

LAS CARTAS DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ (1801-1805) O LA VOLUNTAD DE SER DRAMATURGA

HELENA ESTABLIER PÉREZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Helena.Establier@ua.es

Resumen

Entre 1801 y 1806, María Rosa de Gálvez publicó y estrenó una cantidad considerable de obras dramáticas, no igualada por ninguna otra escritora de su tiempo. En esa insistente carrera hacia el Parnaso, Gálvez se enfrenta a variadas trabas que dificultan el acceso de sus obras a los coliseos públicos; aun así, la voluntad de visibilizar y rentabilizar su labor literaria es el estímulo principal en su lucha por hacerse un hueco en un medio escasamente familiarizado con la inusual figura de la dramaturga. En este sentido, el estudio de la correspondencia de Gálvez en esos años, además de dar buena cuenta de todo ello, revela su singularidad dentro del panorama de dramaturgas españolas de entre siglos.

Palabras clave: María Rosa de Gálvez, teatro, dramaturga, cartas, siglo XVIII, siglo XIX.

Abstract

Between 1801 and 1806, María Rosa de Gálvez published and premiered a significant number of dramatic works, not equalled at that time by any other woman writer. As a part of her attempt to climb the dramatic Parnassus, Gálvez had to face several barriers that diffculted the performance of her plays in the theaters of Madrid; nevertheless, her will to highlight and promote her dramatic work was an important stimulus in her struggle for becoming popular in Spanish scene, where women playwrights were rather unusual. In that sense, the study of Gálvez's letters clearly illustrates her efforts to succeed and reveals her uniqueness in the Spanish scene at the very beginning of the XIXth. century.

Key words: María Rosa de Gálvez, theater, woman dramatist, letters, XVIIIth. century, XIXth. Century.

Afirmar que María Rosa de Gálvez es una de las autoras más singulares de nuestra Ilustración requiere no solo la valoración conjunta de su extensa producción dramática y poética,¹ sin parangón en la escritura de las mujeres de dicho período, sino también la consideración de su capacidad para enriquecer y matizar con perfiles nuevos la imagen – comedida, discreta, en ocasiones nebulosa- que de las escritoras dieciochescas nos viene ofreciendo la historia de la literatura española.

De hecho, el afán de Gálvez por profesionalizar su actividad dramática, por un lado, obteniendo de ella idéntico reconocimiento institucional y económico al que se brindaba a los autores de las obras estrenadas en los grandes coliseos de la capital, y por otro su vanidad literaria -la conciencia de su propia singularidad como dramaturga así como del valor consiguiente de su trabajo, su “capital simbólico” (Bourdieu, 1997)-, que contrastan vivamente con la humildad y el recato que suelen mostrar las escritoras dieciochescas, se perfilan en el paso del siglo XVIII al XIX como características novedosas y sorprendentes en la actividad dramática de las mujeres. Precisamente de estos nuevos “gestos” femeninos ante la oportunidad de considerar la creación dramática como un oficio, un medio de vida, da buena cuenta la correspondencia que de Gálvez se conserva y que estudiaremos en las páginas siguientes.

Conviene recordar, antes de cualquier otra cosa, que Gálvez es una escritora prolífica y versátil y, como señala García Garrosa en su reciente y detallado estudio sobre el particular, “quizá la autora con más conciencia literaria de su tiempo” (2017: 429). En términos generales, en aquellos años la literatura constituía para las mujeres un ejercicio aislado sin visos de continuidad o un alarde de “ilustración” vinculado a los hábitos culturales de las clases acomodadas,² lo cual explica la exigüidad de muestras dramáticas de autoría femenina publicadas y especialmente representadas en los coliseos públicos durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX.³ Bien al contrario, la

¹ Bordiga Grinstein en su tesis doctoral estudia la obra completa de Gálvez (2003). Para su teatro, ver Whitaker (1992) y Andioc (2012). Para sus comedias: Andioc (2012), Establier (2006). Para las tragedias: Ledbury (2000), Establier (2005). Para sus traducciones, ver M^a Jesús García Garrosa (2011).

² Tal como señala Bolufer, en el XVIII el acceso de las mujeres a la “República de las Letras” no era sencillo, pues éstas se hallaban sometidas a reglas no escritas que, sin rechazar explícitamente la expresión pública de las inquietudes literarias femeninas, limitaban sus códigos, temas y géneros: “La tradición esperaba de una mujer en tales circunstancias una actitud modesta, reticente a dejarse oír en público, humilde en el reconocimiento y anticipación de sus defectos y carencias, que confesaba dedicar a las letras tan sólo algunos momentos de ocio robados a sus tareas cotidianas” (BOLUFER, 1999: 206).

³ La tonadilla *La Anita* (1794) de Joaquina Comella tiene licencia de representación y probablemente fuera llevada a las tablas, aunque no nos quede constancia de ello, ya que no siempre se anunciaban las piezas menores (ANGULO EGEA, 1998: 87-88). Siete “tonadillas a tres” de la propia Comella con música de Blas de Laserna fueron presentadas para censura al Vicario Eclesiástico de Madrid

autora malagueña es autora de dieciséis composiciones poéticas,⁴ trece obras dramáticas originales⁵ (cuatro comedias de costumbres, una comedia popular de tipo áureo, cinco tragedias, un melólogo y dos dramas trágicos⁶) y cuatro más en traducción del francés.⁷

Obviamente, ninguna otra escritora en todo el siglo XVIII llegó a alcanzar esas cotas de producción poético-dramática, que solo superará cuatro décadas más tarde la versátil pluma de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Pero la voluntad dramática de Gálvez excedía con creces el anhelo de alcanzar las imprentas, que se cumple con la mayoría de sus obras teatrales.⁸ Con meridiana claridad lo expresaba en su oda a “La poesía”:

Así mis versos por tu sabio amparo
La envidia vencen y el temor desprecian.
Mi genio aspira a verse colocado
En el glorioso templo de la fama;” (GÁLVEZ, 1804: I, 25-26).

a lo largo de 1800, aunque tampoco tenemos noticia de su representación (GARCÍA GARROSA, 2015: 129-132).

Tampoco nos consta que la comedia de aventuras *La dama misterio* de María de Laborda, manuscrita, fuera llevada a las tablas (ANGULO EGEA, 2011: 12), ni el *Catalán* (1786) de la Condesa del Carpio (URZAINQUI, VIII; la obra se representó por primera vez en Bilbao el 20 de octubre de 2016), ni tampoco *La Laureta* (1800) ni *La Estuarda* de María Martínez Abello (una comedia ilustrada y una tragedia histórica), impresas ambas pero no representadas (ESTABLIER, 2015: 130; ESTABLIER, 2017:773). Por otra parte, las dos comedias de la Marquesa de Fuerte Híjar, M^a Lorenza de los Ríos (*La sabia indiscreta*, *El Eugenio*), conservadas manuscritas, tampoco se representaron públicamente, aunque bien pudieran haber sido puestas en escena a principios de 1800 en un teatro privado o en el salón literario que la autora conducía en su palacio madrileño.

Sí se estrenó alguna comedia aislada de reminiscencias barrocas (en Mallorca, *Por guardar fidelidad, insultar a la inocencia* de Gertrudis Conrado en 1786 (BOVER, 1868: 208), y en Madrid *Buen amante, buen amigo*, de Isabel María Morón, en 1792, y alguna obra breve de tipo popular (como el sainete, *Las mujeres solas*, de Mariana Cabañas, parece que hacia mitad del siglo); pero lo cierto es que al iniciarse el siglo XIX los espectadores nacionales no habían conseguido ver en las tablas ni tragedias ni comedias “ilustradas” de autoría femenina.

⁴ La mayoría se encuentra en el primer volumen de sus *Obras Poéticas* (1804). Algunas de estas composiciones son poemas de circunstancias, de elogio o dedicados a exaltar acontecimientos patrióticos, odas filosóficas -algunas rebosantes de panteísmo sensualista- y versos en la línea del reformismo moral ilustrado. Todo esto constituye un muestrario reducido pero representativo de la lírica de entre siglos, impregnada aún de los ideales didácticos y filosóficos de la Ilustración, pero también abierta a los primeros envites de la sensibilidad prerromántica. Es importante señalar que del reducido elenco de poetas dieciochescos que tenemos, Gálvez es la que más y mejor se ajusta a la ortodoxia poética ilustrada, lo que revela el esfuerzo de la autora por amoldarse al canon lírico (y masculino) de su tiempo.

⁵ *Alí-Bek*, *Un loco hace ciento*, *La familia a la moda*, *Las esclavas Amazonas*, *El egoísta*, *Los figurones literarios*, *Saúl*, *Safo*, *Florinda*, *Blanca de Rossi*, *Amnón*, *Zinda* y *La delirante*.

⁶ Estos últimos son géneros “híbridos”, tal y como corresponde a un período en el que la “rigidez” del esquema dramático neoclásico cede a las exigencias sentimentales y de la “sensibilidad” dieciochesca.

⁷ *Catalina o la bella labradora*, *La dama colérica o novia impaciente*, *La intriga epistolar* y *Bion*.

⁸ Casi todas sus piezas originales se recopilaron en sus *Obras Poéticas* (1804), salvo *Alí-Bek* y *Un loco hace ciento*, que se habían publicado en 1801 el tomo V de la colección Teatro Nuevo Español. Las últimas obras, *La familia a la moda* y *Las esclavas Amazonas*, se representaron pero no llegaron a imprimirse.

Bien sabía la autora que el citado “templo de la fama” se hallaba, en el período de entre siglos, en los escenarios madrileños, y hasta allí consiguió llevar en tan solo cinco años (entre 1801 y 1806) otras tantas obras originales y cuatro traducciones.⁹

Esta presencia inaudita de piezas de factura femenina en las tablas de la primera década del siglo XIX guarda, desde luego, gran relación con las innegables capacidades para la dramaturgia que posee Gálvez, aunque no debemos descartar ciertas circunstancias en la trayectoria teatral de esta autora que explican, por ejemplo, que sus tragedias fueran las únicas firmadas por una mujer que vieron los espectadores de Madrid en esos años. Conviene recordar a este respecto que la autora, proveniente de una ilustre familia malagueña que dio grandes figuras a la expansión española por el continente americano en el siglo XVIII,¹⁰ se había trasladado definitivamente a la Corte en 1800,¹¹ sola, tras varios pleitos de separación y las consiguientes reconciliaciones, y que allí inició su carrera como dramaturga un año más tarde; entre 1801 y 1806, año de su muerte, trabajó incansablemente para hacerse un hueco en el mundo teatral madrileño, encarando su labor como dramaturga con un afán de profesionalidad que, como veremos, se revela abiertamente en la escasa correspondencia que de ella conservamos.

De hecho, del período de máximo quehacer dramático de la autora (entre 1801 y 1805) conservamos un conjunto de seis cartas relacionadas con su actividad en el ámbito teatral. Cinco de ellas son epístolas particulares dirigidas a personalidades relevantes del medio político o teatral, en las que la autora muestra unos objetivos muy claros relacionados con el medro económico y/o con la difusión de sus obra, y para ello se

⁹ En 1801 se representaron *Alí-Bek* y *Un loco hace ciento* (entre el 3 y el 10 de agosto), *Catalina o la bella labradora* (entre el 18 y el 20 de septiembre) y *Safo* (entre el 4 y el 6 de noviembre). En 1802 llegó a las tablas *La intriga epistolar* (entre el 16 y el 18 de agosto), y en 1803 lo hizo *Bion* (los días 24, 25, 26 y 29 de mayo; 6, 13, 14 y 15 de junio; 1, 12 y 16 de septiembre); finalmente, en 1805 se representaron *La familia a la moda* (entre el 14 y el 17 de abril; el 2 y el 3 de mayo) y *Las esclavas amazonas* (del 4 al 8 de enero y el 20 de noviembre), y el 30 de mayo de 1806 lo hizo *La dama colérica o novia impaciente*. Tan solo dos de ellas son tragedias (*Alí-Bek*, tragedia, y *Safo*, drama trágico en un acto), de manera que la mayor parte de su teatro trágico extenso, el que mejor se adecuaba a los preceptos aristotélicos y a las reglas neoclásicas, quedó impreso en los tres volúmenes de sus *OP* pero no llegó a representarse.

¹⁰ Los Gálvez, oriundos de Macharaviaya (Málaga) fueron fieles servidores de la Corona y relevantes protagonistas de la aventura transatlántica. Los tíos de María Rosa, José y Matías, fueron respectivamente Ministro del Consejo de Indias y Virrey de la Nueva España. El más renombrado fue Bernardo de Gálvez, primo de la autora, Gobernador de Luisiana y Virrey de Nueva España, responsable del repliegue de los británicos y del afianzamiento de la parte sur del continente norteamericano en manos de la corona española (QUINTERO SARAVIA, 2015).

¹¹ Bordiga apunta que antes de esta fecha, hacia 1795, la autora se trasladó temporalmente a Madrid, después de haber solicitado la separación de su marido, José Cabrera y Ramírez. Allí pasó unos meses en los que bien pudiera haber acompañado a la Corte en su ciclo anual por los Reales Sitios, como parece desprenderse de sus composiciones poéticas. En cualquier caso, en 1796 los cónyuges solicitaron la reconciliación y fijaron su residencia en Cádiz hasta 1800. En ese año, ella se trasladó a Madrid de nuevo, sin la compañía de su esposo, que partió tres años después hacia EE.UU (2003: 25-26).

esfuerzo por ofrecer una determinada imagen de sí misma como dramaturga pionera así como por realzar el valor y la novedad de su labor literaria. La última es, al contrario, una carta pública dirigida al *Memorial Literario*, aunque encaja perfectamente con las anteriores en su clara intención autorreivindicativa.

El estudio y la valoración conjunta de esta correspondencia nos ayudan a perfilar una imagen muy interesante de Gálvez, y nos ofrecen información valiosa acerca de sus motivaciones, de los obstáculos a los que hubo de enfrentarse, del concepto que tenía de su propia labor en el panorama de la dramaturgia dieciochesca, de los recursos desplegados para integrarse en ella y de su manejo de las relaciones que pudieran agilizarle el ansiado acceso al Parnaso. Adicionalmente, nos ayudan a matizar un prejuicio que sobrevuela a la escritura femenina dieciochesca (y que se confirma en muchos de los casos): el de que las mujeres se acercaron a la literatura como advenedizas, desde la posición de sujetos sin *auctoritas*, de una manera titubeante, recatada, prudente, y que tomaron la pluma solo como complemento de un ocio femenino que pretendía ser provechoso y demostrar las cuestionadas capacidades intelectuales de las mujeres. Ciertamente es que la mayoría de las escritoras dieciochescas encajan en este perfil, pero no todas, como bien demuestra Gálvez en sus cartas, al ofrecer una imagen de sí misma como dramaturga tan sólida como autponderativa.

De 1801 datan sus dos primeras misivas. Recordemos que ese año llegan a las tablas cuatro obras de Gálvez: *Alí-Bek*, *Un loco hace ciento*, *Catalina o la bella labradora* y *Safo*. Las tres primeras se publicaron también en 1801 en el tomo V del *Teatro Nuevo Español*. Como sabemos, los seis volúmenes que conforman esta colección fueron parte de la reforma teatral aprobada por orden real en 1799 con el propósito de fomentar las composiciones dramáticas “arregladas”, es decir, ajustadas a los preceptos neoclásicos con el propósito de servir al principio del *docere delectans*; esta iniciativa incluía la convocatoria de unos premios (que nunca se adjudicaron) y la posibilidad de publicar las obras que se juzgasen dignas de ser representadas como parte de la colección titulada “Teatro Español”. La exigüidad de obras originales compuestas según “las reglas del arte” determina una de las características fundamentales de la colección: casi todas las obras allí contenidas son, de hecho, traducciones de obras francesas (ANDIOC: 2001).

El hecho de que Gálvez concurreniera a este concurso con tres obras, dos originales y una traducción, es muy significativo, ya que es claro indicio del alcance de sus aspiraciones literarias, que excedían el concepto de la escritura como actividad circunstancial o limitada al ámbito de lo privado. Por otra parte, también indica que, a

diferencia de otras escritoras dieciochescas, para Gálvez la autolimitación de género no constituía una cortapisa a la hora de valorar sus posibilidades en el *establishment* cultural de su tiempo.

La tragedia *Alí-Bek* no tuvo ningún impedimento a la hora de obtener licencias de impresión y representación. En su “Advertencia”, aun haciendo gala de una considerable modestia, preveía ya la autora su favorable acogida.¹² De hecho, en el mismo mes de mayo de 1801 había recibido informes favorables del Vicario Eclesiástico de Madrid (Juan Bautista Ezpeleta) y del Censor de los Teatros Públicos de la Corte, cargo que ostentaba Santos Díez González,¹³ y fue, además, elogiosamente reseñada por el *Memorial Literario* unos meses después.¹⁴ No ocurrió lo mismo, sin embargo, con *Un loco hace ciento*, que el Vicario Eclesiástico de Madrid encontró muy inconveniente por ridiculizarse en ella -reza el informe de censura¹⁵- las cosas de Francia en una época en la que estaba Madrid repleta de oficiales franceses. Precisamente en la “Advertencia” a su comedia dice Gálvez que uno de los motivos de esta obra es poner de manifiesto la actitud de muchos jóvenes que, de sus viajes al extranjero, no aprenden otra cosa que la imitación de los modos y costumbres más superficiales de los países vecinos y el desprecio por el propio (357). Este proceder aparece en la obra encarnado en el Marqués de la Selva-Amena, que aparentemente ha estudiado en Francia y que se expresa en una especie de interlengua ridícula repleta de galicismos. La obra, que es una breve comedia

¹² “La presente tragedia es enteramente original. Su acción está sacada de la historia de Egipto, y de la rebelión, sorpresa y muerte de Ali-Bek acaecida en aquel país a mediados del siglo último. Lo estéril del asunto, y el poco interés que podría causar su representación, si nada se hubiese añadido a los hechos históricos, han movido a la Autora a inventar algunos, que con sólo recorrer la relación del suceso sobre que se funda este drama, podrán ser fácilmente conocidos. La novedad de ser esta composición obra de una señora española, la del asunto mismo, no tratado hasta ahora por otro, y la indulgencia que debe esperarse de un público civilizado, dan a la Autora fundadas esperanzas de que la crítica de este drama será juiciosa y urbana. Con estas calidades admitirá gustosa cualquiera advertencia razonable; y ofrece, con tal que lo sea, aprovecharse de ella para corregirse en otras composiciones en que actualmente trabaja.” (GÁLVEZ, 1801: 357-358).

¹³ La censura de Santos Díez González (1 de mayo de 1801), las licencias de representación de 28 de abril y de 1 de mayo por Juan Bautista Ezpeleta, y la licencia de impresión de 18 de mayo del mismo año, se encuentran en el manuscrito de *Alí-Bek* de la Biblioteca Nacional (MSS/15841).

¹⁴ “[...] no conocemos alguna [dama] que haya tenido ánimo para calzarse el coturno trágico, gloria que parece estaba reservada a nuestra nación. Así pues, podemos alabar el ingenio natural, el entusiasmo, y sobre todo la noble arrogancia de la autora de *Alí-Bek*, pues todo esto es necesario para componer una tragedia enteramente original, en cinco actos, en versos corrientes, y en donde están guardadas las tres unidades” (*Memorial Literario*: 12).

¹⁵ El informe de censura, que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, lo reproduce Serrano y Sanz: “He visto de orden de V.S la adjunta pieza intitulada *Un loco hace ciento*, y me parece que su representación puede acarrear inconvenientes en las actuales circunstancias, por ridiculizarse en ella las cosas de Francia, y no me parece conbeniente en una época en que Madrid está lleno de oficiales franceses, que se les dé motivo de quejarse de que los ridiculizan, lo qual pudiera tener mui malas consecuencias” (1903: 453)

de costumbres con resabios del “figurón” (DI PINTO, 2007) tiene su mensaje en defensa del aprecio de lo propio, de lo español, frente a la ciega admiración por lo foráneo, y resulta, como bien señala Díaz Marcos, una equilibrada combinación de patriotismo y cosmopolitismo.¹⁶ Aun así, es evidente que al Vicario Eclesiástico de Madrid esta parodia de lo francés le pareció altamente inoportuna en los tiempos que corrían allá por el principio del siglo XIX.

Ese mismo mes de mayo, tras recibir las censuras de sus dos obras, Gálvez escribe dos cartas, una referida a *Alí-Bek* y otra a *Un loco hace ciento*. La primera está fechada el 21 de mayo de 1801,¹⁷ es decir, apenas tres días después de recibir la licencia de impresión de *Alí-Bek*. En esta ocasión, Gálvez se dirige por carta a la Junta de Dirección de Teatros para elevar una petición muy concreta de carácter económico: que se le abonen de una vez 25 doblones en concepto de derechos de autor en lugar de percibir durante diez años el porcentaje del 3% que marcaba la ley.¹⁸ Son tres los argumentos que Gálvez esgrime para obtener este tratamiento diferenciado: la falta de herederos que pudieran beneficiarse de los ingresos de sus obras durante los diez años estipulados,¹⁹ su penosa

¹⁶ “En el personaje de Hipólito se logra por tanto conciliar patriotismo y españolismo con respeto y valoración de lo extranjero, algo que concuerda con el ideal de ciudadanía universal y, de alguna manera con el lema de la revolución francesa: libertad para los esclavos (*Zinda*), igualdad y fraternidad entre las naciones (*Un loco hace ciento*). La idea de europeísmo y ciudadanía global constituye en sí misma una negación de la dicotomía civilización-barbarie que se revisa en esta obra en clave humorística. La obra de Gálvez sirve de cauce de expresión de una motivación a un tiempo cosmopolita y patriótica que se vuelve a subrayar en el último párrafo de la obra con la declaración de que ese fin de fiesta es resultado de ‘los desvelos de una española amante de su nación’”(Díaz Marcos, 2012)

¹⁷ Esta carta se conserva en la Biblioteca Nacional en los papeles de Barbieri sobre los teatros de Madrid. (MSS/14057/6).

¹⁸ En su primer memorial sobre la reforma de los teatros de Madrid, de 1789, Santos Díez González establecía que los autores de las obras originales representadas percibieran el 5% de los ingresos de taquilla –y si eran obras traducidas, el 4%- en lugar de la cantidad habitual (25 doblones). En el segundo proyecto, del mismo Díez González, (“Idea para una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección”), aprobado en 1799 y puesto en marcha en 1800, el conocido censor instituía la percepción de un tanto por ciento -aunque sin detallar más- por los autores de obras originales y traducidas. En el prólogo del primer volumen de la colección “Teatro Nuevo Español” (1800) se fijaba la retribución de un 3% durante diez años para autores de obras originales y lo mismo para los autores de obras traducidas con mérito suficiente, aunque en este último caso se trataría de un pago único.

Como señala Herrera Navarro, todo ello resulta especialmente interesante en tanto en cuanto es la primera vez que se reconoce con fuerza de ley el derecho del autor sobre su obra. Lo cierto es que la medida fue acompañada entre los autores de cierto escepticismo sobre la efectividad del cobro de sus derechos en los diez años estipulados, ya que la Junta de Teatros tenía grandes problemas económicos al no ser suficientes los ingresos para equilibrar los gastos ocasionados por las representaciones, de manera que fue relativamente frecuente que los autores reclamasen el pago único. Disuelta en 1802 la Junta de Teatros, se volvió al sistema de la retribución en un solo plazo. A partir del nuevo plan de 1807, “Reglamento general para la dirección y reforma de teatros”, el cobro de los derechos se extendería a toda la vida del autor (1999: 401-403).

¹⁹ Gálvez falleció sin herederos, tal como declara en su testamento, que se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y es reproducido por Serrano y Sanz (1903: 446-447).

situación económica,²⁰ y por último, la esperable voluntad de la Junta de Teatros de proteger a una *rara avis* de la dramaturgia nacional, “la primera entre las españolas que se ha dedicado a este ramo de literatura” (se refiere, claro está, al género trágico).²¹ De hecho, como argumento adicional para presionar a la Junta en su reconocimiento como “dramaturga”, a buen seguro desconcertante por el género de la solicitante, explica en la carta que ya tiene comenzadas varias obras que espera representar con el beneplácito de las autoridades teatrales,²² asegura que en las siguientes se conformará con el 3% estipulado, e insiste en la excepcionalidad de la solicitud cursada por las razones ya mencionadas.²³

Al margen del primer folio de la epístola encontramos una leyenda que reza: “Como lo pide”, lo que indica que su petición fue resuelta favorablemente.

La segunda de sus cartas de 1801 está fechada una semana más tarde, el 28 de mayo de ese año,²⁴ y se dirige al Juez Protector de los Teatros de Madrid -que sabemos fue hasta 1803 Juan de Morales y Guzmán- con dos objetivos: contestar a la reprobación de *Un loco hace ciento* y solicitar una nueva censura de la obra.

Explica en su carta que, habiéndose dirigido ella al Tribunal de la Vicaría para obtener copia de la censura de su comedia y para que se escuchasen sus alegaciones sobre el particular, aquel se negó a tramitar su solicitud amparándose en lo inusual de tal petición.²⁵ En consecuencia, Gálvez solicita al Juez Protector que le requiera la comedia al Tribunal de la Vicaría y encargue otros informes de censura paralelos, ya que sospecha

²⁰ Argumenta la autora en su carta la necesidad de hacer frente a una serie de gastos derivados de pérdidas en sus rentas por la epidemia de fiebre amarilla de Cádiz.

²¹ No podemos descartar que, más allá del afán de propio ensalzamiento, la autora tuviera razón, ya que la única tragedia original que conozco escrita por una mujer en esta época, *La Estuarda*, de María Martínez Abello, no tiene fecha de impresión y bien pudiera ser posterior a 1800.

²² Probablemente se refería a *Safo*, que se representó en noviembre de ese año, y a *Bion*, que lo hizo unos meses más tarde, ya en 1802.

²³ “A V.SS suplica que en atención a lo expuesto, el estado en que ya está la citada tragedia, y principalmente el carácter y situación de la suplicante, se sirvan por esta vez, y sin que sea ni pueda ser ejemplar, concederla el premio de veinticinco doblones por una vez, con renunciación del tres por ciento, o bien el que juzguen digno de la tragedia, de que por este medio queda la autora desapropiada y V.SS. en absoluta posesión”.

²⁴ La carta se encuentra en el AHN (Consejos, Legajo 14358, expediente 10), y es reproducida por Serrano y Sanz (1903: 453-454).

²⁵ “Con arreglo a lo prevenido, sobre las correspondientes censuras pasó la insinuada composición al Tribunal de la Vicaría, en el cual, a pesar de no contener cosa alguna contra la moral cristiana, se ha tenido por oportuno reprobirla. Con este motivo acudió la exponente a dicho Tribunal, solicitando con un pedimento se la diese copia de la censura y motivos de la reprobación y se la oyese en justicia sobre este particular. Solicitud tanto más justa cuanto que tiene algunos fundados motivos para presumir que para la reprobación haya intervenido alguna parcialidad. No ha sido posible, Señor Excmo., que al menos admitan su pedimento en aquel Tribunal, contentándose con responderla que no hay práctica de admitirse semejantes recursos” (SERRANO Y SANZ, 1903: 453-454).

–y lo repite, aunque sutilmente, en dos ocasiones- que no se ha actuado con imparcialidad al juzgar su obra.²⁶ No es difícil sobreentender, aunque ella no lo explicita, que cuando insinúa la falta de ecuanimidad de la censura hecha a su comedia, reprobada “a pesar de no contener cosa alguna contra la moral cristiana” (SERRANO Y SANZ, 1903: 453), está sugiriendo un sesgo de género en el informe de la Vicaría, que habría juzgado la obra en virtud del sexo de la autora sin atender a su contenido.

Seguramente esa es la razón de que los argumentos esgrimidos para reforzar su solicitud, una vez más, apunten a destacar la singularidad de su posición como dramaturga en el mundo cultural de los inicios del siglo XIX y muy especialmente la continuidad y el valor de su labor en el campo: señala que su comedia, compuesta “con el deseo de que se represente en los teatros”, destaca por ser obra de una señora española, “cuya singular circunstancia cree la exponente ser acreedora de algún favor”, indica que ya tiene aprobada una tragedia original,²⁷ y que espera continuar sus tareas “que por su sexo, no dejarán de contribuir al lustre del teatro español” (SERRANO Y SANZ, 1903: 453-454).

Lo interesante de estas dos cartas es que, lejos de excusar su intrusión en el Parnaso dramático, como sería de esperar, y aún más de presentar su obra como producto circunstancial y esporádico del ocio femenino o de la voluntad de hacer pedagogía moral, lo cual era un recurso más que habitual entre las autoras coetáneas, Gálvez insiste en la voluntad de continuidad de su labor y presenta su condición de mujer como un plus, como un suplemento que avalora su obra y la hace merecedora de especial consideración por parte de las instituciones teatrales.

Es evidente, teniendo en cuenta que *Un loco hace ciento* se representó en el Coliseo del Príncipe junto con *Alí-Bek* en agosto de ese mismo año, que su estrategia para plantear al Juez de Teatros esta petición epistolar de una nueva “censura escrupulosa, pero imparcial” (SERRANO Y SANZ, 1903: 454) para su obra fue efectiva.

Seguramente el éxito que obtuvo con su correspondencia de 1801 la animó dos años más tarde, con motivo de la publicación de sus tres volúmenes de *Obras poéticas*, a enviar una nueva oleada de misivas, esta vez al mismísimo monarca y a su mano derecha, el Príncipe de la Paz. El 5 de noviembre de 1803 las obras de Gálvez habían obtenido licencia de impresión, con la aprobación civil de Santos Díez González y un elogioso

²⁶ “A V.E. suplica rendidamente, que usando de su autoridad, y como Juez Protector de los Teatros, se sirva pedir al Tribunal de la Vicaría la enunciada comedia en un acto titulada *Un loco hace ciento*, y mandarla censurar por los sujetos que guste, exceptuando el que la reprobó, y se presume que en hacerlo procediese no con toda la imparcialidad que se debe” (SERRANO Y SANZ, 1903: 454).

²⁷ Se trataba, claro, de *Alí-Bek*.

informe de censura de los Vicarios Eclesiásticos de Madrid, Ezpeleta y Muñoz de Torres.²⁸ Entre esa fecha y septiembre de 1804, Gálvez envía tres misivas que ilustran perfectamente la perseverancia de la autora en la difusión de su obra y la desenvoltura con la que supo hacer uso de su singularidad en las redes institucionales dieciochescas.

En la primera, dirigida a Carlos IV y fechada el 21 de noviembre de 1803,²⁹ la autora le explica al monarca que no tiene posibilidad de imprimir sus tres tomos de obras poéticas, aun habiendo superado los consabidos filtros censorios, por falta de recursos económicos; le solicita, en consecuencia, que se permita la edición de las mismas en la Real Imprenta y que se sufraguen los gastos ocasionados con los primeros ingresos de las ventas, reservándose para sí la diferencia entre ambas cantidades, es decir, los beneficios, petición que reitera en dos ocasiones:

Y como no tenga otro medio de conseguirlo que el de lograr de la piedad de V.M. se digné mandar en la Real Imprenta que impriman las mencionadas *Obras poéticas*, aun quando después solo allí se vendan; y que por otra parte no se arriesga la cantidad que para esto adelanta la Imprenta Real, pues puede reembolsarse de lo primero que produzca la impresión, quedando lo restante a favor de la Exponente.[...] Por tanto, a V.M. rendidamente suplica [...] imprima los expresados tres tomos de Poesías originales, sin exigir por aora su costo de la Exponente, sino reintegrándose después del producto de la misma obra, de lo que se gaste, y dejando el resto a beneficio de la Autora. (SERRANO Y SANZ, 1903: 449)

Para conseguir sus propósitos, la autora insiste en sus méritos “femeninos”, señalando que el suyo es un trabajo

“que en ninguna otra muger, ni en nación alguna tiene exemplar, puesto que las más celebradas francesas se han limitado a traducir o, quando mas han dado a la luz una composición dramática; mas ninguna ha presentado una colección de Tragedias originales como la Exponente” (SERRANO Y SANZ, 1903: 449).

Su petición fue, evidentemente, oída por el rey, ya que cuatro días después, el 25 de noviembre, se dio orden de impresión al subdelegado de la Real Imprenta.

Concluida la edición unos meses más tarde, el 18 septiembre de 1804 Gálvez se dirige por segunda vez al monarca con una nueva solicitud: que le sea condonada la obligación de reembolsar a la Imprenta Real el gasto de 18.000 reales ocasionado por la impresión de sus obras, amparándose una vez más en la singularidad de sus producciones, que “carecen de exemplo en su sexo no sólo en España, sino en toda Europa” (SERRANO Y SANZ, 1903: 450) y en la situación de “indigencia”, dice ella, en la que se encuentra.

²⁸ Decían los censores de las tragedias de Gálvez: “que son recomendables por su inbención, decoro, language y magestad; que la autora ha savido escoger los asuntos que ha puesto en scena y ha conseguido manifestar su numen poética; que no hay nada en las tales piezas opuesto a nuestra santa fe católica, buenas costumbres, leyes del Reino y regalías de S.M.” (SERRANO Y SANZ, 1903: 448-449).

²⁹ Las tres cartas se encuentran en el AHN (Sección de Estado, Legajo 3239, Expediente 5) y son reproducidas por Serrano Sanz (1903: 449-450).

En resumen, pide al monarca que todos los ejemplares de sus *Obras Poéticas* se pongan a su propia disposición y que se le entregue el importe total correspondiente a los ejemplares vendidos. Tal como consta en una inscripción al margen de dicha carta con fecha de 26 de setiembre, se le concedió la gracia solicitada.³⁰

La tercera carta de este ciclo está fechada un día después de la anterior y dirigida al primer ministro de Carlos IV el 19 de septiembre de 1804, quien, según se deduce de la epístola, intercedió a favor de la autora en diversas ocasiones. En esta misiva, además de asegurarse la protección de Godoy, suplicándole que continúe en el futuro otorgándole las mismas garantías que le ha concedido hasta el momento, le solicita que haga llegar sendos ejemplares de su obra al rey y a la reina, y que guarde para sí mismo un tercero, si no por su calidad literaria, al menos sí por su excepcionalidad, “por la novedad de ser producción de un sexo que no se dedica a las Bellas Letras”. Y continúa: “Con este motivo me ofrezco a las órdenes de V.E., suplicándole me continúe la protección que hasta ahora le he debido en esta y las demás solicitudes que dirigiré a S.M. por mano de V.E. a quien suplico igualmente disimule esta inoportunidad” (SERRANO Y SANZ, 1903: 450).

Creo que podemos dar por sentado que esta carta es la responsable de una leyenda negra inaugurada por Guillén Robles en el S. XIX y que sitúa a la autora leyendo poemas a Godoy a la hora matutina del chocolate (1874: 681). La leyenda, no confirmada por ninguna otra fuente, fue retomada y ampliada por Serrano y Sanz en sus *Apuntes*, quien añadía que los versos eran “lozanos” y “verdes” (1903: 445) y después citada por otros, como Margarita Nelken, que imagina la escena como un grabado de Fragonard (1930: 182-183). En cualquier caso, y al margen de la invención del historiador malagueño, exitosa por el morbo que destila la imagen de Gálvez leyéndole versos en deshabillé al Príncipe de la Paz, es evidente a través de su correspondencia que buscó el apoyo de Godoy y que tuvo su sostén en asuntos referidos a la publicación de sus obras. Buenas relaciones públicas e indiscutible talento personal se aliaron para que sus *Obras Poéticas* se editaran en la Imprenta Real, siendo notablemente bien recibidas por el crítico de *Variedades de Ciencia, Literatura y Artes*, Manuel José Quintana, quien resaltó, como no podía ser de otra manera, el mérito femenino y la originalidad que ella tanto reclamaba:

³⁰ No conviene olvidar en este punto que, a más de poseer sin duda todos los méritos que ella misma se asigna, tal como señalaba al principio de este trabajo Gálvez pertenecía a una ilustre familia de servidores de los Borbones, y era ya una antigua conocida de la Corte de Carlos IV. No es de extrañar que sus peticiones fueran oídas y satisfechas.

[...] nuestra literatura, que entre las mujeres que se habían dedicado a componer versos, no contaba sino escritoras de coplas, puede desde ahora darse el parabién de tener un talento que al interés que llama hacia sí su sexo, reúne el mérito de haber producido un buen número de rasgos verdaderamente poéticos, que no sólo le harán respetable mientras viva, sino que pasarán su nombre a la posteridad. (QUINTANA, 1805: 164)

En el mismo año de 1804, teniendo Gálvez aprobada por la censura civil³¹ y dispuesta para su representación en los Caños del Peral la comedia *La familia a la moda*, el Tribunal de la Vicaría le denegó la licencia eclesiástica, bajo las acusaciones -según señala la propia autora- de inmoralidad y de ser la obra “escuela de la corrupción y el libertinaje”.³² Lo cierto es que esta pieza en tres actos posiblemente constituya el mejor ejemplo de comedia social o de buenas costumbres que escribió Gálvez, ideada para criticar, y por tanto, enmendar, ciertos “pequeños” vicios de la sociedad (tiranía de las modas extranjeras, el arribismo matrimonial, las deudas de juego, el “cortejo”, etc.), es decir, que estaba muy en la línea de la comedia ilustrada o moratiniana y de la consideración del teatro como elemento reformador.³³

Temiendo Gálvez que una importante fuente de ingresos se viniera abajo injustificadamente, y sabedora de los excelentes resultados obtenidos en sus gestiones epistolares anteriores, se dirigió por carta a la Junta de Teatros para denunciar que su comedia no había sido correctamente entendida por el censor, que había sido tratada en términos vejatorios y que, al prohibirla, se la privaba con arbitrariedad del justo galardón de su trabajo:

Si solo se hubiese negado la licencia, acaso habría tolerado este acaecimiento la autora por no mover contextaciones dilatadas y molestas; pero el motivo que expresa la relacionada nota, sobre ser en cierto modo denigrativo, denota claramente que no ha sido la comedia bien comprendida. Para prueba de esta verdad basta la misma composición, cuyo asunto y objeto es, como deber ser, poner en ridículo ciertos vicios. No cansará ña exponente la atención de V.E. con hacer la apología de su Comedia, puesto que ella misma es su mejor defensa; si fuese este un asunto digno de una controversia formal, no dudaría la autora sostener públicamente que padeció equivocación en la censura de la

³¹ La censura, realizada por Casiano Pellicer, se encuentra al final de una de las copias que contienen el Primer Apunte del manuscrito, en la Biblioteca Municipal de Madrid. (1-74-4): “He examinado [...] la comedia nueva, en tres actos, intitulada: *La familia a la moda*; y [...] he visto que está arreglada a las leyes del teatro, pues ridiculiza las casas y familias, gobernadas por cabezas encaprichadas en seguir ridículamente las modas; y que tanto por esto, como por no contener cosa alguna contra las leyes del Reino, ni las costumbres [...] soy de parecer que puede representarse en los teatros públicos siempre que se observen escrupulosamente todas las correcciones que se han hecho y se omite todo lo rayado;”.

Bordiga indica que la censura de Pellicer es de 1805 (2003: 162), pero Andioc demuestra que es un año anterior, lo cual indica que Gálvez tenía ya la obra terminada un año antes de representarse (2012).

³² Serrano y Sanz reproduce la carta (1903: 451-452) y señala que se encuentra en el AHN (Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 7º), aunque esta ya no es la ubicación actual del documento. La carta está fechada el 27 de febrero de 1805.

³³ Como señala Gies (2017), “[...] many of the most problematic concerns of the latter half of the Spanish nineteenth century swirling around money, gender, class, and nationality can be detected in María Rosa Gálvez de Cabrera's early ground-breaking comedy, *La familia a la moda* (1805)”.

Vicaría; pero tampoco es justo que se la defraude del premio de su trabajo y se la tache de inmoral en sus composiciones, sin darla más razón.

Citaba además como precedente de la arbitrariedad en los juicios de la Vicaría lo ocurrido unos años antes con *Un loco hace ciento*, que fue reprobada desde instancias eclesiásticas para ser acto seguido –y en virtud de la demanda de la propia autora- admitida civilmente. En consecuencia, Gálvez expresaba su voluntad de realizar “qualquiera justa enmienda” que se le solicitara y requería de la Junta una nueva valoración de la comedia “por censores de conocida imparcialidad é inteligencia”.

Tal como consta en la propia epístola, el nuevo informe de censura requerido por la autora se realizó un día más tarde, el 28 de febrero de 1805. La comedia se remitió el 17 de marzo al Subdelegado General de Teatros, el Marqués de Fuerte-Híjar, quien al día siguiente otorgó autorización para que fuera representada, eso sí, con la indicación de que debían omitirse aquellos versos rayados por el censor. La férrea voluntad de Gálvez y su pericia para desenvolverse en los círculos que ostentaban la *potestas* dramática de entre siglos, lograron que *La familia a la moda* se representase -tal como ella perseguía- en los Caños del Peral, bien que un año después de su primera tentativa (entre el 14 y el 17 de abril, y el 2 y 3 de mayo de 1805).

Seis meses más tarde –y once antes de su fallecimiento-, el 2 de noviembre de 1805, Gálvez recibía la licencia para la representación de la que sería su última comedia original, *Las Esclavas Amazonas*, que nunca se publicó y que se publicitó como traducción del francés.³⁴ No obstante, 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.³⁵ Lo cierto es que, con *Las Esclavas Amazonas*, Gálvez renunciaba 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

³⁴ 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 Agustín Durán, aparece en portada el subtítulo de *Hermanos descubiertos por un acaso de amor* y la especificación de “Gran comedia”. 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).

³⁵ Fue, además, la obra de Gálvez más representada después de su muerte. Bordiga cita en su estudio sobre la autora al menos nueve 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.

reinterpretaciones dieciochescas de la comedia áurea (ESTABLIER, 2011: 97), 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).

Efectivamente, *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, lugar 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. Sin embargo, pese a su descabellado argumento y al despliegue de concesiones a los gustos populares –ya queda bastante claro, a estas alturas, la firme voluntad de Gálvez de triunfar en la escena madrileña a todo precio-, la obra resulta menos superficial en su fondo de lo que a primera vista pudiera parecer, encajando perfectamente en la práctica habitual en la autora de trasladar su ideología de género a la comedia, a la tragedia y al drama (ESTABLIER: 2005, 2006, 2011).

A los críticos del *Memorial Literario*, que publicaron su reseña sobre la obra 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 entre siglos, les pareció que “el giro de la acción no era violento, y que estaba bastante bien preparado” (*Memorial Literario*, 1805: 177). 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.” 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 la protagonista femenina, Hipólita, en su rechazo a Carlos, que la convertía, a ojos de los críticos, en un carácter “exagerado, y demasiado fuera de orden”, con actitudes poco creíbles en un personaje femenino, como el demostrar “tanta perseverancia en su dictamen, y mucho menos en materia de amor” (*Memorial Literario*, 1805: 177-8). Alababan, sin embargo, la correcta versificación, la propiedad en el lenguaje y la ejecución del decorado teatral.

María Rosa de Gálvez, experta ya a estas alturas en delinear personajes dramáticos femeninos y convertirlos en protagonistas cuasi absolutos de sus comedias y tragedias,

contestó en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* con no poca indignación, arremetiendo sin concesiones –y de forma bastante cáustica- contra los críticos que cuestionaban la verosimilitud de su heroína, acusándolos de confundir el título y de escribir su reseña sin haber siquiera leído la comedia:

He visto en el *Memorial Literario* una noticia crítica acerca de las *Amazonas cautivas*, que por su contenido infiero será de mi comedia original *Las esclavas amazonas*, que los periodistas del *Memorial* han tenido a bien juzgar, acaso para llenar una hoja que les faltaría en el cuaderno de aquel número, sin tener a la vista la comedia que censuran. [...] así es, que en mi comedia, empiezan equivocando el título [...] ¡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 (GÁLVEZ, 1805: 359-360)

En su respuesta, Gálvez reconocía también los defectos de su comedia, sin achacarlos en ningún momento a la impericia propia o a la inexperiencia femenina –como sí hace en otras ocasiones³⁶- sino a razones estrictamente dramáticas: las inevitables tensiones entre los gustos del público – cuyo plácet confesaba haber buscado mediante la imitación de “las bellas escenas del *Desdén*, aunque en otras costumbres, y la inimitable versificación de nuestros poetas antiguos” (GÁLVEZ, 1805: 360)- y las exigencias de los actores, razón última de que la obra, pese a ser original, se publicitara como traducida del francés.³⁷

“Item, dice, que la comedia tiene defectos. Eso ya me lo sabía yo, así como sé, que todas las que se compongan en las actuales circunstancias, los han de tener forzosamente, si el actor ha de contentar a los actores y al pueblo” (GÁLVEZ, 1805: 360).

Como conclusión a este público alegato en defensa de sus *Esclavas amazonas*, Gálvez cuestionaba la capacitación crítico-literaria de los censores del *Memorial*³⁸ y los invitaba

³⁶ En las “Advertencias” a sus obras, por ejemplo, suele incorporar los tópicos habituales en los paratextos femeninos, destinados a ganarse la benevolencia de los lectores y a prevenir posibles críticas a la osadía mostrada al hacer públicas sus aspiraciones literarias: “Las poesías líricas impresas en este tomo”- decía en la “Advertencia” al primer volumen de sus *Obras Poéticas*- “son por la mayor parte hijas de las circunstancias; y solo las presento como una prueba de lo que he podido adelantar en este género. Tales quales sean unas y otras, confieso ingenuamente que no es mi ánimo entrar en competencias literarias con los que corren por poetas entre nosotros. Conozco la diferencia que hay entre unos talentos mejorados con el estudio y una imaginación guiada solo por la naturaleza” (GÁLVEZ, 1804: s.p.).

³⁷ La tercera parte de las obras estrenadas en los coliseos madrileños en la temporada 1805-1806 la constituían 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, son muy abundantes (SAURA, 2008: 218), lo cual explica la concesión de M^{ra} Rosa Gálvez al hacer pasar su comedia como traducción.

³⁸ “[...] no me hará fuerza en tanto que no vea el título que tienen de censores, de elogiadores y de... ¡sea por Dios! a quien ofrece la noticia crítica en descuento de sus pecados poéticos” (GÁLVEZ, 1805: 361).

a emplear su “pujo literato” en otros menesteres de mayor originalidad, en lugar de reseñar sus obras por propia iniciativa.³⁹ En definitiva, escasa humildad autorial –ni rastro, desde luego, de la consabida *humilitas* femenina- y notable afán de justificación son los dos rasgos principales que se desprenden de esta última carta de la autora, en perfecta consonancia con los “gestos” apuntados en las epístolas anteriores: satisfacción ante el trabajo realizado, orgullo emanado de la singularidad autorial e incluso vanidad literaria.

Es evidente que en sus epístolas, la autora, libre del corsé de los usos editoriales, deja entrever sin tapujos el elevado concepto que abriga de su propia labor dramática. El conjunto de las seis cartas estudiadas muestra que la actividad teatral no fue para ella un pasatiempo ni una vía social para demostrar su talento femenino, sino un trabajo –como ella misma afirma-, una profesión y un medio de vida. Gálvez poseía una clara visión estratégico-comercial del teatro y sabía muy bien, tal como hemos visto, salvaguardar sus intereses económicos. Tenía también una clara conciencia de su posición autorial –como mujer- dentro de la dramaturgia nacional y no dudó en explotar esta excepcionalidad en su propio beneficio. De hecho, lejos de esa imagen construida de indigencia y soledad que ofrece en algunas de sus misivas con clara intención persuasoria, es obvio que la autora gozaba de unas redes institucionales sólidamente establecidas, y sus relaciones tanto con la corona como con las autoridades teatrales eran fluidas. Todo lo anterior no nos sirve sino para confirmar la singularidad de Gálvez entre las escritoras de su tiempo y, al tiempo, apreciar el anuncio de una nueva posición de las mujeres en la literatura entendida no solo como “capital cultural”, en palabras de Bourdieu (1983), sino como como capital social, económico y sobre todo simbólico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDIOC, René (2001). “El Teatro Nuevo Español ¿Antiespañol?” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

³⁹ Los editores de *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* respondieron a Gálvez con bastante retranca, una buena dosis de misoginia y, siguiendo las costumbres de la época, con una galante concesión final al bello sexo de la autora: “[...] que al cabo al cabo, si hemos de ser con alguien complacientes, con nadie mejor que con un sexo que amamos tanto, y que sabemos respetar”. Aun así, reconocían a regañadientes el mérito literario de algunas de sus composiciones poéticas: “Diga cuanto guste, que sin ser en ninguna de las hojas que faltan para llenar el cuaderno, publicaremos lo que nos remita; y aunque sea en contra nuestra, sabremos darle aquel aprecio que merece quien escribió la ‘Oda a la campaña de Portugal’ y los magníficos retazos que hay en su ‘Viaje al Teide’” (*Memorial Literario*: 378-382). El “Viaje al Teide” se había publicado, precisamente, en el tomo III de *Varietades* (1805: 301-308).

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxk895>

ANDIOC, René (2012). Introducción a *La familia a la moda: comedia en tres actos y en verso* de M^a R. Gálvez. Biblioteca de Autor María Rosa de Gálvez. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfb5p9>

ANGULO EGEA, María (1998). “Una tonadilla escénica. La Anita de Joaquina Comella, con música de Blas de Laserna”. *Salina* 12, 77-99.

---- (2011). “Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII”. En “*Cantad, hermosas*”. *Escritoras ilustradas y románticas*, de H. Establier Pérez (ed.), *Anales de Literatura Española* 23, 11-34.

ANÓNIMO (1802). “Alí-Bek, tragedia original en cinco actos, por Doña María Rosa de Gálvez”. Reseña y crítica de estreno en el Coliseo de la Cruz. *Memorial Literario* II.10, 11-13.

ANÓNIMO (1805). “Crítica a *Las Amazonas cautivas*. Comedia Nueva en tres actos”. *Memorial Literario* IV.31: 177-178.

ANÓNIMO (1805). “Contestación a la carta de la señora Gálvez” (*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* XXIV). *Memorial Literario* IV. 35: 378-382.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1999). “Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la ‘República de las letras’”. En *Género y ciudadanía: revisiones desde el ámbito privado: XII Jornadas de investigación interdisciplinaria*, de Margarita Ortega, Cristina Sánchez, Celia Valiente (eds.), 197-223. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid.

BORDIGA GRINSTEIN, Julia (2003). *La Rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. *Dieciocho*, anejo 3.

BOURDIEU, Pierre (1983). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée.

BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

BOVER, Joaquín María (1868). *Biblioteca de escritores baleares*. Palma: Imprenta de G.J. Gelabert. Vol I.

DÍAZ MARCOS, Ana María (2012). “Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en *Un loco hace ciento*”, Biblioteca de Autor María Rosa Gálvez, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd4j8>

DI PINTO, Elena (2007), “Las hechuras del figurón: (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez)”, en *El figurón: texto y puesta en escena*, de Luciano García Lorenzo (ed.), 222-248. Madrid: Fundamentos.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2005). “El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo”. *Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al profesor Ermanno Caldera*. *Anales de Literatura Española* 18, 143-161.

---- (2006). “Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa de Gálvez en la comedia de costumbres ilustrada”. *Dieciocho* 29.2, 179-203.

---- (2011). “*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa Gálvez en la comedia popular de entresiglos”. En “*Cantad, hermosas*”. *Escritoras ilustradas y románticas*, de H. Establier Pérez (ed.), *Anales de Literatura Española* 23, 11-34, 95-126.

---- (2015). “María Martínez Abello y la ‘comedia nueva’ de entresiglos en clave femenina: *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*” (1800). *Dieciocho* 38.1 (spring), 125-152.

---- (2017). “La materia inglesa en la tragedia neoclásica española: *La Estuarda* y el ‘femenil’ ingenio’ de María Martínez Abello”. *Bulletin of Spanish Studies* XCIV, 5, junio, 771-793.

GÁLVEZ, MARÍA ROSA DE (1801). *Alí-Bek*. Teatro Nuevo Español, vol. 5. Madrid: Oficina de Benito García y Cía.

---- (1801)). “Carta a la Junta de Dirección de Teatros, reclamando la cantidad que se le debe por su obra dramática *Alí-Beck*”. Madrid, 4 junio. En *Papeles referentes a los teatros de Madrid*, de Francisco Barbieri, 1805. BNE, MSS/14057/6.

---- (1804). *Obras Poéticas*. Madrid, Imprenta Real, 3 vols.

---- (1805). “Carta de María Rosa de Galvez al *Memorial Literario*”. *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* IV.24: 359-361.

GARCÍA GARROSA, M^a Jesús (2011). “La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica”. *Anales de Literatura Española* 23, 35-65.

----- (2015). “Joaquina Comella, autora desconocida de los libretos para siete tonadillas de Blas de Laserna. *Cuadernos Dieciochistas* 16, 125-163.

---- (2017). “María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso”, en *Ser autor en la España del siglo XVIII*, de Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), 429-454. Gijón: Trea.

GIES, David T (2017). “María Rosa de Gálvez de Cabrera, *La familia a la moda* (1805), and the Multiple Anxieties of Late Nineteenth-Century Spain”. Biblioteca de Autor “María Rosa de Gálvez”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb29x>

GUILLÉN ROBLES, Francisco (1874). *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga: Imprenta de Rubio y Cano.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1999). “Derechos de traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII”, en *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*, pp. 397-405. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

LEDBURY, Helen Burke (2000). *The tragedies of Maria Rosa Galvez de Cabrera (1768-1806)*, PhD thesis, University of Sheffield.

NELKEN, Margarita (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1996). “Teatro”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, de F. Aguilar Piñal (ed.), 135-233. Madrid: Trotta-CSIC.

QUINTANA, Manuel José (1805). “*Obras Poéticas* de Doña María Rosa Gálvez de Cabrera: tres tomos en octavo”. Reseña y crítica. *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* II, 1.3, 159-164.

QUINTERO SARAVIA, Gonzalo M. (2015). *Bernardo de Gálvez y América a finales del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

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

SERRANO Y SANZ, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 hasta el 1833*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

WHITAKER, Daniel S. (1992) “La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez”. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1551-1559.