
21. Real Biblioteca, Mss 3525, fol. 6r-9r.
22. Madrid, Lit. Sancha [Ca.1860], Real Biblioteca, Caja/FollFol/135 (15).
23. Real Biblioteca, Mss II/1414 (2), autógrafo firmado.
24. Real Biblioteca, Mss II/1414 (18), autógrafo firmado.

(1v)Permitid que hasta vos, mi voz humilde
se eleve en este dia
que un reina que gime
cuando su pueblo llora
bien puede permitir, noble señora
que su pueblo se asocie a su alegria
y con afan prolijo
las dulces bendiciones
que agradecido de su pecho laura
se desparramen tambien sobre tu hijo
de mi patria querida la esperanza.

Yo pobre y humildosa
no le puedo ofrecer ricas preseas
ni joyas valiosas,
hija soy de un soldado
que en su defensa del trono
su hacienda y su existencia ha prodigado,
Mas si en defensa de tan caro objeto
ha gastado su vida y su fortuna
pobre viva señora, pero honrado,
y a amaros me enseñó desde la cuna.

Por eso no vacilo
en ofreceros las humildes preces
de un corazón con vuestro amor nutrido,
que si de tu grandeza
[2] pueden cegarme los fulgentes rayos,
se que sobra a tu pecho la grandeza
para amar el amor de tus vasayos,
y que mas que preseas y blasones
con sangre de tus hijos conquistados,
anhelas cautivar los corazones.
Si al pie del trono elevo reverente
la sencilla espresión de mi cariño,
al cielo en tanto rogaré ferviente
proteja al tierno niño,
al angel candoroso,
a quien un dia llamará la historia
Alfonso el Sabio, el grande, el bondadoso.[25]

25. Real Biblioteca, Mss II/4040 (92), autógrafo firmado.

LA ENTREGA DEL REAL PATRIMONIO

El año 1865 se le pidió a la reina que renunciara a su Patrimonio para tratar de solucionar el estado de la Hacienda pública, pero se reservó una parte para los gastos de la Corona. Pronto surgieron los cortesanos elogiando la generosidad y, también críticas como la de Emilio Castelar, quien en su artículo «El rasgo», publicado el 22 de febrero en *La Democracia,* defendía que el Patrimonio Real era en realidad Patrimonio Nacional y combatía los empalagosos elogios al gesto de la reina, lo que acabó por costarle su cátedra de Historia en la Universidad Central.

Una de las panegiristas fue **Carmen de Espejo y Valverde**, que en su poema pasa de la gratitud a la comparación con las joyas que Isabel la Católica regaló a Colón, para acabar aludiendo al futuro monarca. Se publicó luego en *Poesías dedicadas a Isabel II*, el año 1865[26], con variantes respecto al manuscrito: *Oda. A S.M. la Reyna Doña Isabel Segunda*[27]: [«Salud y bendición. Paz sobre Aquella…»] (*Poesías*: 229-231)

Robustiana Armiño de Cuesta, que un año antes había dedicado a Isabel II su obra *El Ángel de los tristes*, encabeza la versión impresa de estas *Poesías* (10-12), *A S.M. la Reina:* [«Coronada de altisimas montañas…»][28], también en su caso el manuscrito contiene muchas variantes como *fuentes* por frentes, *flamígeros* por purísimos, *magnífica* espesura por *grata* espesura, etc., etc.

Varias autoras participaron en esta publicación, cuyo original conserva la Real Biblioteca: Francisca **Carlota del Riego** repite el objeto del homenaje en su título: *A S.M. la Reina Dª Isabel II. Por la magnánima acción de ceder sus bienes al Estado:* [«Veis en la selva umbría…»]; **Faustina Saez de Melgar** que le había dedicado en 1854 *La lira del Tajo*, también colabora en esta obra (*Poesías*: 34-36); **Isabel Ocio y Sato**, *A S.M. la Reina. Soneto:* [«Noble sin par, ostentas tu nobleza…»] (*Poesías*: 29); **Micaela de Silva y Collás** con *La flor silvestre*, (*Poesías*: 37-39); en el caso del poema de **Ángela Grassi** hay muchas variantes entre el original y la versión impresa, sin que sepamos quién realizó las modificaciones: *El siglo diez y nueve. Dedicado a S.M. la Reyna Doña Isabel II con motivo de su heroico desprendimiento en favor del público tesoro:* [«Lóbrega está la noche: el viento muje(sic)…»]; **Joaquina García Balmaseda**: *A S.M. la Reina dª Isabel 2ª con motivo de la cesión de sus bienes al Estado. (Soneto)* [«Lisonjera contigo la fortuna…!].

26. *Poesías dedicadas á S.M. la Re ina Doña Isabel II al ceder á la Nación la mayor parte de su Real Patrimonio*. Madrid, Rivadeneyra, 1865, pp. 13-16. Real Biblioteca, Mss. II/ 3326.
27. Real Biblioteca, Mss II/4040 (11), 4hs con portada, autógrafo.
28. Real Biblioteca, Mss II/4040.

INAUGURACIÓN DEL CANAL DE ISABEL II. 1858

Conocíamos la relación que en los primeros años de su carrera literaria mantuvo **Faustina Sáez de Melgar** con Palacio, a través de su familia política, y el mecenazgo de la Reina disponiendo que todas las escuelas públicas se suscribieran a la revista que dirigía, *La Violeta*. Tras la caída de Isabel II mostraría sus verdaderos intereses con su vinculación a los krausistas, si bien no dejó, al volver la monarquía, de retomar los vínculos palatinos, como demuestran algunos poemas dedicados a la infanta Paz, por ejemplo. Reproducimos un poema manuscrito, que creemos inédito: *A S.M. la reina Dª Isabel segunda en la inauguración del Canal que lleva su augusto nombre*[29]:

Ved cual se agita el pueblo tumultuoso,
Lanzando por doquier plácido grito,
Ávido de admirar el portentoso
Alto caudal, que llega al infinito.

Lleno su pecho de gozoso anhelo,
Acude a contemplar en este día
Del fecundo Lozoya en nuestro suelo,
El rico manantial que nos envía.

¡Oh! Miradle correr grande y potente
Sus aguas ved a tan inmensa altura
Deslizarse, cual rápido torrente
Asegurándonos días de ventura.

Decirnos quiso el murmurar sonoro
Con melodioso y argentado acento
«Hoy te lego, Madrid, un gran tesoro
Recíbelo con himnos de contento.

Se que esta villa, pobre, entristecida
Sus campos secos, áridos, sombríos
En breve ostentarán embellecida
Rica y feliz con los caudales míos.

En breve sus magníficos pensiles
Te ofrecerán sus olorosas flores
Sonoras fuentes brotarán a miles
Con cascadas y bellos surtidores.

El industrial activo y codicioso
Recogerá mis aguas cristalinas
Y el labrador con ellas afanoso
Trasformará en edenes sus colinas.

29. Real Biblioteca, Mss II/4040 (37), 2 hs., autógrafo firmado.

El poderoso encontrará hermosura
Dulce recreo, amenidad notoria
Daré a la Ibera Corte galanura
Y a su reina inmortal, eterna gloria».

Esto el Lozoya con murmúreo blando
Dijo al brotar en ímpetu bravo,
Absorta el alma lo escuché temblando,
Y hoy lo traduce el pensamiento mio.

Bendecid Ysabel, la bondadosa,
Que os viene a dar la dicha imaginada
¡Oh! Vedla siempre grande generosa
De su España leal idolatrada.

Ved la alegría que en su frente brilla
Por el inmenso bien que os concedió
¡Gloria a la Soberana de Castilla
Que obra tan colosal patrocinio!

Himnos doquier de gratitud eleva
El pueblo, que la aclama jubiloso
Que raudo el viento por el orbe lleva
Cual emblema de paz, no glorioso.

Y cual madre la adora entusiasmado
El rico y el magnate la venera
Que hará glorioso su inmortal reinado
La escelsa nieta de Ysabel primera.

La augusta madre, su constante amor
Siempre celosa de su timbre y gloria
Recuerda amante que su nombre caro
Símbolo fue mil veces de victoria.

Y hoy asociado a la gigante empresa
A través de los siglos trasmitido
Su gloria el tiempo conservando ilesa
Será por las naciones bendecido.

ONOMÁSTICAS REALES

Uno de los temas recurrentes en la poesía femenina decimonónica fueron los versos con motivo de santos y aniversarios dirigidos a familiares, amistades o personajes por lo que, como era de esperar, Isabel II protagonizó muchos. Damos noticia de algunos, inéditos.

Las Religiosas de S. Pascual de Aranjuez, felicitan a su Reina y Señora y a su Augusta Hija la Infanta Dª Isabel[30]:

Himnos de triunfo y gloria
Cantemos en este día
Y lo alaben a porfía
Las páginas de la Historia.

Hoy quisieramos, Señora
Ofreceros una flor
Como emblema del amor
Que nuestro pecho atesora

Por que (sic) tienen tal encanto
Aunque mudas son las flores
Que con sus bellos primores
Saben desterrar el llanto

[1v] Pero la mano de Rosa
En vano se cansaría
Nunca simbolizaría
Nuestro Cariño, Señora.

Hoy infinitos amores
Quisiéramos encontrar
Y poderos presentar
Tambien infinitas flores.

Reciba del alto Cielo
Como otro tiempo Israel
La Reina doña Isabel
Su gracia, amor y consuelo.

Y después de recibir
Nuestro amor puro y leal
Una corona inmortal
Llegue algún dia a ceñir.

(2r)Nuestro cariño reciba
La Infanta Dª Isabel
Que nuestro corazón fiel
Pide al Cielo la bendiga.

De alli descienda una flor
Con gracia y belleza tanta
Que obsequie a la Augusta Infanta
Con su hermosura y primor.

Hoy la Celestial Ester
Su hermoso manto la tienda

30. Real Biblioteca, Mss II/4040 (66).

Y en lo adverso la defienda
Con su divino poder

Isabel Morante es otra autora desconocida que recurre también al recuerdo de la antepasada homónima:

A S. M. la Reina Dª Isabel Segunda en sus días[31]

¿Qué vivificador astro, allá en la esfera,
Brilla hermoso, feliz y sacrosanto?
La estrella pura de Isabel primera,
Cuyo glorioso rayo, al orbe causa espanto.
La que alumbró los campos de Granada
Cuando la cruz clavase en sus almenas,
Iluminando la famosa espada
Que vencio las legiones agarenas.
La que fúlgida, grande, majestuosa,
Nube alguna jamás su brillo empaña,
La misma que en su lumbre deliciosa
Hoy derrama feliz por toda España.
La que de luz fulgente inmensa hoguera
Fuente de bienes es magna y fecunda,
Y si un tiempo siguió a Isabel primera,
hoy resplandece en Isabel segunda.

VIAJES REALES

A BARCELONA

La visita de Isabel II a Barcelona se produjo el año 1860 y dio lugar a un *Álbum* conmmorativo dedicado por el Ayuntamiento, cuyo manuscrito se conserva en la Real Biblioteca.

Isabel de Villamartin, gallega de nacimiento pero residente en Cataluña desde su infancia, fue una de las primeras autoras que contribuyó al renacimiento de las letras catalanas. Había obtenido en 1859 la Flor natural con su poesías a «Clemencia Isaura» en los Juegos Florales de Barcelona, y celebra aquí la visita de Isabel II a la ciudad Condal, tres años después de efectuarse, con un poema que fecha en Madrid, el 1 de Octubre de 1863 y en el que se confiesa huérfana y desvalida.

A S.M. la Reyna Doña Isabel Segunda[32]

El (sic) la bella y altiva Barcelona,
Te vi, Señora, por la vez primera,

31. Real Biblioteca, Mss II/4040 (76).
32. Real Biblioteca, Mss II/4040 (89). Autógrafo firmado.

Cruzabas la carrera
Del pueblo catalán acompañada,
Y mientras te aplaudía,
Desde mi humilde esfera
Un saludo de amor te dirigí.

Yo vi irradiar en tu serena frente
De los antiguos Condes la corona,
Y el pueblo que blasona
De los hechos que brillan en su historia
Te contempló admirado,
Y aclamó con el pecho enagenado
A la regia matrona
Que así honraba las glorias del pasado! (sic)

Desde entonces fue todo mi deseo
Poder besar tu mano bienhechora
Y decirte: Señora,
Yo en la triste orfandad paso mi vida,
[1v] Que el que impera en la muerte
No reserve a tus hijos igual suerte,
Y nunca destructora
Ose el velo tocar de tu alma fuerte.

Aquella visita fue celebrada por otras autoras conocidas y que en aquellos años ya utilizaban el catalán como lengua materna. Es el caso de **Victoria Peña de Amer**: *A S.M. la Reina Dª Ysabel segunda con motivo de su venida á Barcelona*: [«A dónde vais, Ysabela…»][33]. También participa **María Josefa Massanes**: *A S.M. la reina en el acto de colocar la primera piedra para las obras del nuevo puerto: las marítimas glorias catalanas*» [«¿Sabéis Matrona excelsa…»][34].

A SEVILLA

El año 1862 la reina visita Andalucía, y autoras andaluzas tienen un motivo para agradecérselo. La famosa entonces y respetada **Antonia Díaz de Lamarque** escribe: *A S.M. Isabel II en su visita de Isabel II al hospital de la Santa Caridad de Sevilla*, poema que formará parte de la *Corona poética que ofrecen á S.M. Dª Isabel 2ª el Ayuntamiento constitucional de Sevilla y la Real Academia de Buenas Letras* [«Cuando cien y cien pueblos alcanzaron…»][35].

Luisa López Salvador, desconocida hasta el momento, firma el 28 de octubre de 1862: *A Nuestra Reyna Isabel II en el día de su marcha:* [«Lo mismo,

33. Real Biblioteca, Mss VIII/M/262, f. 18r-19r. Autógrafo firmado.
34. Real Biblioteca, Mss VIII/M/ 262, fol. 95r-96v.
35. Sevilla, [Establ. Tip. de la Andalucía], 1862.

Señora…»][36]. Se conserva el manuscrito original de **Dolores Arráez de Lledó**, fechado en Granada ese año de 1862 con el título: *A S.M. Isabel II:* [«Huid, huid, fatídicos crespones…»][37], que sería publicado como *Himno en honor de S.M. la Reina cantado por las niñas del Hospicio a su entrada en dicho establecimiento*[38].

A SEGOVIA

Cuesta creer, a la vista de los siguientes versos, que fueran las herederas de Santa Teresa quienes los escribieran. Por su ingenuidad los reproducimos sin modificaciones.

Carmelitas Descalzas de Segovia[39]

Toda la comunidad
de Carmelitas Descalzas,
se pone con humildad
a Vuestras Reales Plantas

Para agradecer mui fina
la estimada visita
de Vª Real Majestad
y de su amada familia.

Dios la de mucha saluz
y una vida dilatada,
para poder conserbar
la Religión en España.

Bien se conoce Señora
que su grande corazon
abriga un amor ardiente
a toda la Religion,

Pues se olvida, dege (sic) el Reino
por benir a visitar
a las hijas de Teresa,
en este tosco sayal.

Y tambien a Nuestro Padre
mucho se lo agradecemos,
tenga tanta debocion,
con el sagrado Carmelo.

36. Real Biblioteca, Mss II, 3307 (6).
37. Real Biblioteca, Mss II/3307 (7).
38. Real Biblioteca, Caja foll. Hª 29-7.
39. Real Biblioteca, Mss II/4040 (79).

Vien conocemos Señora!
que mui afligida esta,
mas como Reina prudente,
tiene que disimular.

Para su mucho consuelo
Dios la conserbe también
toda su Real familia
juntamente con el Rei.

Con la visita de ayer,
emos quedado con gozo
pero a faltado el consuelo,
de ber a su amado esposo.

Pues como es Piedra mui fina
el Sr. le está labrando
que tenga mucha paciencia
para llevar los trabajos.

Bien se conoce que es,
su vida mui meritoria
pues le fia los trabajos
ques el precio de la gloria.

Aora deseamos saber
cómo a esa ayer llegó
pues el nublado tan fuerte
a todas nos sorprendio.

Toda esta Comunidad
en oracion seguida
Pidiendo misericordia
A Ntro Dios y Señor,

Por vuestra Real Majestad
Y todo acompañamiento,
Que tubimos el onor de
Ver en nuestro conbento.

A dios señora a dios
Dios nos conceda algun dia,
La beamos en la gloria,
Como a la Reina de Ungria.

Pues como la ymita en el nombre,
También en su santidad,
Pues a todos edifica,
Con su mucha caridad.

Perdone señora estas letritas
Y vea el amor de las carmelitas

Pues de corazon mucho la queremos
Y con su presencia bien nos complacemos.

AL PAÍS VASCO

Peregrina del Real de Mántaras publica en 1865 unas *Composiciones poéticas dirigidas á S.M. la Reina al pisar el suelo vasco y en la M.N. Villa de Tolosa,* que incluyen dos poemas suyos, uno con el título del *Baño del Príncipe* y otro en vasco dirigido al Príncipe[40].

A LAS ISLAS BALEARES

Manuela de los Herreros, natural de Palma de Mallorca, participa en la *Corona poética dedicada a S.M. la Reina Doña Isabel II...* con un poema que comienza: [«Bendecid Baleares el día…» y otro tanto hace **Angelina Martínez Lafuente** [«Salve Reina Isabel! Flor nacarada…»][41].

MOTIVACIONES LABORALES. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

En otros lugares hemos dado cuenta de otros tipos de relaciones de autoras como Emilia Pardo Bazán o la Condesa de Mina con Isabel II[42], y tan sólo añadiremos aquí la transcripción de dos cartas que completan las ya conocidas dirigidas por Gertrudis Gómez de Avellaneda al Duque de Riansares[43], esposo de la Reina Madre, al que solicita entrar al servicio, ya sea de la Duquesa de Montpensier, ya de las hijas del infante don Francisco, aunque deja bien claro que preferiría ser Azafata de María Cristina. Hace patente los servicios prestados por su padre y su segundo esposo a la monarquía y la penuria económica en que se encuentra.

En las siguientes cartas, recuerda de nuevo que ha dedicado a María Cristina su *Devocionario* para, a continuación, poner de relieve la ingratitud de la Familia Real con ella y describe su situación con tintes patéticos. Aun así,

40. Tolosa,Tip. Laborde, 1865.
41. *Corona poética dedicada a S.M. la Reina Doña Isabel II al inaugurarse el monumento que las Islas Baleares erigen en la capital de la provincia para perpetuar... la visita... en 1860*, Palma, [s.n. Imp. de Pedro José Gelabert], 1863.
42. Simón Palmer, María del Carmen. «Carta inédita de Emilia Pardo Bazán a María Cristina de Habsburgo(1894)», *Grial,* 36(1998) 137, pp. 133-36; «Las finanzas de las escritoras románticas», en *A la zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad, 2005, Tomo I, pp. 597-612.
43. Se ha actualizado la acentuación. Archivo Histórico Nacional. Borbón, María Cristina de. Reina de España. Diversos. Títulos Familias 3406, Leg. 132, Exp. 1.

la escritora no consiguió entrar en Palacio y su testamento demuestra que al fallecer estaba muy lejos de la pobreza[44].

I.

Excmo. Sor. Duque de Riansares

Muy Sor. mío y de mi consideración y aprecio: la bondad que reconocen en V. todas las personas que tienen el honor de tratarle, la necesidad en que me veo de buscar un apoyo poderoso, y el convencimiento que tengo de la benevolencia que V. concedía a mi difunto Esposo, me animan a dirijir a V. estas líneas, que pude hacer llegar a V. recomendadas por el Sor. Egaña, que no hubiera reusado (sic) este favor a la viuda de un amigo suyo; pero que me determino a enviar a V. directamente para mayor brevedad, y porque creo que para un corazón tan noble y generoso como el de V. bastan para recomendarme mi sexo desvalido, mis desgracias, y la confianza que pongo en su protección de V.

Mi ruego, Sor. Duque, es para [2r] que V. se sirva recomendarme a la Augusta Sra. Su Esposa, alcanzándome en primer lugar la gracia de que se digne aceptar la dedicatoria de un Devocionario que voy a publicar, y en segundo que me conceda su Real apoyo para alcanzar una plaza de Azafata cerca de S.A. la Sra. Infanta Duquesa de Montpensier, o en fin, una colocación en el servicio de las Sras. Hijas del Infante D. Francisco ya que no pueda ser, como yo desearía mas que nada, que se me destinase al servicio de la misma Reina Madre, Sra. que hallaría en mi la mayor gratitud por cualquiera de estas gracias que me viniera de su augusta mano.

El motivo de mi primera pretensión es porque teniendo resuelto no volver a escribir, bien que hasta ahora haya sido la literatura mi única distracción, he querido honrar en lo posible mis últimas [3] obras; con este objeto alcancé de SS.MM. la Reina y el Rey se dignasen aceptar la dedicatoria de dos obras poéticas, y deseo que la otra religiosa que juntamente con aquellas van a salir a luz, sea favorecida con la alta protección de la Reina Madre. El no tener editor me ha impedido publicarlas hasta ahora, pero lo haré en breve, rindiendo este leve homenaje a la Augusta y Real Familia a quien consagro mis producciones.

Respecto a mi pretensión segunda nada tengo que decir. Sabido es, Sor. Duque, los grandes gastos que me ocasionaron la enfermedad, viaje y muerte de mi marido, y mi escasa fortuna tuvo con esto tal postración que me veo necesitada para sostenerme con el decoro debido, de un destino correspondiente a mi clase de hija y esposa de altos funcionarios, lo cual jamás alcanzaré si la Reina Madre no me honra con su augusta protección que nadie mejor que V. puede proporcionarme.

44. SIMÓN PALMER, María del Carmen, «*Lego a la tierra, de que fue formado, este mi cuerpo mortal*...Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista de Literatura*, 62 (2001)124, pp. 525-70.

Yo me encomiendo, pues, a su bondad de V.(4) Sor. Duque, rogándole me perdone esta libertad que me tomo, y que teniendo presente que soy una mujer sin amparo alguno en el mundo, que ha sido muy infeliz en todos conceptos, y que hasta ahora no ha obtenido gracia ninguna del Trono en servicio del cual murieron su Padre y su Esposo, me mire con benevolencia no deje burlada la confianza con que recurro a su bondad.

Soy, Sor. Duque, con los sentimientos del mayor aprecio y consideración. Su muy atenta y affma. Servidora Q.B.S.M.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, viuda de Sabater.

Hoy 10 de noviembre.= Calle de S. Marcos num. 10, pral.

II.

Excmo. Sor. Duque de Riansares

Muy Sr. mío y de mi consideración: Me permití molestar su atención de V. avisándole había quedado vacante una plaza de Azafata, esperando de su bondad me recomendase a la Augusta Reina Madre según se sirvió ofrecerme cuando por primera vez tuve el honor de escribirle para rogarle me dispensase su poderosa protección. Hoy vuelvo a tomar la pluma, aunque sin haber tenido todavía noticia alguna de que llegase a manos de V. mi anterior, con objeto de poner en su conocimiento que el Sor. Gobernador de Palacio, Marques de Miraflores, me ha escrito diciéndome que S.M la Reina nuestra Sra. había decidido suprimir la clase de Azafatas, no proveyendo las vacantes. Este aviso me ha sorprendido pero he creído mi deber comunicarlo a V. ya que me ha permitido antes abusar de su bondad para que me hiciese propicio el ánimo de la Excelsa Sra. de cuya mano me [2] prometía una merced que la Real determinación de su Augusta Hija hace ya imposible. Esta nueva prueba de mi mala suerte no me sorprende, Señor Duque, pues tengo ya conocido lo poco que tengo que esperar del destino, y acato como debo la Real resolución, aunque no puedo menos de deplorar que siendo la única persona de mi sexo que ha cultivado las letras en España, según le permiten sus débiles fuerzas; el único escritor que ha obtenido premios literarios en calidad de *Cantor de la Reina*, el único que en tiempos de triste recordación ha ensalzado públicamente en sus pobres versos el nombre Escelso de la Reina Madre, hija de un militar benemérito que murió al servicio del Rey difunto; viuda de un alto funcionario que mereció la confianza del Trono, y en fin, siendo una mujer desvalida que incesantemente ha implorado la generosidad de sus Príncipes para que la atendiesen como se dignan hacerlo con todos los escritores nacionales, haya sido la única excluida constantemente de las Regias bondades, teniendo el profundo dolor de no haber merecido ningún género de apoyo o protección, ninguna leve señal de la Rl. benevolencia, sin duda por ser este mi destino [3] Tócame solamente el resignarme con esta mi adversa suerte, rogando a Dios que derrame en S.M. tantos beneficios cuantos son mis infortunios, y dando a V. las más rendidas gracias por sus buenos deseos a mi favor, y suplicándole sirva reiterar a S.M. la Reina Madre mi profunda gratitud por la honra que me dispensó de dedicarle mi última y

religiosa producción literaria (que aún se haya en la imprenta) y que espero tener el honor de poner a sus Rles. Plantas en todo el mes próximo.

Quedo, Sor. Duque, con los sentimiento mas distinguidos, de V. atentamente y affma. servidora

Q.B.S.M= Gertrudis Gómez de Avellaneda

Hoy 27 de diciembre. Calle de San Marcos, nº 18, cto. pral.

Lo cierto es que Isabel II atendió peticiones de ayuda de escritoras, como la de Josefa Díez Carralero, «La ciega de Manzanares» a la que concedió una pensión, o la ofrecida a los hijos de Carlota Cobo, cuando ésta le dedicó la biografía novelada por ella de su madre, Agustina de Aragón. Alojó en las casas del Patio de Banderas del Alcázar de Sevilla a Fernán Caballero, etc, etc. Conviene, por último, recordar que dos de sus hijas serían años más tarde escritoras: Paz y Eulalia de Borbón.

Fecha recepción: 03/02/2010
Fecha aceptación: 07/05/2010

UNA VOZ FEMENINA EN EL TEATRO DE MEDIADOS DEL XIX: LA COMEDIA DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Rosalía Fernández Cabezón

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El análisis de siete comedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda nos descubre la voz de una dramaturga valiente, inconformista, que expone sus ideas en torno a una serie de problemas que le preocupan, así se manifiesta a favor del amor sin presiones familiares, económicas o sociales, donde se pueda elegir con libertad al cónyuge, rechazando los matrimonios concertados porque sólo traen la infelicidad de los contrayentes. Respecto al papel de la mujer en la sociedad de su tiempo, censura la total dependencia de éstas respecto a los varones y critica cómo están sometidas a unos estrictos códigos de conducta que ellos les imponen, adelantándose en muchos años a las denuncias feministas.

Palabras clave: Comedia decimonónica, Gertrudis Gómez de Avellaneda, propuestas feministas.

ABSTRACT

The analysis of seven comedies by Gertrudis Gómez de Avellaneda discovers a courageous, nonconformist female playwright who voices her ideas on a series of problems that worried her. She champions love when one's spouse may be chosen at will, unhampered by family, economic and social pressure, thus rejecting arranged marriages which bring nothing but misery to both parties. With regard to the role of women in her day, she censures their total dependence on men; her criticism of the strict codes of conduct imposed on women prefigure the feminist denunciations which will only come many years later.

Key words: 19 th-century comedy, Gertrudis Gómez de Avellaneda, feminist proposals.

La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), además de una estimable poetisa y novelista, destaca por ser una de las dramaturgas más aplaudidas del siglo XIX español (Gies, 1996: 271-285). Cultivó con éxito los más variados géneros teatrales: tragedia, drama, comedia, que hacen de ella un típico ejemplo del hibridismo que singulariza la época (Rubio Jiménez, 1988: 643).

Después de sus grandes estrenos en la década de los cuarenta (*Munio Alfonso, El príncipe de Viana, Egilona, Saúl…*) donde la autora se decanta por una modalidad mixta (ecléctica) en la que se fusionan elementos de la tragedia con los del drama romántico (Villaverde, 1981: 200-209), a partir de los años cincuenta – a excepción de *Recaredo* (1851), *La verdad vence apariencias* (1852) y *Baltasar* (1858) – su producción dramática se inclina hacia la comedia, género en el que la Avellaneda proyecta su rica y compleja personalidad, especialmente en algunos de los temas que más le preocupan como son el amor, el matrimonio, el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo…

En las piezas recogidas (*Errores del corazón* (1852), *La hija de las flores* (1852), *La Aventurera* (1853), *Simpatía y antipatía* (1855), *Oráculos de Talía* (1855), *Tres amores* (1858) y *El millonario y la maleta* (1870), las relaciones amorosas de sus protagonistas presentan una variada casuística.

En *Errores del corazón*, tildada de sentimental por la crítica (Cotarelo, 1929: 406), el doctor Román, un médico filántropo, ama apasionadamente a una paciente a la que ha salvado la vida, la condesa de Valsano. En la escena V del acto inicial, en diálogo con su protegida María, expresa la intensidad de ese sentimiento que le embarga en términos que recuerdan los que la propia Gertrudis emplea en sus *Cartas* a Ignacio Cepeda (Cruz de Fuentes, 1914: 87-144):

> … yo hablo de aquel sentimiento vivo, absoluto… de aquel amor que hace de un ser todo el universo para el corazón que lo abriga […] que llena el alma sin dejar espacio para ninguna otra pasión…, de aquel amor que no consiente límites, que necesita la posesión completa exclusiva del objeto amado… de aquel amor de deseos infinitos, ¡de aspiraciones eternas! (Gómez de Avellaneda, 1977: 53).

Por su parte María, a pesar de la diferencia de edad que les separa, ella tiene 19 años y el doctor 45, está enamorada en secreto de su protector, y recrimina la poca fortaleza que éste demuestra cuando la condesa le confiesa que ama a Fernando, un pariente del médico. Por boca de María, la dramaturga – que hasta esa fecha ha estado enamorada primero de Cepeda, en Sevilla, y posteriormente de Gabriel García Tassara, en Madrid, sin lograr ser correspondida como ella hubiera deseado (Bravo Villasante, 1986: 41-52 y 80-88)– defiende con vehemencia la superior capacidad que poseen las mujeres para el sufrimiento frente a la actitud de los hombres:

> ¡El alma que sabe amar no ha de sufrirlo todo! ¡Ellos, los seres que se llaman fuertes, carecen acaso de este gran poder del sufrimiento que yo encuentro en mi alma! ¿Seremos nosotras, las criaturas débiles, las que poseemos únicamente el valor supremo de la resignación? (Gómez de Avellaneda, 1977: 77-78)

La joven, preocupada por la salud del doctor, que sólo recuperará si consigue el amor de la condesa, no duda en sacrificarse; para ello debe desvelar a la noble que el médico tiene destrozado el alma porque «¡ama y no es amado!» (81); le ruega que en un esfuerzo supremo acepte ser su esposa, pero la condesa no es capaz de desmentir a su corazón. El doctor, a fin de aliviar su pena, decide refugiarse en la soledad del campo, pero María no está dispuesta a separarse de él y entre delirios le confiesa su amor, lo que provocará los remordimientos del médico, que se siente al mismo tiempo «víctima y verdugo» (91).

Muy diversa es la postura de Fernando en sus relaciones con el sexo femenino. Durante la enfermedad de la condesa ha cortejado a la hermana de ésta por ser la heredera de «una dote de las mejores de España» (48); aclara sin arrobo que debido a su escaso patrimonio tiene que contraer «un casamiento por razón de Estado» (49), por ello juzga conveniente corresponder a la rica condesa, lo que motiva la indignación del doctor quien lo acusa de no tener corazón, de dejarse llevar por el positivismo material que caracteriza a la época, donde la sed de oro es lo único que preocupa a los jóvenes. Cuando la condesa descubre el galanteo que Fernando mantuvo con su hermana rompe el compromiso decidida a dar su mano al doctor, pero éste la rechaza y elige como esposa «a la mujer angelical a quien venera mi alma» (123), es decir, a María.

De corte sentimental (Gómez de Avellaneda, 1977: 15) es también la comedia *Tres amores*, que la autora ambienta en el reinado de Carlos III. En un pueblecito de la montaña navarra, Antonio, un labrador, está enamorado de Matilde, una joven que ha sido criada por la familia de él y de quien se desconocen sus padres. El labrador cifra su existencia en hacer feliz a Matilde, con quien desea casarse. Sin embargo, la llegada de un poeta, Víctor San Adrián, perturba esa relación juvenil porque Matilde se siente atraída por los versos y por el lenguaje apasionado de San Adrián y así confiesa a la criada que se ha operado en ella un cambio en su existencia:

> No puedo negar ni explicar lo que me inspira. Sus miradas me fascinan, sus palabras me abren un mundo nuevo, que me atrae con el poderoso encanto de lo desconocido… (Gómez de Avellaneda, 1981: 138)

Unas cartas que recibe San Adrián en las que su pariente, el conde de Lárraga, le destina a su única hija como esposa (necesita un gran casamiento porque no dispone de fortuna) y el nombramiento para un cargo diplomático precipitan la marcha del poeta y la desventura de Matilde, porque cuando ésta le desvela que le ama y que está dispuesta a convertirse en su esposa, él la rechaza en estos términos:»No veo en usted la mujer de mi porvenir… de mis aspiraciones…» (140)

En el personaje de San Adrián algunos críticos han querido ver una posible alusión a Gabriel García Tassara, poeta con el cual la Avellaneda había mantenido en el pasado unas tormentosas relaciones amorosas y que había abandonado su profesión de escritor aceptando un cargo en la carrera diplomática (Cotarelo, 1929: 571).

Pero Matilde no se resigna a quedarse sepultada entre esos montes, desea alcanzar la gloria, es la única forma que tiene para superar la distancia que la separa de San Adrián, para hallarse a su altura:

> ¡Yo necesito llegar hasta él! ¡Lo necesito, y me siento con fuerzas para alcanzarlo! Él se ha ceñido la corona del genio… ¡Pues bien!... ¡Yo también quiero esa corona!... (141)

Por ello, cuando tiene noticia de que sus familiares sin consultarla (*tiranos*, les denomina) la destinan a un convento, decide huir acompañada por Antonio, quien generosamente pone a su disposición la herencia de su tío porque le dice: «tú eres para mí más que el universo» (141).

Cinco años después, bajo el nombre de Celia, Matilde convertida en actriz está a punto de protagonizar en Madrid la tragedia de San Adrián titulada *Safo*, regalada por el abnegado Antonio que en calidad de hermano ha procurado la instrucción de su amada sin escatimar gastos en maestros y libros, e incluso se ha puesto a trabajar como ebanista a fin de que sus fondos no disminuyan gravemente. El encuentro entre la actriz y el poeta reaviva el antiguo sentimiento de la joven y tras el éxito en las tablas Matilde le confiesa jubilosa que por fin ha alcanzado la gloria a que aspiraba, por fin ha llegado a su altura y está dispuesta a sacrificarse, dejando la escena, si él la ama, si pueden compartir sus vidas. Sin embargo, San Adrián – a quien su parienta Leonor ha definido como de «vasta inteligencia, pero de corazón árido, ambicioso…» (148), no quiere comprometerse con los lazos del matrimonio, todavía les separa la distancia del nacimiento, y por ello alega en su rechazo:

> … hay en el mundo convenciones que es menester respetar… deberes sociales de los que no prescinden jamás hombres de mi clase. Sabes que pertenezco a la ilustre familia… (155)

No obstante, esa supuesta distancia social no es tal porque Matilde es hija de Leonor, única hermana del conde de Lárraga, en quien éste, después de la muerte de su hija, quiere hacer recaer sus títulos y su fortuna, arrepentido porque en el pasado había impedido la felicidad de su hermana, al oponerse por orgullo y «por no deslustrar sus timbres» (148) al matrimonio de ésta con un artista de talento, aunque ella se casará secretamente, de cuya unión nacerá Matilde; en este sentido, la dramaturga levanta su voz contra las rígidas leyes vigentes en la España del setecientos, periodo en el que se desarrolla la acción, donde los jóvenes menores de veinticinco años están obligados por la Pragmática de Carlos III de 23 de marzo de 1776:

> … para celebrar el contrato de esponsales, pedir y obtener el consejo y consentimiento de su padre, y en su defecto de la madre, y a falta de ambos, de los abuelos por ambas líneas respectivamente, y no teniéndolos, de los dos parientes más cercanos que se hallen en la mayor edad […] Si llegase a celebrarse el matrimonio sin el referido consentimiento o consejo, por este mero hecho, así los que lo contraxesen, como los hijos y descendientes que provinieren del tal matrimonio, quedarán inhábiles, y privados de todos los efectos civiles, como son el derecho a pedir dote o legítimas, y de suceder como herederos forzosos y necesarios en los bienes libres, que pudieran corresponderles por herencia de sus padres o abuelos, a cuyo respeto y obediencia faltaron contra lo dispuesto en esta pragmática…[1]

El conde de Lárraga, a fin de reparar esa injusticia cometida hace veinticuatro años, reconocerá como válido y legítimo el casamiento de su hermana y declarará heredera y poseedora de todos sus títulos y riquezas a su sobrina Matilde, a quien destina como esposa de San Adrián, pero ella de forma sorprendente le rechaza formulando la teoría –la de la dramaturga– sobre la existencia de tres tipos de amores: el primero es el amor calculado, el de la vanidad y los sentidos, un amor que puede conciliarse con intereses bastardos y ruines, representado por Víctor San Adrián. El segundo es el amor de la cabeza, el del orgullo y del entusiasmo, que se lanza a la búsqueda de una aspiración soberbia, un amor iluso que prodiga tesoros al ídolo de culto. Ese es el que Matilde sentía por San Adrián. Por último, existe un tercer amor, el puro, el sublime, capaz de soportarlo todo, de los mayores sacrificios, ese es el amor de corazón que sólo atesoran las almas grandes como Antonio, y por ello es digno de que le conceda su mano, renunciando al título de condesa.

1. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, en *Los códigos españoles concordados y anotados*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1850, Libro X, Título II, Ley IX, pp. 314-315.

Al leer estas frases, cómo no traer a colación las palabras que Gertrudis escribe a Antonio Romero Ruiz, en la primavera de 1853, sincerándose sobre su antigua relación con Tassara:

> Por mi parte sólo te diré que una sola vez he creído amar. El amor, tal cual yo lo concibo y lo he menester, no he hallado quien me lo inspire, ni quien lo sienta por mí. Pero abrigué largo tiempo un sentimiento enérgico, único de su especie que he sentido. No fui víctima de un abandono vulgar: mi desgracia consistió en que me dejé subyugar de las cualidades de la inteligencia sin cuidarme de las del corazón…(Bravo Villasante, 1986: 154-5)

El deseo de gloria, el valor del talento es, asimismo, el tema recurrente en la comedia *Oráculos de Talía*, pieza de enredo que ha sido puesta en relación con *La dama duende* de Calderón de la Barca (Cotarelo, 1929: 550). En ella el protagonista Fernando Valenzuela, un dramaturgo del siglo XVII, reivindica el noble empleo del autor dramático a pesar de las privaciones que tiene que sufrir, frente a la estabilidad económica y social que le puede proporcionar una carrera civil como defiende su criado Valentín:

> Yo tengo fe, Valentín,
> en el genio, a quien fortuna
> tributo debe rendir.
> El talento es patrimonio. (Gómez de Avellaneda, 1979: 237)

Piensa que su valía ha sido por fin reconocida cuando varios nobles cortesanos le encargan una comedia para ser representada en el palacio real; su entusiasmo es tal que ingenuamente exclama:

> ¡Oh no! no es la intriga sola,
> ni el personal interés,
> ni los bastardos manejos,
> ni la lisonja soez
> los que imperan en el mundo,
> y en él consiguen sostén.
> ¡Aun hay justicia en el hombre!
> ¡Aun hay para el genio prez! (248)

Valenzuela, halagado por los supuestos protectores, cree que el talento se respeta y que su carrera como dramaturgo puede ser útil en el servicio de la patria. Sin embargo, pronto saldrá de su error; podrá comprobar con desilusión cómo los nobles lo único que pretenden es comprar su conciencia, cómo va a participar por amor a la ambiciosa Eugenia de Uceda en las intrigas cortesanas, descubriendo que sus mecenas tan sólo desean la caída de la reina Doña Mariana durante la minoría de Carlos II para entronizar a Don Juan José de Austria, el hijo de la Calderona. El protagonista que permanece fiel a

la soberana es elevado a la categoría de ministro, pero no sin desmentir lo que antes había afirmado:

> … no hay senda
> para el ingenio en España,
> si de su índole no abjura,
> si su entusiasmo no apaga,
> si con bajezas o intrigas
> favor bastardo no alcanza,
> o los públicos poderes
> con audaz empeño asalta. (311)

Versos llenos de amargura que reflejan el verdadero sentir de la Avellaneda, quien a pesar de ser una escritora de éxito (ha publicado poemas, varias novelas, estrenado dramas) ha visto cómo sus pretensiones de obtener algún cargo en la corte de Isabel II, primero en 1845 y después en 1851, no han recibido una respuesta favorable (Bravo Villasante, 1986: 126-7 y 135), y lo que para ella supuso un enorme disgusto, la negativa de ser aceptada en la Real Academia Española al estar vacante una plaza por muerte de su gran amigo Juan Nicasio Gallego en 1853. Aunque cuenta con influyentes valedores su candidatura fue rechazada «por la cuestión del sexo» (Bravo Villasante, 1986: 146-8).

Por esos mismos años, en 1856, se quejaba en carta a Leopoldo Augusto de Cueto del nulo reconocimiento oficial que había tenido:

> Soy acaso el único escritor de España que jamás ha alcanzado de ningún gobierno distinción ni reconpenza (*sic*) grande o chica. Mi sexo ha sido eterno obstáculo a la buena voluntad que algunos ministros me han manifestado, y mi amor propio herido ha tenido, sin embargo, que aceptar como buenas las razones que, fundándose siempre en mi falta de barbas, se han servido elegir muchos hombres ilustrados para justificar la escepción (*sic*) poco grata que se ha hecho de mí. (Gómez de Avellaneda, 1974: 143)

Otro motivo que Gertrudis Gómez de Avellaneda aborda en algunas de sus comedias es el de los matrimonios concertados. Sabemos por su *Autobiografía* cómo desde que tenía quince años su familia tenía planeado casarla con un caballero de la isla. Ella –quizás por parecerle muy lejana la fecha de la boda– no se manifiesta en contra, pero cuando por fin el enlace es inminente no se halla «con fuerzas para consumar el sacrificio» y para evitarlo se fuga a casa de su abuelo, lo que produjo una gran consternación tanto en el ámbito doméstico como social «la opinión pública me condenaba», escribe al respecto (Cruz de Fuentes, 1914: 44-59).

La Avellaneda plantea este asunto con suma delicadeza en *La hija de las flores*, en la que Luis, un joven de 23 años, por respeto a su tío, debe casarse

con Inés, una mujer de 36 años, aspecto que a juicio de Gies supone una inversión del patrón ofrecido en la comedia maestra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas* (Gies, 1996: 278), obra cuyo recuerdo de don Carlos pudo influir en la construcción del personaje de Luis (Mayoral, 1995: 150). Éste, aunque no ama a su prometida, ha aceptado esa unión para satisfacer las expectativas de su tío, pero llegado el momento decisivo siente una inmensa tristeza por la pérdida de libertad, si bien su tío le hace notar que nunca forzó su albedrío y que él dio su consentimiento. También la dama siente aversión por ese enlace, que la hace muy infeliz, hubiera preferido retirarse a la soledad del claustro, pero por obedecer a su padre ha aceptado el sacrificio.

La trama se complica cuando Luis conoce en la finca a Flora, una muchacha de origen desconocido, de quien se enamora apasionadamente. Flora en su ingenuidad cree que si le ama a ella no debe casarse con otra; es más, le propone con decisión que huyan a lejanas tierras donde nadie les mande, pero Luis, un galán respetuoso con las normas y con la palabra dada, rehuye su propuesta en estos significativos versos:

> ¡Ah! tus acentos me encantan,
> me enloquece tu ternura
> y por lograr la ventura
> que me ofreces, no me espantan
> riesgos mil, te lo asegura
> mi corazón; mas deberes
> tienen los hombres honrados,
> y hay compromisos sagrados
> que hoy impiden lo que quieres. (Gómez de Avellaneda, 1979: 129)

Determinadas actitudes de los prometidos hace pensar a éstos que el otro no tiene sano el juicio y de ser así el matrimonio podría evitarse. Al comprobar que los dos razonan con cordura cada uno sugiere que sea el otro quien rompa el compromiso; Luis le propone a Inés que sea ella quien rompa, pero la dama prefiere que sea él quien dé ese paso apoyándose en el tradicional papel pasivo de la mujer («Mi sexo es muy tímido», 133), en su innata sumisión para hacer recaer en el hombre el peso de la ruptura. Luis, sin embargo, alega que una señora de cierta edad no debe dejarse mandar en asuntos tan graves, debe escoger a gusto a su futuro marido (Mayoral, 1995: 147-8). En ambos casos, ninguno quiere contrariar la autoridad de su padre (Inés) o de su tío (Luis); el sentido de la obediencia filial pesa más que sus propios sentimientos.

Finalmente todo se resuelve cuando Inés confiesa la pena que le martiriza: violada en su juventud, tuvo una hija que cree muerta, pero el tío de Luis, que es el ofensor, le revela que Flora es el fruto de ese crimen, ofreciéndose a

reparar su honor casándose con ella; asimismo, darán su aprobación para que se celebre el matrimonio, esta vez por amor, entre Luis y Flora.

De nuevo la dramaturga refleja en esta comedia dolorosas experiencias personales, como son la preocupación que demuestra por los hijos naturales y por la deshonra de la mujer, y que sin duda hay que poner en relación con la hija (María-Brenilde) que tuvo en 1845, fruto de sus amores con Tassara, a la que éste nunca reconoció, ni tan siquiera cuando la niña está en el lecho de muerte (Bravo-Villasante, 1986: 94-98).

El tema de los matrimonios concertados volverá a tratarlo en la pieza en un acto titulada *Simpatía y antipatía*. En ella Isabel anhela el divorcio porque está casada con un hombre del que le separa una profunda discordancia; en su confesión achaca a un destino aciago esa unión desgraciada:

> Pues bien, si un hado maligno
> por un capricho ligara
> con vínculo santo, eterno,
> a dos seres que se hallaran
> por antipática fuerza
> separados… (Gómez de Avellaneda, 1977: 375)

Esta dama no puede corresponder al amor que le profesa el conde porque es una mujer casada, temerosa de su honor, que debe respetar un compromiso sancionado por la Iglesia. Sabe que obtener la anulación en Roma es una misión difícil, pero como la decisión partió de su consorte, si lo consigue, si queda libre, ingresará en un convento.

Por su parte, el conde es también un hombre casado, que relata las circunstancias del enlace a pesar de su oposición. Desde pequeño vivía con un deudo de su madre, un anciano que era el tutor de una niña, quien sólo desea unir a estos jóvenes en matrimonio a fin de que su herencia no se divida y aún a sabiendas de que ambos tienen genios encontrados. Separados durante muchos años, los contrayentes no pueden contrariarle a la hora de su muerte y aceptan el himeneo, que se celebrará por poderes, aunque desde entonces todas sus gestiones han estado encaminadas a lograr el ansiado divorcio. Cuando a través de la narración los esposos se reconocen como cónyuges y comprueban cómo la antigua antipatía se ha convertido en un amor sincero, tratarán de paralizar el pleito que les conducía a la separación matrimonial.

No es ésta la primera vez que la Avellaneda expresa literariamente sus ideas en torno al controvertido asunto del divorcio. En su novela *Dos mujeres* (1842-1843) se manifiesta contraria a la indisolubilidad del matrimonio; pondrá en tela de juicio las convenciones sociales, figurando dicho lazo como el vínculo que mantiene apresados a los individuos cuando el sentimiento amoroso ha desaparecido (Ayala, 1998).

Interesantísima resulta la comedia titulada *La Aventurera*, estrenada con aplauso en la primavera de 1853 (Cotarelo, 1929: 531-535); la autora desvela que se trata de una imitación libre de *L´Aventurière* (1848), original del escritor francés Emilio Augier, si bien la crítica contemporánea señaló las divergencias existentes entre las dos piezas en cuanto a los caracteres, las situaciones, el desenlace, el género al que pertenecen y el pensamiento moral que desarrollan (Romero Ortiz, 1871: 311-317). Es posible que la Avellaneda al componerla tuviera también presente *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (hijo), publicada primero como novela en 1848 y cuya versión teatral se llevó a los escenarios parisinos en 1852 (Calvet, 1991: 563).

En *La Aventurera* se dramatiza un espinoso asunto como es la rehabilitación de la mujer caída. La protagonista, Natalia, está a punto de casarse con un sesentón, Julián; en este enlace no hay motivación económica puesto que ella goza de cuantiosos caudales que guarda depositados en el Banco de Inglaterra. Sólo aspira con este matrimonio a ingresar en sociedad, a lograr una situación que nunca ha conocido:

> La de verme en el mundo
> con rango de noble esposa;
> la de ocupar puesto digno
> entre las hembras de honra. (176)

Devorada por amargos recuerdos le confiesa a Julián su sórdido pasado. Nacida en pobre cuna, huérfana y sin nadie que la protegiese, tan sólo se encontró con un monstruo, que fingiéndose su hermano, la convirtió en una cortesana. Su prometido, que aprecia en ella un elevado carácter, está decidido a casarse, saltando por encima de «las necias leyes sociales» (194) que la repudian sin remedio. Pero si Julián ha sentido piedad por la desventurada, por la magdalena arrepentida, sus hijos manifiestan una actitud adversa. La autora, en una magistral escena (II, VIII), enfrenta la postura de Luisa, una joven de 19 años, a la que la fortuna ha sonreído desde su infancia, que ha vivido custodiada por su familia conservando intacta su virtud, con la de la protagonista, que se ha visto abocada a vender su honor a cambio de pan. La intención de la dramaturga es poner de relieve la mísera y desesperante condición de esas criaturas abandonadas para las cuales sólo hay dos caminos: el de la prostitución o el de la indigencia (Romero Ortiz, 1871: 316). Pero Luisa, lejos de compadecerse de la víctima, condena con suma rigidez la conducta de Natalia y lejos de perdonarla, la humilla.

El hijo, Eduardo, es un calavera que ha llevado una vida licenciosa y ha derrochado toda la herencia de su difunta madre. Es la personificación del hombre que invoca la virtud después de haberla escarnecido. Si al principio

rechaza a Natalia porque una mujer de su reputación no puede sustituir a una dama como era su madre, posteriormente cambia cuando la protagonista, decidida a entrar en un convento, le ofrece todo su dinero para que lo distribuya entre las jóvenes huérfanas a fin de que con esas pequeñas dotes eviten los peligros que a ella le acecharon y se puedan convertir en dignas esposas. Es en ese momento cuando la comedia alcanza todo su sentido, cómo a través de los versos de Eduardo la autora lanza todo un alegato feminista (Bravo Villasante, 1986: 142), señalando la injusticia del código moral de la sociedad española:

> Hoy su juicio me ha mostrado
> el cielo, por mi conciencia,
> que me hace claro entender
> que es enorme sinrazón
> que la ley de expiación
> sólo alcance a la mujer;
> y que el hombre, juez severo
> de faltas de que es autor,
> blasone de seductor
> y después de justiciero. (228)

Por último, nos detendremos en *El millonario y la maleta*, una pieza cómica en dos actos que la autora concibió para ser representada por un teatrillo de aficionados de Sevilla, ciudad donde residió desde 1865 a 1869. Al parecer no llegó a estrenarse y permaneció inédita hasta 1870, en que la incluyó en el tomo III de sus *Obras* (Cotarelo, 1930: 51).

Se trata de un juguete escénico escrito con habilidad y gracia en el que la dramaturga acude a la deformación caricaturesca de los personajes a fin de procurar la hilaridad de los espectadores/ lectores. Se nos presenta a Doña Policarpa preocupada hasta la obsesión por casar a sus tres hijas en un momento en que según ella «los maridos escasean más que los sastres de conciencia» (Gómez de Avellaneda, 1981: 43). La comicidad se implementa con la salida de la primogénita, Mónica, que está trazada con los rasgos de la bachillera pedante, hablando siempre con frases en latín –vengan o no a cuento– o utilizando palabras altisonantes para referirse a objetos cotidianos. Para Marina Mayoral, la Avellaneda se sirve de los tópicos habituales para ridiculizar el deseo de saber de las mujeres. Para esta crítica, en una época en que éstas empezaban a incorporarse a la cultura y en la que las reivindicaciones feministas pedían la igualdad de instrucción, esta burla de una joven enfadosa por su mala asimilada erudición puede querer decir que ese no es el modelo de mujer sabia que la escritora defiende (Mayoral, 1995: 144-5).

La segunda de las hijas, Rosa, es una coqueta, una cursi que se adorna con tal exageración y mal gusto que Emilio comenta: «Es un jardín ambulante»

(50). Es el ejemplo de la mujer fatua, sólo pendiente de la moda y de los lujos; su deseo es vivir en la Corte y «tener coche…palcos en los teatros…aderezos de brillantes…vestidos de moaré…» (50). Es la pequeña, Gabriela, la que más se aproxima al tipo de mujer que prefiere la escritora. Indignada porque su madre les trata como si fueran mercancía, con su buen juicio le recrimina: «¿No está cansada todavía de sacarnos al mercado?» (46).

Otro elemento que produce comicidad lo encontramos en el equívoco y en las situaciones que genera (Mayoral, 1995: 146). Debido a las idénticas iniciales de la maleta, los lugareños confunden a Emilio Coello, amante de Gabriela, que ha venido al pueblo para pintar un cuadro destinado al retablo de la iglesia, con un millonario originario de la villa, Esteban Cañizares. Ante el artista desfilan una serie de personajes de lo más pintoresco que lo único que pretenden es conseguir sustanciosas donaciones. Cuando llega el verdadero millonario decidido a descansar de la ajetreada vida de la Corte tiene que soportar con desesperación cómo los pedigüeños vuelven para reclamar las dádivas prometidas por el artista. Con resignación accede a todas las peticiones, a excepción de la de Doña Policarpa, que insiste en enlazarle con su hija Gabriela. El millonario –que ya está casado– propone que la joven se una al hombre que ama, Emilio, cuyo talento le augura un brillante porvenir y para facilitarlo les concede como regalo de bodas su casa natal, que acaba de adquirir.

En suma, este repaso a las comedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda nos ha permitido descubrir la voz de una dramaturga valiente, inconformista, que expone abiertamente sus ideas en torno a una serie de problemas que le preocupan, así se manifiesta a favor del amor sin presiones familiares, económicas o sociales, donde se pueda elegir con libertad al cónyuge, rechazando los matrimonios concertados porque sólo traen la infelicidad de los contrayentes. Respecto al papel de la mujer en la sociedad de su tiempo, se atreve a censurar la total dependencia de éstas respecto a los varones en todos los órdenes de la vida, critica cómo están sometidas a unos estrictos códigos de conducta que ellos les imponen, adelantándose en muchos años a las denuncias de las feministas.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, MªÁ., «*Dos mujeres*, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, The University of Birmingan, 1998, IV, pp. 76-83.

BRAVO VILLASANTE, C., *Una vida romántica: la Avellaneda*, Madid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.

CALVET, R. Mª, «Las versiones españolas del teatro de Émile Augier», *Traducción y Adaptación Cultural: España-Francia*, Mª L. Donaire y F. Lafarga (eds.), Universidad de Oviedo, pp. 561-577.

COTARELO Y MORI, E., «La Avellaneda y sus obras», *Boletín de la Real Academia Española*, 1928, XV, pp. 583-635; 1929, XVI, pp. 5-48; 131-184; 267-325; 395-437; 529-593; 1930, XVII, pp. 5-71; 145-205.

CRUZ DE FUENTES, L. (ed.), *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta Helénica, 1914, 2ª ed.

GIES, D., *El Teatro en la España del siglo XIX*, Cambrigde University Press, 1996, pp. 271-285.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., *Cartas*, en *Obras de...*, 1974, Edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas, I.

— *Errores del corazón y otras comedias*, selección, prólogo y notas de M. Cruz, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, pp. 40-124.

— *Simpatía y antipatía*, en *Errores del corazón y otras comedias*, selección, prólogo y notas de M. Cruz, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, pp. 359-426.

— *La hija de las flores o Todos están locos*, en *Obras de…*, Edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 1979, III, pp. 93-162.

— *La Aventurera*, en *Obras de…*, edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 1979, III, pp. 163-228.

— *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio,* en *Obras de…*, edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas 1979, III, pp. 229– 321.

— *El millonario y la maleta*, en *Obras de…*, edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 1981, IV, pp. 41-67.

— *Tres amores,* en *Obras de…*, edición y estudio preliminar de J. Mª Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 1981, IV, pp. 127– 167.

MAYORAL, M., «Lo cómico en la obra de G. G. de Avellaneda», *Romanticismo 5*, Roma Bulzoni, 1995, pp. 143-151.

ROMERO ORTIZ, A., «Juicio crítico del drama *La Aventurera*», publicado en *La Nación* el 7 de junio de 1853, recogido en *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección Completa.* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, V, 1871, Apéndice, pp. 311-317.

RUBIO JIMÉNEZ, J., *El teatro en el siglo XIX* (II) (1845-1900), en *Historia del teatro en España*, dirig. por J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, II.

VILLAVERDE, L., «Gertrudis Gómez de Avellaneda, dramaturga ecléctica», *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte,* ed. a cargo de G. Zaldívar y R. Martínez de Cabrera, Miami, Ediciones Universal, 1981, pp. 200-209.

LOS RELATOS DE VIAJE DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Ángeles Ezama Gil

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En este artículo pretendo ofrecer una perspectiva poco habitual en relación con la escritura de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la de autora de relatos de viaje. Son tres los escritos de este tipo pergeñados por la escritora, uno editado como *Memorias inéditas* en 1914 y otros dos publicados en la prensa en 1857 y 1860. Los tres están escritos en primera persona y el primero es, con diferencia, el más intimista. Los relatos de 1857 y 1860 son los menos conocidos debido a su publicación periodística, sobre todo el primero de ellos, aparecido en las páginas del periódico *El Estado*, en el que hasta ahora ningún crítico había reparado; son una impresiones de viaje escritas en forma epistolar y dirigidas al escritor cubano Teodoro Guerrero. El publicado en 1914 es un relato del exilio que lleva a la autora desde Cuba hasta España, en tanto que los otros dos narran viajes veraniegos de placer; son comunes a ellos la presencia de tradiciones y de episodios históricos, constituyen además un ejemplo de literatura de balneario y de crónica social. En los tres se aglutinan variedad de materiales narrativos a los que concede cohesión la mirada de una narradora romántica que sublima el entorno contemplado y lo reproduce en términos pintorescos e incluso fantásticos, ya que su contemplación se halla mediatizada por la concepción idealizada del pueblo vasco y del entorno natural y por algunos referentes literarios. Con todo ello, dichos relatos de viaje evidencian su condición de género fronterizo, híbrido, de gran diversidad genérica y discursiva, trufados de elementos heterogéneos en una suerte de relato-miscelánea en que la aventura del viajero es un pretexto para hilvanar piezas diversas.
Palabras clave: Relato de viaje. Exilio. Provincias Vascongadas. Sur de Francia. Tradición. Literatura de balneario. Crónica social. Viaje no escrito.

ABSTRACT

In this article I offer an unusual perspective in relation with Gertrudis Gómez de Avellaneda's writing, that of authoress of statements of trip. They are three the writings of this type arranged by the writer, one edited as *Memorias ineditas* in 1914 and the other two published in the periodical press in 1857 and 1860. The three are written in the first person and the first one is by far the most intimate. The stories of 1857 and 1860 are the least known because of his journalistic publication, especially the first one, published in the pages of the newspaper *The State*, which so far no critic had noticed; there are travel impressions written in the form of letters addressed to the Cuban writer Teodoro Guerrero. The narrative published in 1914 is a statement of the exile that takes the authoress from Cuba up to Spain, while the other two narrate summer trips of pleasure; they are common to them the presence of traditions and historical episodes, constitute in addition an example of *literature of resort* and of gossip column. All the three agglutinate variety of narrative materials which cohesion depends the look of a romantic narrator that sublimates the contemplated environment and reproduces it in picturesque and even fantastic terms, since his contemplation is mediatized by the idealized conception of the Basque people and of the natural environment and by some literary references. All in all, these travel narratives demonstrate his condition of frontier, hybrid kind, of great generic and discursive diversity, stuffed with heterogeneous elements in a kind of story-miscellany in which the adventure traveler is an excuse to string together various pieces.
Key words: Statement of trip. The exile. Basque Country. South of France. Tradition. Literature of resort. Gossip column. The never written travel.

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA Y LA LITERATURA DE VIAJE

«Lo que suele entenderse como literatura de viajes no es generalmente asociada con la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda […] Este trabajo aspira a detenerse en aquellos aspectos de la obra de Avellaneda que en mayor o menor medida claramente revelan como intertexto la presencia de la literatura de viajes», declaraba Raúl Ianes en 1997 (209). No cabe duda de que el viaje tiene una importancia medular en la biografía de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda. De origen cubano, pasó a residir en España en 1836, desde donde realizó un viaje que la llevó de nuevo a Cuba, entre 1859 y 1864, volviendo a España previa una estancia en Nueva York, Londres y París. Viajó, además, a Francia en varias ocasiones: con su marido Pedro Sabater en 1846 para tratar de curar la enfermedad de este, permaneciendo tras su muerte en un convento en Burdeos (1847), y en sus desplazamientos veraniegos, que la llevaban a las Provincias Vascongadas o a los Pirineos, para entrar luego en Francia; de estos hay dos documentados, uno en 1857 y otro en 1859, ambos con su segundo marido Domingo Verdugo.

El primer desplazamiento de Avellaneda es el que la traslada de Cuba a España, considerado por la escritora como un exilio; así lo manifiesta en el prólogo a la traducción castellana de *La Havane* de la condesa de Merlin, también como ella exiliada:

> Nada, en efecto, es tan amargo como la expatriación, y siempre hemos pensado como la gran escritora que juzgaba los viajes uno de los más *tristes placeres* de la vida. […]
>
> Existencia sin comienzo, espectáculo sin interés, detrás de sí unos días que nada tienen que ver con lo presente, delante otros que no encuentran apoyo en lo pasado, los recuerdos y las esperanzas divididos por un abismo, tal es la suerte del desterrado. […]
>
> Siempre que hemos leído la descripción que hace de su primera navegación de América a Europa hemos experimentado una emoción que no será común a todos los lectores, porque no todos podrán conocer el sentimiento y la verdad que encierran aquellas páginas. Pero ¡ay! Nosotros también hemos surcado aquellos mares; nosotros hemos visto el nublado cielo de las Bermudas, y hemos oído bramar los inconstantes vientos de las Azores. Como la célebre escritora hemos abandonado la tierra de nuestra cuna; hemos emprendido uno de aquellos viajes solemnes, cuyos primeros pasos reciben el Océano; y lleno el corazón de emociones de juventud, y rica imaginación con tesoros de entusiasmo, hemos contemplado la terrible hermosura de las tempestades, y la augusta monotonía de la calma *en medio de dos infinitos*.
>
> Todas las impresiones que pinta la autora nos son conocidas: todos aquellos placeres, todos aquellos pesares los hemos experimentado. (Gómez de Avellaneda, 1844: IX-X)[1]

Tanto este prólogo como algunos de sus propios escritos evidencian un interés de Avellaneda por el género del relato de viaje que ha pasado hasta ahora casi por completo desapercibido para sus críticos; sólo García Morales (1986: 242), Raúl Ianes (1997: 212) y sobre todo Albin (2002) prestan atención a esta faceta de la escritura de Avellaneda, en relación con las *Memorias inéditas* (1838, ed. 1929) y en ocasiones con la serie de artículos «Mi última excursión por los Pirineos» (1860, ed. 1914). La razón de este aparente olvido radica en la difícil localización de dichos relatos, a excepción del ya citado de 1838, que fue editado por Domingo Figarola-Caneda de modo exento en 1914, y luego incluido en una recopilación de documentos sobre Avellaneda hecha por la viuda de Figarola-Caneda, Emilia Boxhorn, en 1929.

Los otros dos textos se publicaron en la prensa y la localización de ambos ha resultado un tanto azarosa. Se trata de la serie de artículos «Mi última

1. Roberto Ignacio Díaz (2002: 97) afirma que «The encounter with exile informs many of these author's writing, and, indeed, much of the canon of Cuban and Spanish American literatures».

excursión por los Pirineos», que corresponde al viaje del verano de 1859, editada en el *Diario de la Marina* de La Habana en 1860 y luego recogida en el volumen VI de las *Obras* del centenario en 1914[2], y de otra serie de artículos, hasta ahora olvidados, aparecidos en el periódico *El Estado* en 1857.

LAS MEMORIAS INÉDITAS DE LA AVELLANEDA (1836-1838)

Este es un texto de carácter memorialístico que la autora redacta basándose en «algunas notas que conservo en mi libro de Memorias» (Gómez de Avellaneda, 1838, ed. 1929: 249), con el auxilio de la memoria y en ocasiones de algunos libros como la «Descripción artística de la catedral de Sevilla» (1804) de Juan Agustín Ceán Bermúdez (*Ibíd*.: 275, 282). Avellaneda denomina a estas páginas «apuntaciones de mis viajes»:

> Eloísa: alguna vez he ideado formar para ti apuntaciones curiosas de mis viajes, consultar a otros viajeros, tomar nociones acerca de la historia, tradiciones y particularidades locales de los sitios de que te hablo; en fin, hermosear estas *Memorias* que te he ofrecido, haciéndolas instructivas e interesantes; pero no he podido; fáltame la tranquilidad de espíritu necesario para esta empresa, y aun el tiempo de realizarla. (*Ibíd*.: 255)

Los sustantivos 'apuntes' y 'notas', que figuran con frecuencia en los títulos de los libros de viaje (Serrano, 1993), son también los que prefiere García Morales para el relato de Avellaneda (1986: 232). Albin (2002) opta por *memorias de viaje* para el mismo fin, incluso dice que «los cuadernos pueden leerse como un diario de viaje, el cual imita a la vez que se desvía de los relatos de los viajeros ilustrados de los siglos XVIII y XIX, en particular de los escritos de Alexander von Humboldt» (Albin, 2002: 35). Algunas notaciones temporales de las fechas precisas en que se escribe cada cuadernillo o de los días de permanencia en cada ciudad, podrían hacer pensar en el relato como diario, quizás siguiendo el modelo discursivo del *Werther* (1774). Más ajustadamente creo que podría tildarse de *memorias de viaje*, denominación que se adapta muy bien al carácter del texto, que podría haber sido un mero diario de viaje, pero que la autora prefiere elaborar para hacer un relato más meditado, en la línea de de la *Histoire de la Soeur Ines* (1832) y de *Souvenirs et mémoires* (1836) de la condesa de Merlin.

Este primer relato es el de escritura más temprana entre los que pergeñó la autora (está escrito en Sevilla entre el 7 de noviembre y el 8 de diciembre de 1838) y fue uno de los últimos en conocer la luz pública (se editó en 1914).

2. Me ha imposible encontrar el citado volumen en ninguna biblioteca europea; debo su hallazgo y consulta a la generosidad de la profesora Stella Maris Scatena.

Se abre con una dedicatoria a su prima Eloísa de Arteaga y Loynaz, que es una mera excusa para establecer un diálogo, aunque la voz narrativa es única: no parece haber otro destinatario que la propia escritora, a pesar de las numerosas llamadas de atención a Eloísa. A la dedicatoria sigue la exposición del viaje, dividido en cuatro cuadernillos; en el comienzo de los cuadernillos tercero y cuarto se repite dicha dedicatoria. Con todo, no creo que pueda tildarse el relato de epistolar, como hace Albin (2002: 35), tal vez por la similitud de la voz narrativa con la de la llamada *autobiografía* editada en 1907 por Lorenzo Cruz de Fuentes.

El escrito a que me refiero relata en forma retrospectiva el viaje de Avellaneda desde Cuba a España en 1836, hasta llegar a instalarse en Sevilla en 1838, evocando nostálgicamente la isla que deja atrás; es un viaje en compañía: la de su hermano Manuel (al que cita en el segundo cuadernillo, durante la estancia en Vigo) y la de su madre, de la que se separa en Vigo para dirigirse a Andalucía, los compañeros de viaje durante la visita al castillo de las Bredas, o los amigos que la acompañan durante la estancia en Itálica; no obstante, sus observaciones son absolutamente individuales y no tienen nunca en cuenta a sus acompañantes.

Para Albin (2002: 38) estas *Memorias* tienen un carácter híbrido, ya que en ellas se encuentran trazos de varios discursos: desde el histórico, el político y el científico de los viajeros europeos (que la autora imita y somete a revisión) hasta el de la ensoñación poética inventada por Rousseau, y concluye que la autora elabora sus cuadernos desde los márgenes de la literatura de viajes, mediatizada por los discursos hegemónicos de la época: el científico, en especial el de la historia natural, y el histórico. Añade que la narración está permeada por un sustrato poético que se explicita en citas de José Amador de los Ríos, Lamartine, Byron, Heredia o Mme de Staël, en la evocación física del paraíso perdido y en las descripciones de la naturaleza sublime. Por otra parte, su discurso crítico sobre las ciudades y las costumbres europeas se inscribe en la corriente de crítica e interrogante sobre las ideas, creencias religiosas e instituciones políticas de la vieja Europa que tiene como modelo, entre otros, las *Cartas persas* de Montesquieu; no obstante, en la autora la crítica implícita contra el sistema colonial español no oculta su innegable atracción por España. El relato, por último, es a la vez, en opinión de Albin, un homenaje y un modo de socavar la imagen del padre poético de Avellaneda, Heredia, como poeta nacional; de este modo la escritora se autoafirma «como escritora que ha logrado borrar la imagen obstruyente de su precursor poético» (*Ibíd.*: 76). Albin incide, además, en los aspectos románticos del texto (*Ibíd.*: 54-62).

El relato de 1838 está escrito en primera persona y posee un marcado carácter intimista, porque la autora no pensó nunca darlo a la luz pública y porque la contempladora se autodefine como un sujeto sensible, romántico, dominado por la fuerza de su imaginación, y que se deja arrastrar por la nostalgia de lo que deja atrás: «¡Cuántas veces, mientras la oía, entregábame yo también a los recuerdos de mi hermosa Patria que acababa de abandonar, tal vez para siempre!» (Gómez de Avellaneda, 1838, ed. 1929: 251); y parafraseando el *Marino Faliero* de Casimir De la Vigne:

> ¡Oh patria! ¡Oh dulce nombre, que el destierro sólo enseña a apreciar! ¡Oh, tesoro que ningún tesoro puede reemplazar!... Yo he visto los trémulos rayos del sol reflejar en su golfo, yo he paseado su margen encantadora, yo he respirado su ambiente puro… y el cielo de otros países no es cielo para mí. (*Ibíd*.: 278).

Bien es cierto que la descripción evoluciona desde la subjetividad de las notas del primer cuadernillo, que narran la travesía en el mar, a la objetividad y el detalle de las notas referidas a la ciudad de Sevilla, a la que dedica los dos últimos cuadernos, con lo que el relato pierde en emoción y gana en precisión.

«MI ÚLTIMA EXCURSIÓN POR LOS PIRINEOS»

En esta serie de artículos Avellaneda cuenta el viaje que hizo con su marido Domingo Verdugo desde Bilbao, pasando por Bayona y Biarritz, hasta Bagnères de Bigorre, y luego la vuelta a España, en el verano de 1859, enlazando con el viaje que les llevaría a Cuba. Se publicó en el *Diario de la Marina* de La Habana entre el 19 de junio y el 28 de julio de 1860, precedido de una carta de la autora al director del periódico y completado con una «Nota adicional» escrita en el potrero de la Esperanza en 1860. En la citada carta se revelan algunos datos sobre la gestación del relato:

> Mi estimado amigo:
>
> Como si presintiese que había de abandonar próximamente el suelo de la Europa, quise, en mi excursión veraniega del año último, recorrer los sitios más notables de los Pirineos españoles y franceses, tomando notas de las tradiciones que las poetizan. Mi propósito era escribir más tarde algunas curiosas páginas de impresiones y recuerdos para corresponder a los amigos que se reunían en mi modesta casa una vez por semana, amenizando nuestra pequeña reunión con la lectura de sus trabajos literarios inéditos […]
>
> Revueltos entre fárragos de manuscritos venían conmigo los ligeros apuntes tomados en mi indicada excursión, tan borrosos, por cierto, y tan poco inteligibles, que aun yo misma he necesitado esfuerzos de memoria para descifrarlos […]
>
> Mi primera intención de fundar sobre aquellas notas un extenso y agradable relato de mi última correría, realzando cuanto pudiera el interés de las

> tradiciones (recogidas en un país en que son tan abundantes), me pareció imposible después de haberse borrado de mi mente multitud de datos con que contaba para auxiliar los consignados en el papel, que eran, por desgracia, los menos. Pero a falta de bonitas narraciones podía dar a usted, amigo mío, los mismos apuntes destinados a servirles de base, pues lo que desmereciesen por incompletos y desaliñados, lo ganaran acaso por la sencillez y verdad que caracteriza todo lo que se escribe para mí misma, sin pretensiones de embellecer y abrillantar las cosas con ropajes de la fantasía. Esto pensé y esto hago. Ahí van mis borradores. Usted les dará el destino que mejor le parezca, como también a estas líneas que les sirven de encabezamiento. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 17)

Sus destinatarios primeros iban a ser los amigos de su tertulia, que escucharían el relato leído; el destinatario final son los lectores periodísticos; pero en el discurso se apela indistintamente a unos y otros. Su objetivo primordial era el de recoger las tradiciones de las Provincias Vascongadas, lo que hace tanto en este relato como en el anterior de 1857, al que después me referiré. Su intención es construir algunas páginas de impresiones y recuerdos, apoyándose en sus borradores y con la ayuda de su memoria; a falta de tiempo, la autora dice ofrecer al lector los apuntes o borradores, «incompletos y desaliñados» pero no adornados; esta es también la excusa en el relato de 1838, por lo que quizás se trate de un tópico de modestia relacionado con la *humilitas* autorial. La tarea de reelaborar el texto es común a ambos relatos de viaje, que se cuentan de modo retrospectivo, y no al hilo del desplazamiento; el primero de ellos no se publicó en vida de la autora, pero se escribió al final de ese largo viaje (iniciado en 1836) tras el que acabaría instalándose en Sevilla (en 1838); el segundo vio la luz casi un año después de realizado dicho periplo (del verano de 1859 al de 1860).

La difusión periodística, por iniciativa de la propia autora, diferencia este relato y el otro que luego consideraré, del primero que he comentado, porque se hace evidente la intención de dar publicidad a lo escrito y porque su destinatario no es un lector individual sino colectivo.

La modalidad del relato de viaje periodístico fue habitual en la prensa decimonónica, como han señalado Rodríguez Gutiérrez (2003) y Rivas Nieto (2006: 155-179); a la retórica del mismo se ha referido Alburquerque (2006), que considera que esta modalidad pertenece tanto al ámbito histórico como al literario:

> El relato de viajes no es sólo un libro de información sobre lugares y recorridos […] El lector de este género acude allí en busca de otra cosa distinta. Sabe que el marco general del relato es verdadero, pero es consciente de que la narración allí contenida, no pende sólo del hilo de lo real, sino también del hilo de la imaginación del autor. Lo que principalmente interesa al lector de

> este tipo de libros es la visión particular del autor por encima del dato concreto, preciso, exacto. Y por esto mismo, el lector no exigirá nunca al autor responsabilidades acerca de lo descrito o contado. El lector no está interesado sólo y exclusivamente en el grado de verdad de lo que allí se nos narra, como podría exigírsele a un historiador o a un periodista o a un biógrafo. (Alburquerque, 2006: 171-172)

El relato se formaliza en un discurso, en un acto de lenguaje en el que

> lo que cuenta es la visión propia del emisor, sus impresiones, las anécdotas, las noticias o los sucesos inventados, pero que pueden ilustrar mejor lo descrito. En definitiva, la asunción del modo «relato» es el rasgo primordial sobre el que se cimenta su virtualidad literaria. (*Ibíd*.: 184).

Además, la narración se inserta en la estela de otros escritos similares, que la autora recuerda: «Atravesando poblaciones de la pintoresca Guipúzcoa –que ya he hecho conocer a mis amigos en mis cartas de otros años–, llegamos a San Sebastián» (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 13-14), «Los bañistas inconstantes han abandonado en gran número sus amenas playas en los dos últimos años, para honrar las de Deva, que tuve la dicha de hacer más conocidas con mis cartas al periódico *El Estado*» (*Ibíd*.: 14)[3].

Es un viaje en compañía, la de su esposo, la de los *ciceroni* o guías turísticos (en Bilbao, Lourdes, Cauterets-Saint-Sauveur, Cauterets-Gavarnie) y la de grupos de turistas, de entre los que destaca a los franceses:

> No hay compañeros de viaje como los franceses: entusiastas, penetrantes, inteligentes, cosmopolitas por instinto y por educación, y poseedores de ese tacto exquisito que aprecia y comprende todos los caprichos del sentimiento y de la imaginación, ellos no se quejan nunca de las molestias de una penosa marcha, que saben amenizar con su verboso *esprit*. (*Ibíd*.: 26)

La presencia de estos compañeros de viaje y de su relación con ellos se hace notar en varias ocasiones, a diferencia de lo que sucedía en las memorias de 1838, mucho más centradas en el yo:

> Tres días hacía apenas que nos hallábamos asociados a las doce o quince personas de la excursión a Gavarnie, y en tan corto número de horas reinaba ya entre todos, no esa intimidad de confianza afectuosa, a que somos propensos los españoles, pero sí la armonía de gusto, la comunión de impresiones, la recíproca necesidad de agradarnos, que ahuyentando contrariedades contribuían poderosamente a prestar encantos a nuestra expedición, y a hacernos sentir penosamente su término próximo. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 26)

3. Se anuncia aquí el relato de viaje de 1857 que comentaré más adelante.

El relato de 1860 ha sido comentado por Rodríguez García (1914: 449-452), Remos y Rubio (1945: 161), Ianes (1997) y Scatena (2007). Para Ianes (1997: 212) «podría ser calificado como una guía para viajeros», y reconoce en él un «propósito literario asociado con el recorrido turístico» (*Ibíd*.: 213).

Scatena (2007), tomando en consideración los dos relatos de viaje que he venido comentando, considera que el discurso de Avellaneda es ambivalente en la cuestión de las identidades española y cubana, mostrándose cubana en el texto de 1838 y española en el de 1860; afirma también que en sus escritos Cuba aparece como fuente de exaltación patriótica y España como fuente de inspiración literaria, y que ella pretende formar parte del canon de ambas literaturas; coloca las cosas en su sitio cuando dice que el debate sobre la cubanidad o hispanidad de Avellaneda se produce en vísperas del inicio de un gran movimiento a favor de la independencia de Cuba, y da muchos datos sobre la polémica suscitada al respecto en los siglos XIX y XX, tomando en cuenta las nuevas direcciones de la crítica que reivindican el legado de las escritoras latinoamericanas como contribución a los emergentes discursos nacionales.

LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS EN EL PERIÓDICO *EL ESTADO*

La única noticia que he conseguido allegar sobre esta serie de artículos en la bibliografía de Avellaneda es la de Carlos M. Trelles (1920: 222), que cita como relatos de viaje de la autora las *Memorias inéditas* de 1914, «Mi última excursión a los Pirineos» (*Diario de la Marina*, 1860) y «Viaje a las Provincias Vascongadas» (1857); aunque la propia autora, en el relato publicado en 1860, ya proporcionaba la referencia al mismo (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 14).

Estos artículos corresponden al verano de 1857 y están escritos en forma de carta dirigida al escritor de origen cubano Teodoro Guerrero[4], quien las tilda de «cartas íntimas de impresiones de viajes» (carta I); fueron publicados en la sección de «Variedades» del periódico *El Estado* los días 29 de julio, 30 de julio, 7 de agosto, 16 de agosto, 20 de agosto, 1 de septiembre y 6 de septiembre de 1857, con el título de «Impresiones de viajes», por lo que ocasionalmente tiene en cuenta la escritora a sus lectoras periodísticas: «a ver si me revelan alguna misteriosa tradición de estas costas de su imperio, con la cual pueda entretener a V. y a las amables suscritoras de *El Estado*, siquiera sea

4. A dos de las obras de este escritor de origen cubano les puso prólogo la escritora: *Anatomía del corazón* (1857) y *Lecciones del mundo* (1864); Guerrero, a su vez, le escribió una epístola en verso («La lira rota. Epístola a mi amiga Tula», 1860, en Figarola-Caneda, 1929: 142-144) y una necrológica que se publicó en *La Ilustración Española y Americana*, año XVII, nº 8, de febrero de 1873, pp. 113, 123 y 126.

al final de mi siguiente carta» (final carta IV). He conseguido localizar todas las entregas, excepto las cartas del 16 (IV) y del 20 de agosto (V); afortunadamente, la del 16 de agosto la reprodujo *La Época* el 18 de agosto de 1857, precedida de una nota que rezaba:

> Nuestros lectores saben ya que la distinguida poetisa, señora Avellaneda, se halla en las provincias Vascongadas, y que a su pluma son debidas algunas bellas cartas que ha dado a luz *El Estado*. Creemos que nos agradecerán que reproduzcamos en *La Época* la siguiente, en que al mismo tiempo que se hace una linda pintura de los baños de Deva y de algunos otros pueblos de aquel país, se cuenta una de las crónicas de más palpitante y dramático interés que repiten los ecos de aquellas montañas. (Gómez de Avellaneda, 18 de agosto de 1857: 1)

Menos suerte he tenido con la carta V, de la que sólo he podido leer unos fragmentos que publicó J. de la Rosa el 21 de agosto de 1857 en *La Iberia,* además de una relación de Zacarías Casaval[5] en *La Época* del 15 de agosto del mismo año, que proporciona también noticias indirectas de dicha carta y amplía un poco los fragmentos publicados en *La Iberia*. Casaval comienza:

> La presencia en las provincias de escritores distinguidos, y entre ellos de la poetisa más inspirada de los tiempos modernos, ha producido el inestimable bien de que cada uno de esos sitios tan pintorescos sea objeto de bellos cuadros que formarán uno de los libros sobre impresiones de viaje más leídos de España, y que harán populares a la vez los baños del suelo cantábrico en Europa. Así la poesía y la literatura prepararán lo que más tarde, pero en un porvenir que ya divisamos, realizará el vapor, el día en que la España se vea por el ferro-carril del Norte enlazada a la Francia, a la Italia, a la Alemania y a la Europa. Deva, Arechavaleta, Santa Águeda, Bilbao, San Sebastián, serán entonces Ems, Spá, Biarritz y Bagnères de Luchon.

El articulista alaba sus descripciones de la naturaleza:

> La Avellaneda es la única que puede bosquejar estos cuadros de la naturaleza, como *Pedro Fernández* el de la sociedad que acude a los baños de las provincias Vascongadas. Abandonando a ellos escenas que necesitan el pincel del poeta o la pluma humorista del escritor de costumbres… (*Ibíd*.)

Narra a continuación una excursión realizada desde Deva hasta el caserío de Asau en falúa y luego en carreta a la que asistió Avellaneda, y donde recitó su poema «La pesca en el mar» (que reproduce)[6], siendo coronada con laurel por

5. Abogado y periodista, autor de escritos de carácter político y fragmentos de una novela, *Cosas de España,* publicada en *Revista de España*.

6. La misma poesía la reproduce *La Iberia* el 16 de agosto de 1857. También Ramón de Navarrete (*Pedro Fernández*) coincidió con Avellaneda en las Provincias Vascongadas, como cuenta en una «Revista de baños» que se publica en *La Época* el 8 de agosto de 1857, y como relata Avellaneda en la carta II de las que nos ocupan.

el joven poeta Santiago Liniers; el trayecto terminó en el pueblo de El Castañar, donde la poeta recitó finalmente unos versos en elogio de las mujeres españolas que pueblan las playas del norte («Si de esas ondas saladas/tornara a salir Citeres,…»).

Además, fragmentos de la carta VI fueron publicados en *La Iberia* el día 3 de septiembre de 1857 por J. de la Rosa (descripción de la fiesta de los gansos) y la primera parte de la leyenda «La flor del ángel. Tradición vascongada» (carta VI) fue reproducida por *La Época* el 3 de septiembre de 1857, excepto el último párrafo, y completa en el diario *La Discusión* los días 2 y 8 de septiembre de 1857, respectivamente.

Los libros y artículos sobre *Impresiones de viaje*, como este de Avellaneda, son frecuentes en la literatura decimonónica (Romero Tobar, 2000: 235); entre los libros pueden citarse los de Alejandro Dumas, *Impresiones de viaje: en Suiza* (1833), *Impresiones de viaje: Sur de Francia* (1841), *Impresiones de viaje: El Cáucaso* (1859), *Impresiones de viaje: En Rusia* (1860). Entre los artículos, los de Nemesio Fernández Cuesta, «Impresiones de viaje» (*El Siglo Pintoresco*, 10, 1845); Juan Antonio de la Corte, «Impresiones de viaje a Lisboa y sus contornos» (*Semanario Pintoresco Español*, junio-noviembre de 1847); Antolín Esperón, «Impresiones de viaje. Santander y provincias vascongadas» (*Semanario Pintoresco Español*, julio-agosto 1850), y Ramón Salazar y Mazarredo, «Impresiones de viaje. Cataluña» (*La Época*, septiembre-noviembre de 1859).

Por otra parte, la forma epistolar es habitual en los relatos de viaje, desde los humanistas de los siglos XV y XVI (Romero Tobar 2007: 480-481), y en particular durante los siglos XVIII (Rueda 2001) y XIX, v.gr. *Lettres d'un voyageur américain* (1823), *Lettres d'un voyageur à l'embouchure de la Seine* (1828), o *Lettres d'un voyageur* de *George Sand*, libro este último formado por una serie de artículos sobre sus viajes por Italia, Francia y Suiza a lo largo de tres años, publicados en la *Revue des Deux Mondes* entre mayo de 1834 y noviembre de 1836, y cuya primera edición en libro es de 1838 (Figuerola 2007). En la prensa española decimonónica se encuentran también algunos ejemplos ilustrativos como los artículos titulados «Viajes. Cartas 1 y 2», «Viajes. Carta 3» y «Viajes. Carta 4» (1845-1846) de José Heriberto García de Quevedo, aparecidos en *El Siglo Pintoresco*, y la serie de Concepción Gimeno de Flaquer titulada «Viaje a Valencia. Cartas a la señorita de Moya», publicada los días 30 de mayo, 10 de agosto y 20 de agosto de 1878 en la revista *Cádiz*.

Estos artículos recogen el relato de viaje de la autora por las Provincias Vascongadas en compañía de su esposo Domingo Verdugo y de otros compañeros ocasionales, como las cinco personas que en la carta III descienden con ella a la caverna de San Valerio, las compañeras de viaje de las cartas IV y V,

y las familias y jóvenes que les acompañan en las últimas excursiones por el país en la carta VI. El resumen de las actividades que emprenden en grupo lo hace la escritora al final de la carta IV: «entre baños, paseos por la ría, comidas en el campo y reuniones amenas en el hermoso salón de la casa consistorial, se pasan volando las horas y los días, sin que pueda una hacer nada»; afirmación esta que no resulta cierta en su caso: hay muchos momentos para el ocio y el descanso, ya que ella escribe sus impresiones del viaje. Lo cierto es que la conversación, la comida y los paseos por una naturaleza en que el agua es presencia habitual (fuentes, ríos) son entretenimientos comunes tanto en el relato de 1857 como en el de 1860.

La inmediatez temporal singulariza esta narración frente a las otras dos, ya que aquí la distancia entre las fechas de viajes y excursiones y la escritura es muy breve. En la carta I, escrita el 5 de julio, comienza Avellaneda «Mi estimado amigo: diez días hace que me encuentro en estos baños»; la II se escribe el el 22 de julio con una disculpa por el retraso: «Hace diez y siete días, si mal no recuerdo, que me despedía de V., mi querido amigo, al acabar mi primera carta, ofreciéndole próximamente la segunda»; la III el 29 de julio, la IV el 9 de agosto, la fecha de la V la desconozco, la de la VI es del 20 de agosto, y la VII y última lleva la fecha del 30 de agosto.

LAS TRADICIONES Y LA HISTORIA

En «Mi última excursión por los Pirineos» la narración se hace desde la primera persona pero son varias las voces narrativas que se suman a la de la narradora principal, con lo que en el discurso se hace énfasis en la oralidad de las tradiciones relatadas. En los artículos de 1857 la voz narrativa es únicamente la de la narradora en primera persona que recoge por escrito tradiciones que ha escuchado, pero cuyos narradores no se mencionan; así dice en la carta IV sobre la de «La dama de Amboto»:

> Aceptado, empero el incuestionable principio de que no hay que buscar talento en escritos que salen de semejantes oficinas, me atreveré a contar de cualquier modo una de las más dramáticas tradiciones que se conservan religiosamente archivadas en la imaginación novelesca de los vascongados, y cuyas particularidades curiosas las debo a un joven del país, sin nombre alguno todavía en la república de las letras, más que lo tendrá de seguro envidiable el día en que su excesiva modestia no le impida el pretenderlo[7].

7. Este joven pudiera ser joven el escritor Sotero Mantelli, autor de una versión de la misma leyenda publicada en 1869.

Los materiales narrativos imbricados en el relato responden siempre al nombre de *tradiciones*, algo que se sugiere en el de 1838 y se corrobora en los dos siguientes:

> Alguna vez he ideado formar para ti apuntaciones curiosas de mis viajes, consultar a otros viajeros, tomar nociones acerca de la historia, tradiciones y particularidades locales de los sitios de que te hablo. (Gómez de Avellaneda, 1838, ed. 1929: 255),
>
> Este país no tiene que envidiar a Escocia ni a Alemania, en punto a tradiciones. Apenas hay monte o ruina que no tenga la suya, más o menos romántica. (Gómez de Avellaneda, 1857: carta IV)
>
> Quise, en mi excursión veraniega del año último, recorrer los sitios más notables de los Pirineos españoles y franceses, tomando notas de las tradiciones que las poetizan. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 17)

En el volumen V de la edición de *Obras literarias* de 1871 Avellaneda utiliza el subtítulo de *tradición* para «La bella Toda y los doce jabalíes. Dos tradiciones de la plaza del mercado de Bilbao», «La montaña maldita. Tradición suiza», «La flor del ángel. Tradición vascongada» y «La dama de Amboto. Tradición vasca»; en la misma edición aplica el marbete de *leyenda* a «La velada del helecho o el donativo del diablo. Leyenda fundada sobre una tradición suiza», «La baronesa de Joux. Leyenda fundada en una tradición francesa» y «El cacique de Turmequé. Leyenda americana». En mi opinión, ambas denominaciones no se utilizan por parte de la escritora de modo indistinto, como parece habitual en el periodo romántico[8], sino que se apuesta claramente por la de *tradición*, sobre todo cuando estas narraciones aparecen insertas en los relatos de viaje, tratando de ilustrar el carácter y costumbres de los pueblos recorridos mediante la relación de historias profundamente enraizadas en ellos.

Estas tradiciones son, en el relato de 1860: la de la brecha de Roland[9], la de la iglesia de los Templarios en Gavarnie, la historia de Dª Toda de Larrea,

8. Para el mismo concepto Millet (1997: 5) prefiere la denominación de *legendario*:
> Le légendaire n'est pas un genre; c'est un dispositif. Un dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religión et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité. Ce dispositif qu'est le légendaire ne se confond donc pas avec la légende. La légende entre, avec le mythe, dans le dispositif du légendaire. Elle est même peu distincte du mythe (...) Le mot *mythe* cependant s'emploie au XIX siècle plutôt pour les fables païennes, tandis que le mot *légende* s'emploie plutôt pour les récits chrétiens et les poésies populaires (avec les «chansons» et les «ballades»).

9. El origen de este episodio podría estar en las *laisses* 171-173 de *La chanson de Roland* (quizás de la edición publicada en París en 1850 por F. Génil), aunque tal vez recurriera la autora a la leyenda IV de las recogidas por José María de Goizueta en sus *Leyendas vascongadas* (1856) con el título de «La bocina de Roldán» o al mismo episodio brevemente

la de Elvira y Avendaño[10], la de la muerte del infante D. Juan por D. Pedro I de Castilla[11] y la de «La ondina del lago azul: recuerdo de mi última excursión por los Pirineos»[12], de indudable filiación romántica esta última. Y en el de 1857: en la carta I la de las cruces de piedra donde están enterrados el conde de Oñate y el de Aramayona y la de la casa donde se cree que vivió el último descendiente varón del héroe de Villamar, Padilla; en la carta IV la dramática del palacio de Ozaeta y la de «La dama de Amboto»[13]; y en la VI la de «La flor

referido por Antonio de Trueba en su cuento «Desde la patria al cielo» (*La América,* 24 de enero y 9 de febrero de 1858; luego en *Cuentos de color de rosa*, 1859)

10. En la edición exenta del texto, incluida en las *Obras literarias,* esta tradición se resume junto con la de Doña Toda de Larrea en «La bella Toda y los doce jabalíes. Dos tradiciones de la plaza del mercado de Bilbao» (Gómez de Avellaneda, 1871: 61-74), adjudicándose la relación de ambas a la misma cicerone; además, la narración presenta diferencias sustanciales con respecto a la versión periodística en lo que se refiere a la primera tradición, que es en el texto exento mucho más amplia, y se sitúa en el verano de 1858 (si bien se incluye en el relato periodístico correspondiente al verano de 1859). En la edición de *Obras literarias* (1871: 54), además, el final funde ambas historias en una imagen: «En mi insomnio agitado me parecía estar mirando las lágrimas de la bella Toda, arrancada de su palacio con la divina *excelenta*, y la sangre de Avendaño corriendo bajo los pies de los furiosos jabalíes.»
11. La tradición sobre Dª Toda de Larrea y sobre el asesinato del infante D. Juan las cuenta con mucho detalle Antonio de Trueba en «Los amores de un rey», *La moda elegante ilustrada*, 28 de abril de 1867, pp. 135-136. La de Elvira y Avendaño, junto con la de D. Juan y D. Pedro, las relata el mismo autor en «La torre de Bilbao La Vieja» (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de septiembre 1874, pp. 523-526), si bien insiste sobre todo en la historia de la torre. La tradición de Doña Toda de Larrea la glosa Francisco Navarro Villoslada en la zarzuela en un acto y en verso *La dama del rey* (1955), y en una novela que no fue publicada hasta 1998 por Carlos Mata Induráin, titulada *Doña Toda de Larrea o La madre de la Excelenta.*
12. En la edición periodística un párrafo en que se presenta el Lago Azul abre paso, sin transición, a la narración. En la edición exenta incluida en las *Obras literarias* (Gómez de Avellaneda, 1871: 115-146) precede a la narración una introducción en que la autora sitúa el momento del relato en el verano de 1859 y el lugar en los Pirineos franceses, resume sus visitas desde Gavarnie hasta Bagnères de Bigorre y, finalmente, se atribuye la narración a un cicerone de nombre Lorenzo. La dama del lago tiene hondas raíces en el folclore europeo, sobre todo germánico; su aparición en literatura hay que vincularla a la materia de Bretaña del ciclo artúrico; en la contemporaneidad ha sido glosada en textos como *La dama del lago* (1810) de Walter Scott, *Ondina* del barón de la Motte-Fouqué (1811), *Rusalka* de Puchkin (1819), «Maitagarri» de José María de Goizueta (1856) y la leyenda becqueriana «Los ojos verdes» (Benítez 1970: 146-151). entre otros (Vega 2009); el asunto ha inspirado también las óperas de Hoffmann *Ondine* (1816) y de Rossini *La donna del lago* (1819), basada esta última en el poema de Walter Scott.
13. El texto que se edita exento en las *Obras literarias* (1871) es bastante diferente de este; parece haberse corregido a fondo, resultando más coherente, y está escrito con un estilo más cuidado; en él se insiste en el desplazamiento de María como heredera por su condición de mujer, al nacer su hermano Pedro, y en la situación de subordinación

del ángel». Tales tradiciones son parangonables en interés a las del Norte de Europa, en opinión de Avellaneda: «Este país no tiene que envidiar a Escocia ni a Alemania, en punto a tradiciones.» (carta IV)[14]

La apuesta por la tradición es un modo de concebir y de recuperar la historia en un escritor como Gustavo Adolfo Bécquer:

> El interés de Bécquer por los relatos tradicionales forma parte de su concepción de la historia. Las manifestaciones de la fantasía popular integran orgánicamente el contenido del *Volksgeist* o espíritu del pueblo. Como la historia, ayudan a reconstruir los eslabones perdidos de esa totalidad espiritual. (Benítez, 1970: 92).

Así lo ponen de manifiesto la *Historia de los templos de España* (las tradiciones religiosas en relación con los templos, como el del Cristo de la Vega o el del Cristo de la Luz), las leyendas (producto de la elaboración literaria de tradiciones orales o escritas; *Ibíd.*: 104, 107), algunos artículos periodísticos (que incluyen tradiciones inseparables de los lugares que visita, v.gr. «Roncesvalles»[15]) y las *Cartas desde mi celda*:

> Sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hasta lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro, como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol en un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en la tinieblas en que se han de perder para siempre. (carta IV, *El Contemporáneo*, 1864, en Bécquer 1995: 405)

También la literatura vasca pre-nacionalista hace un uso parecido de las tradiciones, al servicio, además, de una determinada imagen del pueblo vasco. Antonio Elorza ha señalado (1977: 360-365) que las tres líneas que configuran a lo largo del XIX los temas y argumentos del nacionalismo vasco son el fuerismo político (liberal-democrático pero más a menudo conservador), la literatura costumbrista (que acuña una imagen idealizada del mundo rural) y la fusión de una historiografía romántica nacionalista con la narración de

---

de la mujer y de privilegio del hombre. Por su parte, en la edición periodística, más característicamente «romántica», la fatalidad y la locura son fuerzas determinantes en el desarrollo de la trama; un párrafo referido a la locura de María se elimina de la versión segunda del texto.

14. Detalla muchas de estas tradiciones el artículo titulado «Supersticiones poéticas de La Escocia» publicado en *El Museo de Familias*, vol. 2, 1839, pp. 214-223.
15. En «Roncesvalles» (*El Museo Universal,* 28 de enero de 1866) incluye Bécquer fragmentos del romancero de Carlomagno (Bécquer 1995: 739-741).

corte legendario (sustitución de la historia por la leyenda). Así, por ejemplo, Antonio de Trueba en el prólogo a *El libro de las montañas:*

> Hay tanta poesía y tan sencilla grandeza en estas montañas euskaras que el pintor más esforzado y diestro se esforzará cuanto le sea posible en trasladarlas con fidelidad al lienzo y quedará descontentísimo de su obra. Estos valles perpetuamente verdes y hermosos, estos altísimos montes erizados de rocas y precipicios, estos mares casi siempre agitados y en gigantesca lucha con las montañas calcáreas que avanzan a su encuentro como desafiando su cólera; este pueblo tan amante de sus libertades y su dignidad, tan valeroso y fiero para defenderlas y al mismo tiempo tan pacífico, tan laborioso, tan leal, de costumbres tan dulces y puras, tan respetuoso ante Dios, ante la justicia humana y ante los ancianos; este antiquísimo, elocuente, original y dulce idioma […]; este apego al hogar paterno y a las tradiciones de la familia, este espíritu de igualdad noble y sabiamente entendida; estas asambleas a la sombra de un árbol en que el pueblo se gobierna a sí propio hace más de mil años; estas singulares y misteriosas tradiciones que viven en cada caserío, en cada bosque y en cada roca; todo esto es tan grande y tan bello que el libro o el cuadro a que se haya querido trasladar por grande que parezca a los que no lo conocen, debe parecer muy pequeño a los que lo conocemos[16]. (Trueba, 1867: 9-10)

O Juan Venancio de Araquistain en el de sus *Tradiciones vasco-cántabras*:

> Al dedicar al país en que tuve la fortuna de nacer, la colección de varias de sus antiguas tradiciones, parte de la sagrada herencia de nuestros padres, creo de mi deber exponer algunas consideraciones, acerca de la importancia histórica y moral de los cantos, leyendas y cuentos populares, que son el reflejo de las creencias y el eco fiel de los sentimientos de las generaciones pasadas. […]
>
> Las tradiciones dice el ilustre filósofo católico, el eminente historiador Cantú, «aunque parezcan insulsas o viciadas, proceden de algún hecho, o tienen su origen en una verdad profunda; de modo que no pueden mirarse con indiferencia por el que estudia en la historia, no la anécdota, sino al hombre.
>
> Las tradiciones y cantos populares, añade Herder, son los archivos del pueblo, el tesoro de su ciencia, de su religión, de su cosmogonía; son la vida de sus padres, los fastos de su historia. (Araquistain 1866: 3-4)

En esta dirección apunta la inserción de tradiciones en los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero también, por ejemplo, su elogio al pueblo de Guernica en el relato de 1860, donde la autora parece simpatizar con los fueros vascos, que estuvieron vigentes hasta el final de la tercera guerra carlista en 1876; en este escrito alaba «el roble inmortal que representa la historia entera de aquella raza, modelo de patriotismo y de fidelidad a sus leyes, de aquel pueblo tan sobrio, tan constante, tan pobre, tan laborioso, que

16. Millet (1997: 14-45) considera características de lo legendario la ingenuidad y la simplicidad.

se ha hecho digno de ser siempre hijo predilecto de la libertad y de la gloria» (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 12); describe la casa de juntas con todo lujo de detalles («el sencillo templo de la libertad vizcaína», *Ibíd.*: 13), imaginando incluso el ambiente que ha de rodear la deliberación de las juntas generales, se siente inspirada y escribe un poema al roble secular.

Reviste el mismo significado el canto de Altabiscar que se incluye en la carta VII, poema histórico que relata la derrota de las huestes de Carlomagno y su sobrino Roldán por los *euskaldunes*, que Avellaneda ofrece en una libre versión en romance endecasílabo castellano; versión que suscitó opiniones encontradas en los periódicos contemporáneos; en *La Época* el 10 de septiembre de 1857 se inserta esta noticia: «Nuestra insigne poetisa la señora Gómez de Avellaneda ha hecho una soberbia traducción en verso, casi literal, del magnífico *Canto de Altabiscar*, y está recogiendo preciosísimas tradiciones eusqueras»; y en *La Iberia* el 4 de octubre de 1857, a propósito de la colección de *Leyendas vascongadas* de José María de Goizueta, se dice:

> No dejaremos tampoco de mencionar la traducción en verso que de *El canto de Altabiscar* ha hecho la señora Avellaneda, y que acaba de publicar *El Estado*, en el que se retrata con rasgos enérgicos el célebre paso de Roncesvalles, cuyo canto, si hemos de juzgar por otras dos versiones en prosa, que de él nos ha dado el señor Goizueta, ha perdido al ser puesto en verso por la inspirada poetisa parte de su primitiva energía y majestad.

Avellaneda cree que este canto es obra de un bardo euskera, como había afirmado el bayonés Eugène Garay de Monglave («Le chant d'Altabiscar», *Journal de l'Institut historique*, I, 1835,174-175), primer editor del texto en versión francesa, que más tarde reproduce también Francisque-Michel en *Le pays basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique* (Paris, Librairie de Firmin Didot, 1857, pp. 236-238):

> Necesita V. más todavía para participar de mi entusiasmo? Pues bien! Más le puedo decir ¡Sepa V. que este país ha tenido un Osian! Un gran bardo de los tiempos antiguos, cuyas agrestes armonías no tienen nada que envidiar a los cantos de los Scaldas ni a ninguno de los mejores trozos de la poesía escandinava. (carta VII)

Tal atribución no es sino una superchería literaria (Bidador, 2000: 303), ya que el cantar está inspirado en los poemas ossiánicos, algo que parece intuir Avellaneda en la cita que acabo de aducir.

Algunas notas costumbristas en el relato de 1857, como la referencia a los bailes populares (v.gr. el zorzico) en carta V, o al festejo de los gansos en carta VI, completan el ambiente popular. Por otra parte, las valoraciones sobre el pueblo en este mismo relato de 1857 tienen un tono tan idealizado como en los escritos de Trueba, v.gr.:

> Dígame V. si no bastan ellas para hacer admirar la rica imaginación de este pueblo, único acaso en España por la sencillez de sus costumbres primitivas y por el orden imponderable de su administración especial, a la que debe entre otros beneficios, el de ver cruzado su territorio en todas direcciones por magníficas carreteras, tanto más dignas de admiración cuanto han sido más difíciles de construir por las condiciones topográficas del país. (carta VII)

Pese a la importancia de las tradiciones, la historia reciente esta también presente. En el relato de 1860 se mencionan la aparición de la Virgen a Bernadette en Lourdes (acaecida entre febrero y julio de 1858); en Bayona y Biarritz la historia se hace presente por medio de Napoleón III, Eugenia de Guzmán y su hijo, personajes estrechamente vinculados a estos lugares; en Pau se recuerda a Abd-El-Kader, prisionero en el castillo de dicha localidad en 1848 y liberado en 1852 por el príncipe Luis Napoleón; en varios momentos, en fin, se recuerda la última guerra civil (la primera guerra carlista, acaecida entre 1833 y 1839, puesto que la segunda –1846– 1849–, tuvo como escenario Cataluña). En el de 1857 se recuerda la visita que en 1845 hizo la reina Isabel II junto con su madre y su hermana a los baños de Santa Águeda y caverna de San Valerio (carta III) y el abrazo de Vergara entre Espartero y Maroto que dio fin a la primera guerra carlista (carta IV).

LITERATURA DE BALNEARIO Y CRÓNICA SOCIAL

Los relatos de 1857 y 1860 están construidos desde la perspectiva del turista y/o bañista de balneario; la saludable costumbre del turismo termal es habitual para la escritora:

> Después de haber tomado él las célebres aguas de Panticosa, y terminado yo mi anual excursión por los baños de Guipúzcoa– determinamos visitar la provincia de Vizcaya, pasando de ella a Bayona y recorriendo en seguida una parte de los Pirineos franceses. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1929: 7)

El turismo termal cuenta con una larga historia, si bien en la modernidad se desarrolla a partir del siglo XVIII y sobre todo en el XIX en lugares como Panticosa, Deva, Santa Águeda, o el alto Pirineo francés; a esta última zona acudieron ya en el siglo XVIII, creyendo en el poder curativo de sus aguas (en particular las de Bagnères de Bigorre) personajes como la condesa de Aranda, Pablo de Olavide, Pedro José de Yeregui, el marqués de Mora o madame Krüdener (Olaechea: 1985). En el XIX contribuyó a consolidar dicha costumbre la presencia en las Provincias de la familia real, sobre todo a partir de mediados de siglo, y también de algunos viajeros como Francisco de Paula Madrazo, que dejó testimonio de ella en *Una expedición a Guipúzcoa en el verano de 1848* (Madrid, 1849). Al turismo termal fue asimismo muy aficionada Emilia Pardo

Bazán, asidua concurrente a los de Vichy, Mondariz y La Toja, desde donde escribió algunas crónicas[17].

La literatura de balneario fue también fecunda, como lo testimonia la novela de Emilia Pardo Bazán *Un viaje de novios* (1881), en que se convierte en ficción la materia que habitualmente forma parte de relatos de viaje y escritos de parecida índole:

> En septiembre del pasado año 1880, me ordenó la ciencia médica beber las aguas de Vichy en sus mismos manantiales, y habiendo de atravesar, para tal objeto, toda España y toda Francia, pensé escribir en un cuaderno los sucesos de mi viaje, con ánimo de publicarlo después. Mas acudió al punto a mi mente el mucho tedio y enfado que suelen causarme las híbridas obrillas viatorias, las «Impresiones» y «Diarios» donde el autor nos refiere sus éxtasis ante alguna catedral o punto de vista, y a renglón seguido cuenta si acá dio una peseta de propina al mozo, y si acullá cenó ensalada, con otros datos no menos dignos de pasar a la historia y grabarse en mármoles y bronces. Movida de esta consideración, resolvíme a novelar en vez de referir, haciendo que los países por mí recorridos fuesen escenario del drama. (Pardo Bazán, 1881, ed. 1971: 57)

De la misma forman parte también algunos cuentos de *Clarín* como *El caballero de la mesa redonda* (primera ed. incompleta 1886; segunda ed. 1895) o *El dúo de la tos* (1894) y la novela de Armando Palacio Valdés *La hermana San Sulpicio* (1889), ambientada en el balneario de Marmolejo. Más tarde Azorín recogería en *Veraneo sentimental* (1944) las crónicas que realizó para el periódico *ABC* en el verano de 1904, contando su recorrido por algunos balnearios del norte, desde el vasco de Cestona hasta el gallego de Mondariz.

El relato de Avellaneda de 1860 no tiene como objetivo primordial el termalismo sino la observación del entorno; no obstante, hay en él apreciaciones sobre los establecimientos balnearios, v.gr.:

> La situación de Elorrio es bellísima (…) aun sin la riqueza de las aguas minerales que posee, debería atraer gran número de forasteros durante la estación calurosa. El establecimiento de baños sulfurosos es tan bueno como los de Santa Águeda, Arechavaleta, Alzola y Cestona, favoreciéndole durante toda la temporada numerosa concurrencia. Las fuentes ferruginosas abundan

17. V.gr. «La vida contemporánea. Mondariz», *La Ilustración Artística,* 22 de agosto de 1898; «La vida contemporánea. Salud en el fango. La Toja», *La Ilustración Artística*, 4 de septiembre de 1899. El viaje es presencia habitual en la prosa de Emilia Pardo Bazán: en sus diarios de viaje (González Herrán, 1999; Freire, 2008) y en sus crónicas periodísticas que luego pasan a ser libros de viaje (Freire, 1999; Jiménez Morales, 2008). Algunas de estas, sin embargo, no fueron recogidas en libro, como la serie de cuatro artículos publicados en la revista madrileña *Letras de molde* entre enero y marzo de 1900 (Rubio Jiménez, 2001), en los que la autora relata un periplo por tierras murcianas.

también, lo mismo que en Guipúzcoa, operándose transformaciones maravillosas con el uso de ellas en las personas linfáticas y de pobre constitución. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 13)

No es en verdad extraña la predilección que obtiene de los bañistas la pequeña capital de aquel departamento de los altos Pirineos, pues, como antes dije, ningún sitio termal reúne la variedad de aguas que enriquecen a Bigorre. El *Gran Establecimiento* contiene baños de las fuentes de la Reina, del delfín, de San Roque, de Foulón, de Rock-Lagnes, de Carrère Lagnes y de los Ojos.

Otros llenan sus pilas con los caudales de la *Fuente Nueva-Laguthière, Grand Pré, Lasserre, Mora, Theas, Pinac, Salut, pequeño Barrègues, Versalles,* y quizá algunas más que no recuerdo. De las nombradas fuentes, unas son frías, otras más o menos calientes, y las hay sulfurosas, salinas, ferruginosas y aún creo que acídulas.

En todos los establecimientos encuentra el bañista comodidades no comunes, y en el de Frascatti recreos de todo género, pues reúne salón de música, gabinete de lectura, billar, café, jardines, etc. (*Ibíd.*: 29)

El de 1857 sí tiene como objetivo el termalismo, por lo que en él se detallan las estancias en los balnearios de Santa Águeda (descrito con gran minuciosidad en carta I) y Aramayona (breve descripción en carta II), sin que alcance la autora a describir el de Arechavaleta, pendiente de una segunda visita al mismo que no llega a realizar:

El edificio a cuya puerta me han detenido un momento las tristes reflexiones anteriores, no presenta en su aspecto nada de notable, ni hace presumir las comodidades que se gozan en su interior. Los baños y la casa hospedería están en el mismo edificio, constando aquellos de catorce pilas o bañeras en gabinetitos claros y ventilados, si bien la circunstancia de ser dichas bañeras todas de mármol negro, y no tan espaciosas como desearíamos los bañistas corpulentos, les presta cierta semejanza lúgubre. Los corredores en que nos paseamos, esperando que esté dispuesto el baño, no son tampoco muy dignos de la grandiosidad del establecimiento, y en este punto, el cercano de Arechavaleta (del que hablaré a V. en otra) lleva al que describo considerable ventaja. Cada pila tiene dos grifos para agua fría y caliente, que pasa a ellos por medio de una bomba sin perder nada de sus propiedades, sucediendo lo mismo en las calderas en que se calienta. Hay también dos baños de vapor y los aparatos necesarios para los de chorro y regadera. La casa hospedería consta de tres pisos, en cada uno de los cuales se encuentra una espaciosa galería con cuartos a un lado y otro, hasta el número de 60. […]

En el piso bajo se hallan dos magníficos salones, de 96 pies de largo y 28 de ancho, ambos decorados con elegancia, y sirviendo el uno de comedor principal, y el otro de punto de reunión para la sociedad, que celebra en él sus agradables *soirées*. Hay en el mismo piso sala de billar, gabinete de tresillo, dos comedores de segundo orden, varios cuartos para criados, y las cocinas, repostería, lavadero y otras dependencias de la casa. (carta I)

Uno de los aspectos de la vida de balneario que más seduce a Avellaneda es el trato social, sobre el que insiste repetidamente en sus relatos. En el de 1838 se refiere a la sociedad de La Coruña y a la sevillana de la plaza del Duque. Mucho más por extenso se detiene en ella en los dos siguientes; en «Mi última excursión por los Pirineos» describe la sociedad bilbaína en el teatro y en el paseo, la sociedad en Biarritz (con la presencia de Napoleón III y Eugenia de Montijo) y la de balneario en Cauterets o en Bagnères de Bigorre:

> Veis constantemente circular por las calles aquella población anual de ciudadanos de todas las naciones, presentando tipos de todas las clases: príncipes rusos que ostentan el lujo nacional en magníficas carretelas; despreocupadas damas inglesas que con escurridos trajes de Mahón y sombreros de anchas alas se dirigen al baño, o a paseo, en pacíficos jumentos; ancianos enfermos y perezosos que son conducidos en cómodas sillas de mano; cabalgatas de jóvenes elegantes de ambos sexos que haciendo galopar briosos corceles y luciendo *toilettes* de fantasía, emprenden excursiones por los risueños valles del contorno.[…]
>
> En ninguna parte es la vida tan sibarita como en Bigorre. Nadie piensa más que en divertirse. Bailes, comedias, conciertos, festines campestres sobre la hierba, a la sombra de seculares hayas, tiro de pistola en que hombres y mujeres compiten en destreza, deliciosos paseos a pie, excursiones magníficas en carruaje, a caballo o asno, todo se sucede incesantemente en aquella sociedad de elegantes ociosos. (Gómez de Avellaneda, 1860, ed. 1914: 28-30)

Pero es en la narración del viaje de 1857, ambientada en balnearios de las Provincias Vascongadas, donde más se extiende la autora en detalles sobre la vida social, dado que cuenta con numerosas relaciones entre los concurrentes. La carta II presenta el aspecto de una crónica de sociedad, citándose incluso al cronista Ramón de Navarrete:

> Figúrese V., pues, si tan numerosa y grata sociedad, reunida bajo un cielo apacible, en un país hermosísimo, con la franqueza propia del carácter español, aumentada por la intimidad y la confianza de la vida campestre, puede y debe desarmar la más adusta misantropía. Aquí, donde se pone justamente en ridículo a cualquiera que pretende distinciones; aquí donde se respira en la atmósfera algo que predispone al gozo y a la expansión, y donde no pueden menos de parecer de mal tono la gravedad ceremoniosa y el aislamiento estudiado; aquí fraternizamos todos en poquísimo tiempo, y hasta las rarezas de algunos contribuyen a aumentar el buen humor de los otros. No está, empero, limitada al círculo de las personas que he nombrado la sociedad de que se goza en Santa Águeda, pues hay casi continuas comunicaciones entre estos bañistas y los de otros establecimientos no distantes. Gracias a esta agradable costumbre, hemos tenido el gusto de que comiesen con nosotros, hace algunos días, varios de los huéspedes de Arechavaleta, entre los que se hallaba nuestro distinguido amigo el Sr. de Navarrete, que mientras se

> lamenta Madrid del mutismo de *Pedro Fernández*, él viene a hacerle acopio de noticias y aventuras para sus amenas cartas del otoño.

Muchos individuos de la sociedad contemporánea madrileña coinciden en el balneario de Santa Águeda, entre ellos la señora y señoritas de Cueto, las habaneras Conchita Polo y su tía la Sra. de Aguado, el conde de Belascoaín (José Joaquín García del Castillo), el de la Vega y el de Treviño, el abogado Mariano de Oteiza, el ex –diputado Sr. de Herreros, su esposa e hijas, la señora y señorita de Campuzano, la señora doña Luisa Mateo de Zorrilla, el marqués de Albudeite, el de Gaviria y el de Espinardo, la hermana del general Van-Halen, el magistrado Gonzalo del Río, los señores de Santa Ana y de Murua, el militar Joaquín de Jovellar, el joven Soane (primogénito del conde de Velle), el hijo del marqués de Perales, los señores Bazán, Satorre, Enciso Ruiz, Martínez Baño, Peña y otros. Por otra parte, a su amigo el brigadier Barcaiztegui lo visitan en Arechavaleta, donde también se encuentran el conde de Altamira, los condes de Oñate, los marqueses de Tamames, la hija del general Rivero, la viuda de Álvaro y la señora y señoritas de García Goyena; y desde Elorrio acude a visitarla la poetisa Matilde de Orbegozo. En la carta III, durante su estancia en Mondragón, se desplaza con su esposo a la residencia del Sr. de Gorozave, hermano político de Pedro de Egaña. En el final de la carta IV se refiere a esa «numerosa sociedad, no menos selecta que divertida». En la V cuenta algunos de los entretenimientos que comparten en las fiestas de Deva:

> La merienda nos esperaba en la hermosa pradera que aquí llaman del *Asau*, y por la que presto revolaron como lindas mariposas mis alegres compañeras. Se bailó el *zorcico* (en el que tomé parte), al compás del tamboril y la flauta, y hasta se ensayaron lanceros y galops. […] el *zorcico* es un baile muy lindo y muy airoso, en el que se hermanan la gravedad del *minué* con la alegría de la *jota*, y que lo desempeñamos a las mil maravillas en la risueña pradera del *Asau*. Llegó su turno al *gaudeamus*, y sentados sobre el florido césped despachamos en un abrir y cerrar de ojos enormes moles de helados, bizcochos, dulces, etc. Pero aún faltaba lo mejor y más inesperado para mí. ¡Fui coronada! Sí, señor. Fui solemnemente coronada por la mano de un niño, que será un gran poeta dentro de algunos años, y que en el acto de ceñirme la aromosa guirnalda, tejida allí mismo por las hábiles y lindas manos de las damas de la reunión, improvisó una elegante estrofa que siento mucho no poder recordar.

Y en la VI continúan los festejos en los que se reúne una numerosa concurrencia:

> Concluida la descrita gansada tuvimos baile, como de costumbre, en el salón del consistorio, y aquello fue el término de las decantadas fiestas de la Asunción. Pasaron, como todo en la tierra, mi buen amigo, y desde el siguiente día comenzó a dispersarse la alegre sociedad bañista. Sin embargo, todavía nos hemos reunido recientemente con las familias de Paz y Membiela, García Goyena, Liniers, Aguilera, Palacios, Robledo, Lezcano, y con la simpática Sra.

> Moreno y varios jóvenes, resto de los muchos que animaban antes nuestras excursiones, y recorrimos juntos, por última vez acaso, los sitios más bellos del país. Sí: todavía hemos surcado alegremente las apacibles ondas de la ría, oyendo repetir al eco de las montañas los deliciosos acentos de la inspirada artista que ya he nombrado, y que nos deja para ir a ser la joya del teatro de la zarzuela en Alicante. Todavía hemos celebrado otra inolvidable merienda, saltando de la lancha en el paraje más umbroso de las pintorescas riberas, y agrupándonos bajo las unidas copas de los nogales frondosos y de las encinas seculares, que formaban sobre nuestras cabezas un extenso toldo de verdura. Todavía, en fin, hemos orado juntos en una de esas solitarias capillitas campestres que tanto dicen a mi fantasía.

EL NUNCA CONTADO VIAJE DE 1858

En este año debió de hacer Avellaneda un viaje similar a los de 1857 y 1859, empezando por las Provincias Vascongadas, siguiendo por Francia, y volviendo a España por Perpiñán, para quedarse luego una temporada en Barcelona y después en Valencia. Este viaje lo hizo también la escritora en compañía de su esposo Domingo Verdugo, que había resultado gravemente herido a raíz del incidente provocado en el estreno de su obra teatral *Los tres amores*.

El viaje de 1858 puede rastrearse en las noticias sueltas de la prensa y en algunas cartas personales. En *La España* el 2 de julio de 1858 (García) se lee: «Ayer debieron de salir de Madrid con dirección a las Provincias y después al extranjero la Sra. Dña. Gertrudis Gómez de Avellaneda y su esposo el Sr. D. Domingo Verdugo»; y en *La Época*, el 27 de agosto: «La Sra. Dª Gertrudis Gómez de Avellaneda y su esposo el Sr. Verdugo, salieron el domingo de madrugada para los baños de Elorrio, en donde beberá sus aguas el antiguo coronel herido alevosamente no ha mucho en Madrid. Pronto verá la luz pública algún escrito de la insigne poetisa que se refiera exclusivamente al señorío de Vizcaya.» (Juanco, 27 de agosto de 1858).

Una carta de la autora a Pedro Antonio de Alarcón, fechada en Barcelona el 5 de noviembre de 1858, y que este publicó luego en el periódico *La Discusión* (Gómez de Avellaneda, 10 de noviembre de 1858) informa sobre su estancia en la ciudad catalana, su próxima marcha a Valencia para pasar allí el invierno, algunos proyectos literarios y, finalmente, el homenaje que recibió por parte de los coros Clavé, acompañados de la orquesta del Liceo.

Algún dato más proporciona Enrique Gil, en unos apuntes biográficos escritos para el volumen I de las *Obras literarias* de la autora en 1869:

> Salvado milagrosamente de la muerte el simpático Sr. Verdugo, emprendieron ambos, a fines del verano, un viaje a los Pirineos, donde debía tomar el convaleciente las aguas que le aconsejaban sus médicos; y después de haber recorrido gran parte de aquel hermoso país, los viajeros –que habían entrado en

> Francia por Bayona –regresaron a España por Perpiñán, permaneciendo una temporada en Barcelona, donde los hospedó afectuosamente su ilustre amigo el Excmo. Sr. D. Domingo Dulce, hoy marqués de Castelflorite. (Gil,1869: XXXIV)

Los resultados literarios de este viaje los cuenta Avellaneda en una carta de 22 de noviembre de 1858, a un amigo catedrático que le había enviado sus discursos sobre las Provincias Vascongadas (Cotarelo, 1930: 29)[18]:

> Efectivamente, tengo escritas, aunque en borrador todavía, una composición poética *Al árbol de Guernica*, como también algunas páginas sobre el porvenir del Norte de España, que pensé publicar en algún periódico de Madrid. Desgraciadamente, el estado delicado todavía de mi marido y mis propios padecimientos desde hace días me han obligado a suspender todo trabajo por ahora, siendo ya muy probable que no dé a la prensa ningún escrito mío hasta la primavera próxima, en que los médicos permitirán ya a Verdugo el volver a la coronada villa. Mientras permanezcamos en Valencia, cuyo clima esperan sea ventajoso a mi enfermo, quizá no me ocupe en otra cosa que en mi comenzada obra *La España contemporánea*; pero no por ello pondré en olvido a mis amadas Provincias Vascongadas, que también tendrán lugar muy distinguido en el nombrado libro, algunas de cuyas páginas serán dedicadas exclusivamente a los adelantos que deben aquellas a su admirable administración[19].

Tal vez también correspondan a este año esas «notas de mi viaje por Cataluña» que Avellaneda cita en «Mi última excursión por los Pirineos» (1860, ed. 1914: 14).

A la vista de estos testimonios parece evidente que Avellaneda, por impedimentos más que comprensibles, no publicó en el verano de 1858 el correspondiente relato de viaje. ¿Es posible que tanto la poesía al árbol de Guernica como la tradición de «La bella Toda y los doce jabalíes», a los que se atribuye fecha de 1858, fueran recogidas ese verano y publicadas en el relato editado en 1860? Así parece.

EL VIAJE TOCA A SU FIN

Los tres relatos considerados, en su diversidad, constituyen un testimonio indiscutible del tributo de Gertrudis Gómez de Avellaneda a la moda del relato de viaje, una moda perfectamente reglamentada:

> La literatura tiene sus modas ni más ni menos que los vestidos. Introdujo Eugenio Sue una novedad a los *Misterios,* y cata ahí que la Europa entera la

18. Tal vez el catedrático del Real Seminario de Vergara Antonio de Aguirrezábal, autor de una *Memoria acerca del porvenir de las Provincias Vascongadas con motivo de la construcción de los caminos de hierro*, publicada en Bilbao en 1857.

19. El mencionado libro de Avellaneda, *La España contemporánea,* nunca llegó a publicarse.

> adopta [...] Tocóle el turno al diablo y entonces llovieron endiabladas producciones [...] En pos siguieron las memorias y no ha habido títere que no haya querido ahorrar a la posteridad el trabajo de romperse la crisma en busca de noticias de un personaje tan importante como era el autor de su propia biografía. Ahora están en moda los viajes, y la literatura tiene siempre a la puerta un caballo ensillado, botas de montar debajo la cama y un tren especial en el camino de hierro a su disposición. Y tal es la manía que ha cundido, que hasta yo ¡mísero de mí! Que me había librado de escribir memorias, diabluras y misterios no pude evadirme de caer en la tentación de escribir viajes. (A., 20 de agosto de 1853: 804-805)

Dicha moda encuentra en el turismo de balneario una de sus fuentes primordiales:

> Comprendí empero que el mandar a los enfermos a tomar aguas está de moda entre la medicina moderna, y que el ir muchos sanos a tomarlas, es consecuencia de que la buena sociedad exige que en verano las personas de gusto no puedan estar sanas. La cabal salud es en los meses de junio, julio y agosto un beneficio de muy mal tono. Sano o enfermo, decidíme al fin por las aguas. (*Ibíd*.: 805)

Para tal efecto lo primero que hace el viajero es proveerse «de un gran librote en blanco, vulgo *álbum*, en cuya portada y con letras tamañas como el puño trazara el orgulloso título de *Impresiones de viaje*.» (*Ibíd*.)

Con todos estos prolegómenos, contando con las limitaciones materiales del viaje por estas fechas (recorridos lentos por malos caminos, en carruaje, diligencia o coche particular, en caballerías o a pie), proveyéndose de guías y acompañantes, y probablemente con las consabidas guías de diligencia y del bañista como apoyo, emprende Gertrudis Gómez de Avellaneda unos viajes de los que luego deja un testimonio literario escrito, sea o no en el preceptivo álbum (para el caso sirven lo mismo el *libro de memorias* que se menciona en el relato de 1838, el *libro de apuntes* citado en el de 1860, o las cartas del de 1857). Tales viajes aúnan variedad de materiales narrativos a los que concede cohesión la mirada de una narradora romántica que sublima el entorno contemplado y lo reproduce en términos pintorescos e incluso fantásticos (en particular en el relato de 1857), mediatizada como se halla su contemplación por la concepción idealizada del pueblo vasco y del entorno natural y por algunos referentes literarios. Con todo ello, dichos relatos de viaje evidencian su condición de género fronterizo, híbrido, de gran diversidad genérica y discursiva, trufados de elementos heterogéneos en una suerte de relato-miscelánea en que la aventura del viajero es un pretexto para hilvanar piezas diversas (Champeau, 2004: 28).

BIBLIOGRAFÍA

A., «Caricaturas de viaje. I. De mi casa a la Puerta Nueva», *El Áncora,* 20 de agosto de 1853, pp. 804-806.

ALBIN, María C., «Género, imperio y colonia: las *Memorias* de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Género, poesía y esfera pública. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 35-76.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, «Periodismo y literatura: el «relato de viajes» como género híbrido a la luz de la pragmática», en AA.VV., *Retórica, literatura y periodismo. Actas del V. Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Ayto. de Cádiz/Universidad de Cádiz, 2006, pp. 167-176.

ARAQUISTAIN, Juan Venancio de, *Tradiciones vasco-cántabras*, Tolosa, Imprenta de la Provincia, 1866.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas II,* Madrid, Turner, 1995.

BENÍTEZ, Rubén, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1970.

BIDADOR, Joxemiel, «El euskara y la literatura en lengua vasca en la obra de Arturo Campión», *Fontes Linguae Vasconum: Studia et documenta*, 102, 2000, pp. 299-320.

CASAVAL, Zacarías, «Una excursión marítima por las aguas de Deva», *La Época,* 15 de agosto de 1857, p. 3.

CHAMPEAU, Geneviève, «El relato de viaje, un género fronterizo», en AA.VV., *Relatos de viaje contemporáneos por España y Portugal,* Madrid, Verbum, 2004, pp. 15-31.

COTARELO, Emilio, «La Avellaneda y sus obras», *BRAE*, tomo XVIII, cuaderno LXXXI, febrero de 1930, pp. 5-71.

DÍAZ, Roberto Ignacio, *Unhomely rooms. Foreign tongues and Spanish American Literature*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2002.

ELORZA, Antonio, «El tema rural en los orígenes literarios del nacionalismo vasco», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de François López et al., Burdeos, Université de Bordeaux III, vol. I, 1977, pp. 355-376.

ENA BORDONADA, Ángela, «La memoria del viaje: Viajes y libros de viajes de escritoras españolas del primer tercio del siglo XX», en AA.VV., *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos,* ed. de Mª José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas, Córdoba, Servicios de Publicaciones de loa Universidad de Córdoba, 2009, pp. 103-134.

FIGUEROLA, M. Carme, «*George Sand*, o cuando el talento del escritor se alía a la curiosidad del viajero», en AA.VV., *Literatura de viajes y traducción*, ed. de Francisco Lafarga et al., Granada, Editorial Comares, 2007, pp. 147-159.

FREIRE LÓPEZ, Ana M.ª, «Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística», en Salvador García Castañeda (ed.),

Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo, Madrid, Castalia-Ohio State University, 1999, pp. 203-212.

— «Un *cahier de voyage* inédito de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, año 6, nº 6, 2008, pp. 129-144.

GARCÍA, Antonio, «Gacetilla», *La España*, 2 de julio de 1858, p. 4.

GARCÍA MORALES, Alfonso, «Visión romántica de Andalucía en Gertrudis Gómez de Avellaneda. La «Autobiografía» de 1838», en *Andalucía y América en el siglo XIX. Actas de las V jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1985),* Sevilla, 1986.

GIL, Enrique, «Adición a los anteriores [Apuntes biográficos]», en *Obras literarias de la Sra. Dña. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo primero*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1869, pp. XXIX-XLII.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Memorias inéditas de la Avellaneda (1836-1838)*, anotadas por D. Figarola Caneda, Habana, Imp. «El siglo XX», 1914, en Domingo Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias*, notas ordenadas y publicadas por Doña Emilia Boxhorn, Madrid, SGEL, 1929.

— «Apuntes biográficos de la Sra. Condesa de Merlin», en condesa de Merlin, *Viaje a La Habana*, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, La Habana, 1844, pp. V-XVI.

— *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas* (1839), con un prólogo y una necrología por Lorenzo Cruz de Fuentes, publícase a expensas de la Ilma. Sra. Dª María de Córdova y Govantes viuda de Cepeda, Imprenta y Papelería de Miguel Mora, Huelva, 1907.

— «Variedades. Impresiones de viaje», *El Estado*, 29 de julio, 30 de julio, 7 de agosto, 16 de agosto, 20 de agosto, 1 de septiembre, 6 de septiembre de 1857

— «Folletín. Un drama vascongado», *La Época,* 18 de agosto de 1857, pp. 1-2.

— «Variedades», *La Discusión,* 2 y 8 de septiembre de 1857, pp. 2-3.

— «Variedades», *La Época,* 3 de septiembre de 1857, p. 1.

— Carta del 5 de noviembre de 1858, *La Discusión*, 10 de noviembre de 1858.

— «Mi última excursión por los Pirineos» (*Diario de la Marina*, 19 de junio a 28 de julio de 1860), en *Obras. Tomo VI. Miscelánea*, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, 1914, pp. 7-47.

— *Obras literarias de la Sra. Dña. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo primero*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1869.

— *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo 5: Novelas y Leyendas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1871.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: «Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)», en AA.VV., *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo,* Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-187.

IANES, Raúl, «La esfericidad del papel: Gertrudis Gómez de Avellaneda, la condesa de Merlin, y la literatura de viajes», en *Revista Iberoamericana,* vol. LXIII, nº 178-179, enero-junio 1997, pp. 209-218.

JIMÉNEZ MORALES, Mª Isabel, «Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)», *Revista de Literatura*, 2008, julio-diciembre, vol. LXX, nº 140, pp. 507-532.

JUANCO, José, «Noticias generales, *La Época*, 10 de septiembre de 1857, p. 4.

— «Noticias generales», *La Época*, 27 de agosto de 1858, p. 4.

MILLET, Claude, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité,* Paris, PUF, 1997.

NAVARRETE, Ramón de, «Revista de baños», *La Época*, 8 de agosto de 1857, p. 2.

OLAECHEA, Rafael, *Viajeros españoles del XVIII en los balnearios del alto Pirineo francés*, Zaragoza, Colegio Universitario de La Rioja, 1985.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios* (1881), Barcelona, Labor, 1971.

RAMOS MATÍAS, José Ignacio, «Bibliografía de libros de viaje por Euskal Herria en las bibliotecas institucionales de Vitoria-Gasteiz», *Sancho el Sabio,* 15, 2001, 199-240.

REMOS Y RUBIO, Juan J., *Historia de la literatura cubana*, Cárdenas y Compañía, 1945, vol. 2.

RIVAS NIETO, Pedro Eduardo, *Historia y naturaleza del periodismo de viajes desde el antiguo Egipto hasta la actualidad: mitos, relatos que describen el mundo para reyes y plebeyos, y cronistas,* Madrid, Miraguano, D.L. 2006.

RODRÍGUEZ GARCÍA, José A., *De la Avellaneda. Colección de artículos*, Habana, Imprenta «Cuba intelectual», 1914.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La literatura de viajes en cinco revistas literarias madrileñas de la década de 1840», *Torre de los Lujanes*, nº 50, mayo 2003, pp. 67-84.

ROMERO TOBAR, Leonardo, «Viaje y géneros literarios», en AA.VV., *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios. Seminario Internacional Universidade de Santiago de Compostela, noviembre-diciembre de 1998,* ed. de Margarita Santos, Luis Iglesias, Javier Serrano y Amparo de Juan, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 221-238.

— «La epistolaridad en los libros de viaje», en AA.VV., *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 477-487.

ROSA, J. de la, «Gacetilla. ¿Es poetisa o poeta?», *La Iberia*, 21 de agosto de 1857, p. 3.

— «Fiesta de los gansos», *La Iberia,* 3 de septiembre de 1857, p. 3.

— «Variedades. *Leyendas vascongadas* por José María de Goizueta», *La Iberia*, 4 de octubre de 1857, p. 1.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Un viaje olvidado de Emilia Pardo Bazán «Por tierras de Levante»», *Murgetana* 105 (2001), pp. 93-111.

RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840,* Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

SCATENA FRANCO, Stella Maris, «Gertrudis Gómez de Avellaneda entre Cuba e Espanha: relatos de viagem e ambivalencias em torno da questao da identidade nacional», *Varia historia*, v. 23, n. 38, jul/dez. 2007, pp.1-19.

SERRANO, María del Mar, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido (Viajes de papel)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.

TRELLES, Carlos M., *Biblioteca geográfica cubana*, Matanzas, Imp. Juan F. Oliver, 1920.

TRUEBA, Antonio de, *El libro de las montañas*, Bilbao, Librería de Agustín Empériale Editor, 1867.

VEGA, Pilar, «Todas las hadas tienen su lago: geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español», *Belphegor,* vol. VIII, nº 2, septiembre de 2009.

Fecha recepción: 10/03/2010
Fecha aceptación: 07/05/2010

SAB Y EL JUEGO DE LAS MIRADAS

Rocío CHARQUES GÁMEZ

Université de Pau

RESUMEN

En este trabajo se realiza un análisis interpretativo de Sab, novela de Gertrudis Gómez Avellaneda, a través de la mirada de los personajes. La importancia de la mirada radica en el hecho de participar en la atmósfera de misterio que se crea en esta obra romántica y en la caracterización de los personajes principales, en concreto, de Teresa y *Sab*.
Palabras clave: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Romanticismo, *Sab*, interpretación.

ABSTRACT

This article centres on the characters' look in Gertrudis Gómez de Avellaneda's novel *Sab*, to get a new interpretative analysis. In fact, this aspect takes part in the mystery atmosphere created in the novel and in the main characters' description, especially in Teresa and *Sab*.
Key words: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Romanticism, *Sab*, interpretation.

La primera novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, publicada primero en Madrid (1841) y después en La Habana (1883), constituye un ejemplo de novela romántica ambientada en el Trópico, que censura las desigualdades que sufren tanto los esclavos como las mujeres –como han comentado largamente los críticos de la autora[1]– y esta situación desfavorable incide en la tra-

1. Por ejemplo, Sebold señala la «asociación ideológica entre la abolición de la esclavitud y la emancipación de la mujer» que se da en la novela (2002: 191). Véanse también los *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Rexach: 56). Idea recogida igualmente en las historias de la literatura, como se aprecia en la dirigida por Víctor García de la Concha y coordinada por Guillermo Carnero (1996: 723). Otros críticos valoran, sobre todo, el elemento romántico de la obra. Bravo-Villasante comenta al respecto que el «alegato abolicionista se reduce a un alegato pro sentimiento» (1986: 72). No todos los críticos

yectoria vital, inevitablemente trágica, de los personajes de la obra. En nuestra lectura de *Sab*, nos ha sorprendido el hincapié realizado sobre la mirada de los personajes, que sirve para definirlos, pues a través de ella se transparentan sus pensamientos o sentimientos. A su vez, este juego de miradas en el texto abre puertas a nuevas interpretaciones. La importancia de la mirada radica en el hecho de participar en la atmósfera de misterio que se crea en esta obra romántica y en la caracterización de los personajes principales, en concreto, de los personajes en los que la pluma de la autora ha recalado con mayor esmero, proporcionándonos unos tipos humanos complejos, unos seres con almas superiores. Los personajes de mayor complejidad, que presentan un abanico mayor en este «juego de las miradas» son, desde nuestro punto de vista, Sab y Teresa. Llevemos a cabo, a continuación, un breve resumen de la novela que permita comprender mejor la psicología de estos.

En esta novela de sentimientos se dibuja el tormento de Sab, enamorado de Carlota, a la que nunca podrá conquistar debido a su carácter de esclavo. Siendo hijo secreto de una princesa africana y de uno de los hermanos de don Carlos, padre de Carlota, Sab es acogido por este y criado junto a su hija. Aunque recibe un trato preferencial al que tienen los otros esclavos y puede obtener su libertad cuando quiera, percibe el abismo que lo separa de su amada y decide amarla en la sombra, enfermando y muriendo finalmente de amor. Para mayor sufrimiento, conoce pronto el interés material que mueve a Enrique Otway, el prometido de Carlota, a querer contraer matrimonio con ella: la promesa de un buen capital que salvará la empresa en quiebra de su padre.

El otro personaje que despierta nuestro interés es Teresa. Ella, al igual que Sab, es huérfana y sufre por otro amor secreto no correspondido: Enrique Otway. Pero cuando descubre la mezquindad de este, muda rápidamente su sentimiento, puesto que no es un hombre que merezca su amor. Sab le propone un plan para que ambos consigan ser amados por las personas que ellos quieren. Pese a esta estratagema, ella le persuade al advertirle que, a partir de entonces, no puede amar a Enrique una vez que ha descubierto sus intenciones deshonestas y, además, agrega que no pueden abrirle los ojos a Carlota si no quieren que muera víctima de una gran decepción.

A través de la mirada podemos llegar a indagar en los pensamientos de los personajes y esta sirve, muchas veces, para caracterizarlos. Por ejemplo, el momento de la narración en el que aparece Jorge Otway, el padre de Enrique, vemos cómo sus ojos delatan su auténtico ser, pues en ellos brilla la avaricia

consideran que lo principal en la novela sean las ideas abolicionistas. Es a mediados de los 80 cuando se estudia la obra desde la perspectiva de género, como en los trabajos de Susan Kirkpatrick, Evelyn Picón Garfield o Nara Araújo (Pastor: 90).

(Gómez de Avellaneda, 1970: 93). También mediante la mirada conocemos las turbaciones de los personajes y a través de ella estos buscan conocer la causa de estas preocupaciones en los demás. A su vez, los juegos de miradas, aparte de desenmascarar a los personajes ante la vista del lector o de otro personaje, cumplen el papel de autoconocimiento, como tendremos ocasión de explicar más adelante. Por estas razones nos parece pertinente analizar estas miradas que, sin duda, cumplen un papel primordial en *Sab*.

Comencemos con el papel caracterizador de la mirada. La voz narradora pone de relieve, en muchas ocasiones, la mirada del esclavo, mirada que delata su carácter y sus preocupaciones. A lo largo de la obra se recalca la fiereza y fuerza del espíritu del mulato, quien posee una mirada feroz y violenta. Así leemos que tiene una mirada de «águila» (100), una mirada «imperiosa» (125). El principal obstáculo que impide que Sab pueda presentarse como pretendiente a Carlota es su condición de esclavo. Por eso, cuando maldice a la sociedad por romper la equidad que tienen todos los seres desde que nacen, un fuego siniestro se adivina en sus ojos (153). Esta violencia que padece es fruto, por tanto, de las circunstancias adversas que le marca la sociedad y que no le permiten realizarse, hecho que sucede también con Teresa, en este caso por ser de otra escala social, y que lleva a Sab a denunciar esta injusticia. Prácticamente todos los críticos de la obra han repetido el fragmento en que el protagonista masculino denuncia esto mismo y aquel en el que compara el destino funesto del esclavo con el de la mujer (en esta ocasión comparando su destino al de Carlota en la carta que le envía a Teresa al final de la narración).

Desde el primer momento en que conoce a Enrique Otway, Sab duda de sus buenas intenciones. La primera mirada desafiante que le lanza se sitúa en el capítulo que abre la novela, donde Enrique, impresionado por sus maneras y elocuencia, le pregunta si es un hacendado vecino y amigo de su futuro suegro, a lo que responde el mulato con una mirada penetrante (46), indagando en su interlocutor y bajando al punto la vista para responder que es un esclavo. La suspicacia de Sab va despertando hasta que adivina que su acompañante va a convertirse en el esposo de Carlota, momento en que «lanzaron sus ojos un resplandor siniestro, como la luz del relámpago que brilla entre las nubes oscuras» (50). Cuando Enrique confirma sus sospechas y se despide, sigue al viajero con su mirada hasta que llega a la puerta del ingenio de don Carlos. «Entonces clavó sus ojos en el cielo[2], dio un profundo gemido, y se

2. Este gesto demandando algo a Dios se repite en otras ocasiones. Por ejemplo, lo vemos en Carlota (71-72) cuando su prometido tiene que partir y teme por él debido a que se aproxima una tormenta. La misma imagen observamos cuando Sab muda de parecer para no matar a Enrique (79), donde aparece la idea de que un genio invisible lo lleva

dejó caer sobre un ribazo» (51). Final claramente dramático, propio de una pluma romántica, que deja clara la pasión del esclavo y el tono de la novela.

La mirada escrutadora de Sab, que conoce bien las intenciones de los Otway, se repite en el capítulo VII, donde se advierte, una vez más, la fuerza y violencia que atraviesa el espíritu del mulato, al descubrirse en ellos fuego[3] (96). En esta parte de la novela, Jorge Otway queda abatido y furioso porque se entera de que no ha ganado la lotería. Entonces, un juego de miradas se cruza entre Sab y Enrique en las que se manifiestan sus sentimientos: alegría en el esclavo y reproche de Enrique a este por su felicidad oculta (97).

Hay otras miradas en el texto, aparte de la de Sab, que permiten leer los sentimientos de los personajes. Es el caso de Carlota, cuyas miradas se mueven al compás de su pasión amorosa por Enrique. Sentimientos, en muchos casos, extremos que delatan un espíritu romántico. Su amor hacia Enrique puede resumirse en una «mirada inefable» (116) que le lanza dándole las buenas noches tras confesarle que ella sería feliz con él sin necesidad de riquezas. Las dudas que asaltan al joven cuando tiene que decidirse entre casarse con Carlota por dinero o por amor, asoman en muchos pasajes y la muchacha tratará de descubrir la causa de las tribulaciones de su amado con miradas escrutadoras. Por ejemplo, se dice que los ojos de Otway tienen «una expresión particular de duda e indecisión» (70), pero muestra una máscara para que ella no se dé cuenta de cuál es su verdadero sentimiento: «su mirada fija y seca, como la de un cadáver, no revelaba nada de cuanto entonces ocupaba su pensamiento y agitaba su alma» (73). Es un instante aquel en que vemos la mirada indecisa del hijo de Enrique cuando observa cómo se aleja Carlota y pronuncia unas palabras creyendo estar solo. En cambio, queda petrificado cuando advierte que «dos ojos, como ascuas de fuego, habían brillado entre el verde oscuro de las hojas, flechando en él una mirada espantosa» (70), donde adivinamos en seguida la mirada del mulato. A esta situación, que aumenta el dramatismo del episodio, se suma la proximidad de una tormenta y la partida inminente

a cometer un crimen que, finalmente, su voluntad puede frenar (78). De nuevo, vemos este gesto, esta vez en Teresa, cuando declara a Sab que ambos son almas gemelas (169). A continuación, los dos miran al cielo agradeciendo ese momento que han compartido juntos, en el que han descubierto sus almas y se han reconocido hermanos (170). Así mira también al cielo Sab para hablar directamente con Dios, pidiéndole que acabe ya con su existencia y parece encontrar respuesta porque cree escuchar en su interior que le resta poco tiempo de vida (187), cayendo seguidamente sobre su caballo muerto, a la vez que brota sangre por su boca.

3. Este fuego también está presente al comienzo del capítulo VIII. En el capítulo III de la segunda parte, también lo encontramos cuando Sab quiere saber qué piensa Enrique cuando le entrega una carta de don Carlos.

de Enrique, al que Carlota dirige una mirada de ansiedad (72). En los ojos del otro pueden rastrearse sus pensamientos e incluso uno puede reconocerse. Esta misma situación se repite en otras ocasiones. Enrique desvía su vista de la de su prometida por miedo a que descubra su turbación por la resolución que tomará si averigua que no es dueña de una fortuna y esta busca la mirada de aquel para conocer qué pasa por su cabeza en ese momento (103).

En el capítulo V nos encontramos a Enrique y Sab de camino a Puerto Príncipe durante la tormenta. Carlota le ha pedido a Sab que acompañe a Otway para protegerlo durante el viaje. El narrador va presentando los pensamientos de los personajes: primero de Enrique, agitado por la resolución que ha de adoptar, y después de Sab, con «pensamientos más sombríos, más terribles» (7) que no se explican, pero que se sobreentienden cuando –adviértase el recurso dramático de la tormenta– a la luz de los relámpagos «veíanse sus ojos fijos […] en su compañero, como si quisiera registrar con ellos los senos más recónditos de su corazón» (7). Llegamos al punto álgido de la violencia de la mirada del esclavo cuando su acompañante sufre un accidente a causa de la caída de un relámpago en un árbol. Entonces se despierta el lado siniestro de Sab representado por su mirada, ya que en este instante el mulato desea vengarse de su contrincante:

> Encontró al pobre Otway pálido, sin sentido, magullado el rostro y cubierto de sangre, y quedóse de pie delante de él, inmóvil y como petrificado. Sin embargo, sombrío y siniestro, como los fuegos de la tempestad, era el brillo que despedían en aquel momento sus pupilas de azabache, y sin el ruido de los vientos y de los truenos hubiéranse oído los latidos de su corazón (77).

Pero la conciencia del mulato le hace mudar de parecer. A continuación, cambia el escenario al encontrarnos, al día siguiente, en la habitación de Carlota, cuyos ojos y rostro reflejan el llanto de la noche. Su mirada se tiende hacia el camino tomado por el amante reflejando «melancolía y fatiga» (79). La visión del caballo solitario de Enrique en el camino, provoca que la hija de don Carlos se desmaye tras demudar su rostro y mostrar sus ojos «una expresión más notable de zozobra y agonía» (79). Todo este episodio, en el que Sab aparece y comunica la situación del amante, se acompaña de las miradas de preocupación, en un primer momento, y de alegría de Carlota, tras saber que Enrique está a salvo (80). Hay otra mirada escrutadora por parte de la joven, que trata de descubrir qué tipo de emoción embarga a Sab cuando este besa su mano al ofrecerle ella su libertad como premio por salvar a su prometido. Por tanto, en el juego de ocultamiento de los sentimientos entra también Sab, que disimula esta emoción detrás de una mirada «triste y tranquila» (81).

Dirijamos ahora nuestra vista al otro personaje que cumple un papel primordial en la novela: Teresa. La complejidad de esta se dibuja a lo largo del relato con pinceladas breves pero eficaces. Sus miradas también revelan lo intrincado de su personalidad y es de notar los paralelismos trazados entre este personaje, Sab y Carlota. De hecho, en el capítulo V que acabamos de comentar, Carlota duerme plácidamente una vez que conoce el paradero seguro de su futuro esposo, y vemos cómo brota una lágrima de los ojos de Teresa. En realidad, la frialdad que transmite este personaje es un escudo que oculta la verdadera sensibilidad de Teresa, que se muestra así por los embates que ha sufrido en su vida. Es relevante el final de este capítulo debido a que hay una mirada que hace patente el dolor que ella siente cuando se compara con su prima. Ambas tienen la misma edad, pero Teresa pronto advierte las diferencias que las separan: Carlota ha vivido rodeada de amor, es amada por todos, y además posee una belleza embriagadora mientras que ella carece de todo esto. Se cierra el episodio cuando Teresa se mira al espejo, en el que percibe la gran distancia que hay entre ambas. Este mirarse al espejo supone un momento de autoconocimiento y de comparación con el otro llamativo, que se repite en otras partes de la narración. Los paralelismos entre Teresa y los otros dos personajes (Carlota y Sab) cumplen, por tanto, una función en la novela.

Este juego paralelístico de los espejos asoma también en el capítulo VIII. Al regreso de Sab y Enrique, el pretendiente y la familia entran alegres a la casa, mientras el esclavo y Teresa quedan mirándose fuera. Ambos están inmovilizados de pie, uno frente al otro, como en un espejo en el que se reconocen. Una vez más, dos ideas clave que estamos repitiendo en nuestro análisis: el autoconocimiento a través de la mirada del otro y el juego de los espejos. Los dos personajes juegan el mismo papel en la obra: aman en silencio, sin poder disfrutar del amor bien por su situación social (Sab es un esclavo) o económica (Teresa no posee un capital que interese a Otway). Baste citar el siguiente fragmento para ilustrar lo que acabamos de anotar: «Ambos se miraron y ambos se estremecieron, porque como en un espejo había visto cada uno de ellos en la mirada del otro la dolorosa pasión que en aquel momento los dominaba» (101).

Otro pasaje que destaca por resaltar las diferencias entre Teresa y su prima se localiza en el episodio en el que los personajes van a la casa de la india Martina, que ha de adivinar quién es la hija de don Carlos. Lo consigue al punto simplemente observando la mirada de Carlota. El paralelismo y contraste entre personajes vuelve a poner en evidencia la distancia entre las jóvenes. En este episodio se descubre, a su vez, un «juego» interpretativo con respecto a la huérfana, juego que se establece entre el narrador y Sab, pero también entre

el narrador y el lector. Teresa es la primera en percibir la presencia del pobre y enfermo nieto de Martina, lo que demuestra que su insensibilidad es solo superficial. Pero inmediatamente la voz narradora nos cierra las puertas a esta interpretación, pues cuando Martina relata la historia de sus desgracias y la ayuda que le concede Sab, ella «manteníase algo desviada y como distraída» (126). Y continúa relatando que todos se enternecían al escuchar lo ocurrido, pero «Teresa verosímilmente no atendía a lo que se hablaba, entretenida al parecer en limpiar con su pañuelo un pedazo de piedra muy hermosa, que había cogido en las grutas» (127). Hay un momento de la narración de la anciana en que Enrique también se desvía de la historia para centrarse, como Teresa, en el brillo de la piedra de esta, mientras en la escena va creciendo el patetismo y las lágrimas parecen saltar de los ojos de quienes la presencian. Únicamente Teresa –remarca entre exclamaciones el narrador– «aquella criatura singular se había alejado fríamente del cuadro patético que se presentaba a sus miradas» (130). No obstante, esta frialdad parece ponerse en duda más adelante, ya que se observa una contradicción entre lo que advierte Sab y la voz narradora: «Sab creyó al mirarla que tenía los ojos humedecidos; pero sin duda era una ilusión porque el rostro de Teresa no revelaba ninguna especie de emoción» (130). Toda esta imagen de insensibilidad cae estrepitosamente cuando al final del capítulo, Luis, el nieto de Martina, le entrega a Sab un brazalete realizado con cabellos y un broche con un retrato de Carlota de parte de la huérfana en compensación por haber salvado dos veces a Otway. Así pues, este episodio descubre la sensibilidad de Teresa, que ha conocido la pasión encubierta del esclavo y su generosidad por ayudar a su rival.

Cuando Sab se confiesa a Teresa contándole su historia de amor desdichado, ambos lloran al mismo tiempo (154-155), estableciéndose, otra vez, un paralelismo entre estos dos personajes que se comprenden y sufren en silencio[4]. La envidia de Teresa hacia Carlota no se debe, a partir de esta confesión, a la belleza y amor de Enrique, sino a la pasión que ha hecho brotar en Sab: «Parecióle también que ella era capaz de amar del mismo modo y que un corazón como el de Sab era aquel que el suyo necesitaba» (157).

La imagen fría de Teresa se desmorona más adelante en su cita secreta con Sab. La belleza de su alma asoma cuando los dos se descubren sus sentimientos. Advierte la discriminación y el futuro que les impone la sociedad,

4. Russell P. Sebold ha documentado este pasaje para ilustrar su trabajo sobre el recurso de la lágrima única en los románticos decimonónicos. Este es un recurso para manifestar el pesar romántico (2002b: 7). Otro ejemplo no citado en este artículo sería el de la lágrima de Teresa al compararse con su prima en el capítulo V (pasaje analizado con anterioridad).

reconociéndose, así, en el otro, en Sab. Rompiendo con todos los prejuicios sociales, le declara querer convertirse en su compañera vital: «yo soy esa mujer que me confío a ti; ambos somos huérfanos y desgraciados…, aislados estamos los dos sobre la tierra y necesitamos igualmente compasión, amor y felicidad […] ¡Yo seré tu amiga, tu compañera, tu hermana!» (169). Esta conversación en la que los dos espíritus se reconfortan para luego volver a ser conscientes de su desgracia futura, acaba al alba. Las miradas demenciales de Sab asoman al final del encuentro y el tormento del esclavo se hace, a su vez, físico como vemos cuando los esclavos le encuentran echando sangre por la boca. Sus ojos revelan «una determinación violenta y decidida» (176), y al reconocer que su amor nunca será correspondido y que su amada se casará con un hombre que no la merece, declara que morirá.

El capítulo en que el mulato fallece está lleno de señales que lo anuncian, aunque ya anteriormente aparece una de ellas al morir su caballo e intuimos su triste final por los signos que delatan la enfermedad. El capítulo al que nos referimos (capítulo IV, segunda parte) se abre con un ladrido de perros y con la imagen moribunda de Luis, el nieto de Martina, con quien el protagonista compartirá el lecho de muerte. En esta ocasión, se presenta un nuevo paralelismo con el final trágico y conjunto de ambos personajes, en el que además hay un significativo cruce de miradas: «su mirada delirante y ardiente [la de Sab] se encontró allí con la mirada vidriada e inmóvil del moribundo» (198).

Transcurridos dos años de la boda entre Carlota y Enrique, que coincide con varias desgracias (la muerte de Sab y del hermano de Carlota, huida de Teresa a un convento), vemos el giro que ha tomado la vida de los dos personajes femeninos. Como ha sucedido en otros momentos del relato, aparece una comparación que las enfrenta y contrapone, pero esta vez Teresa ha alcanzado la felicidad, al dominar «su destino y sus pasiones» (212) y saber resignarse, mientras que Carlota es infeliz al tener que llevar una vida contraria a las aspiraciones de su alma poética. Asimismo, la carta que Sab escribe a Teresa la noche de su muerte establece un nuevo paralelismo entre él y la huérfana. En ella, él confiesa que carece de su fuerza. Efectivamente, mientras que ella se levanta tras el sufrimiento y sacrificio, él cae destrozado y agrega: «es que vos tenéis el valor de la resistencia y yo la energía de la actividad; es que a vos os sostiene la razón y a mí me devora el sentimiento. Vuestro corazón es del más puro oro, el mío es de fango» (222). En esta carta es donde se encierra la comparación que Sab establece entre el triste sino del esclavo y el de la mujer, pero puntualiza que ésta sale perdiendo porque mientras que

el esclavo puede cambiar de dueño o comprar su libertad, la mujer la pierde definitivamente cuando contrae matrimonio[5].

Este interés en la mirada, este «juego» de las miradas, resalta enormemente en la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Su función como caracterizadora de personajes y como recurso dramático elegido para los momentos álgidos de la acción se ha patentizado a lo largo de nuestra exposición. Se recurre a su empleo sobre todo en la presentación de los personajes principales, adquiriendo especial relevancia en los pasajes en los que intervienen Sab y Teresa. Entre ellos y Carlota se establecen juegos paralelísticos y de contraste que se exponen, en muchos casos, a través de este juego de la mirada. Relacionada con todas estas ideas se encuentra también la de la mirada en el espejo, forma de autoconocimiento que brinda, junto a los demás recursos, sugestivas vías de interpretación de este texto.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO VILLASANTE, Carmen, «Introducción», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 7-35.

— *Una vida romántica: La Avellaneda*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, coordinado por Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Sab*, edición, prólogo y notas de Carmen Bravo Villasante, Salamanca, Anaya, 1970.

PASTOR, Brígida, «Discurso de marginación híbrida: Género y esclavitud en *Sab*», en *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad*, Cuadernos de América sin nombre, 2002, nº 6, pp. 87-116.

PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

REXACH, Rosario, *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda. (La reina mora del Camagüey)*, Madrid, Ed. Verbum, 1996.

SEBOLD, Russell P., «Esclavos y almas sensibles en *Sab*, de la Avellaneda», en *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2002, pp. 181-194.

5. «¡Oh, las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad oye al monstruo de voz sepulcral que le grita en la tumba [...]. Es la (voz) de los fuertes que dice a los débiles: obediencia, humildad, resignación… esa es la virtud».

— «*Una lágrima, pero una lágrima sola*. Sobre el llanto romántico», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002b.

Fecha de recepción: 12/04/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

EL TESTAMENTO DE D. JUAN I, NOVELA HISTÓRICA DE UNA ESCRITORA OLVIDADA: TERESA ARRÓNIZ Y BOSCH

Mª. de los Ángeles AYALA

Universidad de Alicante

RESUMEN

En el artículo se analiza *El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada por la crítica actual: Teresa Arróniz y Bosch (1827-1890), conocida también en su tiempo por su pseudónimo *Gabriel de los Arcos*. La autora narra con gran habilidad una apasionante historia en la que se entrecruzan intereses políticos y amores desgraciados. El gran acierto de Teresa Arróniz es haber creado una novela en la que los hechos históricos no son un mero pretexto, sino que forman parte sustancial de la misma y que se explican por encima de la información documental, por las motivaciones íntimas de sus personajes. Fusión espléndida, en definitiva, entre historia y ficción.
Palabras clave: Teresa Arróniz y Bosch. Novela histórica. Siglo XIX.

ABSTRACT

In this article the historical novel *El testamento de D. Juan I* by Teresa Arróniz y Bosch (1827-1890) also known as *Gabriel de los Arcos* is analysed. The author passionately narrates a story of crossed political interests and doomed love. The historical events of the novel are not only a pretext for the story but rather they are further developed by the personal motivations of the characters. This has produced a splendid fusion of history and fiction.
Keywords: Teresa Arróniz y Bosch, historical novel, XIX century

Al repasar la amplia bibliografía existente en torno a la novela histórica romántica llama la atención que la mayoría de los estudios estén centrados en un número determinado de autores, dejando sepultados en el más absoluto olvido a otros muchos que también contribuyeron con sus obras a la difusión y éxito de esta modalidad narrativa. En los manuales universitarios y monografías referidas a la novela histórica se evidencia, como es de rigor, la continua atención prestada a novelistas de la primera generación, aquellos cuyas obras se publican coincidiendo con el periodo en el que el Romanticismo logra su máximo protagonismo en las letras españolas. Me refiero, claro está, al lapso temporal que abarca desde el fallecimiento de Fernando VII a la publicación en 1844 de *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco. Escritores que alcanzaron, indiscutiblemente, un extraordinario éxito editorial, como sería el caso de Telesforo de Trueba y Cossío –*Gómez Arias* (1828) y *The Castilian* (1829)–, Ramón López Soler –*Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne* (1830), *Kar Osman* (1832), *Enrique de Lorena* (1832), *El primogénito de Albuquerque* (1833-1834), *La catedral de Sevilla* (1834)–, Estanislao de Kotska Vayo y Lamarca –*La conquista de Valencia por el Cid* (1831), *Los expatriados o Zulema y Gazul* (1834), *Juana y Enrique, reyes de Castilla* (1835)–, Mariano José de Larra –*El doncel de don Enrique el Doliente* (1834)–, José de Espronceda –*Sancho Saldaña* (1834)–, Juan Cortada y Sala –*Tancredo en el Asia* (1833), *La heredera de Sanguní* (1835), *El rapto de doña Almodis* (1836), *Lorenzo* (1837), *El templario y la villana* (1840)–, Patricio de la Escosura –*El conde de Condespina* (1832), *Ni rey ni roque* (1835)–, Eugenio de Ochoa –*El Auto de Fe* (1836)–, José García Villalta –*El golpe en vago* (1835)–, Antonio Martínez de la Rosa –*Doña Isabel de Solís* (1836)–, Serafín Estébanez Calderón –*Cristianos y moriscos* (1838)– y Enrique Gil y Carrasco –*El señor de Bembibre* (1844)–, principalmente. Autores, todos ellos, de unas novelas que fueron leídas y admiradas por los lectores contemporáneos. Conjunto de novelas que, evidentemente, forma parte del canon clásico de esta modalidad narrativa. No obstante, también de la lectura de ese repertorio bibliográfico se desprende otro hecho significativo: la pervivencia de un género que se mantendrá vigente hasta que Pérez Galdós le infundiera una nueva savia con sus *Episodios Nacionales*, perpetuando el gusto por la novela histórica en los decenios posteriores.

El año en el que aparece, en opinión unánime de la crítica, la mejor novela histórica escrita en España, *El señor de Bembibre*, 1844, marca el punto de inflexión, pues en las décadas posteriores, aunque el gusto del público se mantiene constante, la calidad de las obras que se publican disminuye. Aun así, en esta segunda etapa de producción se podría citar obras destacadas

–*Doña Blanca de Navarra* (1847) y *Doña Urraca de Castilla* (1848), de Francisco Navarro Villoslada; *El pastelero del madrigal* (1862), *El Conde-Duque de Olivares* (1863) y *La princesa de los Ursinos* (1864-1865), del prolífico Manuel Fernández y González– y un buen número de escritores que siguieron cultivando esta modalidad narrativa, como Pablo Alonso de la Avecilla, Vicente Boix, Cánovas del Castillo, Benito Vicetto, Víctor Balaguer, Juan de Ariza, José Velázquez y Sánchez, Antonio Ribot y Fontseré, Luis Eguílaz, Amós de Escalante, entre otros (Rubio Cremades, 1996: 642). Es en estas décadas de los años cincuenta y sesenta cuando, precisamente, comienzan a aparecer novelas históricas escritas por mujeres que en raras ocasiones son mencionadas en los estudios de carácter general, pues si exceptuamos las referencias a la desconocida María Belloumini – *La invención del órgano o Abassa y Bermicides* (1831)– y a Casilda Cañas de Cervantes[1] –*La española misteriosa* (1833)–, por su precocidad en la incorporación al desarrollo de la novela histórica y a Gertrudis Gómez de Avellaneda, por la indudable calidad de sus obras –*Espatolino* (1844) y *Guatimozín, el último emperador de Méjico* (1846)–, la producción escrita por mujeres no ha sido objeto de estudio hasta el momento presente. De ahí que novelas como *Raimunda o la discípula de Juan de Alfa* (1845), de Encarnación Calero de los Ríos, *Juana de Arco. Novela histórica* (1850-1851), de Ana María, *El hilo del destino. Novela original* (1853), de Catalina de Macpherson de Bremon, *El testamento de D. Juan I* (1855), de Teresa Arróniz, *Luz de luna* (1855), *La diadema de perlas* (1857, 2ª ed.) y *Dos venganzas* (1862), de Pilar Sinués de Marco, *Otros tiempos* (1856), de Felicia Auber, *La casa de Rocaforte* (1859, 2ª ed.) y *Rugier de Lauriga* (1859, 3º ed.), de Felicitas Asín de Carrillo, *Elena de Mendoza* (1859), de Francisca Carlota de Riego y Pica, *Matilde o el ángel de Valde Real* (1862), de Faustina Sáez de Melgar, *Doña Blanca de Lanuza (Recuerdo de la Corte de Felipe II)* (1869) y *La conquista de Madrid. Novela histórica original* (1873), de Eduarda Feijoo, *Cuahtemoc o el Mártir de Izancanac* (s.a.), de Emilia Serrano de Tornel, *Ocaso y Aurora. Novela histórica* (1878), de Matilde Cherner, entre otras, no figuren en el corpus de novelas históricas conocidas por lectores y críticos. El presente trabajo quiere contribuir, de algún modo, al objetivo de sacar del olvido una novela histórica que, si bien adolece de algunos defectos, pues se trata de la primera producción de

1. Calsilda Cañas de Cervantes publicó en 1833 una novela titulada *La española misteriosa* que entra en el género de la novela histórica, aunque los hechos relatados ocurrieron un cuarto de siglo antes de que la novela fuera redactada. La crítica ha valorado negativamente la capacidad literaria de la autora, pues la novela carece de interés argumental y los diálogos adolecen de una gran artificiosidad (Peers, 1973: I, 193; Ferreras, 1973: 303-304).

la autora, puede equipararse, sin el menor género de dudas, a otras muchas de autor masculino que en este momento se están publicando en la España de la segunda mitad del siglo XIX.

Apenas contamos con datos biográficos de Teresa Arróniz y Bosch, escritora nacida el 15 de octubre de 1827 en Cartagena (Murcia) y fallecida en Madrid en abril de 1890, aunque sí podemos rastrear, en cierta medida, sus huellas literarias, pues colabora en la prensa de la segunda mitad de siglo XIX. Se dio a conocer en 1855 con la publicación en Madrid de la novela objeto de este trabajo, *El testamento de D. Juan I. Novela histórica original*, obra que conoció una segunda edición, bajo el seudónimo de *Gabriel de los Arcos*, en Barcelona en 1864[2]. Posteriormente, 1873, publicaría una novela de costumbres titulada *La Condesa de Alba-Rosa*[3]. Colaboró en distintas revistas madrileñas, como *La España*[4], donde apareció *Vidrio y perlas* en 1865 y la *Revista de España*[5], medio en el que publicó varias novelas entre 1879 y 1883 –*El abanico de oro, Mari-Pérez, Inés de Villamar, La bola negra, El crisol roto y La corona de ilusiones*–. De todas ellas, la que debió alcanzar mayor relieve fue la titulada *Mari-Pérez*, pues fue premiada por la Real Academia Española el 23 de junio de 1876 con la cantidad de mil quinientas pesetas[6]. Finalmente, en 1882, aparece su obra *Recuerdos* en la *Revista Hispano-americana*[7]. Según Ossorio y Bernard (1889: 176 y 1903-1904: 26) colaboró también en *La Correspondencia de España, El Diario Español, La Ilustración Católica, El Campo, El Grano de Arena* (Sevilla) y otros periódicos. Asimismo se le atribuye la autoría de novelas que hasta el momento no se han localizado, como *Ojo por ojo, De Cádiz a Gibraltar, Las tres coronas, La madeja enredada, Luci, El cura de Santo Ángel, Rayo de Luz, Julieta, Gabriela, La señora del número 3, Mercedes, Los pescadores,*

2. Existe también una edición moderna de la novela de Teresa Arróniz publicada en Barcelona en el año 2004 bajo el título *El Testamento de Juan I*.
3. *La Condesa de Alba-Rosa* se publicó en *La Correspondencia de España* entre el 2 de septiembre y el 16 de noviembre de 1873 (Simón Díaz, 1968: 113).
4. *La España* comenzó a publicarse en Madrid el 18 de abril de 1848. Cesó el 29 de septiembre de 1968. Primeramente en la imprenta de A. Santa Coloma y Compañía; después en otras, y finalmente en la de *La España,* a cargo de F. Gamayo. Constaba de cuatro págs. de 0m, 503 X Om,354 mm. Diario. Cinco cols. La suscripción costaba 16 reales al mes. Su fundador fue Pedro de Egaña.
5. La *Revista de España* comenzó a publicarse el 15 de marzo de 1868 en Madrid, imprenta de G. Estrada, con una periodicidad semanal. 152 o más págs. de 0m,170 X 0m,105 mm. Su director fue José Luis Albareda.
6. Se anunció su inminente publicación en *La Época* (8-VIII-1876) y en *La Iberia* (10-VIII-1876) (Simón Díaz, 1968: 113).
7. La *Revista Hispano-americana* inició su publicación el 1 de junio de 1881 en Madrid. Cesó el 16 de diciembre de 1882. Era quincenal y constaba de 160 págs. de 0m,390 X 0m,265 mm.

Redención de un no, Jurar en falso, La dama de la reina (Criado y Domínguez, 1889: 72-73; Simón Palmer, 1991: 68-69), muchas de ellas, posiblemente, firmadas con su pseudónimo.

La acción de *El testamento de D. Juan I* nos traslada al siglo XIV, al momento exacto en que se produce el fallecimiento de Juan I de Castilla, a los violentos acontecimientos que se desencadenan durante los primeros años de la minoría de edad de su heredero, Enrique III de Castilla. Se trata, como es habitual en este género narrativo, de una novela extensa que se estructura en dos libros, configurados, a su vez, por veintitrés[8] y veintiséis[9] capítulos, respectivamente y que presentan ciertas diferencias con respecto a la intensidad de la presencia de los materiales de carácter histórico y los elementos propiamente de ficción. El primero de ellos, dado que introduce al lector en la época, recoge mayor documentación histórica, información pertinente sobre las circunstancias biográficas y políticas tanto de Juan I como de su hijo Enrique III, así como de los principales personajes del reino que intervienen en las continuas alteraciones de la paz con sus enfrentamientos y rivalidades. De esta forma, desde los primeros capítulos se alude a la poca fortuna de Juan I en la guerra –de hecho lo encontramos acudiendo a la celebración de unas fustas–, reiterando, en distintos momentos, la derrota sufrida en la batalla de Aljubarrota (1385) por Juan I de Portugal, donde pierde los derechos sucesorios a la corona portuguesa que tenía por su enlace con Beatriz de Portugal, hija del Fernando I. Otro hecho de su biografía que se destaca de manera sobresaliente es su resolución, para afianzar el reino castellano, de concertar el matrimonio de su hijo Enrique con Catalina de Lancaster. Resolución que deriva del Acuerdo de Bayona (1388) que pone fin a las diferencias que sostenía con Juan de Gante, duque de Lancaster. El material histórico es copioso en este primer libro, pues la muerte del rey (primer capítulo) y la desaparición del testamento en el que Juan I había nombrado los miembros del Consejo Real que debía tutelar y aconsejar a su hijo, en caso de que éste fuera menor de edad, van a desencadenar una tremenda lucha entre los distintos bandos políticos, ya que sus cabecillas se disputan el honor de ocupar un lugar privilegiado al lado del heredero.

8. En realidad en el índice del primer tomo aparecen veintidós capítulos, pero este total es erróneo, pues en este tomo dos capítulos están rotulados con el mismo número, el XVIII.
9. En este segundo tomo también se repiten los errores, pues los dos últimos capítulos de la novela aparecen rotulados con el número XXV. Asimismo, el capítulo XXI, confusamente, lleva el número XIX antecediendo al título.

Lo primero que llama la atención al leer este primer tomo de *El testamento de D. Juan I* es la fidelidad histórica de los hechos narrados. Teresa Arróniz parece haberse documentando fehacientemente, pues su relato se atiene a los principales datos históricos de manera rigurosa. De hecho el inicio del mismo refleja exactamente cómo se produce de forma accidental la muerte de Juan I el 9 de octubre de 1390 y cómo D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, oculta su muerte durante un tiempo para preparar la sucesión a su conveniencia. El narrador, en este primer capítulo, como lo hará en otras ocasiones, alude a una «vieja y carcomida crónica» (1855: 9) como fuente del relato, recurso cervantino propio también de toda novela histórica, pero que aquí alcanza toda su significación. Veracidad histórica que se mantiene en la relación de los hechos acaecidos a raíz de la aclamación del príncipe de Asturias como Enrique III de Castilla, cuando sólo cuenta con once años de edad, en las Cortes celebradas en Madrid en la Iglesia de San Salvador y en las que se establece el número de gobernadores y tutores del rey: la creciente desunión entre los gobernadores nombrados –polarizada en los bandos presididos, uno por el arzobispo de Santiago, D. García Manrique y el otro por el arzobispo de Toledo, D. Pedro Tenorio y el duque de Benavente, hijo bastardo de Enrique II–; la ruptura hostilidades al pretender el duque de Benavente que Juan Sánchez de Sevilla sea nombrado contador mayor de las rentas reales frente a la oposición encarnizada de D. García Manrique y la intervención de la reina Leonor de Navarra, tía del rey, con el objetivo de apaciguar los ánimos; aparición del testamento de Juan I[10]; nuevos altercados, pues las opiniones son contradictorias en lo que respecta a cuál de las dos regencias debe triunfar sobre la otra; recibimiento de los representantes del rey de Aragón y del rey de Navarra; rebelión del duque de Benavente y del arzobispo de Toledo; nueva mediación de doña Leonor que

10. El capítulo X del tomo I presenta un carácter eminentemente histórico al referir las circunstancias que motivaron la larga estancia de Leonor de Navarra en el reino castellano. La hermana de D. Fadrique y de D. Juan I de Castilla aparece descrita en el momento de su aparición en la trama novelesca de la siguiente manera: «Tendría esta señora a la sazón de treinta y cuatro a treinta y ocho años; era morena y sonrosada, tenía unos rasgados ojos pardos llenos de vivacidad y expresión, magníficos cabellos castaños suaves y rizados, la frente ancha un poco elevada y ligeramente inclinada hacia atrás, la boca pequeña y la nariz aguileña. El conjunto de su fisonomía era bello y simpático revelando la inteligencia, la travesura, la energía y la resolución más extrema» (1855: 62). Se da cuenta de su matrimonio con Carlos de Navarra, hombre al que nunca amó y que le hizo refugiarse en la corte de su hermano durante años, a pesar de los llamamientos de su esposo. En el momento del fallecimiento de Juan I, D. Carlos envía a su embajador con un nuevo requerimiento para que su esposa vuelva a su lado. Deseo que doña Leonor no está dispuesta a satisfacer, de ahí su alianza con su hermanastro, el duque de Benavente.

conducirá al convenio de Perales, acuerdo que respeta el testamento otorgado por Juan I, pero al que se añaden tres nuevos gobernadores: el duque de Benavente, el conde de Trastamara y el maestre de Santiago. Hechos históricos que con gran acierto Teresa Arróniz combina con los creados por su propia imaginación y que persiguen la elaboración de una trama compleja donde los sentimientos de amor, pasión, odio, venganza, rencor y ambición se desatan con total vehemencia. Sentimientos que motivan la actuación de los personajes implicados y explican la sucesión de los hechos históricos.

Teresa Arróniz otorga a los personajes históricos el protagonismo de su narración: el rey Enrique III, la reina Catalina de Lancaster, el infante D. Fernando, la reina Beatriz de Portugal, la reina Leonor de Navarra, el conde de Benavente, el duque de Trastamara, el maestre de la orden de Santiago –D. Lorenzo Suárez de Figueroa–, el maestre de la Orden de Calatrava –D. Gonzalo Núñez de Guzmán–, el Adelantado Mayor de Castilla –D. Alonso Manrique de Lara–, el arzobispo de Toledo –D. Pedro Tenorio–, el arzobispo de Santiago –D. García Manrique–, Gerau de Queralt –embajador aragonés–, el legado del Santo Padre –el obispo San Ponce–, entre otros muchos, intervienen en la novela, como lo hicieron en su momento histórico, en los episodios que con mayor virulencia estallan los conflictos y rivalidades. Al lado de éstos, Teresa Arróniz crea tres personajes totalmente ficticios que se entremezclan con singular naturalidad entre los de existencia real: D. Rodrigo López de Ayala, que en la novela se presenta como hermano del cronista Pedro López de Ayala; su amada Elvira Manrique de Lara, hija del Adelantado Mayor de Castilla y el astrólogo Ben-Samuel, personaje de inevitable presencia en la novela histórica de este tiempo. Galería que se amplía considerablemente, pues son muchos los personajes que con mayor o menor intensidad participan en la acción novelesca, desde soldados, monjes, damas, pajes hasta nobles y procuradores de las ciudades castellanas.

Teresa Arróniz, a diferencia de otros novelistas del género, no presenta dos bandos antagónicos, pues el rey y la reina, tal como ocurrió en la historia, aparecen rodeados por personajes polarizados en dos grupos que lejos de representar, respectivamente, el bien y el mal, se caracterizan ambos por su ambición desmedida. Especialmente relevante en este sentido es el capítulo V del primer tomo, donde la acción novelesca se interrumpe para narrar, desde un punto de vista estrictamente histórico, las antiguas rivalidades entre los dos prohombres del reino, D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo y D. García

Manrique, arzobispo de Santiago[11], quienes al morir D. Juan se preparan «a combatir por el triunfo de su ambición, por la susceptibilidad de su odio, y por el innato deseo de una completa venganza» (1855: 32), origen de los bandos que tan hondamente dividirán Castilla en la minoría de edad de Enrique el Doliente. Ambos personajes maniobran con todas sus fuerzas, utilizan todos sus recursos para afianzarse al lado de Enrique III y ejercer su dominio con total autoridad. No obstante, Teresa Arróniz carga las tintas sobre el primero, pues será D. Pedro el que busque la alianza con el duque de Benavente para hacer frente a D. García y quien levante sus armas contra el rey cuando sus propósitos se vean obstaculizados. Como sucede con todos los demás personajes principales, la descripción de la fisonomía, carácter y motivaciones de su actuación, tanto de Pedro Tenorio como de García Manrique, es minuciosa.

D. Fadrique, duque de Benavente, es el personaje que desencadena toda la acción novelesca y sobre el que recae en mayor medida la atención de la novelista, convirtiéndolo, a pesar de su condición negativa y antiheroica, en uno de los protagonistas más destacados del relato. Teresa Arróniz alcanza un grado de madurez literaria muy apreciable en la configuración de este personaje tremendamente complejo, pues nos ofrece su personalidad desde distintos ángulos y perspectivas. En unos casos serán sus palabras y, sobre todo, sus acciones las que lo definan; en otros, el narrador omnisciente o la visión de algún personaje concreto será quien dé cuenta de aspectos que no son observables para el resto de los participantes de la historia. De esta forma, la autora ahonda mucho más de lo que es habitual en este tipo de narración en la personalidad de D. Fadrique, el poderoso duque de Benavente. La primera descripción que el narrador nos ofrece de él, en el segundo capítulo, nos lo presenta de la siguiente manera: «Tendría el uno como treinta años, alta estatura, talle elegante, tez fina y pálida, negro bigote, una fisonomía tan bella como varonil y una frente tan altanera que parecía ceñir una diadema» (1855: 10); después, nos informa de su parentesco con el fallecido D. Juan I –cap. III–, para pasar, inmediatamente, a orientar al lector sobre la posición envidiable que disfruta en el capítulo V: «El duque de Benavente, hermano del difunto D. Juan I, era el más poderoso en vasallos y riquezas entre los egregios magnates de la corte castellana, porque D. Fadrique había sido el más querido de los bastardos de Enrique II, y ya que no la legitimidad le dio cuanto un rey puede dar a un hijo» (1855: 33).

11. Tal como se indica en la novela, el origen de esta enemistad nace de una antigua disputa por alcanzar ambos el arzobispado de Toledo. Gregorio XI favoreció a D. Pedro Toledo, nombrándole obispo de Toledo a pesar de que Enrique II y la nobleza castellana apoyaran la candidatura de D. García.

En este personaje destacan singularmente dos notas que resultan cruciales y justifican la influencia que ejerce sobre los demás: su varonil atractivo físico y su capacidad de seducción[12]; caracteres que unidos a su desmesurada ambición y ansia de poder, lo convierten en un personaje peligroso para los intereses de la corona castellana. D. Fadrique no dudará en aliarse con D. Pedro Tenorio con el objetivo de convertirse ambos en los únicos tutores de Enrique III[13], poniendo su audacia, su capacidad para ocultar sus verdaderos deseos y sentimientos, su astucia e, incluso sus tropas al servicio de este fin. Ambición política y comportamiento desleal con su sobrino Enrique III que se entrecruza con un sentimiento amoroso que le domina: su pasión por Catalina de Lancaster. D. Fadrique se nos esboza con un auténtico prototipo romántico: marcado por su destino, hijo bastardo, y frustrado por un amor inalcanzable. Es evidente que Teresa Arróniz crea este episodio amoroso al margen de los sucesos históricos reales, pero de esta forma historia, ambición política y amor se conjugan admirablemente y explican el motivo íntimo, personal, que lleva al duque a levantarse contra sus reyes en diversas ocasiones.

Frente a Fadrique se alza el personaje Rodrigo López de Ayala, el noble Alférez Mayor, que será el encargado de averiguar el paradero del desaparecido testamento de Juan I y rescatarlo en el castillo de Benavente de las manos del judío Ben Samuel, el astrólogo a quien D. Fadrique había encargado su custodia. Personaje de una lealtad inquebrantable hacia sus reyes y apasionado enamorado de Elvira Manrique de Lara, hija del fiel vasallo de Enrique III, el Adelantado Mayor de Castilla. A lo largo del primer libro se alude al compromiso matrimonial entre ambos jóvenes, pero mientras que el amor de Rodrigo es manifiesto, la correspondencia amorosa queda intencionadamente velada:

> El mismo día que presentaron a Elvira en la corte […] Rodrigo López de Ayala impresionado al más alto punto de su peregrina belleza […] no concebía otra felicidad que su amor, ni abrigaba otro temor que el de no alcanzar a

12. Leonor de Navarra, hermanastra del duque de Benavente, es la encargada de su subrayar ese poder de seducción que comparten por herencia: «En todo caso, hermano, será la seducción cualidad que hemos recibido en herencia, porque ambos la ejercemos por igual» (1855: 68).

13. En la novela el testamento de Juan I se halla en poder del duque de Benavente, quien lo oculta, pues en él no aparece nombrado como gobernador ni tutor de Enrique III durante su minoría de edad. Tal como ha señalado Roxana Pérez (2004: 112) esta acción atribuida al duque de Benavente es totalmente ficticia, pues en la crónica de Pedro López de Ayala se afirma que el mencionado testamento apareció tras un minucioso registro en las habitaciones del rey. Quienes lo hallaron consideraron que no reflejaba la voluntad del rey, de ahí que lo abandonen encima de la cama. D. Pedro Tenorio será quien lo guarde, pues contenía unas mandas para la iglesia de Toledo.

> merecerlo; pidió y obtuvo su mano, aplazando Don Alfonso el himeneo, para cuando aquella cumpliera veinte años.
>
> Cuantos conocían las altas prendas de Ayala, encontraron explicable y merecida la aprobación del Adelantado mayor; pero lo que nadie pudo averiguar ni se adivinó siquiera, fue si Elvira aceptaba el esposo que la estaba destinado por natural inclinación, por indolencia o por obediencia pasiva a la paterna voluntad […] y el enigma continuaba incomprensible para todos, y tal vez para ella misma. (1855: 111).

Elvira será la víctima elegida por el duque de Benavente para saciar su sed de venganza, pues, Rodrigo, como ya hemos puesto de relieve anteriormente, haciendo gala de indudable arrojo y gran audacia, logrará rescatar el testamento de Juan I que D. Fadrique había ocultado en su castillo. El duque, colérico, jurará vengarse de él, encontrando en Elvira el instrumento perfecto para sus planes:

> -¡Bien, bien, bien! Exclamó concentrando toda su ira, que sin embargo infiltraba en su calma sardónica. ¡Bien por el Alférez mayor!!... ¡Quién lo dijera del honrado, del leal, del noble Rodrigo López de Ayala!... Ya se ve, ¡¡ira de Dios!! cayendo yo se levanta él… ¿quién lo extraña? Mas por Cristo, señor Alférez, cara, muy cara habéis de pagar vuestra felona ambición!
>
> Traidoramente me habéis engañado, traidoramente me vengaré. Golpe por golpe ¡es la ley! y no os escapareis de ella… lo juro por el alma de mi padre! (1855:124)

> -Voy a vengarme de ti, traidor Ayala, destruyo tu felicidad, te hiero en el corazón y en tu orgullo; tu azucena tan pura, tan fragante, tan hermosa que enloquece, ¡¡¡es para mí!!! y cuando mi aliento la seque te la arrojaré a la frente. (1855:186)

Elvira, galanteada por el duque, atraída por su irresistible seducción, se distanciará de su rendido prometido, dando paso a que la rivalidad política entre ambos se confabule con la rivalidad amorosa. Rodrigo observará las miradas y las atenciones del duque con su amada y los celos le convertirán en su enemigo encarnizado. Episodio amoroso descrito con amplitud y que da pie a algunos de los diálogos más acertados de la novela, ya que Teresa Arróniz logra transmitir con total acierto la fuerza del amor que experimenta Rodrigo y el dolor que trasparentan sus quejas amorosas al no ser correspondido.

> -Hubo un día, Elvira, que no se borrará de mi memoria, un día que decidió mi suerte, un día en que se me reveló súbitamente la felicidad, no sé si del cielo o de la tierra; el día que os vi, Elvira, por primera vez, tan hermosa que me maravillasteis fascinándome. Ora os lo recuerdo, porque sensación por sensación, necesito manifestaros la inmensidad de un amor que o no comprendéis o rechazáis; de un amor que ha vivido de sueños y esperanzas, que se agita y se estremece hoy con tormentos que no podéis comprender, vos tan ciegamente idolatrada […] Burgos, Burgos me ha sido funesto. El primer día

> que lo pisé sorprendí sobre vos la mirada de un hombre, y en aquel instante sentí la cólera enrojecer mi frente, el temor asaltar mi espíritu, la hiel inyectar mi corazón… desde ese día tengo celos, pero celos que no matan, sino que acrecen mi amor (1855: 178-179)

Catalina de Lancaster es también un personaje trágico trazado con gran acierto por parte de la autora. Los intereses políticos marcan su destino, llevándola a aceptar el compromiso matrimonial con Enrique III concertado por sus progenitores, a pesar de la singular diferencia de edad entre ambos –once Enrique, veinte ella–. Catalina se convertirá en la motivación personal del comportamiento desleal del duque de Benavente, quien preso de amor no podrá perdonar el rechazo de la reina. Teresa Arróniz en la presentación de Catalina Lancaster se aleja del personaje plano, del personaje caracterizado por un único rasgo y nos ofrece con habilidad las emociones y sentimientos que pugnan en su interior. El capítulo XI es significativo en este sentido, ya que en él, además de dar cuenta de las circunstancias históricas que propician este matrimonio de estado[14], el narrador desvela el desasosiego que la resolución depara en su ánimo:

> La suerte de doña Catalina, estaba, pues, íntimamente ligada a la suerte de dos niños […] su juventud encadenada a dos infancias; sus días consagrados al cuidado de un enfermo […] ¿Se sentía satisfecho el corazón de la joven con el amor de dos niños que se refugiaban a su seno cuando temían o lloraban?... ¡No! Entregada a sí misma en esa edad de ventura, en que hasta la brisa y las flores tiene para ella su lenguaje y armonía; que le hablan al corazón y le predispone a sentir esas impresiones sin nombre […] pero que hacen de la tierra un preludio del cielo; Catalina conocía con inquietud que su corazón despertaba, que latía con las primeras agitaciones de la vida, y conocía con amargura que el vacío era su destino (1855: 70)

Cuando, en este mismo capítulo, se anuncia la llegada del duque de Benavente la reacción de Catalina es inequívoca, pues el narrador advierte que los latidos de su corazón se aceleran y sus mejillas se colorean. Durante el curso de esta entrevista que se produce sin testigos, Catalina no sabe explicarse a sí misma el porqué de su agitación y trata de «sobreponerse y dominar la fascinadora mirada que la envolvía» (1855: 73) con el objetivo de que el duque se adhiera a su causa. Sin embargo, cuando éste, febril, casi enajenado, confiesa su amor por ella y besa, violentamente, sus rubios cabellos, su respuesta es rotunda:

> Ésta se levantó de un salto, sacudió los dorados rizos de su sedosa cabellera, como si aquel beso de fuego hubiera dejado abrasadoras chispas entre ellos;

14. El compromiso matrimonial estipulaba además de que en caso de fallecimiento del enfermizo Enrique III, doña Catalina se casaría con su hermano pequeño, el infante D. Fernando.

> y con un ademán lleno de majestad, levantando el brazo en dirección a la puerta, le dijo con la altanería de una reina y la imponente dignidad de una dama: –¡¡¡Salid!!! […] Dos veces intento hablar, pero la Reina, siempre de pie, siempre señalándole la puerta, le impuso silencio con un ademán imperioso (1855:75)

Catalina de Lancaster, a pesar de que desde este instante es consciente de haberse granjeado un nuevo enemigo para la corona, no podrá evitar sentirse atraída por D. Fadrique. Los dictados de la razón y del corazón no caminarán al unísono durante el curso de la narración, discordancia que no impide que su filiar amor a Enrique III y su marcado sentido del deber se impongan en todo momento sobre sus sentimientos. Sólo al final de la novela, tras las múltiples pruebas de deslealtad del duque y el convencimiento personal de que el amor del duque nunca había sido auténtico –se ha descubierto el infame episodio amoroso de D. Fadrique con Elvira–, Catalina podrá superar su inclinación.

Si la dignidad, rectitud, sentido del deber y de estado adornan el retrato de Catalina de Lancaster, el de Enrique III no es menos positivo. El rey, a pesar de su edad, de su naturaleza enfermiza, siempre actúa con la dignidad y rectitud que se espera de un monarca ejemplar. En todo momento intentará mantener la paz en Castilla, tratando de conciliar los intereses personales de los principales cabecillas con los de la corona y, especialmente, mostrará su naturaleza generosa acogiendo con cariño una y otra vez a su tío, el duque de Benavente, con el fin de que éste permanezca leal a su persona y no favorezca la división del reino. Actitud que tiene que ver con los intereses de Castilla, pues él se percata, claramente, de la maldad, egoísmo, ambición, ansias de poder de D. Fadrique y de la mayoría de los personajes que le rodean. El consejo prudente de la reina y su propia lucidez e inteligencia, serán las herramientas que utilice para vencer la situación de indefensión en la que se encuentra durante su minoría de edad, permitiéndole en momentos cruciales del conflicto recriminar con autoridad y con firmeza la deslealtad de familiares y consejeros. Así, por ejemplo, tras el vil asesinato de Díaz Sánchez de Rojas, sus palabras condenan con rotundidad tanto el comportamiento de su tío el duque de Benavente como rechazan sin paliativo las argumentaciones de D. Pedro Toledo[15].

15. D. Pedro Tenorio propone castigar sólo a los dos ejecutores materiales del asesinato, pero Enrique III señala lo siguiente: «Vemos que la vida de nuestros vasallos está a merced de una voluntad irascible, y esa voluntad, aunque sea la de nuestro tío, debía de estar enfrenada por que hay ley y quien represente al Rey […] Vemos que no reina la justicia porque la ahoga el interés personal, el odio, la venganza que hora domina en mi infeliz Castilla; y no hay quien niegue que nacen tamaños males de esas alianzas de grande a grande que liga a los unos contra los otros […] Que se rompan, formándose

En el segundo tomo de *El testamento de D. Juan I* la fábula predomina sobre la documentación histórica, pues Teresa Arróniz centra su atención en la mencionada rivalidad política y amorosa entre D. Fadrique y D. Rodrigo, que tan funestas consecuencias tendrá para doña Elvira. Historia amorosa que se dosifica convenientemente con la inclusión de numerosas escenas de carácter coral en las que los protagonistas de este triángulo amoroso se entremezclan con un buen número de personajes de mayor o menor relieve, de manera que el interés por la narración se mantiene de forma eficaz. Teresa Arróniz introduce excelentes descripciones de la vida en la corte, como, por ejemplo, los pasajes referidos a la celebración de un torneo en honor a la reina Catalina organizado por D. Fadrique. En ellos destaca la viva descripción de la fisonomía de los caballeros, protegidos con sus brillantes armaduras y haciendo gala de enorme destreza y valentía. Igualmente, la fiesta, que doña Leonor de Navarra ofrece en su palacio a los reyes, permite al lector trasladarse a un mundo en el que reina el boato, la brillantez y la elegancia de las damas de la nobleza, mientras que las escenas en los campamentos militares ofrecen la posibilidad de conocer las condiciones de vida de los soldados y las diferentes estrategias y movimientos tácticos empleados por sus cabecillas para salir vencedores en el campo de batalla. El ajuste con la historia real se produce a partir del episodio en el que D. Fadrique envía a dos hombres para dar muerte a D. Rodrigo y éstos por error asesinan a Díaz Sánchez de Rojas[16]. Este suceso será el que desencadenará la caída definitiva del duque de Benavente, ya que desde el primer momento nadie duda de que él es el instigador del asesinato: «[…] la mayoría de los ánimos estaba contraria al duque de Benavente a quien de público se acusaba, no dudando nadie fuese el autor de tan brutal desafuero» (1855: 347). Culpabilidad que vuelve a manifestarse de manera rotunda en el capítulo XXIV del segundo tomo, cuando se presenta ante el concejo: «De pálido que el Duque estaba pasó a rojo, igualando su tez encendida al color de la escarlata, y al notarlo cuantos le miraban, se convencieron plenamente de su crimen, reinando algunos instantes un silencio profundo, pero violento» (1855: 358)

---

solo de reino a reino, que el concejo de gobernadores, así como no representa mas que a un Rey, no tenga más que una voluntad […] Oyendo los severos cargos de D. Enrique se enrojeció como el fuego la respetable faz del Primado, encontrándolos justos en el fondo de su conciencia» (1855: 350).

16. Los hechos probados desde el punto de vista histórico es que los autores del crimen se refugiaron en el castillo de Benavente. Suceso de amplia resonancia y que llevó a las Cortes de Burgos de 1392 a mantener el Consejo de regencia previsto en el Testamento, sin modificaciones. El duque de Benavente era, pues, arrojado del Consejo de regencia (Suárez Fernández y Reglá Campistol, 1991: 319)

La valoración global de la novela no puede ser más que positiva, pues si bien, como señalábamos al principio, no está exenta de algunos defectos, especialmente de redacción o por la inclusión de algún personaje innecesario, como el del judío Ben Samuel[17], su lectura resulta gratamente atractiva. Estamos ante una novelista que conoce, a pesar de ser su primera obra, los resortes del género y que sabe narrar con habilidad una apasionante historia en la que se entrecruzan intereses políticos y amores desgraciados. El gran acierto de Teresa de Arróniz es haber creado una novela en la que los hechos históricos no son un mero pretexto, sino que forman parte de la misma y que se explican, por encima de la información documental, por las motivaciones internas de los propios protagonistas. Teresa Arróniz consigue, en definitiva, una fusión espléndida entre historia y ficción, maridaje que sólo está al alcance de un autor consumado.

BIBLIOGRAFÍA

ANA MARÍA, *Juana de Arco. Novela histórica*, La Habana, A. M. Dávila y Cía, 1850-1851.

ARRÓNIZ Y BOSCH, Teresa (*Gabriel de los Arcos*), *El testamento de Juan I. Novela histórica original*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Militar, 1855.

— *El testamento de Juan I. Novela histórica original*, Barcelona, Imprenta de Tasso, 2ª ed. por *Gabriel de los Arcos*, 1864.

— *El testamento de Juan I*, Barcelona, Editorial, Belacqva, 2004.

— *La condesa de Alba-Rosa. Novela original de costumbres*, Madrid, Imprenta *La Correspondencia de España*, 1873.

ASÍN DE CARRILLO, Felicitas, *La casa de Rocaforte. Novela original*, Madrid, Imprenta F. Ochoa, 2ª ed., 1859.

— *Rugier de Lauriga. Novela histórica original*, Madrid, Imprenta Nieto y Cía, 3ª ed, 1859.

AUBERT Y DE NOYA, Virginia Felisa (*Felicia*), *Otros tiempos. Novela histórica*, La Habana, Imprenta *Diario de la Marina*, 1856.

BELLOUMINI, María, *La invención del órgano o Abassa y Bermicides. Novela histórica traducida de un manuscrito francés*, Madrid, Librería de Tejada, 1831.

CALERO DE LOS RÍOS Y WESTCOMBLE, Encarnación, *Raimunda o la discípula de Juan de Alfa. Novela original*, Madrid, Imprenta de Castellano, 1845.

17. En realidad no juega un papel excesivamente destacado y su inclusión parece obedecer a la costumbre, como en muchas de las novelas históricas de la época, de introducir un personaje misterioso, con dones adivinatorios, y caracterizado por su pertenencia a una religión distinta a la cristiana, caracteres que lo dotan de una aureola negativa. La descripción de la torre en la que vive y la nocturnidad que envuelve sus relaciones con los demás dotan al relato, en escasos momentos, de tensión e inquietud.

CAÑAS Y CERVANTES, Casilda, *La española misteriosa y el ilustre aventurero, o sea Orval y Nonni. Novela histórica*, Madrid, 1833.

CHERNER, Matilde (*Rafael Luna)*, *Acaso y Aurora. Novela histórica*, Madrid, Sociedad de Tipógrafos, 1875.

CORTADA Y SALA, Juan, *Tancredo en el Asia. Romance histórico del tiempo de las Cruzadas*, Barcelona, Vda. de Roca, 1833-1834.

— *La heredera de San Gumi, romance del siglo XII, Barcelona, Herederos de Dorca,* 1835.

— *El rapto de doña Almodis, hija del conde de Barcelona D. Berenguer III*, Barcelona, Piferrer, 1836.

— *Lorenzo. Novela histórica del siglo XIV*, Barcelona, Imprenta de Garriga hijo, 1837.

— *El templario y la villana. Crónica histórica XIV*, Barcelona, Brusi, 1840.

CRIADO Y DOMÍNGUEZ, Juan Pedro, *Literatas españolas del siglo XIX*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1889.

ESCOSURA, Patricio de la, *El conde de Candespina,* Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios, 1832.

— *Ni Rey ni Roque. Episodio histórico del reinado de Felipe II. Año de 1595*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835.

ESPRONCEDA, José de, *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar. Novela histórica del siglo XIII*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1834.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Cristianos y moriscos. Leyenda lastimosa*, Madrid, 1838.

FEIJOO DE MENDOZA, Eduardo, *Doña Blanca de Lanuza (Recuerdo de la Corte de Felipe II). Novela histórica*, Madrid, 1869.

— *La conquista de Madrid. Novela histórica original*, Madrid, Imprenta de La Galería Literaria, 1873.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel, *El pastelero del Madrigal (Memorias del tiempo de Felipe II). Novela*, Madrid, Miguel Prats, editor, 1862.

— *El Conde-Duque de Olivares (Memorias del tiempo de Felipe IV)*, Madrid, C. González, 1863.

— *La princesa de los Ursinos (Memorias del tiempo de Felipe V). Novela histórica,* Madrid, 1864-1865.

FERRERAS, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973.

GARCÍA VILLALTA, José, *El golpe en vago. Cuento de la 18 centuria*, Madrid, Repullés, 1835.

GIL Y CARRASCO, Enrique, *El señor de Bembibre. Novela original*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula y Mellado, 1844.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Espatolino. Novela. Las hijas de José Ribera, conocido con el nombre de El Espagnoleto. Novela napolitana*, La Habana, Imprenta La Prensa. 1844.

— *Guatimonzín, último emperador de México. Novela histórica*, Madrid, Espinosa y Cía., 1846.

LARRA, Mariano José de, *El doncel de don Enrique el Doliente. Historia caballeresca del siglo XV*, Madrid, Repullés, 1834.

LÓPEZ SOLER, Ramón (*Gregorio Pérez de Miranda*), *Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne. Novela*, Valencia, Librería de Cabrerizo, 1830.

— *Kar-Osman, o Memorias de la Casa de Silva, por Gregorio Pérez de Miranda*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp, 1832.

— *Enrique de Lorena, por Gregorio Pérez de Miranda,* Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp., 1832.

— *El primogénito de Albuquerque, por Gregorio Pérez de Miranda*, Madrid, Repullés, 1833-4.

— *La catedral del Sevilla, por Gregorio Pérez de Miranda*, Madrid, Repullés, 1834.

MACPHERSON DE BRENÓN, Catalina (*C.H. y Ossiana*), *El hilo del destino. Novela original*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco Hnos., 1853.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Antonio, *Doña Isabel del Solís. Reina de Granada. Novela histórica*, Madrid, Oficina de D. Tomás Jordán., 1837.

NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, *Doña Blanca de Navarra. Crónica del siglo XV*, Madrid, Imprenta a cargo de A. Santa Coloma, 1847.

— *Doña Urraca de Castilla. Memoria de tres canónigos, novela histórica original*, Madrid, Gaspar y Roig, 1849.

OSSORIO Y BERNAL, Manuel, «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX», *La España Moderna*, 1899, IX, pp.169-194; X, pp. 189-207; XII, pp. 181-192; (1990) XIV, pp. 201-212; XVII, pp. 181-202.

— *Periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de I. Palacios, 1903-1904.

OCHOA, Eugenio de, *El Auto de Fe*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1836.

PEERS, Edgar Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 2 vols, 2ª ed., 1873.

PÉREZ HIDALGO, Roxana, «Fabrique de Castilla: Duque de Benavente en la novela de *El testamento de D. Juan I* de Teresa Arróniz y Bosch», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 14, 2004, pp. 209-236.

RIEGO Y PICA, Francisca Carlota de, *Elena de Mendoza. Novela original precedida por un prólogo de Vicente Barrantes*, Madrid, Imprenta de J. Antonio Ortigosa, 1859.

RUBIO CREMADES, Enrique, «La novela histórica en el Romanticismo español», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 610-642.

SÁEZ DE MELGAR, Faustina, *Matilde o el ángel de Valde Real. Episodio histórico de la guerra civil*, Madrid, Manuel de Rojas, 1862.
SERRANO DE TORNEL, Emilia, Baronesa de Wilson, *Cuahtemoc o el Mártir de Izancanac*, Barcelona, Henrich y Cía, 2ª ed., s.a.
SIMÓN DÍAZ, José, *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC, vol. I., 1968.
SIMÓN PALMER, Mª de Carmen, «Teresa Arróniz y Bosch», en *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 68-69.
SINUÉS DE MARCO, Pilar (*Laura*), *Luz de luna. Leyenda histórica del siglo XV*, Zaragoza, Imprenta de Ramón León, 1855.
— *La diadema de perlas. Novela histórica original*, Madrid, Imprenta de la Península a cargo de J. Minuesa, 2ª ed., 1857.
— *Dos venganzas*, Madrid, Imprenta Española, 1862.
SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis y Juan REGLÁ CAMPISTOL, *Historia de España Ramón Ménendez Pidal. XIV. La crisis de la Reconquista*, Madrid, Espasa Calpe, 5ª ed., 1991.
TRUEBA Y COSSÍO, Telesforo, *Gómez Arias or the Moors of the Alpujarras. A Spanish Historical Romance*, London, Hurst, Chance and Co., 1828.
— *The Castilian*, London, Henry Colburn, 1829.
VAYO Y LAMARCA, Estanislao de Kostka, *La conquista de Valencia por el Cid. Novela histórica original*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Monpié, 1831.
— *Los expatriados o Zulema y Gazul. Novela histórica original perteneciente al año 1254*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1834.
— *Juana y Enrique, reyes de Castilla. Novela histórica*, Valencia, Mompié, 1835.

Fecha de recepción: 03/03/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

JOAQUINA GARCÍA BALMASEDA: UNA ESCRITORA ISABELINA AL SERVICIO DE LA MUJER

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Université de Pau et des Pays de l'Adour

RESUMEN

Joaquina García Balmaseda (1837-1911) fue una escritora polígrafa que consagró toda su vida a la cuestión social femenina. Aunque vivió inmersa en el neocatolisicmo imperante durante la época de Isabel II, la escritora abrió importantes brechas, todas ellas relativas a la educación de la mujer como pilar de la célula familiar, pero también como medio para garantizar a la mujer soltera buenas condiciones de vida, su independencia y su libertad. Su propia trayectoria personal así lo demostró.
Palabras clave: Joaquina García Balmaseda, escritora, periodista, traductora, siglo XIX, cuestión femenina, Educación, familia.

ABSTRACT

Joaquina García Balmaseda (1837-1911) was a polygraph writer who devoted her entire life to the social condition of women. Although she lived in an era when neocatholic values still prevailed, during the reign of Queen Isabel II, she managed to raise the question of female education not only as a way to maintain the cohesion of the family unit, but also as a means to make sure that unmarried women are able to live a free and independent existence in safe and sound conditions. Her own life is a good illustration of this.
Key words: Joaquina García Balmaseda, writer, journalist, translator, 19th Century, feminine question, education, family.

Entre las escritoras decimonónicas que han empezado a salir puntualmente del olvido destaca la figura de Joaquina García Balmaseda, a quien se le han consagrado varios trabajos, en particular, sobre su obra teatral (Caldera, 1990; Gies, 1996; Smith, 2009) y de quien se han ido recuperando algunos artículos sobre la cuestión femenina olvidados en las páginas de la prensa (Simón Palmer, 1891; Blanco, 1998 y 2001; Sánchez Llama, 2001). Pero su femenina pluma no sólo se ejerció en esos campos. La señorita Balmaseda, como se la solía denominar, desarrolló una prolífica actividad: manuales instructivos y morales, poesías, cuentos e innumerables colaboraciones periodísticas de índole diversa fueron viendo la luz durante su trayectoria vital, más longeva de lo que hasta la fecha se ha sostenido.

Pocos datos se disponen de García Balmaseda. Hija de una familia humilde, de Dámaso García Fernández y de Francisca Balmaseda Olivares, doña Joaquina nació el 17 de febrero de 1837 en Madrid. Estudió declamación en el Conservatorio y trabajó de actriz durante sus años de juventud. Formó parte de la compañía de Joaquín Arjona, en la que «logró durante cuatro años abundantes cosechas de aplausos» (C. B., 1894: 14).

A partir de 1857 su firma empezó a aparecer en la prensa, medio en el que desarrolló una fecunda labor durante casi cuarenta años, intentando «llenar el vacío» (García Balmaseda, 1860: 4) que en España acusaba la educación femenina[1]. Con su infatigable quehacer contribuyó, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Faustina Sáez de Melgar, Ángela Grassi o Pilar Sinués, por citar algunas escritoras isabelinas, a la paulatina transformación de las mentalidades, imprescindible para que la situación de la mujer española evolucionase. En términos de satisfacción lo debió de constatar, cuando tras largos años de entrega a las Letras y de presencia en la esfera pública, la escritora escribía:

> Mucho ha ganado la mujer en general en la última mitad de este siglo; la sociedad que ridiculizaba a la poetisa y que menospreciaba a la cómica, que no consentía a la mujer pintora, y menos todavía erudita, concede a la escritora consideraciones, se honra con la amistad de las actrices que son dignas de su amistad en su vida privada, admite a la mujer en certámenes de pintura y

1. Porque, como declaraba en 1860, mientras en Francia, Inglaterra y Alemania y otros países se concedía a la educación de las niñas suma importancia, en España, «si bien algún escritor distinguido se ha ocupado de la mujer, ha sido tan solo para ensalzarla o deprimirla, según él lo deseaba o comprendía, y si alguna vez se le han dirigido consejos morales, apenas hay quien se haya tomado el trabajo de guiarla por los detalles de la vida familiar, tan necesarios para llegar a ser un día buena esposa y buena madre» (García Balmaseda, 1860: 4).

> crea para ellas academias e institutos. ¡Qué gran paso en la civilización social! (García Balmaseda, [1884]: 74).

Estas declaraciones, que probablemente datan de 1881, resumirían perfectamente la trayectoria de esa «civilización social» y de la misma actriz y polígrafa en su contexto socio-histórico. Ahora bien, el acceso a la educación para todas las mujeres, la profesionalización de algunas de ellas y lo que ello conllevaba en el acceso a la esfera pública, lo supeditaba García Balmaseda a cada mujer y su circunstancia fuese cual fuese su clase social, otorgándole, cuando alcanzaba cierto grado de instrucción y educación moral, un margen de libertad e independencia. Todo ello sin salirse de los moldes del neocatolicismo, con la firme creencia en la misión a la que Dios la ha destinado con su carácter y sus cualidades en el seno de la sociedad, en primer término doméstica y familiar, en segundo profesional, sin que una excluyese a la otra, sin que el matrimonio o la maternidad fuesen las únicas vías para alcanzar la felicidad. Su propia experiencia vital y su personal trayectoria influyeron, como estudiaremos, en estas pequeñas brechas con las que la escritora empezó a abrir fisuras en el mundo cerrado del ángel del hogar.

En 1857, Joaquina García Balmaseda lanzó sus primeras armas en el mundo de las Letras como asidua colaboradora en *La Educación Pintoresca,* un periódico para jóvenes y niños. La periodista pronto pudo diversificar su público lector a través de las numerosas cabeceras que surgieron con el auge de la prensa. Revistas y periódicos se convirtieron en un objeto de consumo más popular y mejor difundido, por lo que proliferaron las dirigidas al sector femenino por motivos comerciales. En ellas colaboró Doña Joaquina, en particular, en *La Floresta* de (Barcelona 1857), en *El Museo de las Familias* (1861), en *La Aurora de la vida* (1861), en *La América* (1861y 1867), en *La Educanda* (1862-1865), en *El Museo Literario* (Valencia, 1863-1866) y en *La Violeta* (1864). En estas hojas volanderas Joaquina García Balmaseda publicó artículos, fábulas y cuentos educativos y recreativos para niños, jóvenes y mujeres en función de las cabeceras. Los textos solían ser breves. Eran sencillas ficciones con moraleja y, a menudo, acompañaban la lámina o el figurín que las publicaciones intercalaban. La finalidad de estas contribuciones obedecía a la máxima horaciana, enseñar deleitando. Desarrollar la curiosidad, instruir y educar moral y religiosamente a mujeres, niños y jóvenes con la firme voluntad de suplir un sistema educativo deficiente o la ignorancia en las familias menos hacendadas, asignó a este tipo de literatura fines y méritos de altos vuelos. A partir de 1860 la escritora logró integrar el equipo de colaboradores del diario nacional *La Correspondencia de España*, redacción en la que permaneció en los momentos de mayor auge de este periódico hasta avanzada la

década de los 80, publicando artículos, traducciones de novelas y crónicas, en particular, sobre la moda. En él fue responsable de la sección literaria a partir de 1864. El notable número de novelas que tradujo del francés, del italiano y del inglés para publicarlas en folletines por entregas en aquel periódico la convierten en una de las más eficaces introductoras y vulgarizadoras de la novela, sobre todo francesa, en España[2]. Durantes estos primeros diez de intensa actividad, el carácter polígráfico de la escritora se confirmó además con la publicación en 1868 de una antología poética, *Entre el cielo y tierra,* acompañada del prólogo de Manuel Cañete[3], de algunos manuales pedagógicos y varias piezas breves de teatro.

Si bien su presencia constante en la prensa determinó su expedita nombradía, fue su actividad como pedagoga la que la consagró, desde aquellas letras de molde, pero sobre todo, por el éxito y la gran difusión que alcanzaron sus manuales para la educación moral y la instrucción de niñas y mujeres. En junio de 1860 salió a la luz *La madre de familia,* obra que fue seleccionada como libro de lectura en las escuelas de primera enseñanza[4]. Se trata de una colección, como reza el subtítulo, de *Diálogos instructivos sobre la religión, la moral y las maravillas de la naturaleza.* Era una especie de manual de socialización familiar destinado a concienciar a las mujeres a través de una sencilla ficción, la de una viuda que sabe aprovechar cualquier circunstancia de la vida para ir educando a sus hijos. La escritora recreaba con ajustado realismo

2. En *La Correspondencia de España* publicó las traducciones de: *La dicha de ser rico*, de Henri Consciente; *El Crimen de Orcival*, *El dinero de los otros*, *El legajo núm. 113*, *El proceso Lerouge*, *La canalla dorada*, *Los esclavos de Paris*, y *Los secretos de la casa Champdoce*, de Emilio Gaboriau; *Amada*, *El caballero Fortuna*, *El paraíso de las mujeres*, y *El pretil de aventureros*, de Paul Feval; *Dos madres*, *El conde de Coulange*, *La encantadora*, y *La hija maldecida*, de Emilio Richebourg; *Cesarina Dietrich*, *El marqués de Villemer*, y *Flamarandre*, de Jorge Sand; *El coche número 13*, *El médico de las locas*, y *El secreto de la Condesa*, de Javier de Montepín; *La hada de Auteuil*, *Los amores de Aurora*, y *Los misterios de una raza*, de Ponson da Terrail; *La muerta viva*, *Marido y mujer*, y *Pobre Lucila*, de Wilkie Collins; *Cecilia*, y *Creación y redención*, de Alejandro Dumas; *Diario de una mujer*, de Octavio Feuillet, *Dos miserias*, de Emilio Souvestre; *El abismo*, de Carlos Dickens; *El beso de la Condesa Sabina*, de A. Gaccianiga; *El caballero de Pampelonne*, de Arístides de Gondtecour, *El capitán del buitre*, de Mary E. Braddon; *El padre de Marcial*, de Alberto Delpit; *El prometido de Simona*, de Víctor Cherbulier; *El renegado*, de Claretie; *El vampiro de Valdegracia*, de León Gozlen; *Fremont joven y Risler mayor*, de Alfonso Daudet; *La novia*, de Enmanuel González; *Los amores de una gran señora*, de Alfredo de Brehat; *Los malvados*, de Tortunato de Boisgobey; *Madama Frainex*, de Roberto Halt; *Santiago Broneau*, de Madame de Clesinger; *Sergio Panine* de Jorge Ohnet, y *Un estreno en la Opera*, de Ernesto Feydeau. (Huerta Posada, 14 de junio de 1896: 262).
3. Fue reseñada elogiosamente por el prologuista (Manuel Cañete,1868).
4. Por las Reales Órdenes de 1 de junio de 1861 y del 1 de noviembre de 1863. Fue reeditada varias veces.

las conversaciones que la madre o un amigo de la familia iban manteniendo con los niños, engarzando temas diversos con bastante naturalidad. Los temas propuestos eran básicos, una heterogénea mezcolanza entre catequesis, religión, ciencias naturales, geografía, historia, higiene, labores, economía doméstica y estudios de adorno. Para la escritora, estos últimos, es decir, el dibujo, la música, la poesía y los idiomas complementaban los anteriores, pero en ningún caso debían suplirlos como solía ocurrir en la educación de algunas jóvenes de la alta sociedad. Eran útiles para «desarrollar vuestra inteligencia», explicaba la ficticia señora de Álvarez a sus hijos, pero además, «os harán ser apreciables en sociedad, embelleciendo además las horas de vuestra vida» (García Balmaseda, 1860b:155). Ya entonces, y pese a los rígidos moldes dominantes, doña Joaquina empezó a introducir, siempre de manera conciliadora, otras alternativas para la mujer. Como era habitual en la época, el documento histórico se erigía en verdad fehaciente, en dato convincente, aunque singular, para sumar nuevas disyuntivas y para añadir, sin suplantar, otros rasgos que también podían ser femeninos, otras funciones que también podían ser sociales y públicas. En el extenso capítulo titulado «Mujeres célebres» iba proponiendo a sus tiernas lectoras breves retratos de las mujeres más famosas de la historia y de la Biblia. Las figuras históricas le permitían a la escritora concienciarlas de que «las mujeres pueden valer tanto como los hombres, y adquirir como ellos celebridad» (García Balmaseda 1860b: 119). Aun cuando sea «la constitución de la mujer, más delicada» (García Balmaseda, 1860b: 118), sus respectivos destinos son «iguales en importancia», dentro o fuera del hogar, a condición que «por ellos no abandone sus primitivas y naturales ocupaciones; y algunas ha habido que, con inteligencia superior a la de muchos hombres, han dado días de gloria a su país, alcanzando para su nombre la inmortalidad» (García Balmaseda, 1860b: 119).

En un país fundamentalmente analfabeto e inculto, lo urgente era que la mayoría de las mujeres se convirtiesen en buenas madres, esposas y amas de casa, y ella en estos años fue una escritora para las mayorías. Al margen de la escuela, Joaquina García Balmaseda estaba convencida de que la educación podía asimismo obtenerse por medio de la lectura útil y los medios de comunicación a la sazón masivos: la prensa, cada vez más accesible a las clases bajas, y el teatro breve con valores y enseñanzas morales.

En el contexto neocatólico isabelino, las perspectivas del feminismo de Joaquina García Balmaseda, al igual que numerosas coetáneas suyas, concilian moral, religiosidad y evolución de la mujer. Estos tres factores sirven de referente y medida para acuñar un modelo de mujer, a primera vista, más tradicional que nuevo. Siendo Dios guía y Padre, la mujer tiene, a juicio de

Joaquina Balsameda (*Barcelona Cómica*, 10 de marzo de 1894)

Doña Joaquina, que respetar la misión «noble y bella» que éste le ha confiado, como persona complementaria al hombre en sus inclinaciones y temperamento, pero asimismo por sus naturales «afectos tranquilos, sentimientos dulces, aspiraciones modestas, ocupaciones sencillas» (García Balmaseda, 1860ª: 3) que Dios le encomienda; es decir, en un ámbito de la domesticidad considerado como el propio y natural:

> Ella es en la vida tempestuosa del hombre el puerto seguro de paz y de ventura: en el hogar doméstico el ángel tutelar que guarda y economiza la hacienda, vela el sueño del padre o del esposo, forma el corazón del niño dirigiendo sus primeros pasos por la senda del bien, y hasta en sus horas de recreo se ocupa, trabaja y vive para su familia. ¡Dichosa la mujer que así comprenda y acierte a llenar sus deberes! ¡Dichosa la familia que cuente en su seno mujeres semejantes! (García Balmaseda, 1860ª: 3)

En otras palabras, bajo una perspectiva cristiana, el que toda mujer esté destinada en el cumplimiento de sus obligaciones morales y religiosas –o sea, de los deberes de esposa y de madre–, obedece a la asunción y respeto de las cualidades físicas, psicológicas y emocionales que Dios le ha concedido.

En 1860, Joaquina García Balmaseda inauguró la *Biblioteca del Correo de la Moda* con un *Álbum de señoritas*, que era un tratado sobre *frivolité*, punto de media, ganchillo y bordado. Una versión actualizada salió a la luz en 1876 bajo el título de *La mujer laboriosa*. En ellos pretendía, una vez más, unir entretenimiento y utilidad: familiarizar a la niña con las labores, guiar a la mujer en el conocimiento de aquellas que ignore, y «excitar en todas la laboriosidad y afición al trabajo, base de las virtudes domésticas de la mujer» (García Balmaseda, 1860b: 6), o simplemente, ayudar a su lectora a encontrar «su recreo en la confección de prendas útiles o de adornos de inestimable valor; completando la bella misión que Dios le ha dado en la tierra» (García Balmaseda, 1876: 5).

No sólo instruía Doña Joaquina prodigando conocimientos enciclopédicos o domésticos; al dato aportado le solía acompañar la exégesis moral o religiosa. Hasta en los zurcidos, en la cocina o la intendencia casera, por ejemplo, debía encontrar la joven inquieta, descuidada o poco amante de las tareas domésticas, sabios y prudentes consejos para dar sentido a cada gesto, acto y decisión en aras a la asunción del modelo de mujer y madre ángeles del hogar. Esas displicentes e incluso «descarriadas» eran las que interesaron sobremanera a la escritora y a las que apelaba, valga como botón de muestra, desde las hojas de *La Educanda* para que aprendiesen a bordar y coser:

> Las que no han sabido encontrar dentro de su propio corazón ese germen fecundo de alegrías dulces y tranquilas, como todas las que Dios se dignó conceder a la mujer, que se tomen el trabajo de seguirnos cualquiera de estas noches a primera hora… No temáis, no vamos a conduciros lejos de vuestras casas: por fortuna el espectáculo que queremos mostraros tiene lugar en casi todas aquellas donde se rinde culto a las buenas costumbres, y estas predominan en nuestra patria, a despecho de los que se empeñan en afirmar lo contrario.
>
> Seguidnos…penetrad en el santuario de la familia… (García Balmaseda, 8 de diciembre de 1862: 7).

Es evidente que a través de estos mensajes, sirva la cita reproducida de testimonio, se iba dignificando todo el elenco de valores de la burguesía conservadora, desde la justificación del papel de la mujer en las esferas privadas del hogar hasta los valores patrios, si bien, insistamos, no de manera exclusiva, pero todavía sin la seguridad o la libertad con las que doña Joaquina se expresó avanzados los años 70.

Joaquina García Balmaseda, consciente de llenar un vacío editorial en España, siempre hizo alarde de los estudios y el trabajo de documentación, incluso internacional, que solía realizar antes de escribir sus textos para suplir con el estudio sus personales limitaciones[5]. Ella asumía la superioridad de los modelos masculinos en estos ámbitos. Solía utilizar el tópico del *áurea mediocritas* y tomaba sus prevenciones apelando a la indulgencia de las autoridades varoniles y al reconocimiento de sus lectoras no tanto por la factura de sus obras o la originalidad de su pensamiento –la excelencia se atribuía sistemáticamente a los varones, mejor instruidos–, sino por la utilidad de sus textos y la connivencia que la autora intentaba crear con los infravalorados lectores femeninos e infantiles:

> Si a pesar de todo no logro hacer una obra que merezca el elogio del filósofo y el crítico, al menos vosotras, las que presentáis la frente doblemente orlada con el lauro de esposas virtuosas y madres cristianas; vosotras, las que vivís olvidadas de los placeres del mundo por velar el sueño de vuestro hijo y dirigir sus menores pasos, acogeréis mi libro (García Balmaseda, 1860b: 6).

¿Hasta qué punto estaba respondiendo doña Joaquina a las expectativas de sus lectores? ¿Hasta que punto, como otras escritoras, hizo uso de la modestia retórica? La adopción de un *sermo humilis*, la elección de un tono amistoso y confidencial, la alternancia entre el discurso instructivo y educador con escenas y diálogos ficticios a modo de *exempla* y la sencillez expresiva muestran cómo la periodista manejaba con acierto el arte de enseñar y el arte de contar. De manera reiterada, en sus artículos periodísticos y en sus prólogos solicitaba la benevolencia del lector, justificando en numerosas ocasiones, el carácter pragmático de sus textos:

> No le pidáis, pues, amenidad en el estilo, atildamiento en la frase, interés en la materia… No le tendrá más que para aquellas lectoras que tengan afición a las labores de su sexo; y aun esas habrán de dispensar si sacrificio la belleza

5. Entre sus declaraciones de intenciones, escribía Joaquina García Balmaseda: «Noble es mi propósito, y a fin de realizarlo consultaré cuanto se haya escrito sobre tan importante materia en España y en otros países, donde la *Biblioteca de la Infancia* posee joyas de gran valor tomando de ellas lo que me parezca más digno de darse a conocer y enlazándolo a mis propias ideas (García Balmaseda, 1860: 6).

> de la forma a la claridad de los detalles. Este libro es de utilidad, y como antes digo, rara vez en la vida se unen la utilidad y el recreo: este libro viene a reemplazar a la amiga, a quien hay necesidad de molestar para que nos enseñe una labro nueva, y facilitara la reproducción de los infinitos modelos que ofrecen de continuo los adelantos modernos; él será un auxilio 'util, en muchos casos necesario, y él contribuirá a desarrollar la afición a esas labores delicadas, que aprendidas a veces en la prosperidad, se utilizan en la desgracia (García Balmaseda, 1873: 7).

Porque la escritora subordinaba la belleza estilística a la eficacia comunicativa, estaba aceptando una mediocridad que no siempre tenía que ver con la incapacidad creativa; sus obras de teatro, por ejemplo, así lo demuestran. Doña Joaquina anteponía su abnegación y su compromiso social para mejorar la condición de las mujeres de las clases bajas y de las familias, células de la sociedad:

> Si después de terminar tan penosa y árida tarea, las señoras que lean estas páginas, logran instruirse o perfeccionarse en algún género de labor que les sea desconocido; si otras indolentes adquieren alguna afición a ellas, se verán recompensados mis esfuerzos, y mientras otras escritoras alcanzan lauros por sus obras literarias, consolárame la idea de haber contribuido con un pequeñísimo grano de arena al bienestar de las clases trabajadoras y a la prosperidad de la familia (García Balmaseda, 1873: 7-8).

Durante estos primeros años de actividad literaria, el conocimiento práctico de la actividad teatral y la valoración de su capacidad educativa le incitaron a componer varias piezas dramáticas en un acto, en prosa o en verso. Antes de darlas al gran público, doña Joaquina las estrenó en esferas privadas. En el teatro que el escultor Piquer, uno de sus amigos íntimos, había construido en su propia casa, en los números 30 y 32 de la calle de Leganitos, representó por vez primera el proverbio en un acto, *Genio y figura*. Ella misma encarnó el papel principal (Cambronero, octubre de 1913: 53). En enero de 1861 obtuvo la autorización de la Censura, por lo que dio a conocer su obra al gran público, en abril de 1861 en el Teatro del Príncipe[6], y en octubre en el Variedades.

Al parecer, llevó a las tablas del Teatro de la Zarzuela *Una escapatoria*, según anunciaron la «Revista de Teatros» de *La Época* y *La Libertad* en mayo de 1865. Se trataba de una zarzuela en un acto, el público aplaudió algunas

6. Balmaseda escribió esta obra en honor a Teodora Lamadrid, quien representó el papel protagonista junto con Delgado. *Genio y Figura* era una obrita, describía el cronista de acertada factura, «llena de gracia, sencilla en su plan, pero hábilmente desempeñada en sus caracteres, en su desarrollo dramático y en su desenlace» (7 de abril de 1861: 3.). Asimismo se llevó a escena en el Teatro de la Princesa de Valencia «obteniendo los mayores aplausos del público» (29 de octubre de 1861: 1).

escenas y llamó a la escritora, quien estaba ausente (Arderius, 5 de mayo de 1865: 3). Su siguiente estreno se verificó con otro proverbio en un acto y en verso *Donde las dan…* en Teatro Apolo en 1868.

Los dos proverbios conservados arrojan luz sobre el concepto que doña Joaquina tenía del teatro como escuela de costumbres y del individuo como ser perfectible. *Genio y figura…* no es una obra que esté escrita como alegato feminista, ni mucho menos. Balmaseda propone una lección moral que las jóvenes maleducadas de las clases pudientes tenían que aprender, e indirectamente, los padres, quienes, a juicio de la escritora, tenían la responsabilidad de guiar a sus hijas en la elección del marido. «Pero tú, hija mía, ya sabes lo que te he dicho: si no te parece bien… si encuentras en él algún defecto... (…) ¡Nada de sacrificios! ¡Nada de violencia!» (García Balmaseda, 1861: 6-7), aconsejaba don Serapio a su hija Carlota, casadera, caprichosa y violenta. No es que la dramaturga hiciese recaer sobre ella todo lo negativo; Rafael, su novio, tenía un carácter también hosco y brusco. La moraleja del proverbio versaba en la necesidad de que los novios aprendan «a conocerse tal cual somos» y «no por eso nos apreciaremos menos» (García Balmaseda, 1861: 24), y la de vivir en armonía con las cualidades que Dios ha dado a cada sexo. Carlota cierra la obra remachando en una décima la lección moral frente al fatalista saber que «*genio y figura…*»encierra*:*

> No, padre; es indigno error
> de quien cristiano ha nacido,
> le verás desvanecido
> para gloria de mi amor.
> Desde el cielo el Criador
> con el mal remedio envía,
> y yo en la dulzura mía
> su corrección hallaré…
> si una palmada a mi fe
> sirve de estímulo y guía (García Balmaseda, 1861: 26).

La representación *Donde las dan…* fue autorizada por el censor José Serra en 1868. En este proverbio, Balmaseda da vida escénica a algunas de sus opiniones sobre de la independencia y la libertad de la mujer. La protagonista, una viuda rica, llamada simbólicamente Victoria, castiga a su novio, Luis, por haber intentado seducirla por error, pensando que era otra persona. Para ello se disfraza de anciana y urde una trampa con la que conseguirá que Luis se arrepienta. La dramaturga subraya ante todo el carácter fuerte e independiente de Victoria, quien había sabido corregir los vicios de Luis al mismo tiempo que sucumbía a sus encantos. El final, siendo un proverbio y en aquella época, no podía ser otro que el canónicamente feliz; o sea, el del matrimonio.

Tras todas estas primeras y variadas publicaciones periodísticas, pedagógicas y literarias se le abrieron a la «modesta y distinguida escritora» (29 de octubre de 1861: 1) las puertas de otras empresas de mayor envergadura.

A partir de los años 70, Joaquina García Balmaseda colaboró de manera bastante esporádica en numerosas publicaciones periódicas, una media de dos o tres contribuciones –composiciones poéticas en su mayoría– por manchete: *La Voz de la Caridad* (1872), *El Amigo de las Damas* (1873), La Madre de Familia (1875), *La Familia* (1875-1877), *Los Niños* (1876), *La Ilustración de la infancia* (1877), *El Eco de Europa* (1877), *La Academia* (1878), *La Ilustración de los Niños* (1879), *La Niñez* (1880), *La Crónica musical* (1881-1882), *La Aurora de la vida* (1882), *París-Charmant-Artístico* (1882), *La Semana Madrileña* (1883), *Flores y Perlas* (1883). Según informaba el periodista de *Barcelona Cómica*, «su firma se cotiza en el mercado literario al elevado precio que alcanzan las de primera línea» (C. B., 10 de marzo de 1894), por lo que es de suponer que esas colaboraciones fueron puntuales encargos. Fue entonces cuando empezó una etapa decisiva en su carrera, al suceder, en octubre de 1883, a su amiga Ángela Grassi como directora de *El Correo de la Moda* en el había ido ya colaborando. Ocupó dicho cargo hasta el 26 de diciembre de 1893[7], sin por ello abandonar completamente sus polifacéticas actividades. En este período, la escritora, «con sus obras sucesivas, ha conquistado otro público acaso menos numeroso, pero sin acaso también más distinguido» explicaba la sección «Mujeres ilustres» de *Barcelona Cómica* (C. B., 3 de octubre de 1894: 14). Así tuvo que suceder cuando publicó uno de sus manuales, a nuestro juicio más interesante y completo, *La mujer sensata* (1882), obra que fue galardonada en el Congreso pedagógico de 1883. Como reza el subtítulo, esta antología de textos periodísticos se dirigía a un público femenino ya maduro. Doña Joaquina proponía a sus lectoras consejos útiles y leyendas morales para que pudiesen educarse a sí mismas y a sus propios hijos. Como el resto del corpus de la escritora, la obra se basaba en el concepto de perfectibilidad del ser humano en aras a su felicidad y la de los seres que la rodean desde una perspectiva cristiana. En su prólogo, el programa es canónico. *La mujer sensata,* o lo que es lo mismo, sus numerosos artículos en la prensa, estaban escritos para que la mujer –resaltemos la naturaleza genérica del término–, si es educada «encuentre en su propia docilidad e instrucción el secreto de su dicha hasta donde puedan permitirlo el carácter y las circunstancias que la rodeen»

7. Fundaba su retirada en motivos de salud» (*La Correspondencia de España,* 26 diciembre 1893: 3). En realidad, *El Correo de la Moda* desapareció del estadio de la prensa, después de 43 años de existencia, por fallecimiento de su propietario, el conocido editor D. Juan Muñoz Sánchez.

(García Balmaseda, 1882: 6). Su libro se dirigía a todas las mujeres, para que compartieran la sagrada misión de «dulzura y paz en la familia». Para ello, la escritora se proponía:

> Buscar a la mujer en el seno de su hogar, en la vulgaridad de sus faenas domésticas, en la santidad de sus deberes de esposa y madre, como el amigo prudente que señala males y previene consejos; buscar a la mujer poco conforme con su suerte, para que en su propia resignación encuentre la compensación de sus males (García Balmaseda, 1882: 6).

La obra proyectaba su educación integral: religiosa (virtudes), moral (respetabilidad), física (salud, alimentación, higiene) y económica (administración de la fortuna, orden de la casa y bienestar). Con este programa la mujer instruida llegaría a ser modesta, prudente, resignada y de buen carácter. Porque el carácter natural de la mujer, según el canon neocatólico dominante en el pensamiento de doña Joaquina, «la hace ser dulce, caritativa y creyente» (García Balmaseda, 1882: 35), tiene que aprender a aceptar el natural deseo de agradar sin incurrir en la coquetería ni en la vanidad, a actuar con juicio y responsabilidad ante el gasto y el lujo, a no dejarse esclavizar por la moda, a no incurrir en calumnias ni maledicencias, verdadero «pasatiempo en el mundo» (García Balmaseda, 1882: 32), sobre todo cuando no se tiene conversación; pero asimismo tiene que «tener el valor de mostrar sus impresiones cuando no son malas» y de no engañar a los demás ocultando sus defectos (García Balmaseda, 1882: 35– 36). Saber dar ejemplo, enseñar a ser tanto caritativa, como fuerte y valerosa, a elegir las amistades y al compañero de la vida, a cumplir las obligaciones del matrimonio, a respetar la soltería, la belleza de la inteligencia y de la honradez, son responsabilidades que la madre debe asumir para con sus hijas.

Con este programa moral y la riqueza incondicional de la instrucción a lo largo de toda la vida, la mujer podría encontrar, a juicio de la escritora, el justo medio entre sus derechos y deberes, distanciándose de la «autómata» mojigata de tiempos pasados, porque:

> Hoy, por el contrario, no se considera un peligro que la mujer aprenda, lea o discuta, pero no se cuida de ilustrar su razón en el buen sentido; no se la enseña a emplear con acierto sus facultades, ni se la hace comprender su verdadera significación y destino: en otros tiempo se la tiranizaba sin otorgarle voluntad propia, hoy se la deja la responsabilidad de sus actos, sin enseñarle a cumplirlos. ¿Cómo atreverse a condenarla el día que no los cumple bien? (…)
>
> Queréis que, como en otro tiempo, la mujer tenga una limitada inteligencia, no porque la naturaleza se la negara, que pródiga estuvo por fortuna en este terreno con la mujer, y aún los detractores de nuestro sexo no han podido negarle una sagacidad, una viveza de comprensión, con la que en

> vano procuran rivalizar el entendimiento claro, el estudio perseverante del hombre, sino porque viendo en cada libro un peligro, en cada papel escrito por ella un motivo de perdición, se le daba voluntad para no querer, inteligencia para no pensar, personalidad para destruirla y pies para no moverse (García Balmaseda, 1882: 64).

Para la escritora, la mujer tenía que dejar de ser esclava, pero, sin por ello incurrir en los extremismos de los reformadores «que la quieren libre hasta la excentricidad» (García Balmaseda, 1882: 65) ya que querían que abandonasen sus deberes para usurpar los derechos del hombre. Aun cuando el modelo doméstico fuese el defendido por la escritora, aun cuando reclamase independencia y capacidad de gestión para todas, y carreras y oficios dignos –comerciante, contable, bibliotecaria, telegrafista, maestra, médico, pintora, escritora, actriz– para las que lo deseaban o necesitan, pensaba que los derechos fuera de la familia no «se ajustan siempre a las condiciones de cada individuo; la conciencia de los deberes arranca de la vida práctica, de las situaciones especiales de cada familia, y el modo de cumplirlos se refleja en el bienestar de cada una» (García Balmaseda, 1882: 67). Pese a los aplausos, los honores y las amarguras de la vida pública, Balmaseda estaba convencida de que éstos no valían «la sonrisa de vuestro hijo cuando al despertar os tiende sus brazos, ni el placer de endulzar a vuestro compañero las amarguras (García Balmaseda, 1882: 66).

Para el hogar o fuera de él, para ser buena compañera y madre o para 'tener un porvenir más lisonjero que ganar una o dos pesetas al día inclinada sobre una máquina de costura» (García Balmaseda, 1882: 87) lo primordial era, a juicio de la escritora, que la mujer adquiriese la instrucción necesaria. No era el renombre de los círculos eruditos ni el brillo en ellos –como ocurrió en célebre caso de Rosario Acuña en el Ateneo (Sánchez Llama, 2001: 235-236)–, lo que se tenía que perseguir, sino la de mejorar la condición de la mujer, tanto más en cuanto que las misiones legítimas de esposa, madre e hija no eran las únicas:

> ¿No hay muchas que por razones propias o ajenas conservan su independencia, su personalidad? ¿Por qué no se la ha de ayudar a conservarla dignamente? (…)
>
> ¿No hemos visto infinitas mujeres, músicas, pintoras, actrices, acostumbradas a vivir entre lisonjas y aplausos, retirase de la vida pública el día que han sido esposas y madres, siéndolo de una manera ejemplar? Otro tanto sucederá con los demás estudios: por cada mujer doctora o marisabidilla darán cien esposas instruidas, cien madres capaces de dirigir a sus hijos, y no pocas mujeres que podrán conservar su honrosa independencia sin sacrificarse a un consorcio, que tienen aceptar las más veces por necesidad y no por amor.

> La mujer no puede ser más que casada y dependiente de otro ser, ¿qué culpa tiene al aceptar con violencia la servidumbre? (García Balmaseda, 1882: 90).

Puesto que un marido no siempre asegura el porvenir de la mujer, Joaquina García Balmaseda instaba a los padres a que diesen a sus hijos, sin distinción de sexo, igual derecho a la educación.

Estas ideas sobre la cuestión femenina dan vida al resto de la creación de doña Joaquina en este periodo. A diferencia de los escritos para mujeres de las clases trabajadoras, su libro de utilidad y recreo para las niñas, *Historia de una muñeca* (1889) estaba compuesto para las niñas de las pudientes clases burguesas. Porque el mimetismo con el que se juega a la muñeca favorecía, según la escritora, un saludable aprendizaje, compuso para sus infantiles lectoras las novelescas aventuras de una muñeca, las cuales sirven de pretexto para incrementar su instrucción y educación moral.

De esta época destacan asimismo algunas creaciones teatrales breves: las comedias en prosa *Un pájaro en el garlito*[8] y *La última distracción*, ésta estrenada en el Teatro de las Variedades el 8 de febrero de 1874 pero sin localizar, junto con el cuadro original en verso titulado *El ángel del hogar*. Dicho cuadro sólo se llevó a escena en fiestas privadas, al menos, en la casa del comandante Keller, familia amiga de la escritora («Noticias», *La Época*, 8 de junio de 1879: 3), para cuyas hijas, Gloria y Stella, lo compuso en 1888 (1 de abril 1888: 3). Fue impresa en Barcelona muchos años después, en 1913, tal vez al representado en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

En las dos obras localizadas, *Un pájaro en el garlito* y *El ángel del hogar,* la mujer sigue siendo el tema principal. En el primero, los alardes de libertad e independencia de la viuda joven y rica son canalizados una vez más hacia la solución matrimonial. Los análisis propuestos por Ermanno Caldera y por David Gies subrayan la actualidad y simpatía del personaje de Rosario, en cuyo perfil plasma la dramaturga sus propias convicciones, consciente tal vez, como anotaba Caldera de «la dificultad de realizar el programa anunciado por Rosario en un medio ambiente dominado por hombres insolentes y chocarreros» (Caldera, 1990: 210-211).

Las ideas de la actriz sobre la superioridad de la mujer respecto del hombre nutren el cuadro original *El ángel del hogar.* Con tres personajes, dos niñas, Elena y Juanita, y su abuelo Don Juan, Balmaseda plantea el tema de la desigualdad entre sexos para demostrar la superioridad del femenino. La obra se construye en torno al engaño en que vive el abuelo creyendo que tiene un

8. Entre los ecos de sociedad del 7 de junio de 1897, *La Correspondencia de España* notificaba su representación en el teatro privado de Isidoro de Arcos.

nieto en Manila –en realidad Juanita– ya que se proyecta en él como futuro garante de la tradición familiar y además sueña en encontrar en él al nieto cariñoso a quién mimar y transmitir su saber.«¡Cuando sepa que su Juan/ se ha convertido en Juanita!» exclamaba Elena, la nieta que con él vivía en Madrid, en aparte, burlándose del abuelo (García Balmaseda, 1913: 10). La dramaturga perfila a Elena con los rasgos del propio abuelo. A ella le divierten sus andanzas e historias militares, es descarada y revoltosa, vicios que hubiesen sido virtudes bajo una piel varonil, pero que cansaban al abuelo. Pero como bien expresaba Elena:

> Yo quisiera ser chiquillo,
> pero abuelito en razón.
> Yo la culpa no he tenido,
> solo Dios, que no ha querido
> que yo naciera varón.
> Si lo fuera ¡Dios Bendito!
> Yo sería general (García Balmaseda,1913: 11).

Cuando Juanita llega de Manila, en vez del esperado nieto el abuelo descubre las cualidades de una púber angelical. Juanita le desvela la verdad y sabe, con sus cualidades femeninas, convertirse en remanso de paz para Don Juan:

> Ven acá niña hechicera
> a ser desde hoy hija mía.
> Fuera locura sin tasa
> querer un chico, él sería
> buen general algún día,
> tú, ¡alegría de la casa!
> Ven pues la mía a encantar,
> pues Dios en ella me encierra,
> y en vez de rayo en la guerra
> serás ¡*Ángel de mi hogar*! (García Balmaseda, 1913: 20)

La última distracción gozó de calurosa acogida de los espectadores. Al decir de gacetillero, el público «no cesó de celebrar el chispeante diálogo y bellas situaciones de la obra, así como la esmerada ejecución de los actores» (8 de febrero de 1874: 3; Eduardo de Cortázar, 1874: 130). Otros títulos que no hemos podido documentar son *Reo y Juez* y *Lo que no compra el dinero* (Huerta Posada, 14 de junio de 1896: 9).

A partir de 1894 con el cierre de *El Correo de la Moda* y las sucesivas estancias de la escritora en Burgos y Salamanca, su firma fue haciéndose cada vez más esporádica en la prensa: *Andalucía* (1895) y *Barcelona Cómica* (1895), *Pro-patria* (1895), *La Moda Europea* (1899), *El Heraldo de Madrid (1896), El Oriente de Asturias* (1899-1900), *Gente Vieja* (1904) y *El Álbum*

Hispano-Americano (1906) fueron algunos de las cabeceras que acogieron esporádicamente sus textos.

A Joaquina García Balmaseda, o a Aurora Pérez Mirón (seudónimo tras el que se escudaba en *El Correo de la Moda*), *La Correspondencia de España* las convirtió desde muy temprano en noticia. No por nada aquel *Diario universal de la noticia* contó con una fiel y eficaz periodista y traductora. Al lector se le iba informando de sus estancias fuera de la Corte en periodos vacacionales y sobre algunos acontecimientos de su vida pública y privada. Cierto es que la proyección pública de Joaquina García Balmaseda fue amplia, su vida social activa. Formaba además parte de algunos círculos literarios y artísticos madrileños, participaba en acciones benéficas, homenajes, lecturas y veladas literarias en los que siempre sobresalía, gustaba reseñar *La Correspondencia de España,* por su natural simpatía y sus cualidades literarias. Dirigió la Sección de Labores del efímero Ateneo de Señoras (Sáenz de Melgar, 1869: 15) y según notificaba *La Época*, en junio de 1897, fue la primera dama que ocupó la tribuna del Paraninfo de la Universidad Central. En realidad, este hecho verídico, que se suele mentar como singular evento, transcurrió al margen de la vida académica universitaria, en un acto circunstancial, ya que allí leyó, ante un escogido público, su poema de circunstancia «Aves y Flores» «en la solemne distribución de premios concedidos por las Sociedades protectoras de cada una de ellas» (Huerta Posada, 1896: 3, y García Balmaseda, 1907: 77-80).

El *Álbum de la señorita Dª Joaquina García Balmaseda* da cuenta de sus relaciones de sociabilidad, al menos entre 1863 y 1874, fechas entre las que están datados los autógrafos y los dibujos originales que lo componen y que ella misma fue recogiendo. La mayoría de ellos provienen de escritores relevantes. Lo abre un poema «A Joaquinita», de Juan Eugenio de Hartzenbusch, y como él, la mayoría compusieron poesías encomiásticas en honor a la propietaria, destacando su belleza, su inspiración y habilidad como escritora, así como sus grandes cualidades personales. Del carácter personal y directo, así como del tono amistoso de los autógrafos, se puede inferir que la poetisa gozaba ya en 1863 de notable reconocimiento en los círculos artísticos y teatrales de la capital. Ramón de Campoamor, Antonio Fernández Grilo, Gaspar Núñez de Arce, Ventura de la Vega, Ángel María Dacarrete, Adelardo López de Ayala, Manuel del Palacio, Luis Vidart, Luis Mariano de Larra, Manuel Cañete, Narciso Serra y Manuel Bretón de los Herreros y Eusebio Blasco, entre otros, cedieron su pluma para éste *Álbum*. Solo tres escritoras colaboraron en él: Ángela Grassi, Josefina Alcalá y Amalia Domingo. Entre los pintores, valga citar los nombres de Concepción Malpica y de Joaquín Espalter.

Otro testimonio de la presencia activa de Balmaseda en esas redes literarias y sociales lo ofrecen los volúmenes colectivos y los homenajes en los que participó, entre los que cabría mencionar, como botón de muestra, *Libro de la Caridad*, publicado en 1879, a expensas de Alfonso XII, para socorrer a las victimas de la inundación en Levante, *Corona poética dedicada a la memoria de Bretón de los Herreros* (1875), *Corona Poética en honor del esclarecido poeta D. Gabriel García Tassara* (1878), *El Curioso parlante* (1892), un álbum en honor a la memoria de Mesoneros Romanos, así como en las poesías dedicadas a la realeza en celebraciones y coronas fúnebres localizadas por María del Carmen Simón Palmer (Simón Palmer, 1991: 292 y Ramírez Gómez, 2000: 159)[9].

Pese a esa vida de troquel burgués y conservador, Joaquina García Balmaseda manifestaba en su autorretrato que:

> La luz del día vi en modesto hogar
> Y hube de trabajar para vivir,
> Mas tal carga jamás me hizo sufrir
> Y en más de una ocasión me hizo brillar (García Balmaseda, 1907: 207).

«Trabajar para vivir», como modo y medio de vida de una mujer, no respondía precisamente a los patrones de la buena sociedad decimonónica. Sin embargo, como desvelaba el cuarteto reproducido, Joaquina García Balmaseda encarnaba el modelo de mujer independiente, que consiguió franquear las barreras de las cerradas esferas públicas.

Pasar del mundo de la farándula al de la literatura impresa moral y didáctica, de ser actriz a prestigiosa escritora en poco menos de cinco años (de 1855 a 1860) y, además, siendo mujer soltera descendiendo de un «modesto hogar»; todo ello enmarca a la escritora en la escala de la ascensión y del progreso sociales merced al esfuerzo, al estudio y al trabajo constante. Por sus vivencias, forzosas o no, García Balmaseda encarnó a la mujer emancipada. En ello, influyó pertinazmente su larga soltería, estado en el que la mujer podía encontrar socialmente relativo margen de libertad, al menos, mayor que el de las casadas.

A la sombra de la Baronesa de Olivares, Aurora Pérez Mirón[10], Adela Samb, Agua de Valldaura y Zahara («Unos cuantos seudónimos españoles»,

9. En 1882 participó en el «Certamen literario de poetisas españolas» de Alba de Tormes en el Tercer centenario de Santa Teresa de Jesús y su poesía fue galardonada. La misma escritora recogió todas estas poesías en su libro *Ecos del día* (1907).

10. Aurora Pérez Mirón fue la cronista de modas «más autorizada», según la «Revista de Modas» de *La Correspondencia de España* en 1868. Su crónica era comentada y resumida en numerosos periódicos, tales como *La Iberia*, *La Época*, *La Discusión, La Educanda* o *La España*.

1892: 362 y ss.), Joaquina García Balmaseda fue perpetuando su nombradía. Hubiera «dado cualquier cosa por pertenecer a la aristocracia», deducía Simón Palmer por haber adoptado un título como seudónimo (Simón Palmer, 1989: 91), en un Madrid ecléctico, ya relativamente movedizo, «donde todas las clases se revuelven en confusa amalgama», constataba la escritora (García Balmaseda, [1881b]: 263). Otros aspectos ya mencionados como la constitución de un álbum personal de autógrafos, su incondicional presencia en el mundo cultural de signo conservador y su especialización en el ámbito de la moda fueron probablemente emblemas de su afán por apuntalar su ascensión social, su pertenencia a la burguesía y el goce de cierta popularidad.

Si bien fue una escritora humilde y ferviente religiosa, solía actuar con clarividencia para responder a la finalidad práctica de los textos que componía, a las exigencias de respeto al dogma católico y la sana moral de la Censura eclesiástica, y en última instancia, a las expectativas de su público lector. En la coyuntura en que escribió, como profesional de la pluma, fue una mujer fuerte, como aquella mujer artista que ella misma fue y sobre la que escribía en *Las españolas pintadas por sí mismas:* «¡A un alma de artista la lucha la arrastra, los obstáculos la empeñan, el entusiasmo la impulsa, y cuando logra derribando obstáculos y allanando dificultades un rayo de gloria para su frente, juzga bien empleadas todas sus amarguras, todas su febriles luchas! (García Balmaseda, [1881]:75). De hecho, apoyándose en su experiencia personal y en autores moralistas franceses como Ernest Legouvé, defensores de la cuestión femenina, Doña Joaquina intentó inculcar desde la prensa que la mujer valía por sí misma y tenía que ocupar un lugar digno en la sociedad.

Ella, que pergeñó en convencer a madres y a jóvenes de que «que no era una desgracia quedarse soltera» y que en el «estado de soltera vieja hay tanta dignidad y valer como en cualquier otra situación de la vida» (García Balmaseda, 1882: 59), contrajo matrimonio a los cuarenta y seis años de edad con el comandante Eustaquio González Marcos, el 2 de marzo de 1883, en la parroquia de Santiago de Madrid. Él era profesor de veterinaria del regimiento de Húsares de Pavía y escritor en periódicos militares. Desde entonces, doña Joaquina firmó sólo como Balmaseda de González, asumiendo el papel tradicional de esposa, «honrada y leal compañera» (García Balmaseda, 1882: 56), pero sin por ello abandonar su cargo de directora de *El Correo de la Moda* ni sus múltiples actividades. A partir de 1894, tras el cierre de dicho periódico, fue limitando paulatinamente la creación literaria hasta los albores del siglo XX. En 1900, precisamente confesaba: «mas no diera hoy mi razón/ Por la vida halagüeña que perdí,/ ¡La venturosa paz de mi rincón!» (García Balmaseda, 1907: 207).

En 1907, Doña Joaquina, quien tantos consejos prodigó sobre el comportamiento y las cualidades morales de la esposa, quedó viuda (5 de septiembre de 1907: 3). Ese año compiló un número importante de poesías que publicó en memoria de su marido bajo el título *Ecos de otra edad* (1907). Como notificaba el periódico, «aunque por mucho tiempo ha permanecido Joaquina Balmaseda alejada de las lídes literarias, no la había olvidado el público» (7 de octubre de 1906: 9).

En los trabajos que hasta la fecha se la han dedicado y en diferentes repertorios, literarios o bibliográficos, se suele proponer y repetir 1893 como fecha del óbito de Joaquina García Balmaseda; esa fecha es sin embargo errónea. El 19 de febrero de aquel año, las noticias de *La Correspondencia de España* y de *La Época* lo confirman, la que en realidad falleció fue la madre de la escritora, Francisca Balmaseda y Olivares (de quien se inspiró para otro de sus seudónimos, Baronesa de Olivares). A Doña Joaquina la muerte no le sobrevino hasta el 2 de marzo de 1911 (*La Época*, 3 de marzo de 1911: 3; *La Correspondencia de España,* 3 de marzo de 1911: 1).

En su trayectoria literaria y ensayística, Joaquina García Balmaseda conjugó dos facetas literarias distintas: la pedagógica, con artículos y manuales destinados a la mujer con fines pragmáticos directos, junto con la creativa, orientada a la ficción y el lirismo con narraciones, poesías y obras teatrales. Ambas comparten como eje vertebrador la cuestión femenina y se ubican o construyen universos en la que la mujer puede acaparar el tema, la trama, el argumento y perfilar los personajes principales; en suma, relega al hombre y al mundo masculino a un segundo plano, a ser personajes secundarios, e incluso en sus manuales, a meras abstracciones silentes. Si doña Joaquina concedía a la mujer todo protagonismo era porque siempre prefirió sus proyectos pedagógicos a favor de una instrucción útil y de una educación moral de la mujer. De la integridad moral, de la fuerza el carácter, de su instrucción dependerían los derroteros que tomaría su vida, comúnmente dentro del hogar, de manera singular, en las esferas públicas. La mujer, para doña Joaquina, podía ser un perfecto ángel del hogar y una buena profesional, independientemente de su clase social.

Tanto los textos de creación artística, como los ensayos y artículos didácticos o de opinión son alegatos de las normas y valores de los códigos moralizantes del neocatolicismo imperante (Sánchez Llamas, Alda Blanco). En ellos, la escritora va introduciendo algunos cambios, moderados pero significativos, a partir de un feminismo social que exige la educación de la mujer, para encumbrar su papel como pilar de la felicidad familiar, pero asimismo,

para otorgar mayor independencia y mejores condiciones laborales si a estas tiene que recurrir.

El estudio de los numerosos artículos de la escritora en su contexto, sin miradas de presente, podrá demostrar que las contradicciones feministas que se le achacan (Smith, 2009) no lo son tanto desde una perspectiva a la vez global y diacrónica. Extractar y citar sus textos, sin una mirada de conjunto, puede resultar tendencioso. Por ende, no se puede eludir la propia evolución histórica del ejercicio del derecho de libertad de prensa e imprenta y el grado de severidad de la censura hasta que la ley de imprenta de 1874 (Cendán Pazos, 1974). Si se podía delinquir por medio de la imprenta contra la sociedad, la religión y la moral pública, entre otros, como certifica la aprobación del Licenciado Maniel de Obesso que abre *La madre de familia,* en 1860, o las de sus obras de teatro ya citadas, ¿cómo obviar el peso que la censura pudo ejercer sobre la autocensura en los escritores? Este no fue ni determinante ni exclusivo en el caso de García Balmaseda, ya que sobre ella influyeron asimismo, su ascendencia social, su larga soltería, entre otros factores socioculturales como la negativa consideración a la mujer trabajadora, el concepto de respetabilidad y el mismo conformismo de las clases dominantes en materia de moralidad. A pesar de ello, como se ha podido ir observando, la escritora siguió una línea de pensamiento coherente en toda su trayectoria, lo que evolucionó, fue la libertad que se concedía en la expresión más abierta y directa de sus ideas a partir de mediados de los 70. Los tiempos eran distintos y ella una mujer en las puertas de la senectud. ¿Podría haber escrito en 1860 en la prensa lo que publicó en libro diecisiete años después? Se hubiese incluso socialmente tolerado a una joven colaboradora de la prensa conservadora advertir a las mujeres que:

> las facultades que Dios nos otorga, no son propias para un sólo estado; en todos podemos emplearlas con aprovechamiento propio y ajeno (…) No incurras en el error, amiga querida, de creer que el matrimonio es indispensable para la mujer, vulgaridad que ha dado origen a uniones bien desdichadas: el matrimonio ni es necesario a la dicha, ni la ofrece siempre… (García Balmaseda, 1877: 105).

A través del itinerario aquí esbozado se puede constatar que por su dedicación constante al mundo de las Letras, por su inagotable y extensa labor, Joaquina García Balmaseda merecería estudios de conjunto y de mayor alcance que el presente. Doña Joaquina logró descollar por ser una escritora profesional capaz de vivir de su pluma, por alcanzar un reconocimiento popular y, según el testimonio de *La Correspondencia de España*, por haber sido modelo de inspiración, de:

extraordinaria cultura y exquisito buen gusto. Jamás se olvidó de su sexo al correr de la pluma sobre las cuartillas; siempre fue una gran escritora y una mujer cristiana, cuyo talento se puso constantemente al servicio de toda obra benéfica («Joaquina García Balmaseda», *La Correspondencia de España,* 3 de marzo de 1911: 1).

BIBLIOGRAFÍA

«Edición de la mañana», *La Correspondencia de España*, 7 de abril de 1861, p. 3.

«Primera edición», *La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1861, p. 1.

«Tercera edición», *La Correspondencia de España,* 8 de febrero de 1874, p. 3.

«Noticias», *La Correspondencia de España*, 1 de abril 1888, p. 3.

«Unos cuantos seudónimos españoles con sus correspondientes nombres verdaderos», *Revista Contemporánea*, julio-agosto 1892, pp. 337-362.

«Noticias», *La Correspondencia de España,* 26 diciembre 1893, p. 3.

«Noticias», *El Álbum Ibero-americano,* 7 de octubre de 1906, p. 9.

«Noticias», *La Correspondencia de España*, 5 de septiembre de 1907, p. 3.

«Noticias generales», *La Época*, 3 de marzo de 1911, p. 3.

«Joaquina García Balmaseda», *La Correspondencia de España,* 3 de marzo de 1911, p. 1.

ARDERIUS, 5 de mayo de 1865, «Noticias», *La Correspondencia de España*, p. 3.

BALMASEDA, Joaquina, «La actriz española», en Faustina Saez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, [s.a.].

BLANCO, Alda, «Teóricas de la conciencia feminista», en Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (eds), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX,* Madrid, Icaria, 1995, pp. 445-472.

C. B., 10 de marzo de 1894, «Mujeres ilustres», *Barcelona Cómica,* p. 14.

CALDERA, Ermanno, «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 207-216.

CAMBRONERO, Carlos, «Crónicas del Tiempo de Isabel II». *La España Moderna,* 298, octubre 1913, p. 53.

CAÑETE, Manuel, «Boletín bibliográfico», *Revista de España,* 1868, 1, p. 159.

CENDÁN PAZOS, Fernando, *Historia del derecho español de prensa e* imprenta (1502-1966), Madrid, Ed. Nacional, 1974, p. 72.

CORTÁZAR, Eduardo de, «Crítica estadístico-teatral», *Revista de España*, 7, 1874, p. 130.

GARCÍA BALMASEDA, Joaquina, *Biblioteca del Correo de la Moda. Álbum de señoritas,* Madrid, Imprenta de Miguel Campo Redondo, 1860a.

— *La madre de familia. Diálogos instructivos*. Madrid. Librería de la Viuda de Hernando, 1860b.

— *Genio y figura,* Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1861.
— «Labores», *La Educanda,* 8 de diciembre de 1862, pp. 6-7.
— *Donde las dan...*, Proverbio en un acto y en verso, original. Madrid, Establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868.
— *Entre el Cielo y la Tierra. Poesías*, precedidas de un prólogo del Sr. D. Manuel Cañete, Madrid, M. Campo-Redondo, 1868.
— *Un pájaro en el garlito.* Comedia en un acto y en prosa, original, Madrid, José Rodríguez, 1871.
— *La mujer laboriosa, novísimo manual de labores que comprende desde los primeros rudimentos de costura hasta las más frívolas labores de adorno*, Madrid, [s.n.].
— «La actriz española» en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, [1881]. Faustina Sáez de Melgar, ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Reproducción digital de la edición de Barcelona, Juan Pons, pp. 63-77. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470507689014084197857/index.htm
— *La mujer sensata. Educación de sí misma,* Madrid, Imprenta de la Correspondencia, 1882.
— *Historia de una muñeca escrita por ella misma: libro de utilidad y recreo para las niñas*, Barcelona, Libr[a] de Juan y Antonio Bastinos, 1889.
— *Ecos de otra edad,* Madrid, Ducazcal, 1907.
— *El ángel del hogar*, Barcelona, Establecimiento editorial de Antonio J. Bastinos, 1913.
GIES, David «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX», en *Del romanticismo al realismo. Actas del I coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 119-129.
HUERTA POSADA, Ramón de la, «Escritoras y artistas españolas», *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 1897.
— «La mujer», *El Álbum Ibero-americano,* 4 de junio de 1896, p. 9.
JAGOE, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995.
KIRKPATRICK, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España* (1835-1850), Madrid, Cátedra, 1991.
RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen, *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Universidad de Sevilla, 2000.
SÁENZ DE MELGAR, Faustina, *Memoria del Ateneo de Señoras,* Madrid, Imprenta de Rojas, 1869.
SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.

— *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres, 1843-1894*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginalización», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante,* 2 (1983), pp. 477-490.

— «García Balmaseda, Joaquina», en *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 284-293.

— «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2, 1989, pp. 91-100.

SINUÉS, Pilar, *Epistolario manual para las Señoritas. Modelo de cartas propias para la niña, la joven y la mujer. Epistolario moral literario*, Barcelona, [s.n.], 1877.

SMITH, Andrea, «Joaquina García Balmaseda: desconocida dramaturga decimonónica». *Stichomythia*, 8, 2009, pp. 30-42.

Fecha de recepción: 17/02/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010

LAS/LOS AUTORAS/ES

María Angulo Egea. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, en la actualidad es Jefa de Estudios y profesora de Literatura y Literatura y Medios Audiovisuales en la Facultad de Comunicación de la Universidad San Jorge de Zaragoza. Además, ha trabajado en centros como la Universidad de Alcalá de Henares, Universidad Complutense de Madrid y Duke University (Carolina del Norte, EE.UU). Es miembro del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de Cádiz. Sus campos preferentes de trabajo son la Ilustración, la prensa y el teatro de esta época. Ha colaborado en revistas especializadas como *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Salina, Revista de Literatura*, *Crítica Hispánica* y *Dieciocho*. En cuanto a teatro ha publicado un extenso estudio sobre la figura del dramaturgo popular del siglo XVIII Luciano Francisco Comella (1751-1812) en la Universidad de Alicante (2006). Entre sus ediciones cabe destacar: *La venganza de la Petra* de Carlos Arniches; *Vida* de Torres Villarroel y *Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella. En cuanto a periodismo hay que señalar su reciente trabajo *Periodismo Literario. Naturaleza, antecedentes paradigmas y perspectivas* (2010), junto a Jorge Rodríguez, y un estudio y edición de los artículos recogidos en *Azotes y Galeras* del periodista Mariano de Cavia (2008). Acaba de publicar un trabajo titulado: *Información, propaganda y discurso en la prensa del los Sitios de Zaragoza* (2009) y un estudio y edición de algunas sátiras teatrales contra Napoleón de la Guerra de la Independencia en *Me río de Napoleón* (2010). Se encuentra en prensa su estudio y edición del periódico gaditano la *Tertulia patriótica* y viene coordinando con Teodoro León Gross un volumen sobre mujeres periodistas españolas.

María Jesús García Garrosa. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Valladolid. Su investigación se centra en el teatro y la novela del siglo XVIII y en el estudio de la traducción y las relaciones culturales

internacionales. En el campo de la literatura femenina ha llevado a cabo, entre otros trabajos, la edición de la comedia *La Aya*, de María Rita de Barrenechea.

Frédérique Morand. Doctora en Estudios Hispánicos e Ibero-Americanos por la Universidad de París VIII Vincennes-Saint-Denis desde 2001. Premio de Investigación «María Isidra de Guzmán 2003» de la ciudad de Alcalá de Henares» con la obra: *Doña María Gertrudis Hore (1742-1801), vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura (2004)*. Varias publicaciones en revistas científicas en España (*Cuadernos de Historia Moderna, Hispania, Hispania Sacra, Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII*, *Tiempos Modernos*, etc.), en Estados Unidos (*Dieciocho, Eve's Enlightenment: Women Experience in Spain and Spanish-América 1726-1839*), en Alemania (Epochen der *Querelle des Femmes* zwischen Mittelalter und Gegenwart), en Francia (*Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII^e^-XX^e^ siècle*). Publicación de la antología *Una poetisa en busca de libertad* por la Diputación Provincial de Cádiz en 2007. Miembro del grupo de investigación dirigido por José Ignacio Ruiz-Rodríguez, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá de Henares, con el proyecto: «**Confesionalización y protonacionalismo en la Monarquía Hispánica**».

Helena Establier Pérez. Doctora en Filología Española por la Universidad de Alicante y profesora de Literatura Española en el Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Lingüística General y Teoría de la Literatura de dicha Universidad. Su línea principal de investigación aborda las relaciones entre la literatura y los estudios de género, especializándose en la literatura escrita y traducida por las mujeres entre finales del siglo XVIII y principios del XIX (campo en el que ha trabajado sobre la obra de Mª Rosa Gálvez, Inés Joyes, Mª Antonia de Río, etc.), y también en el siglo XX, tanto en el primer tercio de la centuria (con diversas monografías y artículos sobre Carmen de Burgos, Mª Teresa León, Margarita Nelken, etc.) como en la época de la transición (en la que se ha centrado en las obras de Esther Tusquets y Concha Alós). Es autora de los volúmenes *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas* (1998), *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos Seguí* (2000) y de la edición crítica *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia. Traducción de Ines Joyes y Blake. Apología de las mujeres. Carta original de Inés Joyes a sus hijas* (2009). Es directora de la revista *Feminismo/s*, editada por el Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante

Emilio Palacios Fernández. Nacido en Elciego (La Rioja Alavesa) en 1944, estudió Literatura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, en la que ejerce de catedrático. Es autor de varios libros sobre Maeztu y de otras materias, y experto en literatura española del siglo XVIII. Ha estudiado el teatro dieciochesco (*Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, 1988; «Teatro», en *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, editado por Aguilar Piñal,1996; E*l teatro popular español del siglo XVIII*, 1998; «Siglo XVIII: La teoría dramática. El debate neoclásico sobre el teatro breve», en *Historia del teatro breve en España*, dirigido por Huerta Calvo, 2008), y ha participado en varios proyectos de investigación de tal género. De poesía destacan sus estudios sobre L. Fernández de Moratín, Iriarte, Meléndez Valdés y Samaniego. Es experto en poesía erótica del XVIII, y en las escritoras del mismo siglo, autor de diversos artículos sobre este tema y del libro *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* (2002). Desde hace más de seis años participa en el proyecto de investigación BIESES, sitiado en la UNED, en el que se encarga de las escritoras dieciochescas.

Elizabeth Franklin Lewis. Tiene su doctorado en literatura española con una espcialización en la literatura de la mujer de los siglos XVIII y XIX de la Universidad de Virginia. Es actualmente Associate Professor of Spanish en la Universidad de Mary Washington en Fredericksburg, Virginia. Sus publicaciones recientes incluyen dos libros (*Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness,* Ashgate Publishers, 2004, y una colección de ensayos editados con Catherine Jaffe *Eve's Enlightenment: Women's Experience in Spain and Spanish America 1726-1839,* Lousiana State University Press, 2009) y un artículo «Economía Doméstica: caridad y trabajo femenino en el discurso reformista de las mujeres ilustradas.» *Ayer* 78.2 (2010): 93-115.

Marieta Cantos Casenave. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Cádiz. Miembro del «Grupo de Estudios del siglo XVIII» de la UCA y del Consejo de Redacción de *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Investigadora del proyecto de Excelencia «Las Cortes de Cádiz y el Primer Liberalismo en España y América: élites políticas, ideologías, prensa y literatura (1808-1868)», dirige dese 1997 el Proyecto I+D «La literatura en la prensa española de las Cortes de Cádiz». Sus últimas publicaciones son: *La guerra de pluma. La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*. (3 vols.), Cádiz, 2006-08, (ed. con Fernando Durán y Alberto Romero); Pedro Gatell i Carnicer, *El Argonauta español, periódico gaditano*, Renacimiento, 2008 (Ed. con Mª José Rodríguez Sánchez de León);

y «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», en *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, (Ed. de Irene Castells, Gloria Espigado y Mª Cruz Romeo), Cátedra, 2009.

Rebecca Haidt. Associate Professor of Spanish en Ohio State University. Ha escrito tres libros: *Seduction and Sacrilege: Rhetorical Power in «Fray Gerundio de Campazas»* (Bucknell University Press, 2002); *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture* (St. Martin's Press, 1998; estudio premiado por la Modern Language Association en 1999 como «Outstanding Book Published in English in the Field of Latin American and Spanish Literatures and Cultures»); y *Rags and Riches: Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*, que se publicara en 2011 en la serie SVEC (The Voltaire Foundation, la Universidad de Oxford). Sus ensayos y ponencias han tocado temas y autores de los siglos XVIII y XIX españoles y europeos.

M.ª Ermitas Penas Varela. Es Profesora Titular en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha impartido cursos de Tercer ciclo y Doctorado de calidad, y actualmente en el Programa de Máster «Edición y estudio de textos españoles y latinoamericanos». Es investigadora principal del Proyecto «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» y directora del Grupo de Investigación Galdós. Su inquietud investigadora se centra sobre todo en la Literatura española del Siglo XIX, tanto del Romanticismo como del Realismo-Naturalismo. Ha publicado trabajos sobre el drama romántico, la novela histórica romántica, Larra –novela y teatro–, y una *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX*, en colaboración con J. M. González Herrán. También, sobre Pardo Bazán, Leopoldo Alas y Galdós, de quien prepara una edición de los *Episodios Nacionales* (Fundación José Antonio de Castro). Asimismo, es editora junto a los miembros del Grupo de Investigación Pardo Bazán de las Actas de cuatro Coloquios y un Congreso internacional sobre la escritora, de la que ha publicado ediciones críticas de sus novelas *Los Pazos de Ulloa* (Crítica), *Insolación* (Cátedra) y *Morriña* (Cátedra), hallándose en prensa la de *La Madre Naturaleza* (Castalia).

María del Carmen Simón Palmer. Es Profesora de Investigación del CSIC. Autora entre otras obras de la *Bibliografía de la Literatura Española desde 1980* (Chadwyck-Healey), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (Castalia, 1991), *Arenal y Lázaro. La admiración por una mujer de talento, 1889-1895* (Lázaro Galdiano-Ollero, 2002). Editora de *Escritoras españolas*

1500-1900 (2000 microfichas.BNE-Chadwyck-Healey), *Escritoras españolas del siglo XX* (Arbor, 2006), etc. Pertenece a varios consejos editoriales y de redacción y ha impartido cursos en diferentes universidades nacionales y extranjeras.

Rosalía Fernández Cabezón. Es Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Valladolid. Ha dedicado su labor investigadora a la literatura española de los siglos XVIII y XIX, en el campo de la dramática, la lírica y la crítica periodística. Ha publicado los libros *La obra literaria de vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando*, por el cual recibió el premio de investigación de la Diputación Provincial de Valladolid, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica* y *Cómo leer a Leandro Fernández de Moratín*, además de colaborar en revistas, homenajes y congresos especializados con artículos que abordan diferentes aspectos de la literatura española de ambas centurias.

Ángeles Ezama Gil. Ha trabajado sobre el cuento en la prensa periódica entre los siglos XIX y XX; el resultado son diversas publicaciones, entre ellas el libro *El cuento de la prensa (y otros cuentos)* (1992) y una antología de *Cuentos* de Clarín (1997). Ha realizado diversos trabajos sobre la novela y el cuento decimonónicos (Clarín, Valera, Galdós, Picón, Manuel Bueno, historia del cuento, poética del cuento, el término 'novela corta', recepción y edición del cuento, el cuento japonés, los cuentos de locos). También algunos sobre la prensa del XIX (*La Ilustración Moderna, La Vida Galante, Alma Española*) y sobre periodistas como Luis Royo Villanova o Josefina Carabias. Por otra parte, ha participado conjuntamente con los profesores Leonardo Romero y Enrique Serrano en la edición de la *Correspondencia* de Juan Valera (8 vols.; 2002-2010), escritor que también le ha interesado en su relación con las mujeres («Las mujeres de D. Juan Valera», «Valera y las damas *licurgas*»). Sin abandonar esta primera línea de dedicación al cuento, la novela y la prensa decimonónicas, sus investigaciones se centran desde hace casi una década en las escritoras, su estimación (el canon), sus modos de relación (los salones) y su obra literaria. Fruto de esta dedicación es el libro sobre *La infanta Eulalia de Borbón: vivir y contar la vida* (2009) y varios trabajos sobre Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos, Gertrudis Gómez de Avellaneda, la condesa de Merlín y Aitana Alberti, el más reciente de los cuales acaba de aparecer en la revista *Analecta Malacitana* («Criollas en París: La condesa de Merlin, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la duquesa de la Torre», 2010).

Rocío Charques. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Actualmente trabaja en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Su labor investigadora se ha centrado en la literatura del XIX, principalmente en Emilia Pardo Bazán. En 2003 publica la monografía *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*, revista que estudia en su tesis doctoral. En 2008 publica junto a Enrique Rubio Cremades, Mª Ángeles Ayala Aracil y Eva Mª Valero Juan, la edición crítica *La labor periodística de Rafael Altamira*. Es autora de artículos sobre Ramón del Valle-Inclán, Juan Eugenio Hartzenbusch, la Baronesa de Wilson, Armando Palacio Valdés…

María de los Ángeles Ayala. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha publicado diversos estudios sobre literatura española del siglo XIX, de entre los que destacan sus monografías *Las colecciones costumbristas (1870-1885)* (1993), *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar* (2006) y *La labor periodística de Rafael Altamira (I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo* (2008, en colaboración). Ha llevado a cabo las siguientes ediciones críticas y anotadas: *Antología costumbrista* (1985), *Jaime el Barbudo y Las señoritas de ogaño y las doncellas de antaño* de R. López Soler (1988), *Los Pazos de Ulloa* de E. Pardo Bazán (1997), *Cuentos de Levante y otros relatos breves* de R. Altamira (2000), *Memorias de un solterón* de E. Pardo Bazán (2004) y la colección costumbrista *Madrid por dentro y por fuera* (2008). Asimismo ha publicado en revistas especializadas y actas de congresos diversos artículos sobre escritores del siglo XIX y XX. Es directora de los portales «Escritoras Españolas», «Gertrudis Gómez de Avellaneda» y «Concepción Arenal» de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Dolores Thion Soriano-Mollá. Es Catedrática de Literatura en la Universidad de Pau. (Francia). Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la prensa y la historia de las ideas de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos destacan : *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bibliografía hispánica del inventario de la Colección Auguste Rondel* (1999), *Azorín, La bolita de marfil* (2002), *Epistolario de José Lázaro Galdiano y Emilia Pardo Bazán* (2003), Ernesto Bark, *Los vencidos,* (2005); «Cuando las Letras españolas se hacen europeas...», en *Imagen y representaciones de España en Francia y de Francia en España* (2003). En la actualidad prepara un volumen sobre la figura de José Ruiz-Castillo y su editorial Biblioteca Nueva.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los originales se entregarán en soporte informático y en su correspondiente copia en papel (DIN A4). El texto deberá estar compuesto a espacio y medio (incluida Bibliografía), sin corte de palabras a fin de línea, con fuente Times New Roman de 12 puntos, en programa Word o compatible.

2. Cada artículo irá encabezado por su título en mayúsculas centrado, y por el nombre del autor (usando mayúsculas para los apellidos), seguido de la Universidad o centro al que pertenezca, alineados a la derecha. Si el autor emplea subtítulos para dividir en apartados su trabajo, éstos deben ir en negrita y alineados a la izquierda. Úsense para los subtítulos minúsculas, salvo imperativo ortográfico.

3. Las citas breves de textos ajenos deben ir en el cuerpo del escrito, convenientemente entrecomilladas y con la adecuada referencia bibliográfica entre paréntesis, que se atendrá al siguiente procedimiento: Apellido, año: página(s). Ej.: (Silver, 1996: 123). Este mismo sistema se usará en las citas amplias (inmediatamente antes del punto final), y cuando se hagan tales referencias en las notas al pie.

4. Las citas amplias de textos ajenos deben ir a un espacio, en párrafo aparte, con mayor sangrado, precedidas y seguidas por un espacio doble del habitual, y sin comillas de acotación.

5. Las notas a pie de página deben reservarse para comentarios o excursos necesarios, no para simples referencias bibliográficas. La llamada a nota se señalará con un número volado en la palabra en que corresponda (en su caso, antes del signo de puntuación).

6. La bibliografía figurará al final en hojas aparte, y habrá de contener todas las obras citadas en el texto. La ordenación de la misma se hará de este modo: orden alfabético de apellidos de autores (en versalitas); cuando haya varias obras del mismo autor, orden cronológico de publicación (sustituyendo la especificación del autor por un guión largo); cuando haya más de una publicación del mismo año, letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b (en cuyo caso, deberá ir así también en las referencias bibliográficas dentro del texto).

7. Las entradas bibliográficas habrán de seguir las siguientes pautas, según se trate de un libro (a), un artículo de revista (b) o un capítulo de un libro colectivo (c) respectivamente:

a) APELLIDOS, Nombre (año), *Título del libro*, Ciudad, Editorial.

b) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del artículo», *Revista*, número en arábigos [o, en su caso, tomo y número separados por un punto, ambos en arábigos], pp. [inicial-final].

c) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del capítulo», en Nombre [del editor] Apellidos (ed.) [o, en su caso, AA. VV.], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, pp. [inicial-final].

maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

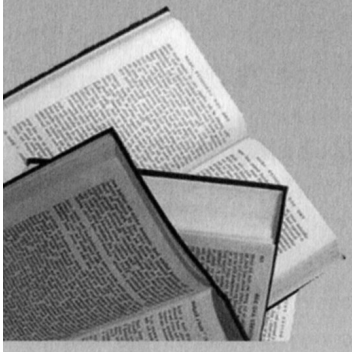
Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura

Dpto. de Filología Catalana

Dpto. de Filología Inglesa

Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)

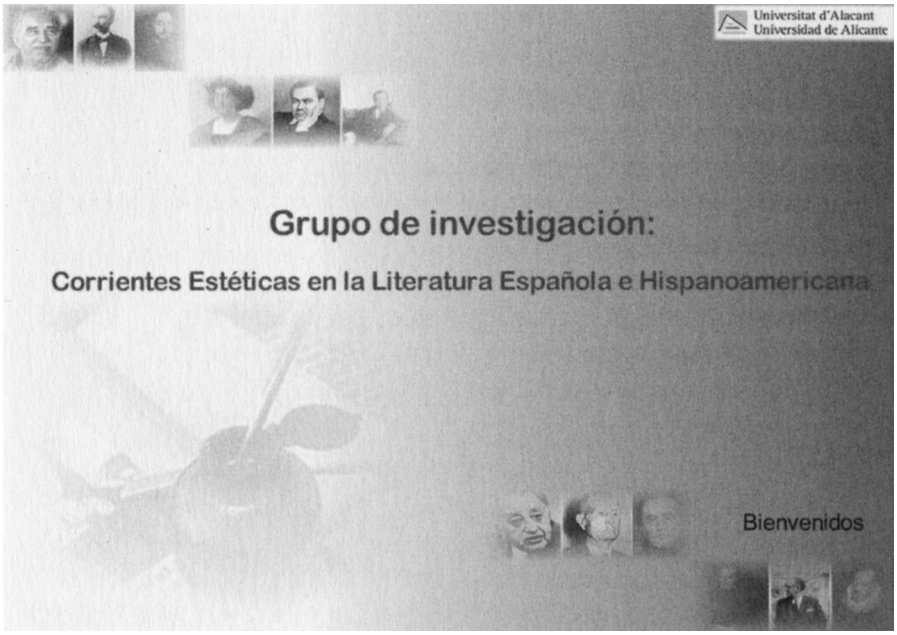
Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina



www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Espacio Europeo de Educación Superior



Universidad de Alicante – Apartado de Correos 99 – E-03080 Alicante
E-mail: corrientes.esteticas@ua.es
http://www.ua.es/grupo/literatura-espanola-hispanoamericana/

Área de Literatura Española del Departamento de Filología Española,
Lingüística General y Teoría de la Literatura

Facultad de Letras de la Universidad de Alicante

GABRIEL MIRÓ

OBRAS COMPLETAS

Edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco

Tomo I:

La mujer de Ojeda (ensayo de novela)
Hilván de escenas
Del vivir
La novela de mi amigo
Nómada
La palma rota
El hijo santo
Las cerezas del cementerio
Niño y grande

Tomo II:

Los pies y los zapatos de Enriqueta
Corpus y otros cuentos
El abuelo del rey
Dentro del cercado
Figuras de la Pasión del Señor
El humo dormido

Tomo III:

El ángel, el molino, el caracol del faro
Nuestro Padre San Daniel
El obispo leproso
Libro de Sigüenza
Años y leguas

BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró

Edición de

Miguel Ángel Lozano Marco

CONTIENE: Enrique Rubio Cremades: «El naturalismo en La mujer de Ojeda». Carme Riera: «Relectura mironiana en el contexto de la literatura finisecular, con D'Annunzio al fondo». Isabel Clúa Ginés: «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo». Ángel L. Prieto de Paula: «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía». Ian R. Macdonald: «La caída de Ícaro: la publicación del epistolario de Gabriel Miró». Miguel Ángel Lozano Marco: «Años y leguas. Ensayo de aproximación a un libro complejo».

Universidad de Alicante
Instituto alicantino de cultura «Juan Gil-Albert»
Diputación de Alicante, 2008

PABLO NERUDA
Residencia en la tierra

Ed. de José Carlos Rovira

Madrid, Mare Nostrum, 2007, 187 págs.

* * *

La edición presenta las dos primeras «Residencias» y una muestra vinculada a éstas de la Tercera, y aporta una anotación minuciosa que esclarece el siempre oscuro sentido de una obra basada en un lenguaje profundamente hermético. Ello hace de este libro un instrumento valioso para entrar en la obra de Pablo Neruda, y para entender la vanguardia en castellano.

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
MAR LANGA PIZARRO

MANUAL DE LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

Madrid: Castalia, 2007
328 páginas

* * *

Este MANUAL pretende ordenar y evaluar sucintamente la poesía, la narrativa y el teatro españoles desde 1975 hasta los comienzos del siglo XXI. Dada la dificultad de modificar el canon una vez fijado por criterios no siempre literarios, es deseable contar con panoramas tempranos que definan la producción artística del periodo en su adecuado marco histórico. La socorrida facultad jerarquizadora del tiempo («el crítico más severo», según reza el tópico) sólo opera sobre la selección previa de aquellos escritos a los que una madrugadora valoración estética les ha facilitado una suerte de supervivencia; más aún cuando, como sucede hoy, la desbordante producción editorial obstaculiza cualquier decantación crítica. Este libro quiere ayudar a orientarse en tal maremagno. Sus autores han procurado un equilibrio, siempre precario, entre las líneas generales y la atención a la singularidad, armonizando el respeto a la complejidad de la materia, la escrupulosidad en la sistematización de los contenidos y la claridad expositiva.

Pedidos a su librero habitual

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

LA SONRISA DEL INÚTIL
IMÁGENES DE UN PASADO CERCANO

Las historias –literarias, cinematográficas o teatrales– que nos conmovieron o sacudieron hace años continúan, a través del tiempo, llegando hasta hoy marcadas en la memoria con los rostros de sus protagonistas. Sin embargo, estos protagonistas y aquellas historias fueron –son todavía– relevantes y siguen resonando gracias a lo que de ellas suele recordarse menos: el tiempo, los lugares y los ambientes en que se desarrollaron, y los personajes secundarios, con frecuencia singulares pero menos perceptibles, que rodearon a los protagonistas.

ALICANTE, 2008
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ÁLBUM NERUDA

Biografía por JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007, 443 págs.

* * *

Se construye un recorrido biográfico acompañado por 385 fotografías, procedentes del Archivo de la Fundación Neruda y de archivos particulares cono el de Bernardo Reyes, quien aporta un texto familiar a este Álbum. Una gran parte del material fotográfico es inédito o muy desconocido. Las imágenes y la biografía determinan una nueva comprensión de uno de los poetas más universales de nuestra lengua.

NERUDA, TESTIGO DE UN SIGLO

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, 157 págs.

* * *

Se trazan en este libro nuevas visiones sobre el primer Neruda, o el impacto de lo indígena en su obra, o la resemantización de la palabra España, o la poética del viaje, o la escritura final, o su visión de la ciudad, etc. Para insistir en la profunda coherencia de la obra y en su universalidad. La síntesis propuesta recorre la poesía de quien vivió un siglo con pasión, coherencia y con una de las escrituras más bellas de nuestra lengua. Es a ese Neruda, testigo del siglo XX, al que se le dedica este libro.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

Una arrolladora simpatía
Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra

A Edgar Neville lo describían como un hombre de «arrolladora simpatía». De cuna aristocrática, amante de la buena vida y las mujeres, brillante en las relaciones sociales, ingenioso y creativo, compartió las esperanzas de la República, coqueteó con las vanguardias, conoció en Hollywood a gente como Charles Chaplin, Douglas Fairbanks o Stan Laurel y Oliver Hardy, viajó por medio mundo y vivió una apasionada historia de amor con la actriz Conchita Montes... Miembro destacado de «la otra Generación del 27», Neville se vio, como tantos creadores e intelectuales, sorprendido por el estallido de la guerra. Este libro relata la historia de un hombre en una encrucijada: alguien que se ve forzado a tomar decisiones éticas y políticas que marcarán su futuro.

Barcelona, Ariel, 2007
ISBN 978-84-344-5312-8

MADRID POR DENTRO Y POR FUERA

Edición, estudio preliminar y notas de
Mª de los Ángeles Ayala
Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Clásicos, 2008.

Editada y dirigida en 1873 por Eusebio Blasco, literato y una de las firmas más frecuentes en periódicos y revistas del momento, esta obra pertenece a un género atractivo en la época, el costumbrismo. Poetas, políticos, novelistas, historiadores y hombres de letras colaboraron en las distintas colecciones costumbristas publicadas entonces. En estas páginas, sus colaboradores nos ofrecen, con humor sutil y ligereza de estilo, una fiel descripción de la vida en Madrid durante el último tercio del siglo XIX.

Pedidos a su librero habitual

Beatriz Aracil Varón (coord.)

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Monográfico de *América sin nombre*, nº 9-10 (noviembre de 2007)

El último número de la revista *América sin nombre* reúne trabajos sobre el tratamiento literario e ideológico de personajes claves del pasado precolombino y colonial hispanoamericano (Nezahualcóyotl, Moctezuma, Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas, Hernán Cortés, Lope de Aguirre y Alonso de Ercilla, entre otros), pero también estudios sobre figuras aparentemente secundarias recuperadas por la literatura desde el siglo XIX (Jerónimo de Aguilar, Liropeya…) e incluso tipos sociales que acabaron caracterizando la vida de la América Española (como el pícaro). Más allá de la variedad de personajes, géneros y movimientos literarios abordados, que es fruto de un intento de ampliar el objeto de estudio habitual respecto a este ámbito temático, el propósito del volumen es sobre todo el de abrir perspectivas de análisis en los trabajos sobre el tratamiento literario de las figuras históricas en América Latina. Intervienen: C. Alemany, B. Aracil, M. Á. Auladell, T. Barrera, B. Barrera, E. Becerra, G. Bellini, M. Cano, T. Fernández, V. Gil, M. T. González, R. M. Grillo, M. Langa, F. J. López, S. Mattalía, D. Meyran, J. Mompó, R. Oviedo, R. Pellicer, J. Rovira Collado, J. C. Rovira, L. Sáinz de Medrano, E. San José, E. Valero.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Pinar, 23 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más específicamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidenta de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, profesora emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Universidad de Michigan; Cristopher Maurer, Vanderbilt University y Piero Menarini, Universidad de Parma. El Director Literario es el profesor Mario Hernández de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Ferderico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

- Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y el estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
- Poner en conocimiento de los lectores los aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
- Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
- Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
- Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
- Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

Dieciocho

SPANISH ENLIGHTTENMENT

Editor: DAVID T. GIES

Anejo 3

La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa de Gálvez,
por Julia Boriga Grinstein.
(Todos los suscriptores lo recibirán gratis con la suscripción pagada)

Información
David T. Gies
115 Wilson Hall, PO Box 400777
University of Virginia
Charlottesville, VA 22904-4777
dtg@virginia.edu
http://faculty.virginia.edu/dieciocho

Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística

Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: Rusell P. Sebold. *Subdirectores:* Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores:* Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi, Sylvia R. Santaballa.

Suscripciones individuales: $31,50 (dólares EE.UU.) al año.

Bibliotecas y otras instituciones: $41,50 al año.

Dirigirse a: Hispanic Review, 512 Williams Hall, University of Pennsylvania, PA 19104-6305 U.S.A.

SABER Leer

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas de *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado. Con formato de periódico Saber/*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

Al cumplirse sus primeros 14 años de existencia en diciembre de 2000, Saber/*Leer* había publicado un total de 959 artículos de colaboradores como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Carnero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaite, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso María Vicente, en el campo de las letras. A lo largo de 1996 Saber/*Leer* publicó 68 artículos que firmaron 61 colaboradores de la revista.

Saber/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España 9 €. Extranjero 12 € o $20 USA)

Redacción y administración:
Saber/*Leer*. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono: 91 435 42 20 o 91 431 75 42 (directo)
Fax: 91 435 10 77

Juan Antonio Ríos Carratalá

LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA

Rafael Azcona (1926-2008) fue un autor con un peculiar mundo creativo. Reconocido como el mejor guionista del cine español, su obra literaria sienta las bases de sus más geniales guiones (El pisito, Plácido, El verdugo...) y constituye un excelente testimonio para conocer la España en blanco y negro de los años cincuenta. Humor, costumbrismo, lucidez y observación crítica se conjugan en unas novelas que fueron rescritas y recuperadas por el propio Rafael Azcona al final de sus días. El galardonado guionista siempre supo que su verdadera condición era la de autor, sin adjetivos.

GUILLERMO CARNERO

SALVADOR DALÍ Y OTROS ESTUDIOS SOBRE ARTE Y VANGUARDIA

Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2007
ISBN 978 – 84 – 7822 – 488 – 3
240 páginas
32 ilustraciones, en color y blanco y negro.

Este volumen reelabora, agrupándolos en diez capítulos extensos y otros cinco más breves, una serie de estudios, inéditos unos y otros publicados en forma de artículo o dados a conocer como conferencias en cursos y congresos. Cuatro de ellos se dedican a la obra pictórica y literaria de Salvador Dalí, tratando sucesivamente de su situación y significación en la trayectoria del movimiento superrealista, sus ideas clave y sus aportaciones teóricas (método paranoico-crítico, objeto superrealista, teoría de la Irracionalidad Concreta, lectura irracional de la tradición artística clásica), y su obra fílmica (en su colaboración con Luis Buñuel, y en la relación de *Un perro andaluz con Viaje a la Luna* de Federico García Lorca). Otros se adentran en la Vanguardia en diversas direcciones: los conceptos de Primitivismo, Sensacionismo, Abstracción o Simultaneísmo; la transición entre el Dadaísmo y el Superrealismo; la obra de Frida Kahlo como síntesis de lo naïf, lo popular folclórico y lo visceral freudiano; el ámbito urbano como paradigma de la modernidad.

GUILLERMO CARNERO

POÉTICAS Y ENTREVISTAS (1970-2007)

Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2008

ISBN 978 – 84 – 7785 – 794 – 5
281 páginas

Poéticas y entrevistas recoge una selección de cincuenta y un textos dispersos y de difícil acceso, algunos inéditos pero la mayoría publicados a lo largo de casi cuarenta años en volúmenes de difícil localización o en páginas de publicaciones periódicas, y que forman una serie de reflexiones paralela a la evolución de la obra poética del autor desde *Dibujo de la Muerte* (1967) hasta *Cuatro Noches Romanas* (2009).

En última instancia, los textos aquí reunidos son de semejante naturaleza, aunque unos adopten la forma del monólogo y otros la del diálogo; su objeto es siempre la obra del autor en relación con su contexto literario. Se ha procurado eliminar las reiteraciones inevitables en textos próximos en el tiempo o nacidos en respuesta a preguntas semejantes, y se han restaurado –especialmente en las entrevistas– los pasajes incoherentes, corrompidos o amputados. Este volumen ofrece una interesante documentación a quien esté interesado en la obra poética de Guillermo Carnero y de su generación, los poetas llamados «novísimos».

GUILLERMO CARNERO

ESTUDIOS SOBRE NARRATIVA Y OTROS TEMAS DIECIOCHESCOS

Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca & Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009

ISBN 978 – 84 – 7800 – 319 – 8
450 páginas, 11 ilustraciones

Este volumen agrupa, refunde y actualiza una serie de estudios dedicados a los principales novelistas españoles del siglo XVIII: Ignacio García Malo, Vicente Martínez Colomer, Pedro Montengón, Gaspar Zavala y Zamora. Se comienza por establecer su bibliografía, revisando las referencias incompletas o erróneas tras la localización y revisión de ejemplares, para acto seguido estudiar la obra de cada uno y su significación y relevancia en el momento en que la novela europea da sus primeros pasos hacia la modernidad.

Estos estudios, emprendidos por el profesor Guillermo Carnero en 1985, han contribuido decisivamente a rebatir el tópico de la ausencia de novela en la España del siglo XVIII, y los autores recuperados han sido admitidos de modo irreversible en el canon de la literatura dieciochesca española.

Completan el volumen otros capítulos dedicados a diversos temas de la época: las colecciones misceláneas que, en el tránsito entre los siglos XVIII y XIX incorporan el cuento culto y folclórico entre otros muchos contenidos destinados a los ámbitos de sociabilidad y juego; la obra erudita y reformista de Jovellanos en materia de teatro y espectáculos; la ideología de Meléndez Valdés a la luz de la revisión de su obra desde la perspectiva del contraste moral entre la cultura rural y la urbana.

JUAN GIL–ALBERT
LA MEMORIA Y EL MITO

Actas del congreso (Alicante, 8 a 12 de Noviembre de 2004)
Coordinación y edición de Guillermo Carnero

Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2007
ISBN 978 – 84 – 7784 – 521 – 8
239 páginas

En Noviembre de 2004, y en conmemoración del centenario del nacimiento de Juan Gil-Albert, la Caja de Ahorros del Mediterráneo y el Instituto Juan Gil-Albert de la Excma. Diputación de Alicante organizaron el congreso, coordinado por el prof. Guillermo Carnero, cuyas actas se publicaron en 2007, en un volumen que recoge las diez ponencias de las que el programa constó, más una selección de comunicaciones.

El congreso se abrió con un diálogo entre el coordinador y el poeta Francisco Brines, en el que este último dio un valioso testimonio sobre la personalidad de Juan Gil-Albert, el homenaje que la revista valenciana *La Caña Gris* le rindió, y otras cuestiones. Siguió una serie de conferencias en las que los más destacados conocedores de la trayectoria y la época de Gil-Albert trataron de su ubicación en las coordenadas de la periodización literaria española, su primera obra poética, su compromiso político y literario con la República y su actividad en la Valencia convertida, a fines de 1936, en capital de España y sede de su gobierno legítimo (especialmente la organización del Segundo Congreso Antifascista de 1936), su escritura durante el exilio y durante el largo exilio interior iniciado en 1947, y los temas y valores distintivos de su obra, tanto en verso como en prosa.

IGNACIO DE LUZÁN
OBRAS RARAS Y DESCONOCIDAS

Vol. III. Luzán y las Academias. Obra historiográfica, lingüística y varia.

Coordinación de Guillermo Carnero
Edición y estudio de Joaquín Álvarez Barrientos, Guillermo Carnero, Giovanni Battista De Cesare, Álvaro Soler del Campo y Margarita Vallejo Girvés

Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007
ISBN 978 – 84 – 7733 – 915 – 1
497 páginas, 21 ilustraciones

La serie de *Obras raras y desconocidas* de Ignacio de Luzán, iniciada por Guillermo Carnero en 1990, recupera inéditos e impresos de difícil localización debidos al autor de la Poética que, en sus ediciones de 1737 y 1789, se convirtió en la biblia del Neoclasicismo español. Este volumen III, a diferencia de los dos anteriores, ha sido compartido por el coordinador con diferentes especialistas, dada la diversidad de los estudios y escritos que estudia y recoge, producidos por Luzán con ocasión de su pertenencia a las Reales Academias Española, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando y de Buenas Letras de Barcelona, a la privada del Buen Gusto, y de su cargo de Tesorero de la Real Biblioteca.

GUILLERMO CARNERO

EL GRUPO *CÁNTICO* DE CÓRDOBA. UN EPISODIO CLAVE DE LA HISTORIA DE LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Segunda edición, actualizada y aumentada

Madrid, Visor & Fundación Vicente Núñez & Fundación Cajasur, 2009
ISBN 978 – 84 – 9895 – 106 – 6
517 páginas, 38 ilustraciones

Este libro fue, al ver la luz en 1976, la primera llamada de atención hacia la relevancia de los poetas que en 1947 fundaron la revista cordobesa Cántico; su primer estudio y antología, y un manifiesto que reconocía su magisterio sobre la generación «novísima». Publicado en una editorial pronto desaparecida, se convirtió inmediatamente en una rareza y una referencia clásica acerca de la poesía española de posguerra.

Esta edición triplica la extensión de la primera al poner al día los estudios sobre la revista y las bibliografías y selecciones antológicas de sus fundadores, y acoger dos nuevos capítulos: uno que incluye al poeta Vicente Núñez como miembro del grupo, y otro que recopila las notas, reseñas y críticas que la revista fue insertando, al considerarlas expresión del gusto estético y la poética colectiva de los componentes de *Cántico*.

José María Ferri
y José Carlos Rovira (eds.)

Parnaso de dos mundos

De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro

Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2010

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"

Romanticismo 9

El eros romántico

Actas del IX Congreso
(Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)

Il Capitello del Sole

Samuel Johnson

Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia

Traducción de
Inés Joyes y Blake

Epílogo
Apología de las mujeres. Carta original de Inés Joyes a sus hijas

Edición y estudio de
Helena Establier Pérez

Ediciones Universidad
Salamanca

Mª de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª Valero Juan

LA LABOR PERIODÍSTICA DE RAFAEL ALTAMIRA (I)

Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en *La España Moderna*, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y *Nuestro Tiempo*

Universidad de Alicante
2009

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, "La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)". – J. Alonso Seoane, "Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide". – J. Álvarez Barrientos, "*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo". – R. Benítez, "*Vargas, Novela Española de Blanco White*". – G. Dufour, "Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo de Olavide*". – A. Fernández Insuela, "Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano". –M. J. García Garrosa, "*La Leandra*, novela moral". – M. Z. Hafter, "*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797". – J. Pérez Magallón, "Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso". – R. P. Sebold, "Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo. – I. Urzainqui, "Autocreación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII".

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, "Schopenhauer, Zola y *Clarín*". – C. Alonso, "Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir". – Á. L. Prieto de Paula, "Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos". – R. de la Fuente Ballesteros, "Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos". – P. Ribas, "Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico". – J. Verdú de Gregorio, "Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)". – F. Abad, "Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)". – D. Ordoñez García, "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación". – R. Johnson, "La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba". – M. Á. Lozano, "Schopenhauer en Azorín. La 'necesidad de una metafísica'". – C. E. García Lara, "Schopenhauer en la perpectiva de Ortega".

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, "Fray Toribio Motolínia: la visión urbana de un cronista novohispano". – B. Aracil Varón, "Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *'La destrucción de Jerusalén'*". – T. Fernández, "Sobre el teatro de Fernán González de Eslava". – B. Mariscal, "'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana". – S. Poot Herrera, "Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones". – P. A. J. Brescia, "Las razones de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Glantz, "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana". – A. González, "Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de sor Juana". – O. Rivera, "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Á. Méndez, "Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común". – Mª. D. Bravo Arriaga, "Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666". – Mª. C. Espinosa, "La palabra conquistadora. Las cronicas jesuitas sobre el noroeste novohispano". – C. Comes Peña, "La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren". – J. C. Rovira, "El bibliógrafo Beristáin en una contiend poética desde los balcones a fines de 19796"

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, "Impresiones y recuerdos de Julio Nombela". – A. Caballé, "Escribir el pasado, yendo al futuro". – F. Durán López, "Las *Memorias de un sesentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica". – S. García Castañeda, "Las reminiscencias de Pereda". – J. Juan Penalva, "Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36". – Á. G. Loureiro, "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". – M. Á. Lozano Marco, "Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez'". – R. Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida". – J. A. Ríos Carratalá, "Los cómicos españoles y sus memorias". – J. C. Rovira, "José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo" – E. Rubio Cremades, "Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un sesentón*, de Ramón Mesonero Romanos".

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, "La ruptura modernista". – R. A. Cardwell, "'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España". – Á. L. Prieto de Paula, "Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900". – R. Alarcón Sierra, "Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX". – Mª. P. Celma Valero, "Miguel de Unamuno, poeta simbolista". – C. Oliva, "El simbolismo en el teatro de Valle Inclán". – M. Á. Lozano, "Azorín y la sensibilidad simbolista". – F. J. Blasco Pascual, "Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*". – J. M. Ferri, "'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)". – J. L. Bernal Mñoz, "El color en la literatura del Modernismo". – E. Trenc, "Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión". – F. Fontbona, "Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*". – X. Aviñoa, "El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària". – J. Bassegoda Novell, "Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí". – J. Urrutia, "El retorno de Cristo, tipo y mito".

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, "La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX". – Paco Tovar, "Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de un amor*". T. Barrera, "La narrativa femenina: balance de un siglo". – C. Alemany, "Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces". – P. Madrid, "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente". – M. Glantz, "Vigencia de Nellie Campobello". – M. Ruiz, "Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman". – T. Fernández, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo" . – M. Bermúdez, "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". – E. Valero, "El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal". – Mª Caballero, "Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica". – B. Aracil, "Margo glantz: el rastro de la escritura".

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de J. Mª. Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, "Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta". – J. Mª. Ferri Coll, "Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea. – J. Gómez Capuz, "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español". – F. Gutiérrez Carbajo, "La pragmática teatral en Alfonso Vallejo". – J. J. Penalva, "De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa". – M. Langa Pizarro, "La novela histórica española en la transición y en la democracia". – A. Méndez Rubio, "Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder". – M. de Paco, "El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?". – Á. L. Prieto de Paula, "Poetas del 68... después de 1975". – J. A. Ríos Carratalá, "Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle". – L. Scarano, "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo".

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Mª. J. Alonso Seoane, "Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)". – J. Álvarez Barrientos, "Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres". – M.ª Á. Ayala, "Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral". – A. Calderone, "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia". – R. Charques Gámez, "¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?". – L. F. Díaz Larios, "*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito". – J. Escobar, "Un tema costumbrista: las horas de la ciudad". – Mª. P. Espín Templado, "Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)". – H. Establier, "El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista". – A. Mª. Freire López, "Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)". – S. García Castañeda, "Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico". – P. Garelli, "A modo de prólogo: *Marcela, o ¿cuál de los tres?*, comedia de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, "Romanticismo e histeria en España". – J. L. González Subías, "Un manuscrito 'apócrifo'

de *Don Álvaro o la fuerza del sino*". – F. Lafarga, "Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional". – M. Mayoral, "Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro". – P. Menarini, "El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*". – V. M. Peláez Pérez, "Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo". – S. Pujol Rossel, "La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica". – M. Ribao Pereira, "Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*". – A. Romero Ferrer, "La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*". – L. Romero Tobar, "Valera escribe un soneto de Zorilla: sobre la hermandad lírica de los románticos". –E. Rubio Cremades, "Una vsión del drama *El Trovador*, de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías". – E. Mª. Valero Juan, "El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición".

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)
Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía». – Mª L. Burguesa Nadal, «*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. Mª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – Mª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – Mª. V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno». – Mª de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna*, última novela de Concepción Gimeno de Flaquer». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th****. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana Mª Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)». – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis*: las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)».– Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».– Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo (2009)
Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria». – Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?». – Francisco Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante». – Joaquín Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco». – Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición». – Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina». – Eduardo Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de

1982». – Juan A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona». – José Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». – Gregorio Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo». – Rafael Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco»

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir

Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010. 163 páginas

Gabriel Miró publica *Del vivir* (1904) después de haber ensayado la creación literaria con dos novelas, *La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903), en las que sigue, a su modo, las convenciones novelísticas de la época. A éstas se ha de añadir una serie de artículos muy iluminadores sobre sus inquietudes y propósitos. Con su tercer libro logra romper con esas convenciones y hallar su personal expresión, su estilo, una estética inseparable de una ética. En este libro se intenta indagar en sus inicios como escritor par entender el alcance de este hallazgo.

AZORÍN

Novelas. I (1901-1925)

Edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco

Diario de un enfermo. La voluntad. Antonio Azorín. Las confesiones de un pequeño filósofo. El licenciado Vidriera. Don Juan. Doña Inés.

BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO
2011