



Emilio Palacios Fernández

Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII

Índice

La promoción social de la mujer y el teatro
Las dramaturgas reformistas: traductoras y partidarias de
la estética neoclásica
Las dramaturgas del teatro popular
La musa dramática en el claustro
Conclusión

Universidad Complutense de Madrid

La promoción social de la mujer y el teatro
Ningún crítico pone actualmente en tela de juicio la importancia del siglo
XVIII en la promoción de la mujer en la sociedad española1. La tradición

venía recluyéndola en el hogar cumpliendo con lo que eufemísticamente se denominaba las tareas propias de su sexo (la crianza de los hijos, la atención del marido, la economía doméstica, la dirección de los criados, hilar y los consabidos rezos). Encerrada dentro de los estrechos muros del hogar, apenas si hacía vida social que fuera más allá de la asistencia a los oficios religiosos. A pesar de que encontramos en tiempos pasados algunas mujeres que alcanzaron un lugar destacado en las letras españolas, su presencia es meramente testimonial. Tenían vedada cualquier osadía intelectual; la simple afición a la lectura podía atraerle la acusación de «bachillera».

El cambio de siglo no produjo ninguna novedad sustancial en tal estado de cosas más allá de la frivolidad de las modas a la francesa o de la nueva costumbre del cortejo, que indignaban a los austeros moralistas, según estudió Carmen Martín Gaité². Sin embargo, el decidido apoyo de la monarquía de los Borbones al ideario ilustrado acarrearía consecuencias enormemente positivas para la reforma de la condición femenina. Uno de los sucesos más relevantes en este camino fue la publicación por el padre Benito J. Feijoo, motor temprano de la nueva ideología, de su discurso «Defensa de las mugeres» (1726) incluido en el primer volumen de su *Theatro crítico universal*³, texto que fue traducido a varios idiomas. Las propuestas del beneditino rompían los esquemas mentales tradicionales de los españoles al conceder a la mujer las mismas capacidades intelectuales que a los hombres, por más que éstas no se hubieran desarrollado por falta de una adecuada formación. Tampoco le parecían inferiores en la práctica de los valores morales. Estas opiniones, aunque dentro de un tono feminista moderado, causaron un gran estupor y dieron pie a una larga polémica entre partidarios y detractores de esta novedosa lectura de la condición femenina, que pervivió largo tiempo⁴.

Tomaron el relevo en la defensa del nuevo modelo de mujer ilustrada los discursos aparecidos en el semanario *El Pensador* (1762-1767) que editaba el publicista canario José Clavijo y Fajardo, apasionado promotor de la política oficial⁵. En él aparecieron varios artículos en los que criticaba sin piedad a las damas frívolas (como lo había hecho igualmente con los insustanciales petimetres masculinos), que fueron interpretados como una censura general a la mujer, dando origen a encendidos debates sobre este tema. Beatriz Cienfuegos, natural de la burguesa ciudad de Cádiz, puso contrapunto crítico femenino a estas ideas en *La Pensadora Gaditana*⁶, sin renunciar a la ideología progresista. La controversia en torno a la mujer, alejándose o acercándose a los postulados reformistas, siguió vigente a lo largo de la centuria. Una de las aportaciones teóricas más relevantes fue la publicación del libro de Josefa Amar y Borbón *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres* (1790), un manual bien documentado sobre formación femenina en el que la autora, socia de la Real Sociedad Económica Aragonesa y de la Matritense, trazaba las pautas de comportamiento de la mujer moderna⁷.

La reflexión teórica se completaba con propuestas políticas concretas, algunas de ellas promovidas por los sucesivos gobiernos ilustrados. Se mejoró la educación femenina, en particular el aprendizaje de la lectura que sacó a un grupo importante de mujeres fuera del círculo del analfabetismo endémico. El Estado favoreció la integración activa de la

mujer en la sociedad, mensaje que estaba particularmente dirigido a las damas de clase elevada a quienes se les pedía un compromiso público con los problemas de la realidad española⁸. Algunos episodios puntuales dejan constancia de esta política. En 1785 consiguió su doctorado en la Universidad Complutense doña María Isidra Quintina de Guzmán y de la Cerda, hija del conde Oñate⁹, episodio del que la prensa ilustrada hizo un generoso eco. La creación de la Junta de Damas de Honor y Mérito como sector femenino de la Real Sociedad Económica Matritense estuvo apoyada por el propio gobierno, a pesar de los recelos de algunos socios¹⁰. Formada por la flor y nata de la burguesía y aristocracia de la capital (condesa de Benavente, marquesa de Ariza, condesa de Torrepalma, duquesa de Almodóvar, condesa de Montijo...), el grupo se dedicó a atender, con abnegación y generosa entrega, distintos asuntos sociales de la capital del reino durante más de dos décadas. Tales episodios eran síntoma evidente de que algo nuevo se agitaba en el ámbito femenino, pero no puedo entretenerme demasiado en su descripción que justificaría, con mayores evidencias, la nueva situación de la mujer del Setecientos. Este progreso, como la Ilustración española misma, se desarrolló en medio de contradicciones e insuficiencias; pero en cualquier caso por vez primera la sociedad española se planteaba el problema de la mujer de manera colectiva.

Este ambiente de progreso de la cultura femenina y de mejora de las circunstancias sociales externas, aunque todavía insuficientes después de tantos siglos de abandono y limitado a ciertos grupos sociales, trae como consecuencia una presencia destacada de la mujer en el mundo de las letras. E incluso que, como señalara Feijoo, aprovecharan felizmente las nuevas oportunidades: «Baste saber que casi todas las mugeres que se han dedicado a las letras lograron en ellas considerables ventajas, siendo assi que entre los hombres, apenas de ciento que siguen los estudios salen tres o quatro verdaderamente sabios»¹¹. Lo mismo piensa, con sano orgullo femenino, la aragonesa Amar y Borbón, mientras aportaba un puñado de nombres de damas ilustres:

«Ninguno que esté medianamente instruido negará que en todos tiempos, y en todos países, ha habido mugeres que han hecho progresos hasta en las ciencias más abstractas. Su historia literaria puede acompañar siempre a la de los hombres, porque quando estos han florecido en las letras, han tenido compañeras e imitadoras en el otro sexo».

Concluye: «En España no se han distinguido menos las mugeres en la carrera de las letras. Si se hubiera de hablar de todas, con la distinción que merecen, formarían un libro abultado»¹².

Recorriendo los catálogos generales de escritoras desde el más antiguo del bibliotecario real Juan Bautista Cubié (1768)¹³, pasando por los trabajos clásicos de Parada, Serrano y Sanz, Margarita Nelken y María del Pilar Oñate¹⁴, a los modernos estudios de L. G. Levine¹⁵, Ruiz Guerrero¹⁶, incluida la exhaustiva Bibliografía dieciochesca de Aguilar Piñal (más adelante señalaremos otras fuentes específicas para el teatro), podemos

constatar que el número de escritoras del siglo XVIII, en sus diversas categorías y especies, asciende al centenar largo. Esto significa un cambio sustancial respecto a la experiencia de siglos anteriores. La mayor parte practican la literatura en ese sentido amplio y etimológico con que se define en la centuria ilustrada este término, aunque sean un número más reducido las que se dedican en especial a lo que hoy entendemos por creación literaria. Muchas de estas obras no llegaron a publicarse jamás y quedaron en el manuscrito, el cual alcanzó su verdadero sentido en la tertulia o en el salón. Pero esta realidad también es frecuente entre los varones en un siglo que vive una hiperactividad cultural y científica. Si acaso, entre las damas, puede ser que el manuscrito fuera más frecuente que entre los hombres, dada su condición sexual y el tradicional recelo de supuesta bachillería.

Según el tipo de obra, las mujeres muestran mayores o menores reservas a estampar libremente su nombre al frente de la misma. Parece que no existe ningún inconveniente cuando antecede a trabajos morales, científicos e incluso para ciertos tipos de novelas traducidas podría ser hasta un gancho para la lectora femenina. Pero en la literatura de creación, especialmente la lírica, se oculta con mayor frecuencia en el seudónimo, la sigla, o el anonimato. Tal situación dificulta los intentos de describir con exactitud la literatura femenina del siglo XVIII. Margarita Nelken afirma que es una centuria en la que abundan mucho los seudónimos femeninos. Sin embargo, también se debe aclarar que existen, sin que siempre podamos descubrir su identidad verdadera, algunas «literatas ficticias». Ciertos nombres de mujeres que aparecen en la prensa, que dan identidad femenina a algunos folletos o a poemas, me temo que son seudónimo de varones bien barbados que encontraron en este procedimiento la ocultación de una crítica libre y quizá deslenguada.

Existen algunos ámbitos en los que la creación literaria femenina parece sentirse favorecida y aun potenciada: el claustro, las tertulias y salones, las Sociedades Económicas son los ambientes naturales en los que la mujer accede a la escritura. Un muestreo, sucinto y provisional, de mujeres escritoras y su procedencia civil nos permite confirmar que el 66% son laicas y el 33% restante pertenece al estado eclesiástico. No quiere esto decir que tal estamento acapare la producción religiosa y moral, pues en ella también colaboran las civiles, ya que ésta asciende al 50 % de la producción femenina total. Los escritos de las monjas son fundamentalmente libros de piedad y oraciones, hagiografías y vidas ejemplares, historias de fundaciones pías, necrológicas, notas autobiográficas o diarios espirituales, epistolarios y, en menor medida, discursos espirituales y ascéticos, libros de enseñanza para colegios. También hallamos obra literaria, especialmente poesía religiosa (ascética y mística), aunque escribieron igualmente algunas piezas teatrales, como se verá más adelante. El resto de la producción literaria femenina surge en libertad en el contexto de las tertulias y de las Sociedades Económicas.

Ya Margarita Nelken advirtió sobre el hecho de que la mujer tuvo que crear su obra en peores condiciones que el varón a causa de la censura y de los tradicionales celos sociales. Y aporta en este sentido el dato de que el Vicario Eclesiástico de Madrid prohibió el 9 de agosto de 1797 la publicación del libro de María de las Mercedes Gómez Castro de Aragón

Pintura del talento y carácter de las mujeres, que ya disponía del visto bueno de los censores civiles Leandro Fernández de Moratín y José Pérez García, afirmando que «esta obra, mejor dispuesta y ordenada, podría ser más útil al otro sexo que los libros de galanteos y de amores, cuya lectura es en día la principal ocupación de una gran parte de las mugeres»¹⁷. No tengo datos positivos para confirmar que esto fuera así ni en esta ocasión, donde los inconvenientes son formales y no ideológicos, ni tampoco en otras. Conviene advertir además que la censura fue también implacable, en ocasiones, con determinados escritos de varones, sin que exista en esto diferenciación de sexos. Aunque tampoco hubiera sido extraño que algún censor tradicionalista hubiera orientado la creación de alguna escritora a las labores propias de su sexo. Sin embargo, podemos suponer que funcionaría normalmente la autocensura en las obras escritas por mujeres para no sobrepasar los límites que imponía la sociedad en cuanto a expresión de sentimientos, cultura, por más que algunas damas se expresaran con total libertad y al margen de las convenciones sociales, escribiendo incluso poemas obscenos. Dejemos de lado la creación de poetisas, tal vez el espacio literario más frecuentado por la mujer¹⁸, y la labor, más humilde, de las narradoras, para aproximarnos al mundo del teatro. Desde la cazuela del coliseo, espacio en el que la grey femenina participaba activamente en la fiesta teatral, la mujer siguió con cuidado la evolución del teatro dieciochesco, y fue también asidua lectora del mismo. Esta afición se incrementó con la moda de la comedia sentimental y se completó con la novela del mismo tema, géneros que atraieron fanáticamente al público de las dos décadas finales de siglo, especialmente al femenino, con sus historias de amor y desgracias personales, con las heroínas pobres y abandonadas por la fortuna que provocaron el llanto con un exceso de sentimentalidad y moralina. La propia Margarita Hickey, que desaconseja la presencia de historias de amor indecoroso, desaprueba también el afán de ciertos autores «de presentarnos en sus Comedias y Tragicomedias amorosas unos amores empalagosos, insípidos y fastidiosos, con los que los amantes y amados se derriten mutuamente de amor sin ningún fruto ni provecho, pues no dirigen sus amores a algún fin heroico y buen exemplo»¹⁹. Sin embargo, hasta los propios dramaturgos neoclásicos, menos propensos a estos excesos lacrimosos, dejan traslucir estos sentimientos de moda, como se observa en la producción moratiniana, por más que el dramaturgo madrileño busque siempre una mayor hondura en sus propuestas ideológicas para la educación de la mujer²⁰.

No es de extrañar que los moralistas, que nunca habían visto con buenos ojos que la gente leyera obras literarias, especialmente novelas y dramas, lo desaconsejaran con mayor insistencia para las mujeres. Tal parecer sostuvo fray Rafael Vélez en *Los libros en las manos de las señoras*, al que se opuso con criterio más moderno el portugués Luis Antonio Verney en su manual educativo *Educación de las mujeres*²¹, donde recoge al respecto las ideas de Fénelon, Rollin y otros. Por cierto, que el libro *Escuela de mujeres y educación de niñas* de Fénelon se publicó en Madrid en 1770. En el ya mentado *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres*, Amar y Borbón, partidaria confesa de la instrucción femenina, aconseja a la mujer la lectura, siempre que ponga el oportuno cuidado en seleccionar

las obras adecuadas. Dice: «La afición que muchas mugeres tienen a leer, y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso a los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que enseña»²². El asunto de la lectura de teatro en las colecciones o series dramáticas en el ámbito del Setecientos está todavía por estudiar de una manera global, a pesar de que tenemos numerosos trabajos parciales²³. La publicación de estas «comedias sueltas» fue un esfuerzo continuado a lo largo del siglo en las prensas de numerosas editoriales de distintas ciudades españolas destinadas, no sólo a los menesteres de la representación por las compañías teatrales sino también para la lectura, dado el tono novelesco de estos dramas. Las mujeres debieron ser, pues, uno de los principales grupos consumidores de las mismas.

Para situar correctamente la creación de las dramaturgas que ejercieron su oficio en el XVIII, de las que existe una importante y novedosa nómina en contraste con épocas anteriores²⁴, conviene trazar antes un breve esbozo de la historia del teatro dieciochesco²⁵. La estética teatral barroca y los usos tradicionales (temas, géneros...) siguieron vigentes en las primeras décadas de siglo por más que existiera entre los ingenios, siguiendo las nuevas modas, una mayor preocupación por explorar los elementos espectaculares de las comedias «de teatro». Ignacio de Luzán proponía en su *Poética* (1737) una reactualización del canon clasicista, con unos nuevos modelos dramáticos en franca oposición a los géneros del teatro barroco y del modelo popular vigente. Sin embargo, la dramaturgia neoclásica no se desarrolló hasta la década de los 60, ya en el reinado de Carlos III, enriquecido el repertorio de obras originales, insuficiente, con traducciones de dramas extranjeros y adaptaciones y refundiciones del teatro seiscentista. La publicación del libro teórico del aragonés inició una enconada y larga polémica entre los defensores del viejo estilo (estética barroca, libertad creativa, visión conservadora de España, actitud positiva ante los ingenios del teatro áureo) y los reformadores, firmes partidarios de las normas clásicas y de la ideología ilustrada, censores críticos del teatro barroco.

La presencia de las mujeres en el mundo de la creación dramática es algo que no se le escapa a un observador curioso como fue el erudito cómico Manuel García Villanueva en su peculiar historia del teatro cuando afirmaba: «Tampoco han faltado poetisas en nuestra España que hayan querido aumentar a los atractivos del bello sexo los de la poesía [...] Madama Equi, que escribió en Madrid para nuestros teatros; y en los tiempos presentes hemos visto composiciones dadas a los mismos por doña Gabriela Morón, doña Rosa de Gálvez, y aun doña Joaquina Cornelia, hija del actual don Luciano»²⁶. No acierta con exactitud en los nombres que anota, pero sí capta la novedad del fenómeno en el Siglo de las Luces. En las páginas siguientes intentaremos la recuperación de este ámbito cultural, que la desidia investigadora o un machismo militante o inconsciente ha mantenido durante largo tiempo en el olvido, cercenando una parcela de nuestra memoria histórica, y de la historia del arte escénico en particular, que no parece oportuno seguir ignorando en nuestra época. El libro clásico de Manuel Serrano y Sanz, ya citado, y el moderno esfuerzo investigador de los dos tomos de *Autoras*, dirigido por J. A.

Hormigón, en el que ha colaborado un laborioso grupo de profesores, nos ayudarán en este recorrido por la producción dramática femenina.

Las dramaturgas reformistas: traductoras y partidarias de la estética neoclásica

Una parte destacada de las mujeres que se interesaron por el teatro perteneció al bando renovador y colaboró activamente, junto a sus colegas masculinos, en los proyectos de reforma del arte escénico en defensa de los cánones clásicos y del ideario ilustrado.

Las academias, las tertulias y el teatro

Algunas de estas damas interesadas por la nueva cultura fueron eficaces animadoras de academias literarias, especialmente en el Madrid de finales de siglo, en las cuales el teatro se convirtió en uno de sus principales atractivos. Estas tertulias se celebraron en el marco incomparable de los palacios de ciertas familias de nobleza, que buscaban con este signo externo mejorar su imagen pública o, en otras ocasiones, rendir culto a sus ideales políticos. Parece evidente que sólo una parte de esta nobleza apoyó decididamente las reformas, mientras que otro sector importante de la misma apostó por mantener la situación anterior, temerosa de que las nuevas propuestas sociales les arrastraran a perder los añejos privilegios. Algunos, incluso, fueron activos animadores de los movimientos conservadores. En varias de estas casas de nobleza radicadas en la corte existían pequeños coliseos privados, que sirvieron tanto para acoger celebraciones festivas (bailes, conciertos...) como para las representaciones teatrales. Las reuniones se organizaban, otras veces, en casa de burgueses adinerados con inquietudes culturales o en las mansiones, más humildes, de destacados hombres del mundo de las letras, académicos o profesores.

No consiguieron estos salones literarios la grandeza y la importancia que conceden los hermanos Goncourt a los que existían en la Francia dieciochesca²⁷, ni manejaron el poder político que les atribuye en sus *Lettres Persannes* el ensayista Montesquieu:

«No hay nadie que desempeñe algún cargo en la Corte, en París o en provincias que no tenga una mujer por las manos de la cual pasan todas las gracias que pueda conceder y también, a veces, las injusticias que pueda cometer. Todas estas mujeres sostienen relaciones entre sí, y llegan a formar una especie de república, cuyos miembros, siempre activos, se prestan ayuda y se favorecen mutuamente. Viene a ser como un nuevo Estado dentro del Estado. Quien está en la Corte, en París o en Provincias y ve actuar a ministros, magistrados o prelados y no conoce a las mujeres que les dominan, se asemeja a un hombre que viese cómo funciona una máquina a la perfección, pero ignora todos sus resortes»²⁸.

En España, esto no sucedió con la misma evidencia, ni los salones fueron inquietos centros dispuestos para crear opinión o para favorecer ciertas opciones políticas. «Nuestros aristócratas carecieron, anota Fernández Quintanilla, sin ninguna duda, a pesar de su formación ilustrada, del deseo de transformación política. Su reformismo no pasó del mero aspecto cultural, e incluso, a veces, esta actividad se nos ofrece dudosa, sin una coherencia seria y sí muchas veces, con los caracteres de una diversión superficial»²⁹. De la misma opinión es Martín Gaité cuando subraya que se quedaron en mera apariencia externa, cuestiones de prestigio o lucimiento social. Entre sarao divertido o tertulia cultural los salones madrileños tuvieron una vida intensa, aunque de incidencia política e ideológica muy dispar. Con todo, como advierte Palacio Atard, no conviene devaluar excesivamente su función. Son reflejo del reformismo moderado de la Ilustración española, y de las transformaciones que soportaba una sociedad en cambio. Tampoco debemos confundir estas reuniones con las tertulias de carácter popular (discusión, música, naipes) de botillerías y cafés, que iban sustituyendo a los antiguos mentideros del siglo anterior.

En Madrid, más que en las tranquilas ciudades provincianas, existieron a lo largo del siglo numerosos salones en los que la presencia de la mujer fue determinante. Los frecuentados sólo por los hombres tuvieron un carácter más específicamente cultural y científico, como las tertulias que se celebraron en torno a los eruditos Blas Antonio de Nassarre, Montiano y Luyando, Llaguno y Amírola, la Fonda de San Sebastián o la que dirigió el padre Estala, catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro. Mediado ya el siglo, sabemos que la esposa de Montiano participaba activamente en las reuniones domésticas patrocinadas por su marido, director de la Real Academia (de la Lengua), cofundador de la Academia de la Historia y autor de las dos primeras tragedias neoclásicas (la Virginia, el Ataúlfo), que fueron editadas como ejercicio literario práctico en sendos tomos de su Discurso sobre las tragedias españolas (1750-53)³⁰.

Por la misma época adquirió gran renombre la Academia del Buen Gusto dirigida por la condesa de Lemos y marquesa de Sarria en su palacio de la calle el Turco³¹. Allí libraron sus batallas literarias, bajo su discreta protección, los literatos defensores de la nueva estética (Luzán, Nassarre, Velázquez, Montiano...), frente a los partidarios de los gustos tradicionales (Torrepalma, Porcel, Villarroel, Scotti, Oyanguren...). En este ambiente cultural se iniciaron en la anacreóntica, hablaron de teatro, y de las novedades de las letras europeas. La tertulia, que se celebró desde enero de 1749 a septiembre de 1751, tuvo gran relevancia pública. La marquesa dirigía las reuniones, en las que también participaron otras mujeres («las mironas» que se citan en algún texto)³². Así lo describe el castizo José Villarroel en los versos de un ingenioso «Vejamen» que dirige a un amigo:

«Aquí estoy en Madrid, que no en la Alcarria,
y en la casa también de la de Sarria,

marquesa hermosa, dulce presidenta,
que no sólo preside, mas sustenta
con dulce chocolate
al caballero, al clérigo, al abate,
que traen papelillos tan bizarros,
que era mejor gastarlos en cigarros [...]»³³

En el coqueto coliseo del palacio se puso en escena el primer drama sentimental *La razón contra la moda*, obra del dramaturgo galo Nivelles de la Chaussée que por aquellas fechas triunfaba en los escenarios de París y que había sido traducido por el propio Ignacio de Luzán quien lo editó (Madrid, 1751) con una «Dedicatoria» a la marquesa anfitriona. Parece ser que la tertulia cesó bruscamente a causa del enfrentamiento entre ambos bandos, que acabaron siendo irreconciliables, cuando Nassarre, neoclásico radical, criticó duramente a nuestros ingenios barrocos, siendo duramente replicado por Tomás de Erauso y Zabaleta, seudónimo del tertuliano Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda, en el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España* (Madrid, 1750), que dio curso a todas las polémicas posteriores entre reformistas y casticistas, y que provocó la muerte del bibliotecario real.

Los salones más destacados funcionaron en las dos últimas décadas de siglo. El más recomendado de la Corte fue el que reunía la condesa-duquesa de Benavente en su finca *El Capricho*, palacio campestre en las cercanías de Madrid, rico en jardines y con una lujosa decoración³⁴. Disponía además de una excelente biblioteca. Fueron asistentes asiduos al mismo Ramón de la Cruz, Jovellanos, Moratín, Iriarte, Goya (quien pintó para el palacio numerosos cuadros, entre ellos varias escenas de comedias). Alternaban en él las diversiones con las animadas discusiones literarias, los conciertos de música con las representaciones teatrales. Aquí se pusieron en escena obras de Ramón de la Cruz, que era el dramaturgo protegido de la casa, y de Tomás de Iriarte, a pesar de que sus propuestas estéticas estuvieran enfrentadas. La condesa ejerció un conocido mecenazgo sobre cómicos como Pepa Figueras, y toreros como Pedro Romero o Pepe Hillo, hasta el punto de que, cuando éste fue embestido por un toro en la plaza de Madrid, fue llevado hasta la duquesa, que presenciaba la corrida, y el diestro murió desangrado en sus brazos. El salón de la Benavente era el más típicamente moderno y activo en las décadas finales de siglo.

La condesa de Montijo, doña María Francisca de Sales Portocarrero, aglutinó en torno a su persona a un importante grupo de gentes ilustradas, destacados intelectuales y literatos³⁵. Nunca tuvo su reunión la vistosidad de la Benavente, sino que fue más bien una tertulia con preocupaciones más graves. Participaron en ella clérigos jansenistas, ya que sentía gran preocupación por la reforma de la religiosidad del pueblo español, con la declarada pretensión de despojarle su aire fanático y sentimental, por lo que tuvo algunos problemas con la Inquisición. Se discutía también sobre temas sociales y políticos, en consonancia con sus

actividades en la Sociedad Económica Matritense, alguno de los cuales no agradó tampoco al todopoderoso Godoy, que promovió su destierro a sus posesiones de Logroño, donde moriría. Por otro lado, la condesa, traductora de un libro sobre el matrimonio, gozó de la amistad de reputados hombres de letras como Jovellanos, Meléndez Valdés, Llaguno y Amírola, Estala o Urquijo, reconocidos especialistas en asuntos teatrales, que le tuvieron al corriente de los problemas del mundo del teatro. El salón de la duquesa de Alba era, quizá, el más ameno de la Corte. Diversiones, modas, buen vivir, majismo y otras costumbres típicas le proporcionaban una imagen de salón castizo y frívolo³⁶. Afirma Fernández Quintanilla: «A la Duquesa no le interesó nunca demasiado el proyecto de nueva sociedad española que tenían los ilustrados. No era afrancesada como lo fueron otras aristócratas. Ni hizo intención alguna de contribuir, junto a las Damas de Honor y Mérito, a cambiar la miseria y la ignorancia del país»³⁷. No es extraño, pues, encontrar en su palacio a los mismos literatos (Cruz, Iriarte...) o pensadores que hemos hallado en otras doctas reuniones cuando tenían necesidad de entretener su ocio. A su modo, la duquesa de Alba ejerció un cierto mecenazgo sobre escritores, pintores (con Goya le unió una estrecha amistad), cómicos (María del Rosario Fernández, La Tirana), toreros (Costillares), músicos, y no justamente con Pablo Esteve quien le hizo aparecer en una picante tonadilla que cantó la famosa tonadillera la Caramba, que dio con sus huesos en la cárcel ante las airadas protestas de la nobleza³⁸.

En el quicio del siglo fue también renombrada la tertulia que se celebraba en casa de la marquesa de Fuerte-Híjar, María Lorenza de los Ríos, muy frecuentada por los cómicos del vecino coliseo de los Caños del Peral los días de ensayo. Al calor de este ambiente teatral, escribió su presidenta dos comedias, de las que hablaremos más adelante. La anfitriona colaboró de manera activa en la Sociedad Económica Matritense, y redactó un ajustado informe sobre la «Educación moral de la mujer», con evidentes ideas ilustradas y contrario al espíritu consumista de las damas de la nobleza.

Situado fuera del espacio de la capital del reino, hemos de recordar al menos la tertulia que organizó en el Alcázar de Sevilla el intendente Pablo de Olavide, colaborador del ministro Aranda hasta que fue destinado a este importante puesto político en Andalucía (1767-1776)³⁹. Los asuntos teatrales fueron uno de los temas que mayor atractivo tenían para el inquieto intelectual de origen peruano. Ya en su época madrileña había colaborado en la campaña de traducción de obras francesas para abastecer con piezas nuevas, arregladas al arte, los coliseos cortesanos y aun públicos. Radicado ahora en Sevilla, continuaba con sus aficiones por la escena: organizó una escuela de cómicos, reformó el coliseo de la ciudad, fomentó el teatro nuevo con otras traducciones... En la tertulia literaria las discusiones sobre el teatro llenaban la mayor parte del tiempo. Para ella escribieron algunas obras tertulianas tan renombrados como Jovellanos, cuya tragedia urbana *El delincuente honrado* (1773) fue representada en el alcázar, o el culto clérigo Cándido María Trigueros, activo autor teatral, traductor y refundidor de dramas. Colaborando con eficacia en la organización de las tertulias encontramos la grácil y joven figura de Engracia o Gracia de Olavide (1744-1775), prima hermana del

presidente. Solía acompañarle de manera habitual, entre un nutrido sector femenino representativo de la buena sociedad sevillana, Mariana de Guzmán, hija del marqués de san Bartolomé del Monte. Gracia trabajaba activamente en la organización de las representaciones en el salón del palacio o en el coliseo de la ciudad y en la preparación del repertorio dramático coordinando a los autores del grupo y traduciendo ella misma del francés una obra de Françoise de Graffigny bajo el título de La Paulina, que se representó en Sevilla el 7 de agosto de 1767. Jovellanos le tenía gran estima, y lamentó su temprana muerte en una fúnebre elegía.

Las traductoras de teatro

Gente de mundo y con un conocimiento contrastado en idiomas modernos, un grupo de estas dramaturgas colaboró en la traducción de obras nuevas. Ante la dificultad de hallar piezas dramáticas escritas según el arte, que hicieran competencia a los géneros del teatro comercial que tanto éxito tenían, los dirigentes de la política cultural idearon dos soluciones: adecuar los dramas barrocos menos desarreglados o traducir obras extranjeras. El proyecto fue minuciosamente pensado y organizado desde la corte en la primera década del reinado de Carlos III, aunque siguió vigente durante los años en los que el conde de Aranda ejerció la gobernación del Consejo de Castilla⁴⁰. En el mismo colaboró una selecta nómina de escritores próximos al poder y de probada fidelidad a la ideología ilustrada. En el grupo radicado en Madrid participaron conocidos literatos como los hermanos Iriarte, Fernández de Moratín padre, Cadalso, Llaguno y Amírola, Clavijo y Fajardo, Cruz, Nipho, aunque estos dos últimos cambiarían más tarde de bando estético e ideológico. Uno de los traductores más activos fue el ya conocido Pablo de Olavide, el cual prolongó esta misión traductora entre los asistentes a la tertulia de Sevilla (Trigueros, González de León, Olavide, Reynaud...)⁴¹.

En este contexto general debemos situar la labor de las traductoras, las cuales realizaron su trabajo con mejor o peor oficio. Mariana de Silva y Meneses (1740-1784)⁴², hija del marqués de Santa Cruz, casó con Francisco de Paula Silva, duque de Huesca, de cuya unión nació María Teresa Álvarez de Toledo, futura duquesa de Alba. Al enviudar joven, llevó a cabo dos nuevos enlaces con familias nobles de la corte: Joaquín de Pignatelli, conde de Fuentes (1775) y Antonio Ponce de León, duque de Arcos (1778). Fue el coetáneo Álvarez y Baena en su libro *Hijos de Madrid*, donde nos ofrece una apasionada noticia biográfica, quien informó de los rasgos de su rica personalidad: dama de agradable y dulce conversación, inclinada al estudio, aficionada a las artes y excelente pintora ella misma, por lo que fue académica honoraria de la Real Academia de San Fernando (1766), de cuyo departamento de pintura ejercería después la dirección, y académica de la Academia de Artes de San Petersburgo (1770). En lo que se refiere a su afición literaria matiza: «componía versos excelentes, e hizo varias traducciones de Tragedias y otras obras del francés»⁴³. No se han

conservado sus creaciones literarias.

Mayor transcendencia tiene la participación literaria de Margarita Hickey y Pellizzoni⁴⁴. Su producción poética resulta un caso insólito en la literatura del siglo XVIII, y tal vez de la poesía femenina española de todos los tiempos. No sabríamos si definirla como feminista o como militante contra el varón, lo cual ha provocado un oscuro silencio de la crítica hasta olvidarla casi por completo. Como la poetisa gaditana María Gertrudis de Hore, la hija del Sol, es de ascendencia extranjera, y también como ella tuvo una biografía difícil, aunque con una solución vital diferente, ya que aquella acabó su vida recogida en un convento. Hija de un militar irlandés al servicio de la corte española y de una cantante de ópera italiana, nació en Barcelona hacia 1740. Muchacha aún, contrajo matrimonio en Madrid con el septuagenario Juan Antonio de Aguirre, militar retirado próximo a la corte. Perteneció al círculo de Montiano y Luyando en momentos difíciles de la política española y tuvo amistad cordial con García de la Huerta con quien se carteó durante su exilio parisino, tras el motín de Esquilache (1766), por lo cual fue interrogada, y quien le escribió varios poemas amorosos (a nombre de Lisi)⁴⁵. Enviudó siendo joven, antes de 1779. «Debió entonces, señala Serrano y Sanz sin demasiados fundamentos, ser galanteada y corresponder con entusiasmo, cual suelen las mujeres que en la flor de su juventud sólo han conocido el invierno del amor, representado en un marido viejo»⁴⁶. Lo cierto es que al gozo siguió el desengaño y a éste un resquemor profundo del que hizo profesión poética. Quizá por ello utilizó el seudónimo de Antonia Hernanda de la Oliva o firmó su obra con el anónimo Una dama de esta corte, apenas disimulado más adelante en las siglas M. H.⁴⁷. Luego reorientó su vida: casó de nuevo y pasó el resto de sus días retirada, dedicada al estudio de la geografía. Murió después del año 1791.

Quiero dejar constancia de que Margarita Hickey es una poetisa con cierta calidad en su creación literaria. Publicó un abultado volumen de Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas en la Imprenta Real en 1789⁴⁸, que se anunciaba como primer tomo que luego no tuvo continuidad. Además de las composiciones poéticas menores, se recogen en el mismo dos poemas épicos de mayor aliento, textos líricos que necesitarían mayores atenciones de la crítica, y una traducción de la Andrómaca de Racine, de los que afirma en la conclusión del «Prólogo»: «Con la traducción de la Andrómaca, presento al público algunas Poesías líricas, en cuya composición he divertido a veces mi genio y ociosidad, a falta de ocupaciones y diversiones adaptadas a mi gusto: no he pretendido herir a nadie en ellas, y solamente la variedad de casos y de sucesos que me ha hecho ver, conocer y presenciar el trato y comunicación del mundo y de las gentes, han dado motivo y ocasión a los diferentes asuntos y especies que en ellas se tocan»⁴⁹.

En el «Prólogo», donde la autora expone sus ideas ilustradas sobre el teatro para destacar su valor moral y educativo⁵⁰, explica las razones de su empresa dramática: tras observar las inadecuadas traducciones que en los últimos tiempos se habían hecho de las obras teatrales de Metastasio y de varios autores franceses, quedó defraudada, «pues los mas de ellos se apartan infinito de los originales (dexando a cada uno en su lugar y mérito), por haber querido los Traductores, usando de sus ingenios, añadir

y quitar en sus traducciones a su arbitrio lo que les ha parecido conveniente»⁵¹. Exige, pues, a quienes se dediquen a este menester que hagan versiones fieles a los originales, y así su *Andrómaca* «está traducida al castellano tan fielmente, que ni en pasage, ni en expresión alguna he querido alterarla». Esta versión, que iba avalada por una «Carta» laudatoria de Montiano y Luyando, máximo especialista en la materia, está dividida en tres jornadas y rimada en versos octosílabos. Aunque la editaba ahora, parece que era un trabajo realizado fechas atrás si hacemos caso de la censura que en 1779 evacuó Nicolás Fernández de Moratín con el fin de publicarla: «bastante ajustada a su original y no carece de mérito; y aunque no tuviera más que el poder excitar con su exemplo a desterrar la ociosidad de muchas damas, me parecería por eso y por no tener cosa opuesta a ningunas leyes, digna de que V. A. conceda la licencia que pide para su impresión la traductora», según los datos documentales que aporta Serrano y Sanz⁵². No consta si se estrenó en Madrid, aunque el 19 de diciembre de 1789 se puso en escena en el coliseo de la Cruz una tragedia intitulada *Andrómaca*, sin que se especifique en los archivos si se trata de la versión de Clavijo y Fajardo o la de Margarita Hickey (publicada ese mismo año), y que permaneció tres días en cartel bajo los auspicios de la compañía de Manuel Martínez con una asistencia de público media y acompañada de la tonadilla *El sueño*⁵³. En la portadilla del citado volumen se anunciaba «el otro tomo no acabado, por las razones que en el Prólogo se expresan, con tres tragedias traducidas al castellano». Existía incluso una censura favorable para que fuera llevado a las prensas de la pluma de Casimiro Flórez (16 de octubre de 1787), que bendecía su calidad frente a otras versiones realizadas en los últimos tiempos: «Todo es bueno en estas tragedias, y todo se encamina en ellas a hacer los hombres mejores [...] En la *Andrómaca* de Racine nadie ha notado hasta ahora ningún defecto en la moral, y ha corrido por lo mismo sin tropiezo en todas partes. En *Zayra* y *Alcira* no puede negarse que hay en el original algunas proposiciones libres o mal sonantes; pero la Traductora ha tenido la discreta y piadosa advertencia de omitir unas, rectificar otras»⁵⁴, que especifica el censor, aunque haya tenido que apartarse en algo del original. El hecho es que, a pesar de que estuviera aprobada su publicación, nunca llegaron a las prensas. Desconozco si la causa estaba en los recelos del censor, en la indecisión de la traductora para editar un texto que no se ajustaba como ella deseaba con su fuente, o en la reacción social que levantaron sus versos, radicalmente feministas, justo cuando estallaba en el país vecino la Revolución. Ambas tragedias quedaron en el olvido: los traducidos textos de Voltaire, la *Zaira*⁵⁵ y la *Alcira*, quedaron inéditos. Con estas tres versiones Margarita Hickey se convirtió en uno de los primeros traductores del teatro francés en la época temprana de la «Generación arandina». Racine y Voltaire fueron los modelos en los que se miraron los trágicos españoles del primer Neoclasicismo, y por este motivo predominan las traducciones de estos autores franceses. En el mismo ambiente ilustrado tradujo la citada Gracia de Olavide la *Paulina* de Grafigny. Fuera ya de este contexto temprano es la traducción de una para mi desconocida Magdalena Fernández y Figueroa⁵⁶ que publicó en 1803 *La muerte de Abel vengada*, versión del drama *La mort d'Abel* (1793) de Gabriel

Legouvé. Escrita en romance endecasílabo, está realizada con mayor acierto que, según Serrano, la llevada a cabo por Antonio Saviñón, dada a luz este mismo año, aunque esta versión alcanzó mayor reconocimiento y tuvo varias representaciones en los coliseos madrileños.

Otras escritoras neoclásicas

Conocemos escasos datos sobre Francisca Irene de Navia y Bellet (1726-1786)⁵⁷. Nacida en Turín, era hija del marqués de Santa Cruz de Marcenado. Estudió en su juventud la gramática, la retórica, la filosofía, y conocía varias lenguas clásicas y modernas (francés, italiano, alemán, inglés). Casó en 1750 con el marqués de Grimaldo, militar. Mujer de grandes inquietudes intelectuales, escribió poesía en latín y en castellano, y es autora igualmente de numerosas composiciones literarias que ordenó fueran quemadas a su muerte en 1786. Un coetáneo, según noticia recogida por Gallardo, afirmaba de ella: «Es de las mujeres más doctas de estos tiempos y gran poetisa, como lo sabe todo Madrid por sus comedias y demás obras. He visto algunas tuyas que me dieron una gran idea de su numen»⁵⁸.

En las últimas décadas del Siglo de las Luces el Parnaso femenino se enriquece con varias dramaturgas adscritas a la nueva escuela. Destaca la ya citada María Lorenza de los Ríos⁵⁹, marquesa de Fuerte-Híjar, animadora de una tertulia teatral en su palacio, próximo al coliseo de los Caños del Peral. Estaba casada con Germán de Salcedo y Somodevilla, que ejercía el cargo de subdelegado de teatros. Es autora de dos obras, que se conservan juntas en manuscrito de finales del XVIII, con hermosa letra de amanuense, en la Biblioteca Nacional: *El Eugenio*⁶⁰ y *La sabia indiscreta*⁶¹. La primera es una comedia en prosa y tres actos, de estructura típicamente neoclásica. El escenario es realista (gabinete de una casa con dos puertas practicables que comunican con el interior). La acción transcurre en Valladolid donde tiene lugar una serie de complicadas historias amorosas entre gente de clase alta, con la presencia de un reconocimiento, tópico frecuente en la tragedia urbana. Mezcla elementos costumbristas, análisis de la sociedad e ingredientes sentimentales. *La sabia indiscreta*, es una «comedia en un acto» y en verso, romance octosílabo, ejercicio literario menos frecuente entre los reformistas que abominan del teatro breve. Los personajes pertenecen al mundo de la realidad: las hermanas Laura y Matilde, y la criada Felipa; y por el sector masculino: Roberto, Calixto, Claudio y la compañía de un criado, muy alejado de la figura del gracioso. Claudio lamenta que en vez de tratarle como a un galán, según hacen el resto de las mujeres con quienes se relaciona dentro del juego de frivolidades de la sociedad burguesa, Laura no le hace ningún caso porque «se mete a literata» y dedica su tiempo a la lectura. La afición a los buenos libros le sirve de sustituto de las frívolas diversiones amorosas que se estilan entre los jóvenes. Por el contrario, su hermana Matilde, con escasa vocación erudita, pretende a Claudio sin ser correspondida, por

lo cual dirige a la par sus dardos amorosos hacia Calixto. Esta contraposición queda clara en boca de la criada Felipa, siempre perspicaz:

«La mayor mucho talento,
mucha discreción, reserva;
aborrece el galanteo,
solo en los libros encuentra
diversión; mas la menor
todo al contrario, es tronera
presumida, nada sabe,
mas que cuatro cuchufletas,
siempre pensando en cortejos,
y jamás en cosas serias»⁶².

Una falsa carta sobre el próximo matrimonio de don Claudio con una bella desconocida, pone en grave trance de celos a Laura. La confrontación amorosa le permite a la autora llevar a cabo un ajustado análisis psicológico del corazón femenino, y hacer una oportuna reflexión sobre la función de la mujer en la sociedad moderna, acorde con los valores de la Ilustración. Por otra parte, el diálogo de los personajes es utilizado para incluir algunas críticas de tipo metateatral donde salen malparados ciertos usos del teatro popular: el tipo del galán de comedia, el lenguaje de las relaciones sin sentido de sustantivos empleados desde el drama barroco, «el estilote de antaño», y otras menudencias menores. Tras los pasos de Moratín, y acaso pertenecientes a su mismo círculo cultural⁶³, velaron sus armas literarias dos mujeres que, según señala Serrano y Sanz, alcanzaron una gran relevancia en el mundo del teatro: María Rita de Barrenechea y María Rosa Gálvez. La primera, hija de José Fernando de Barrenechea, marqués del Puerto, y de Ana María Morante de La Madrid, marquesa de La Solana, vino al mundo en Bilbao en torno a 1750⁶⁴. Fallecida su madre, el marqués tomó órdenes y se trasladó a Valladolid, ciudad en la que su hija estudió en el monasterio de Las Huelgas y tomó matrimonio con Juan de Sahagún Mata-Linares, conde del Carpio. En cumplimiento de las obligaciones profesionales del marido, la pareja se trasladó a Barcelona en cuya audiencia trabajó, donde nacieron sus hijas María Martina y Francisca Javiera. Posteriormente se aposentaron en Madrid al ser nombrado ministro del Consejo de Órdenes. Agente activo de las tertulias madrileñas, María Rita de Barrenechea falleció el 23 de noviembre de 1795. Era señora de marcada afición al estudio y buen gusto literario, próxima a los círculos ilustrados, fiel amiga de María Rosa Gálvez, que le ensalza en un poema con motivo de su fallecimiento («La noche. Canto en verso suelto a la memoria de la señora condesa del Carpio»). Compuso poesía lírica y una Descripción de un viaje por la Mancha. Como autora dramática⁶⁵, nos legó varios títulos, todos ellos en prosa según los usos de los reformistas: Catalín (Jaén, 1783), El aya francesa, ambas en un acto. Serrano y Sanz informa que dejó también varios

apuntes manuscritos de comedias en preparación, entre ellas una de tema infantil que describe en los siguientes términos: «Comedia. Sin título: cuyos protagonistas son una hija de la condesa y otras niñas amigas suyas. El asunto es infantil: la prohibición de abrir una caja que contenía un pájaro, el cual debe la libertad a la curiosidad mal reprimida de las niñas»⁶⁶. Desconocemos el paradero de estas obras, salvo Catalín, comedia de ambiente vasco que desarrolla la acción en Portugalete, en el gabinete interior de un caserío. Los personajes son también de apellido euskaldún: Barreina, Guitía, Catalín, Marichú, el barón, Beltía, Julián, el criado. Es una comedia de costumbres con escenas de caserío con sus caballeros arruinados, las hijas enamoradizas, y un barón chasqueado. Y hasta una canción en vasco en boca de Marichu:

«Y lailá, y lailá, acsobac gustiac ibairá
Acsó, acsó, acsó, acsó.
Ilsirian saspi acsó, aec sulora nibeguirá,
Acsoric empará se dilá»

Con todo, «la autora ha pretendido darle aire de comedia, acumulando personajes, intrigas e incidentes que, o suceden con una rapidez de vértigo, o se quedan en simples enigmas», afirma un estudioso moderno⁶⁷. También aparecen algunas ideas habituales en las obras de tendencia ilustrada, como el rechazo del duelo, el humanitarismo... María Rosa Gálvez de Cabrera vino al mundo en Málaga en 1768, de ascendencia desconocida, y emparentada por adopción con los famosos Gálvez, familia del futuro ministro de Indias⁶⁸. Casó en su ciudad natal con José Cabrera y Ramírez, capitán de milicias, quien desempeñó posteriormente la agregación de la embajada de Estados Unidos. No sabemos en qué fecha se aposentó la joven en Madrid, donde mantuvo relación con el círculo político y cultural de Manuel Godoy, con quien se dice que intimaba, si bien parece, añade Serrano y Sanz, «que en este punto la maledicencia ha exagerado notablemente los hechos, hasta afirmar que la poetisa recreaba al Ministro, no sólo con sus caricias, sino que, prostituyendo la poesía, le distraía de graves ocupaciones con la lectura de versos en extremo lozanos y verdes»⁶⁹. No parece razonable que, estando relacionada con familia tan bien considerada como los Gálvez, pudiera estar su conducta en boca de todos. Sin que sepamos con precisión las causas (tal vez los problemas del militar con el juego tengan algo que ver con este suceso), su marido solicitó el divorcio y trasladó su residencia definitiva a América del Norte. Su relación con Manuel Godoy, al que se supone amante de la reina María Luisa, debió situar a la poetisa malagueña en el entorno de las intrigas palaciegas que, en su intento de moderar la Ilustración para reducir el impacto de las ideas revolucionarias, arrastró a la cárcel o al destierro a conocidos prohombres de las letras (Jovellanos, Meléndez Valdés...), que después oscurecieron el poder del Príncipe de la Paz. Cuando su estrella política decayó, tal vez quedó en entredicho la corte cultural que le rodeaba y la Gálvez debió sufrir las consecuencias de esta política. Algún estudioso la supone Bachiller en filosofía; los más, creen que fue escritora de formación autodidacta,

aunque estaba bien informada y al tanto de las modas literarias europeas y españolas.

Gran parte de su producción literaria queda recogida en *Obras poéticas* (Madrid, Imp. Real, 1804), en tres volúmenes, con censura avalada por don Santos Diez González («son fruto no despreciable del ingenio de una mujer»), que ha tenido una crítica muy dispar, en su tiempo y en el presente, y no dispone aún de un estudio clarificador, a pesar de que en los últimos tiempos han aparecido varios trabajos que han empezado a sacar a la malagueña de su olvido tradicional⁷⁰. En el primer tomo se incluyen las composiciones poéticas con versos de circunstancias, romances heroicos, poemas morales y reflexivos típicos de la poesía ilustrada (la beneficencia, la vanidad...). Quintana las recibió de manera positiva en la reseña de la edición: «lo que más luce en ella es un estilo claro y puro y una versificación fácil y fluida. Estas dotes unidas a imágenes agradables y a pensamientos, si no siempre fuertes y escogidos, por lo menos generalmente dulces, recomiendan las poesías líricas de esta colección»⁷¹.

Esta recopilación llevaba igualmente ante el público cinco tragedias originales en verso (Florinda, Blanca de Rossi, Amnón, Zinda y La delirante), ninguna de las cuales gozó de la representación en los teatros de Madrid, y dos comedias en tres actos y verso (El egoísta y Los figurones literarios), tampoco estrenadas en su tiempo. Igualmente incluía las siguientes piezas breves: la ópera lírica en un acto Bion, traducida del francés⁷², la escena trágica unipersonal Saúl⁷³, género de moda en la última década de la centuria, y el drama trágico en un acto Safo, demasiado breve para ser una verdadera tragedia, en el que, recuperando al personaje de la literatura griega, nos presenta a una mujer liberada fuera de las convenciones sociales⁷⁴.

Entre las tragedias, que a Quintana le parecían sin color y con asunto poco interesante⁷⁵, la más conocida fue Ali-Bek⁷⁶, estrenada en el coliseo del Príncipe el 3 de agosto de 1801. Era regular en las formas, en cinco actos, pero con exceso de violencia y sangre en su argumento, en el camino de la tragedia de terror, aunque no agradara al autor de *El Pelayo*, amante de la misma. Un loco hace ciento es pieza asainetada en prosa, y su comicidad excesiva se entiende por su destino para fin de fiesta de la tragedia anterior, junto a la que se representó⁷⁷. Años más tarde fue puesta en música. Ambas piezas fueron publicadas en la colección *el Teatro nuevo español* (1801), editada bajo los auspicios de Diez González y Fernández de Moratín. De Zinda ha destacado F. Doménech su postura militante contra el esclavismo⁷⁸, un problema colonial vivo en la política ilustrada no felizmente resuelto, y que encuentra en la malagueña a una firme propagandista. Nacido de la reflexión sobre el buen salvaje roussoniano se convirtió en un tema recurrente de intelectuales y literatos. Es menos frecuente hallarlo entre los dramaturgos. Acorde con el humanitarismo ilustrado, para Gálvez la libertad es un «derecho de la naturaleza» al que no se debe renunciar, y la colonización debe ser respetuosa con estos derechos.

Las comedias de María Rosa Gálvez presentan un mundo variopinto de temas y géneros. A veces consigue buenas pinturas de costumbres pero no la seriedad en el tratamiento de los temas según las exigencias de los

neoclásicos. Abundan en exceso los personajes grotescos y las caricaturas, que significan una huida del realismo para caer en lo puramente lúdico. Las licencias morales que se permite en sus obras crearon problemas a los censores, fácilmente solventados con sus influencias cortesanas. Con Los figurones literarios, que no conoció el calor del espectador en los escenarios públicos, María Rosa Gálvez sigue la línea de crítica metaliteraria de Moratín en La comedia nueva⁷⁹. No consigue, sin embargo, ni su eficacia censora ni la calidad dramática del escritor madrileño, a pesar de estar redactada acorde con las reglas. Los personajes, que llevan nombres alegóricos, no son tan reales como los moratinianos, y la obra se queda en un puro juego dramático. La autora hace una crítica del teatro popular, especialmente de la comedia de magia, en la cabeza del poeta Don Esdrújulo, de las incorrectas traducciones, de las impropiedades del lenguaje. El egoísta puede ser un ejemplo de cómo la comedia patética y los ambientes ingleses de moda en el teatro popular se adapta al rigor de las normas clasicistas. El tratamiento excesivamente cómico del protagonista impide, quizá, la eficacia educadora. La comedia en tres actos La familia a la moda⁸⁰, después de que fuera prohibida en primera censura por «inmoral y ser escuela de la corrupción y el libertinaje»⁸¹ cuando estaba a punto de representarse en los Caños del Peral, inauguró la temporada en 1805 en dicho coliseo, permaneciendo cuatro días en cartel, aunque tuvo reposiciones posteriores. Es una comedia de crítica social en torno a los vicios de una familia moderna: la pasión por el juego de don Canuto, la escasa educación de Faustino, la coquetería de madama de Pimpleas (y la crítica a la nobleza improductiva), que concluye con el triunfo moral de doña Guiomar. En este mismo coliseo y año, en noviembre, estrenó Las esclavas amazonas o Hermanos descubiertos por un acaso de amor⁸² por la que recibió 900 reales, pero que no fue editada. El periódico neoclásico el Memorial Literario⁸³ hizo de ella una reseña muy negativa, que desagradó sobre manera a la autora, por creer que el tema del reconocimiento, habitual en la tragedia urbana, estaba demasiado gastado.

Salieron de su taller dramático otras dos obras, aunque son traducciones del francés: Catalina o la bella labradora (1801)⁸⁴, El califa de Bagdad (1801), zarzuela cómica⁸⁵.

Aunque despertara entre los puristas neoclásicos algunos recelos, el teatro de María Rosa Gálvez mantiene, en su conjunto, una cierta dignidad. Desconocemos muchas de las circunstancias de su composición, y no podemos olvidar su posible función lúdica dentro del ambiente cortesano, que produce ciertos desarreglos frente al teatro serio y realista de los reformistas. Con todo, no olvida ciertas ideas propias de los ambientes ilustrados⁸⁶. Con sus dramas se convierte en militante feminista al asignar a la mujer nuevos roles sociales (liberada, varonil, culta, independiente...) y conferirle una entidad que no siempre hallamos en las obras escritas por varones. Cumple en lo formal con las normas y tiene fragmentos de calidad, pues no estaba mal dotada como poeta. Quintana dijo que su creación era excesiva y poco cuidada, y lo fue si la comparamos con las precauciones que se tomaron los dramaturgos de su escuela. El olvido de su obra, semejante a la de otros autores cuya producción ha pervivido, puede estar justificado por su condición femenina, a pesar de los

progresos sociales de la mujer no se acepta bien a la fémina bachillera, y por su acercamiento a Godoy, personaje público puesto en entredicho en la política de la época. Fernando Doménech, que hace en el prólogo de su edición un recuento de la crítica sobre la Gálvez, advierte las luces y las sombras que se ciernen sobre ella, en ocasiones de manera infundada por seguir tópicos y prejuicios⁸⁷. Aunque no tengo una visión tan negativa sobre la promoción de la mujer en el siglo XVIII, estoy de acuerdo en aceptar la afirmación de que la Gálvez era «una mujer extraordinariamente dotada para el teatro, capaz de tratar todos los géneros dramáticos de su época»⁸⁸. Con toda seguridad es la dramaturga más destacada de su tiempo, que lucha en igualdad de condiciones con los varones de tendencia neoclásica e ilustrada.

En su tiempo unos alabaron su creación por venir de mujer, y otros la criticaron justamente por el mismo motivo. Ella puso su condición femenina como mérito a la hora de pedir protección pública para la edición de su obra: «no se negarán a conceder protección a una mujer, la primera de entre las españolas que se ha dedicado a este ramo de literatura», y en otro sitio añade que su producción «carece de ejemplo en su sexo, no solo en España, sino en toda Europa»⁸⁹. A su muerte, acaecida el 2 de octubre de 1806, un poeta anónimo cantaba así a la Gálvez en el Diario de Madrid:

«A llanto y dolor nos mueve
la muerte de aquella sola
discreta Musa española,
que valía por las nueve»⁹⁰.

Las dramaturgas del teatro popular

No todas las dramaturgas del Setecientos estuvieron adscritas al teatro nuevo y a la ideología ilustrada. Al igual que sucede en el sector de los autores varones, encontramos un grupo considerable que escribió sus obras según el dictado de las convenciones del teatro popular: sigue sus normas estéticas (libertad creativa, desprecio de las unidades), cultiva los géneros del teatro comercial, emplea un estilo literario que, aunque fue sufriendo ligeras modificaciones a lo largo del siglo, tenía unas características propias (barroquismo, verso...) alejadas de la naturalidad y verosimilitud que exigía la normativa neoclásica⁹¹. Siguiendo de cerca los pasos del sector masculino, la nómina de dramaturgas populares es más numerosa que la de sus colegas eruditas, aunque, tal vez, su calidad literaria sea menos relevante.

Dramaturgas populares

Iniciamos la relación con la memoria de la escritora castellanense María Egual (1698-1735)⁹², casada en Valencia con Juan Crisóstomo Peris, marqués de Castelfort, ciudad en la que moró hasta el final de sus días. Dama erudita y de amena conversación, compuso gran cantidad de poemas para entretener la soledad causada por una enfermedad grave que le recluía fatalmente en casa, muchos de los cuales fueron pasto de las llamas, según dispuso a su muerte. Entre estas composiciones se encontraban varias piezas teatrales, que conocemos por referencias coetáneas, y que fueron escritas para representar en su palacio, y cuyo paradero actual ignoramos: dos comedias tituladas *Los prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*, que se mencionan como «comedias de bastidores con música». Con el mismo destino de estreno privado escribió una *Loa* para iniciar la función en la que se repuso la comedia del ingenio barroco Agustín de Salazar y Torres *También se ama en el abismo*.

Un poco posteriores en el tiempo son varias piezas anónimas que vienen firmadas por una desconocida «dama sevillana», a la que se supone fantásticamente la edad de 14 años, registrada ya en el viejo catálogo de Serrano Sanz⁹³. Aquí se da cuenta de un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional en el que se recogen dos comedias y dos sainetes, fechados hacia 1740⁹⁴. La primera pieza lleva por título *El ejemplo de virtudes, y santa Isabel, reina de Hungría*, comedia hagiográfica, en tres jornadas y verso romance, típica del discurso popular hasta su prohibición en 1765, incluida la hibridez que supone la inclusión de elementos históricos. Las dos obritas breves que le acompañan estaban pensadas para los entreactos de la pieza religiosa que no tienen título sino la denominación genérica de *Sainetillo I* y *Sainetillo II*, ambos de escasa calidad. No tenemos constancia de que se representara en Madrid⁹⁵. En *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, también en tres jornadas y verso, nos encontramos ante una extraña fábula de amores lésbicos, que se desarrolla en la isla de Chipre con elementos mitológicos y tiempo indefinido pero, sobre todo, con el manejo de los recursos típicos del discurso popular (enredo, abundantes escenas de galanteo...) y el uso de un lenguaje coloquial. No me consta que esta comedia se editara ni se representara nunca, pues los planteamientos amorosos no hubieran sorteado fácilmente el escollo de la censura, necesaria en todas las piezas teatrales que subían al escenario.

El esclavo de su amor y el ofendido vengado, obra de la madrileña María Antonia de Blancas⁹⁶, se la tiene por estrenada en Madrid en 1750⁹⁷, y mereció los honores de la impresión⁹⁸. En realidad la edición conocida no llevaba nombre de autor y sólo incluía la advertencia de «escrita por una Señora de esta Corte». Sin embargo, el descubrimiento por el investigador Aguilar Piñal del expediente de impresión, desveló sin ninguna duda el nombre de su autora, aunque no aporta demasiados datos sobre su verdadera identidad.

Otro nutrido ramillete de autoras ejerce su tarea en la segunda mitad de siglo. Siguiendo los mismos criterios del teatro popular, escribió

Gertrudis Conrado⁹⁹, natural de Palma de Mallorca y casada con Bartolomé Danús, la comedia en verso *Por guardar fidelidad insultar a la inocencia y esclava por el honor*, actualmente perdida, que se estrenó en el coliseo de su ciudad natal en 1786 y que, tal vez, no debió salir de este ámbito insular.

En la década de los 90 encontramos otras dos mujeres que aportan alguna obra de interés a los teatros madrileños. De la pluma de Isabel María Morón¹⁰⁰, nacida en Madrid, salió la comedia *Buen amante y buen amigo* (1792), que consiguió además dos ediciones diferentes¹⁰¹. Fue puesta en escena en el coliseo de la Cruz el 7 de enero de 1793 por la compañía de Eusebio Ribera (con los papeles estelares de Manuel García, en el papel de Jacinto, amante de Victoria, que representó Juana García; Polonia Rachel fue, obviamente la criada Polonia) y permaneció tres jornadas en cartel. El día del estreno, tal vez debido a la novedad de la autoría, alcanzó un lleno casi total y decreció en las fechas siguientes¹⁰². Escrita en verso (romance octosílabo), la fábula se desarrolla en un lugar campestre, próximo a Zaragoza. Está plagada de enredos, con sucesos amorosos desgraciados que la aproximan al drama sentimental de moda en la época. «Tiene todos los elementos tópicos del género sentimental: amores imposibles, matrimonios secretos, cartas, traidores y, cómo no, la presencia de un niño que no habla y que no hace sino excitar la ternura de los personajes y del público»¹⁰³. La sentimentalidad, propia del género, viene acompañada de ciertas dosis de humanidad y de defensa de valores morales. Como afirma Ricardo, el padre:

«Al malo el cielo castiga,
la virtud premiando al fin,
y aquel que con recta y fina
intención procede, nunca
debe temer suerte indigna,
que aunque turbe su inocencia
y virtudes la perfidia,
llegará a verse aclarada
la verdad de la mentira»¹⁰⁴.

Peor fortuna alcanzó la murciana afincada en la corte Clara Jara de Soto¹⁰⁵. Había publicado una novela de costumbres madrileñas *El instruido en la corte y aventuras del extremeño* (Madrid, 1789). Dada su buena acogida, preparó una continuación bajo el título de *Tertulias murcianas y segunda parte del Instruido en la corte* cuyo permiso de impresión fue denegado. La preceptiva censura, realizada por el famoso ilustrado Antonio de Capmany (4 de mayo de 1790), nos descubre que se trataba de una obra miscelánea en la que se incluía igualmente una comedia de la que informa de manera muy negativa: «sin observar una sola de las reglas teatrales tiene todos los defectos de falta de verosimilitud, de frialdad en el diálogo; que los caracteres, ni son verdaderos, ni están sostenidos; que

la trama, ni está bien seguida, ni su desenlace es natural. Por cuyos méritos juzga que la obra será muy despreciada; pero que en lo demás no encuentra cosa alguna que impida la satisfacción de verla impresa»¹⁰⁶. El canon neoclásico sobrevuela sobre las afirmaciones del informante que dejó fuera de los coliseos esta obra, cuyo texto debe estar olvidado en algún lugar.

Aun cuando el mundo de los cómicos no se destacaba por su profunda cultura, algunos incluso eran analfabetos, eran gente con oficio e imaginación a quien la experiencia cotidiana de las tablas empujó, en ocasiones, a componer algunas piezas dramáticas. Ocurrió con varios reputados actores (Guerrero, Moncín, García Parra...) ¹⁰⁷ y sucede igualmente con sus colegas del sector femenino. La actriz madrileña María de Laborda Bachiller ¹⁰⁸, de nombre artístico Margarita de Castro, trabajó en su juventud en las compañías de la legua y sirvió a Madrid en las décadas de final de siglo. Escribió una curiosa comedia, en cinco actos y en prosa, titulada *La dama misterio, capitán marino*, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Histórica del ayuntamiento de Madrid ¹⁰⁹. Va precedida por un «Prólogo» en el que la autora explica sus pretensiones al hacer su trabajo: recurre a los tópicos de la falsa modestia («yo no escribo por vanidad»), solicita disculpas por su condición de novata, y adopta una actitud de feminista militante a la hora de redactar esta comedia:

«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 más memorables [...] Manifestando al mismo tiempo que las damas españolas, entre las gracias de Venus, saben tributar holocaustos a Minerva. Dichosa yo si logro que, estimuladas en 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! ¹¹⁰»

Serrano y Sanz supone que «es muy probable que no sea original la obra y sí arreglo de alguna extranjera» ¹¹¹. No está identificada esa hipotética fuente que se señala, pero como otros dramas sentimentales, para justificar los viejos orígenes ingleses del género, desarrolla la fábula a las afueras de Londres e ingleses son también los personajes. Rezuma el aire «romancesco» característico del teatro popular y acumula los tópicos argumentales al uso en el drama sentimental, provocadores activos de las lágrimas del entregado público (hijo abandonado, deslices juveniles, reconocimientos...). Aunque la autora se propone mostrar cómo la mujer puede rivalizar con el hombre en valor y sagacidad y recuperar por sí misma el honor perdido, todo queda implicado en una trama excesivamente novelesca. La comedia, escrita en prosa, fortalece la visión de la mujer frente a los dramones sentimentales al uso en la época, como ocurriera en la comedia neoclásica *La mujer varonil* (1800) de Mor de Fuentes. Por eso concluye la obra en boca de Rebeca: «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». No disponemos de datos que avalen su estreno en los coliseos de la capital. Tres autoras catalanas cultivaron el arte escénico en la Barcelona de finales de siglo y comienzos del Ochocientos¹¹². María Martínez Abelló¹¹³, citada como «madama Abello» en el «Catálogo de autores del siglo XVIII» de Leandro Fernández de Moratín, escribió la comedia *Entre los riesgos de amor sostenerse con honor, o La Laureta* (1800), para cuyo argumento utilizó el cuento «Laurette» (1761) de Jean-Francois Marmontel¹¹⁴, y la tragedia, en cuatro actos, *La Estuarda*, tal vez trazada sobre un modelo extranjero¹¹⁵. Ambas obras, con protagonista femenino, llegaron a los escenarios, acaso a la Casa de les Comedies de la ciudad condal, y a las prensas. Posiblemente al mismo círculo pertenecía María de Gasca y Medrano¹¹⁶, aunque un poco posterior en el tiempo, cuya comedia *Las minas de Polonia* (1813), traducción libre de *Les mines de Pologne* (1803) de Guilbert de Pixérecourt, tuvo una acogida excelente, incluidas las tres ediciones impresas. Por el contrario, quedó manuscrita *El hombre honrado y la petimetra corregida*, comedia de costumbres modernas redactada por Joaquina Magraner y Soler¹¹⁷.

Autoras de teatro breve

Los teóricos neoclásicos observaron con desprecio a los géneros teatrales breves, ya que su presencia en la función teatral rompía lo que ellos denominaban «la ilusión teatral» con esta mezcla abigarrada de elementos argumentales de distinto tono. Sin embargo, los usos organizativos de la función de teatro habían dado carta de naturaleza a las piezas breves que servían para iniciar (introducción, loa) y cerrar (fin de fiesta) el espectáculo o para amenizar los intermedios entre los tres actos habituales con la gracia de los entremeses, sainetes, tonadillas, melólogos y otros géneros menores que eran muy del agrado de los espectadores del siglo XVIII. No importaba que la burla y la sal gorda de los sainetes casara mal con la seriedad de las comedias religiosas, de las tragedias o de los dramas sentimentales; hasta la puesta en escena de las obras neoclásicas hubo de sufrir semejante atropello. Las piezas breves (costumbres y humor estereotipados) se habían convertido en los grandes animadores del festejo teatral. Por tal motivo, estas obritas fueron cultivadas por las dramaturgas de la tendencia popular, habiendo sido algunas de ellas recogidas en la antología *Teatro breve de mujeres* (siglos XVII-XX)¹¹⁸, publicado recientemente por el profesor Fernando Doménech. Los catálogos que manejamos colocan en primer término una pieza de carácter religioso: una Loa para la comedia que se ha de hacer en honor de las benditas ánimas, que viene firmada por «una devota musa», sin que podamos precisar la identidad civil o eclesiástica del autor, ni tampoco si la autoría ha nacido de la mano de un varón o de una mujer¹¹⁹. En todo caso, se trata de una pieza anterior al 65, fecha en la que se prohíbe el teatro religioso, aunque si su empleo se redujo al ámbito del monasterio o

del colegio en manos de gente de Iglesia tampoco tuvo problemas para su representación en la segunda mitad de siglo. Parece que fue puesta en escena en el teatro de Talavera de la Reina (las referencias a este pueblo son muy explícitas) hacia 1740 con motivo de la celebración religiosa de las Ánimas del purgatorio que tenía lugar el 2 de noviembre. Se trata de una loa religiosa con personajes alegóricos (la Fama, la Discordia, la Devoción, el Arte, el Sentido, la Discordia...) que proponen hacer una comedia para que «los honrados talaveranos» den limosna con motivo de la festividad de las Ánimas, agradeciéndoles su asistencia a la función de teatro religioso. La acotación advierte sobre la manera en que se debe presentar la Fama, en forma de «nimpha a lo angelical, con un clarín a la siniestra». El argumento es muy elemental, y está enriquecido con números musicales. Posiblemente se trate de una reutilización de un texto anterior de carácter local (¿tradicional?), por lo cual mantiene un barroquismo exagerado.

A mediados de siglo XVIII, dos actrices aparecen implicadas en la escritura de teatro breve: Mariana Cabanas y Mariana Alcázar. La primera, cuya biografía nos es bastante desconocida, es autora del sainete Las mujeres solas¹²⁰ que se utilizó para el segundo entreacto en la puesta en escena de la comedia heroica El más justo rey de Grecia, obra de Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), muy conocida e impresa en múltiples ocasiones desde su primera edición en 1729¹²¹. Esta pieza del poeta y militar toledano fue representada en Madrid en dos ocasiones, ambas en el coliseo de la Cruz: el 16 de setiembre de 1757 (con cinco días de permanencia en cartel) por la compañía de José Parra de la que el Catálogo de Andioc-Coulon no registra los intermedios y, posteriormente, el 27 de mayo de 1769¹²², que estuvo acompañada por el entremés El maestro de rondar y el sainete La pradera de san Isidro, firmados ambos, tres años antes, por la pluma del gran especialista que fue Ramón de la Cruz. Se supone, pues que la pieza de Mariana Cabanas fue utilizada en la representación de 1757, y que, por lo tanto, su escritura es anterior a esa fecha y, tal vez, próxima a ella.

Como en la comedia a la que acompañaba aparecían sólo personajes masculinos, la Cabanas escribió su sainete, en romance con rima única, con la presencia exclusiva de mujeres, en realidad las propias cómicas de la compañía de Parra que se representaban a sí mismas, como un contrapunto gracioso a la historia central: María (María Antonia de Castro, 2a dama), Juana (Joaquina Moro), María Teresa (Matilde Jiménez), Frasquita (Vicenta Orozco), Mariquita (María de la Chica), Mariana (Mariana Alcázar) y Micaela, la nueva (Ana María Campano, sobresaliente)¹²³. La actriz, metida a eventual dramaturga, traza en el breve juguete cómico una fábula elemental y femenina: las damas se quejan de que sus maridos, cuya pintura cómica resulta muy acertada, no les hacen demasiado caso (algunos son sus propios colegas de compañía); la solución es tratarlos con desprecio para provocar su interés. Incluso se consideran mujeres independientes porque ganan dinero, y no tendrían necesidad de contar con la economía de sus hombres para sobrevivir. La cómica lanza un guiño histriónico a las mujeres de la cazuela que se convierten en cómplices de situaciones similares en su vida cotidiana. Es un sainete escrito con mucha gracia y con una estructura dramática convincente.

El diccionario de Autoras atribuye a la famosa cómica valenciana Mariana Alcázar (1739-1797), casada con el primer galán José García Ugalde, que sirvió a Madrid desde 1757, la autoría del sainete *La visita del hospital del mundo*, en razón de la presencia de su nombre en la portada de uno de los manuscritos conservados¹²⁴. Aunque el autor del artículo ya advierte de la opinión contraria de Cotarelo y Mori que lo atribuye a Ramón de la Cruz, da por buena su escritura por la cómica. Quien acostumbra a revisar este tipo de manuscritos ya sabe que es frecuente que el nombre de los cómicos que representaban un determinado papel figure en la copia del texto que hubieron de memorizar. Sin embargo, en la actualidad parece que no existe ninguna duda de lo acertado de la opinión de Cotarelo, por otra parte afamado especialista en el sainetero madrileño. La crítica actual se ha manifestado en la misma dirección, sobre todo a partir del conocimiento de otra copia que se conserva en la Biblioteca Histórica del ayuntamiento de Madrid¹²⁵. La Cartelera teatral madrileña confirma la verdad de esta adscripción, ya que su nombre aparece en las referencias del archivo como estrenado en el teatro de la Cruz el 16 de enero de 1764 y, por lo tanto, podemos rechazar sin ninguna duda esta atribución¹²⁶.

No ofrece ninguna duda la paternidad de la tonadilla *La Anita* escrita por Joaquina Cornelia Beyermón (1776?-1800), hija del famoso dramaturgo popular del mismo apellido. A ambos satirizó mordazmente Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* (1792) por hacer obras en colaboración (don Eleuterio y doña Mariquita), dato que avalaba la conocida habilidad de su hija para la poesía¹²⁷. Se trata de una tonadilla como otras muchas de las que escribiera su padre, género en el que era un gran experto, que poco a poco iban sustituyendo a los gastados sainetes en las preferencias del público. El manuscrito del texto ha merecido la atención de los investigadores en los últimos tiempos y ha sido editada en la antología de *Teatro breve de mujeres*, y por lo tanto existe un cómodo acceso a esta obra¹²⁸. El ejemplar conservado lleva licencia de representación con fecha de 20 de febrero de 1794, firmada por el censor oficial don Santos Diez González, e iba destinada a la compañía de Eusebio Ribera. En la Cartelera teatral no consta que se pusiera en escena, aunque no siempre se especificaban los títulos de las piezas breves y de las tonadillas en particular. La leve historia que la sustenta por medio de tres personajes (el Barón, Anita, Juan) versa sobre un tema tópico de los matrimonios desiguales o de conveniencia y los problemas sociales conexos. Mezcla elementos de comedia de figurón, escenas costumbristas, nuevos valores sociales, y utiliza un lenguaje de una gran picardía y sentido erótico, por más que todo se desarrolle con la rapidez y economía de medios propias del teatro breve. *La Anita* es una tonadilla a tres a la que puso música, felizmente recuperada, el maestro Blas de Laserna¹²⁹, un gran especialista en este tipo de composiciones y colaborador habitual de Luciano Francisco Cornelia¹³⁰.

La musa dramática en el claustro

Cierro este panorama general del teatro femenino del siglo XVIII con la recuperación de los nombres del Parnaso dramático religioso. Todas las obras de las monjas fueron escritas para representar en el ámbito sacro del claustro o del colegio bajo el gobierno de las congregaciones. El drama sacro se mueve básicamente entre la comedia hagiográfica y los géneros breves (auto, coloquio, loa, baile sacro, diálogo...) de carácter realista o alegórico. Utilizan un estilo poco evolucionado, anclado en el barroquismo, incluso en los textos de época tardía. Estas obras estaban ligadas a celebraciones religiosas o del ciclo litúrgico. Al igual que sus colegas laicas, algunas de ellas son conocidas como autoras de poesía sacra.

La más veterana es sor Gregoria de Santa Teresa, de civil Gregoria Francisca Parra (1653-1736), natural de Sevilla donde ejerció su ministerio religioso en el convento de carmelitas descalzas de San José, en el que murió¹³¹.

Sus obras poéticas fueron editadas por el catedrático de matemáticas de la universidad salmantina don Diego de Torres Villarroel, acompañadas de una elogiosa biografía, bajo el título de Vida exemplar, virtudes heroicas y singulares de la madre..., publicadas en Salamanca en 1738¹³². Se conserva también otro manuscrito de poesía religiosa, con tonos místicos que ha sido muy alabado por diversos estudiosos, y que de momento dejo fuera de mi consideración. Pertenece al teatro breve la única pieza conocida de la monja carmelita: Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz, escrito con motivo de la celebración de esta efemérides sagrada el 25 de enero de 1675 Por Clemente X (la canonización hubo de esperar al 27 de diciembre de 1726, bajo el mandato de Benedicto XIII). Por discordias internas entre las monjas, no se representó en su monasterio, aunque sí en otro centro religioso de la ciudad andaluza que desconozco. Sin embargo, por la Navidad del mismo año pudo ser escenificado en el convento de san José. No conservamos el texto, pero debía ser una obrita en verso en la línea de los escritos que en el siglo anterior hiciera sor Marcela de San Félix, la hija de Lope de Vega.

De sor Luisa del Espíritu Santo tenemos referencias precisas que identifican su personalidad por los datos que nos proporciona la Biblioteca de Félix de Latassa¹³³. Nació en Calanda (Teruel) en 1711. A los diez años, niña aún, ingresó en el convento de franciscanas de Valdealgorfa (Teruel), centro en el que fue abadesa en varias ocasiones y donde falleció en 1777. Su acción religiosa y literaria se circunscribe a este espacio monástico y a sus alrededores. Aficionada a las letras, surgió de su pluma inspirada abundante poesía religiosa. También escribió diversas piezas breves dialogadas, obras probablemente perdidas, de las que conservamos las referencias precisas del citado Latassa: Dance al Patriarca San José, baile representado hacia 1720 en la villa de Codoñera; Dance al Santísimo Sacramento puesto en escena en Albalate del Arzobispo (1760), lugar en el que los lugareños también pudieron ver su Dance en obsequio del Ilustrísimo Sr. D. Juan Sáenz de Buruaga, arzobispo de Zaragoza (1776). Con el Dance a San Fortunato celebró el pueblo a su patrono local «el beneficio del agua», tras una larga sequía, como en otro poema titulado Gozos a Cristo Crucificado, cuando acontece sequía. El

Dance al Santísimo y San Miguel llegó hasta el convento de capuchinos de su villa natal, donde se representó. Mayor entidad tienen otras piezas de las que también hemos perdido el rastro: Florido jardín mañana, tal vez un auto sacramental, Paso a santa Clara, y cinco Pasos, seguramente de tema religioso escritos con motivo de las profesiones monacales de las monjas, representados en su convento. De haber llegado hasta nosotros todos estos textos, y tal vez otros que no se citan en la fuente, tendríamos un excelente ejemplo de teatro religioso femenino.

Natural de Madrid, sor Ignacia de Jesús Nazareno profesó en el convento de Trinitarias Descalzas de la corte, el mismo que acogiera la labor literaria de sor Marcela de San Félix o sor Francisca de Santa Teresa. Desempeñó su misión en las últimas décadas del siglo, y sus obras estaban recogidas en un volumen manuscrito de Varias poesías (recogidas por Manuel de Alecha en 1792), que se conservaba en el colegio de jesuitas cuando Serrano y Sanz preparaba, a comienzos de siglo, sus Apuntes, y que ahora permanece en paradero desconocido. Este trabajo se ha convertido, pues, en la única fuente documental, y su juicio es el único criterio de análisis¹³⁴. Junto a las poesías religiosas, recogía el tomo diversas composiciones dramáticas ordenadas cronológicamente. El Festejo al Nacimiento de N. S. Jesucristo, que se celebró el año de 1770 fue representado el 24 de diciembre de este año en el monasterio, en verso, cuyos personajes eran La Virgen, San José, un Ángel, Liseno (mayoral), Silvio (pastor), Gila (pastora). Para la misma celebración sagrada del año siguiente redactó otro Festejo al Nacimiento, en verso y con acompañamiento musical, en el que los personajes realistas cambian y se convierten ahora en simbólicos (La Naturaleza, La Inocencia, El Deseo, La Esperanza) acercándose a la estructura del auto, aunque con menor entidad. Repite este mismo esquema en el Festejo de la Navidad del 72 (El Entendimiento, como mayoral; El Cuidado, como pastor; La Sencillez, como pastora) con un espacio de cabaña de monte y el inevitable portal de Belén, con lenguaje sencillo y escasa acción dramática. En el Festejo al Nacimiento de N. S. Jesucristo, que se celebró el año de 1773, cuya acción transcurre en el consabido peñasco y belén, utilizó el discurso alegórico en el que participan El Hombre, La Inspiración, La Música, cuyo elemental diálogo concluye con la adoración al niño. El de la temporada siguiente se convierte en Coloquio al Nacimiento del Señor, que se celebró en 1774, pero no varía en nada su estructura, ni los personajes (El Regocijo, La Razón, El Entendimiento), ni su valor alegórico. Mantiene el nombre de Festejos en los que escribiera para los años 75 a 79, con variaciones mínimas, alternando los elementos costumbristas de nacimiento animado, con los alegóricos que los aproximan al auto o a ciertas loas (cortesanas o religiosas). Uno, sin fecha, lleva por título de Festejo para la feria de la vigilia de Navidad, que conserva, sin embargo, idénticos caracteres. Un caso curioso es el de la monja ovetense sor Escolástica Teresa Cónsul, benedictina residente en el convento de santa María de la Vega radicado en la capital del Principado, del que fue mayordoma en 1785¹³⁵. Es autora de un original Entremés bilingüe en castellano y bable, que se puso en escena en el monasterio, y del que su informante, Fuertes Acevedo, dice lo siguiente: «Hállase escrito en bable y castellano. Sencillo e inocente en su argumento, como las fiestas que lo inspiraron, es un juguete de puro

entretenimiento; en él, más que la parte literaria, admiramos la candidez de su autora y el entusiasmo de los actores que lo representaron»¹³⁶. Tampoco conocemos su paradero.

Este destino monástico o colegial se mantiene en la escritura de algunas obras dramáticas escritas por monjas en Hispanoamérica, de las que sólo dejó constancia de su existencia: sor Juana María (1696-1748), nacida en Abancay (Perú), residente en el convento de capuchinas de Lima, donde escribió varias obritas del ciclo de Navidad (Coloquio a la Natividad del Señor, Coloquio de Julio y Menga, pastores, para celebrar al Niño Jesús, Coloquio al Sagrado Misterio de la circuncisión, Coloquio al Sagrado Misterio de los Santos Reyes, Coloquio que se ha de decir en la Dominica del Niño Perdido)¹³⁷; sor Juana María Herrera y Mendoza, natural de Lima, que vivió en fechas que no podemos precisar, y que «compuso endechas religiosas, loas, entremeses y pasos escénicos, que han permanecido inéditos y desconocidos, por haber alcanzado a ser representados solamente por las novicias en las funciones de recreo claustral»¹³⁸. En el vecino Portugal nacieron otras dos monjas que escribieron piezas teatrales religiosas en castellano: sor Juana Teodora de Souza, que residió en el monasterio da Roza en Lisboa a comienzos de siglo, autora de la comedia de santos *El gran prodigio de España y Lealtad de un amigo*, donde escenifica la hagiografía de un santo español del siglo XIII, san Pedro González, patrono de los marineros, y que fue editada en Lisboa¹³⁹; sor María do Ceo (1658-1752), nacida en Lisboa, franciscana, autora de numerosas obras piadosas y literarias, escritas en portugués y en castellano que le dieron gran fama¹⁴⁰. Serrano y Sanz menciona varios títulos de obras inéditas, cuyos textos parecen perdidos y que, tal vez, fueran comedias hagiográficas: *En la cara va la fecha*, *Preguntarlo a las estrellas*, y *En la más oscura noche*. Sí aparecen piezas dramáticas en castellano en dos obras misceláneas que publicó. En *Triunfo do rosario* (Lisboa, 1740), aunque no encontrada, incluía varios autos alegóricos: *La flor de las finezas*, *Rosal de María*, *Perla y rosal*, *Las rosas con las espigas* y *Tres redenciones del hombre*. En el tomo de miscelánea *Obras varias y admirables* (Madrid, Antonio Marín, 1744) recoge igualmente tres nuevos autos en nuestra lengua, revisados por el renombrado historiador agustino Enrique Flórez, dedicados a san Alejo que llevan por título: *Mayor fineza de amor*, *Amor y fe*, y *Las lágrimas de Roma*. Aprendidos en el oficio calderoniano, no olvida la presencia de los graciosos, los lances caballerescos, la polimetría en la versificación, las escenas espectaculares y, por supuesto, la sensibilidad religiosa de la que hace gala la monja franciscana, abadesa del convento de nuestra señora de la Esperanza.

Conclusión

Este breve recorrido sobre el arte escénico nacido en la pluma de las mujeres en el siglo XVIII nos permite comprobar cómo el proyecto ilustrado de promoción del sexo femenino ha dado sus frutos en lo que se refiere a su incorporación al mundo de las letras. Aunque su producción dramática no

está a la misma altura que la del varón (más amplia y diversa), la presencia en el teatro español de una treintena de dramaturgas, muchas de cuyas obras gozaron del privilegio de la imprenta o subieron a los escenarios de los coliseos privados o públicos, confirman la importancia de este fenómeno cultural. Su creación se adscribe a todos los sectores estéticos en liza a lo largo del siglo, desde el dictado popular-comercial avalado por «el vulgo» a los criterios neoclásicos que defendían los ilustrados. En algunas de estas obras observamos el espíritu combativo de la mujer por recuperar su puesto en la sociedad desde una postura feminista, con distintos grados de radicalidad. Otras veces, podemos contemplar la peculiar manera que tiene la mujer de observar la realidad, y cómo enriquece la psicología de los personajes femeninos con detalles que no hallamos en los dramas de los varones.

Esta revisión, que pretende situar a las autoras dramáticas en su contexto histórico y dar cuenta del estado actual de las investigaciones, deja abierto el camino a nuevos descubrimientos o a futuros análisis particulares que precisen con mayor hondura los rasgos de la identidad femenina en el teatro del siglo XVIII.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo