

LA MUJER ILUSTRADA COMO DRAMATURGA: EL TEATRO DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

DANIEL S. WHITAKER
California State University

Patricia Meyer Spacks afirma que se puede distinguir la autoconsciencia de la mujer en la literatura de cada período histórico.¹ Un estudio de la producción literaria del siglo XVIII español confirma la hipótesis de la crítica norteamericana. Al lado de los hombres ilustrados más conocidos —Feijoo, Luzán, Jovellanos, el padre Isla, Cadalso, los Moratín— se encuentra varias mujeres que también participan en el Siglo de las Luces en España: por ejemplo, Josefa Amar y Borbón, Francisca Javiera de Larrea (la madre de Cecilia Böhl de Faber), María Isidra Quintana de Guzmán y la Cerda y María de Hore. En el teatro dieciochesco español también surge una voz femenina que hoy quizás clasificaríamos de feminista: la de María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806). En este informe, se comentarán los aspectos más notables de la vida y obra de Gálvez; luego, se analizará más detalladamente un drama típico galveciano: *La delirante*.

Autora de varias tragedias y comedias, Gálvez desarrolla una temática que se distingue de la de la mayoría de sus contemporáneos masculinos. Estos, según Kathleen Kish, creaban y apoyaban una visión conservadora del papel de la mujer: la hija obediente, la madre abnegada, la esposa dominada por el marido.² Como Kish señala en numerosas obras bien conocidas del teatro dieciochesco en España —*Raquel*, *La señorita malcriada*, *Zoraida*— las protagonistas que desafían la autoridad masculina terminan castigadas o peor —muertas. Aun en *El sí de las niñas*, a pesar de doña Paquita logra casarse con don Carlos, su novio, ella sólo cumple sus deseos después de recibir el sí de don Diego. En fin, el

1. Patricia MEYER SPACKS, *The Female Imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 1975, p. 3.

2. Kathleen KISH, «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater», *Women in Hispanic Literature* (ed. Beth Miller), Los Ángeles, University of California Press, 1983.

teatro ilustrado inventa a una mujer imaginaria, la cual está satisfecha con un papel designado por los hombres.

Cabe añadir también que la visión tradicional de la mujer del teatro ilustrado español corresponde bien con la de otros países europeos del Siglo de las Luces. Bridget Hill, en su texto sobre la mujer dieciochesca, sostiene que después de 1740 la literatura europea aboga por esta visión conservadora de la mujer en la sociedad.³ Al entrar más activamente la mujer ilustrada europea en la vida dieciochesca —en los salones, en la literatura, aun en los gobiernos— muchos observadores masculinos concluían que había llegado la hora de recordarle al sexo femenino su papel tradicional de esposa y de madre. Además, la creencia general de la inferioridad física y mental de la mujer ante el hombre apoyaba la afirmación de que la mujer no debía salir de casa. Sin embargo, tanto la vida como la obra dramática de María Rosa Gálvez sugieren que la mujer ilustrada sería capaz de encontrar su propia voz, aun en una sociedad dominada por un patriarcado bien arraigado.

Hoy, después de casi doscientos años, nos es difícil reconstruir una biografía completa de Gálvez. Lo que sí tenemos son fragmentos —unas cartas, unos documentos misceláneos, el testamento— de una vida breve que debía de haber participado activamente en la España de Carlos IV durante las últimas décadas del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX. En cuanto a la juventud de la dramaturga, hay poquísimos datos. Lo cierto es que, nacida en Málaga en 1768, María Rosa es hija adoptiva del coronel Antonio Gálvez y María Ana Ramírez.⁴ No se saben los motivos de la adopción, ni se sabe hoy la identidad de los verdaderos padres de Gálvez. El coronel Gálvez es pariente de José de Gálvez, un competente oficial del gobierno ilustrado de Carlos III y Visitor-General de Nueva España 1765-1771. En Málaga también se casa María Rosa con José Cabrera y Ramírez, capitán de la milicia.

Al mudarse el matrimonio a Madrid, quizás antes de 1790, María Rosa Gálvez entra plenamente en la vida social de la corte y conoce a varios personajes claves en los primeros años del reino de Carlos IV. Un conocido era evidente Gaspar Melchor de Jovellanos; éste menciona a «la Gálvez» varias veces en su *Diario* de 1790.⁵ Es cierto que la dramaturga también conocía a Manuel José Quintana, a quien Gálvez dedica unas poesías.⁶ La crítica ha comentado bastan-

3. Bridget HILL, *Eighteenth-Century Woman: An Anthology*, London, George Allen and Unwin, 1984.

4. Hay dos fuentes principales para la vida de Gálvez: Manuel SERRANO Y SANZ, «María Rosa Gálvez», *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas (desde 1401-1833)*, en *Biblioteca de autores españoles*, Madrid, Ediciones Atlas, 1975, t. 269, pp. 443-456, y F. GUILLÉN ROBLES, *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, 1873.

5. Gaspar MELCHOR DE JOVELLANOS, *Diarios* (ed. Julián Marías), Madrid, Alianza Editorial, 1976. Véase el *Diario primero* (1790), pp. 19-20.

6. María Rosa GÁLVEZ, «Descripción filosófica del Real Sitio de San Ildefonso: Oda a Don Ma-

te su amistad con Manuel de Godoy, el «Príncipe de la Paz», favorito de la Reina María Luisa de Parma. Según Guillén Robles, la amistad íntima de Gálvez con Godoy aumentaba los celos del marido, quien finalmente se divorció de la dramaturga, una acción sumamente rara para el Siglo de las Luces.⁷ Gálvez muere de una enfermedad desconocida en apuros económicos a la corta edad de sólo 38 años.

Por lo general, muchos críticos mantienen que la dramaturga no podría haber publicado sus obras —y dan a entender que no podría haberlas representado— sin la ayuda del Príncipe de la Paz. Sin embargo, se podría sostener, al mismo tiempo, que la dramaturga sólo entró en el mundo del teatro madrileño por la influencia de sus parientes poderosos. La verdad es que las dos hipótesis enmascaran el hecho de que María Rosa Gálvez, por su propio cacumen dramático, participaba con mucha fama en un teatro neoclásico dominado por los hombres. No se puede explicar de otro modo el irrefutable éxito de la dramaturga malagueña.

María Rosa Gálvez fue autora 17 obras para el teatro: seis tragedias, tres comedias, cuatro obras breves, una zarzuela, y tres traducciones.⁸ Ocho de sus obras fueron representadas en Madrid durante los años de 1801-1805, y por lo menos dos volvieron a las tablas después de su muerte. Las obras representadas aparecían en los teatros principales del día, como el Príncipe y los Caños de Peral; los actores más famosos de la época, Isidoro Máiquez, por ejemplo, interpretaban los papeles de Gálvez.⁹ Su comedia *Familia a la moda* comenzó la temporada del teatro de los Caños de Peral en 1805.¹⁰ Las reseñas de sus obras salían publicadas en los periódicos más notables del fin del siglo XVIII en España, como el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid y Variedades de ciencias, literaturas y artes*. Teniendo en cuenta estos datos, nos parece ilógico sostener que sólo por una supuesta relación íntima con Manuel de Godoy pudiera participar María Rosa con tanto renombre en el teatro madrileño ilustrado.

Hay dos períodos distintos en la producción dramática de María Rosa Gálvez: cinco obras representadas en 1801 y cuatro de éstas seleccionadas para una colección del teatro contemporáneo, *El teatro nuevo español* (1801); y otro pe-

nuel de Quintana», y «A D. Manuel Quintana en elogio de su Oda al Océano: versos sáficos», *Obras Poéticas*, Madrid, En la Imprenta Real, 1804; pp. 20-30, pp. 46-49.

7. GUILLÉN ROBLES, p. 681.

8. Para un estudio detallado de las obras de Gálvez, véase: Daniel S. WHITAKER, introducción, *Amnón*, por María Rosa Gálvez, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

9. Isidoro Máiquez hizo el papel de Trapachino en *La Familia a la moda*, en abril de 1805. Emilio COTARELO Y MORI, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, p. 215.

10. COTARELO Y MORI, p. 215.

riodo, 1804-1805, en el cual se publicó el volumen titulado *Obras poéticas* de la dramaturga. La diferencia más notable entre estas dos etapas dramáticas de Gálvez es precisamente el mejoramiento que logra la dramaturga en las obras del segundo período.

En su conjunto, las comedias y las tragedias de María Rosa Gálvez desarrollan una fértil temática dieciochesca. Comparte la dramaturga varios temas con otros escritores ilustrados de su época. Como Cadalso en *Cartas marruecas*, Gálvez ataca los abusos de la esclavitud negra en la tragedia *Zinda*; como Moratín hace en *La comedia nueva o el café*, María Rosa apoya la reforma del teatro neoclásico español en *Los furgones literarios*. También, como el autor de *El sí de las niñas* y otros dramaturgos dieciochescos, Gálvez se opone en varias obras a los padres que intenten casar a sus hijas con los candidatos de su preferencia sin tener en cuenta los deseos del matrimonio futuro. Otro tema —que veremos en *La delirante*— se repite en el teatro de la dramaturga malagueña y se parece al de sus contemporáneos: el peligro de la rebeldía y la necesidad del control de las pasiones.

Sin embargo, como sosteníamos al principio de este estudio, María Rosa Gálvez se aproxima a otro tema, por mayor parte abandonando —si excluimos los esfuerzos tímidos de Feijoo y Moratín— por sus contemporáneos masculinos: la mujer, con todos sus sueños, deseos y frustraciones en un mundo dominado por el hombre. Un repaso de estos temas comprueba la alta «autoconsciencia femenina» de la dramaturga ilustrada. Destacan los de la violación, la amistad femenina, la vista positiva de una sociedad matriarcal, y como veremos en la tragedia *La delirante*, la locura femenina.

Otro tema que se repite en el teatro de Gálvez es el suicidio femenino (por ejemplo, de Safo [*Safo*], Florinda [*Florinda*] y Blanca [que quiere suicidarse en *Blanca de Rossi*]). Estas mujeres podían escapar de una sociedad injusta mediante el suicidio. Acierta bien Patricia Myer Spacks cuando mantiene que el suicidio de una mujer muchas veces no es sino metáfora para la búsqueda de la independencia.¹¹ Asimismo, las obras de Gálvez abogan por varios derechos específicos de la mujer: la necesidad de ayudar a la viuda (*Ali-Bek*); la opción para la esposa de separarse del marido que no cumple con sus responsabilidades de familia (*El egoísta*); el peligro del cortejo (*El egoísta*); el aspecto positivo del amor libre, fuera el sacramento del matrimonio (*Safo*); la crítica de la costumbre del serrallo (*Ali Bek*); el derecho de escoger marido (*El egoísta*, *Los furgones literarios*, *Safo*, *Blanca de Rossi*, *La delirante*, *Un loco hace cien*).

Los comentaristas de la obra dramática de María Rosa Gálvez forman en general dos grupos cronológicos: los contemporáneos de la dramaturga y los del siglo XX. En cuanto a los críticos de su propia edad, los interesa a la mayoría de éstos más el sexo de Gálvez, y no tanto la obra de la malagueña. Por ejemplo,

11. Patricia MYER SPACKS, *The Female Imagination*, p. 76.

escribe un crítico masculino de la tragedia *Ali-Bek*: «Quién se atrevería a esgrimir la crítica contra el bello sexo, y a resistirse a tributarle el incienso de la li-sonja?»¹² Muchos críticos modernos del teatro de Gálvez, como John A. Cook, por lo general sostienen que Gálvez es imitadora de Moratín, una afirmación inexacta: tanto la temática como la técnica de la dramaturga malagueña difieren mucho de la comedia moratiniana.¹³

Se encuentra el más completo comentario de María Rosa Gálvez en cuanto a su propia teoría dramática en la Advertencia del segundo tomo de las *Obras poéticas* (1804). En un análisis muy detallado y completo, Eva M. Kahilouto Rudat subraya el valor de esta Advertencia, la cual «...ha logrado señalar algunos de los aspectos principales que justifican el intento neoclásico de depurar la escena tanto del popularismo vulgar como de la imitación ridícula de lo extranjero».¹⁴ Cabe añadir aquí que esta Advertencia señala la falta de dramaturgos españoles que cultivan la tragedia. A lo largo de la Advertencia se percibe un tono de combate, de orgullo, que aboga por un cambio en las actitudes en cuanto a las tragedias, género que «...constituye la mejor parte del teatro de otras naciones cultas».¹⁵

La delirante es un ejemplo notable del drama serio de María Rosa Gálvez. Es una tragedia de la segunda fase de la dramaturga malagueña que analiza la relación entre Isabel I de Inglaterra y la hija loca de María Estuardo, Leonor. Al comenzar el drama, dos nobles —lord y lady Pembroke— esconden a Leonor de la reina, quien odia a la hija de su rival; además de ser Estuarda, Leonor es la preferida del favorito de Isabel, el conde de Essex. También separan los Pembroke a Leonor de su ambicioso marido, lord Arlington, con quien se casó Leonor por orden de Isabel. Además, los Pembroke hacen correr el rumor que Leonor ha muerto. Desgraciadamente, por el asesino de su madre y los proyectos maquiavélicos de Arlington —y por no casarse con su novio, el conde de Essex— Leonor se vuelve loca. En el segundo acto, Leonor escapa de sus protectores y se confronta con la reina, a quien culpa de la muerte de su madre y otras acciones tiránicas. Entretanto, Arlington intenta usurpar el trono y reemplazar a Isabel con Leonor. Al fin del drama, Essex defiende a la reina y Leonor se niega a entrar en la conspiración; pero antes de que Isabel capture a Arlington, éste mata a Leonor.

El eje de la tragedia de Gálvez es el enfrentamiento de dos mujeres muy dis-

12. Reseña de *Ali-Bek* por María Rosa Gálvez, *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, II (1802), p. 12. Se publica esta reseña sin el nombre del articulista, pero es evidente que es hombre.

13. Por ejemplo, véase John A. COOK, *Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, p. 392.

14. Eva M. KAHILOUTO RUDAT, «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho*, 9 (1986), p. 244.

15. Advertencia, *Obras Poéticas*, 2, p. 3.

pares: Isabel y Leonor. La reina es un personaje complejo y bien dibujado, a quien, como Essex afirma, «Inglaterra respeta, Europa admira...».¹⁶ Sin embargo, los celos manchan el buen juicio de Isabel —tanto por los rivales del trono como los rivales de sus varios amantes —y así se destaca durante el reinado de Isabel el gran número de ejecuciones de los supuestos enemigos de la reina. Lamenta Isabel que «— yo envidio / de todos la fortuna...» (203). En efecto, la reina se da cuenta de sus defectos cuando admite, «De que sirve a mi efecto un alma grande / y un corazón sensible, que respira / sólo el placer de amar, cuando en mi pecho / celos, rencores y furor se abrigan?» (177). Además, la falta de un amante aumenta la melancolía de Isabel; o ella sospecha los motivos de los que la pretenden, o los preferidos la rechazan— con Essex. Con palabras que nos recuerdan el triste estado de Alfonso VIII al fin de *Raquel* de García de la Huerta, se queja Isabel al fin de *La delirante* que «Bastantes veces / sacrifique por ti [la posteridad] la pasión tierna / de un alma enamorada» (244).

En contraste, Leonor, descrita por Essex como «desamparada, / perseguida, acusada, delirante» (212), rechaza el poder tan deseado por Isabel y sólo quiere terminar la vida «en un sencillo albergue» (260). Andando por el palacio con el pelo suelto y vestida de negro, Leonor queda convencida que ha muerto y que ha vuelto a la vida para enfrentarse con Isabel y atormentarla por el abuso del poder real. Igualmente, a pesar de su estado mental, Leonor admite que es víctima tanto de la ambición de Arlington como los celos de la reina; pero también culpa a su amante Essex. Le pregunta, «... Di, ¿tienes presente / lo que por ti sufrió [Leonor]? Deshonor, celos, / envidia, Conde, abominable envidia... (198).

En fin, no sería ilógico mantener que la reina incorpora los rasgos más asociados con lo masculino —la ambición política, el empleo arbitrario del poder real, la conciencia de su momento histórico; mientras Leonor encarna los aspectos más relacionados con lo femenino— el papel de la madre, la importancia de la familia, la voz en contra de la muerte de víctimas inocentes. Así es que el abrazo de reconciliación de Isabel y Leonor unos momentos antes de la muerte de la hija de María Estuarda es un momento emblemático del drama. La reina no sólo abraza a su rival sino también los positivos atributos que ésta personifica, los cuales Isabel antes había reprimido.

En cuanto a la estructura de *La delirante*, la tragedia de Gálvez cumple bien con los requisitos aristotélicos: desarrolla una acción seria de figuras históricas, enfocando la vida de una heroína trágica (Leonor), víctima de un destino hostil. La acción limitada de la tragedia cabe oportunamente dentro de las unidades de tiempo (doce horas) y lugar (toda la acción ocurre en Londres en un salón del palacio). En efecto, el hecho de que las unidades enriquezcan *La delirante* para enfocar el momento clave en la vida de Leonor e Isabel otra vez confirma la hi-

16. Todas las citas de *La delirante* son de *Obras Poéticas*, t. III de Gálvez.

pótesis de Russell P. Sebold. Este sostiene que «... las unidades, lejos de ser meras convenciones arbitrarias, funcionan como símbolos o cumplen otro fin orgánico dentro de la estructura artística de la obra».¹⁷ Además, el lenguaje es sencillo y sin afectación, en versos de romance heroico (rima asonante que varía según el acto).

La delirante comparte varios temas con otras tragedias neoclásicas españolas. Primero, la obra de Gálvez subraya la necesidad de controlar las pasiones —el amor, el odio, la venganza, la ambición, los celos. El enemigo mayor de Isabel no es de carne y hueso sino las consecuencias fatales de la emoción desenfrenada, la cual no queda subordinada a la razón. Como los Moratín, López de Ayala, García de la Huerta, Quintana y otros dramaturgos del Siglo de las Luces, Gálvez conforma con *La Poética* de Luzán, la cual afirma —según René Andioc— que «... la justificación moral de la tragedia es la moderación de las pasiones...».¹⁸ Segundo, el tema de la tiranía —ejemplificado en la política de Isabel— es de gran popularidad en las tragedias del fin de siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX; parece ser una prefiguración del patriotismo durante la Guerra de Independencia, como señalan René Andioc, John A. Cook y Ivy McClelland.¹⁹ Por ejemplo, como en *La delirante*, en que un pueblo rechaza los abusos de Isabel («El pueblo clama, gime la nobleza...» 245), en el *Pelayo* (1805) de Quintana el pueblo no acepta tampoco la tiranía del moro Munza («... Gijón alzada / se niega a obedecer...»)²⁰ Además, en *La delirante*, Essex recomienda el papel apropiado de los reyes: «... los Monarcas / que la afligida humanidad consuelan / son padres de sus pueblos; de sus hijos / perdonan generosos las ofensas» (252).

Si *La delirante* se relaciona con la temática de otras tragedias dieciochescas, es igualmente una obra de Gálvez que hace hincapié en los aspectos más típicos de su teatro. Como la tragedia *Zinda*, *La delirante* desarrolla una sociedad matriarcal gobernada y controlada por la mujer, simbolizada en la audaz Isabel; igualmente, casi todo el dinamismo del argumento se origina en la actividad de las varias protagonistas del drama. Por ejemplo, además de Isabel y Leonor, es lady Pembroke que controla a su marido tímido (lord Pembroke) y organiza la muerte fingida de Leonor; el conde Essex es un soldado valiente pero queda controlado por Isabel (su monarca) y Leonor (su amante). Del mismo modo, *La delirante* señala otro tema preferido de Gálvez: el abuso de la esposa por el ma-

17. Russell P. SEBOLD, *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 238.

18. René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 400.

19. ANDIOC, p. 394, COOK, p. 301, Ivy L. MCCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, 1, p. 260.

20. Manuel José QUINTANA, *Pelayo* (ed. Jerry Johnson), Salamanca, Ediciones Almar, S. A., 1981, p. 351.

rido. El asesinato de Leonor por su marido Arlington —acción que nos recuerda *El egoísta*, comedia lacrimosa de Gálvez— es sólo el último abuso entre muchos sufridos por Leonor a través del drama. La locura de Leonor evidentemente se debe principalmente a la conducta de su marido y aun de su amante Essex. Nos recuerda la locura de Leonor la hipótesis de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su texto *The Madwoman in the Attic*, la cual subraya el destino triste de muchas mujeres de la literatura decimonónica que no son capaces de aguantar el dominio masculino.²¹

Teniendo en cuenta la temática femenina de Gálvez en *La delirante* y las otras obras de Gálvez, tal vez nos parece increíble que una escritora del Siglo de las Luces desarrolle tantos asuntos que hoy en día, al fin del siglo XX, quedan fuertemente discutidos. Es cierto que Gálvez es más atrevida que muchas de las escritoras españolas del siglo XIX —como Fernán Caballero, Rosalía de Castro, y aun Emilia Pardo Bazán al publicar y representar un corpus de obras que defienden tan abiertamente los derechos de la mujer. En efecto, no sería incorrecto mantener que Gálvez lograra criticar más el *status quo* femenino de su propio período que varias dramaturgas de la posguerra en pleno siglo XX, las cuales no desafían un injusto sistema patriarcal. Según Patricia W. O'Connor, estas dramaturgas, con la posible excepción de Ana Diosdado, «ni han expresado los deseos reprimidos de su sexo ni se han opuesto a las mujeres estereotipadas del teatro masculino contemporáneo».²²

En resumidas cuentas, María Rosa Gálvez merece un análisis detallado de los críticos modernos. Primero, Gálvez es dramaturga neoclásica de mucho talento que no sólo encarna los preceptos de la Ilustración en sus tragedias y comedias sino que empieza a desarrollar los temas favoritos del teatro romántico, el cual llegará a España después de 1833. Como se ha visto en *La delirante* y otros dramas, su teatro serio lleva las semillas de las constantes más preferidas por el duque de Rivas, García Gutiérrez y Zorrilla: el amor imposible, el destino hostil, el suicidio por un amor fracasado y cierta preferencia por un argumento histórico. No cabe duda que Gálvez es puente entre el Siglo de las Luces y el romanticismo en las tablas españolas.

Segundo, la dramaturga malagueña incorpora en su obra la otra voz de la Ilustración española. Es un vigoroso testimonio de los anhelos no satisfacer de la mujer, los cuales no se encuentran en el teatro de sus contemporáneos masculinos. Así es que las obras de ella figuran en una literatura olvidada, analizada por el crítico alemán Walter Benjamin.²³ Según éste, un texto literario puede

21. Sandra M. GILBERT y Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979.

22. Patricia W. O'CONNOR, «Spain's "Other" Post-War Dramatists: The Women», *Letras Peninsulares*, I (1988), p. 98. (Es una cita traducida del inglés.)

23. Terry EAGLETON, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981, p. 3.

mantenerse desconocido por varios siglos, y sólo renace en otra edad cuando se llega a percibir el vínculo entre la obra y la nueva época. Teniendo en cuenta el teatro de María Rosa Gálvez, está claro hoy día que se cuenta entre las primeras mujeres del mundo hispano —como Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo anterior— que han contribuido al desarrollo de la autoconciencia de la mujer en la literatura. Ésta florece hoy en la generación de Carmen Martín Gaité, Rosario Castellanos, e Isabel Allende.

LITERATURA DEL SIGLO XX