Universidad de Deusto
Tercer ciclo
Programa de Literatura

Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)

Tesis doctoral presentada por: M.ª Pilar Zorrozua Santisteban

Dirigida por: Dña. Inmaculada Urzainqui Miqueleiz

La Directora

La Doctoranda

INDICE

Introducción 7

La polémica sobre la mujer en la ilustración española. La construcción de modelos de conducta: límites impuestos a las damas 23

Falsas firmas femeninas. Uso de la caracterización femenina y ocultamiento de personalidad 55

Los preliminares. Expresión de la postura personal ante el lector. (Rechazo, adaptación o aceptación de las imposiciones socio-culturales) 135

Poesía de autora femenina en la ilustración española 195

La novela femenina de la ilustración 351

El teatro de autora femenina en la ilustración 437

Conclusión 509

Apéndice I: Datos bio-biográficos de las autoras estudiadas 513

Apéndice II: Autoras descartadas 533

Bibliografía 559

INTRODUCCION

1. Elección del tema

La elección como tema de mi tesis de *Las escritoras de la Ilustración*, responde a la sorpresa -relativa, pues afecta en general a la mujeres escritoras- que me causó el olvido general en que habían caído en las historias de la literatura y los trabajos críticos, en los que era difícil encontrar referencias a ellas o a sus obras; como si no hubieran existido, quedaban silenciadas por el brillo de las románticas o de figuras anteriores de la talla de Santa Teresa de Jesús, María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz. Parecía existir entre ambos grupos una época de silencio, que no concordaba con la idea tradicional que la historia nos ha dado del siglo XVIII como un siglo en que las mujeres empiezan a brillar en sociedad con rasgos de inteligencia y un ímpetu reivindicativo, que las lleva a participar en la vida social.

Era razonable suponer que el llamado "siglo feminista"[1] no podía carecer de participación femenina en el campo de las letras como tampoco que las escritoras románticas del XIX español hubieran desarrollado su obra sin un referente inmediatamente anterior; además, las razones esgrimidas para el surgimiento de éstas (las reformas liberales que permiten la expansión de la industria de la prensa y con ella la participación de la mujer como lectora y escritora para ampliar el mercado y al cambio de las definiciones de la diferenciación sexual provocado por el reordenamiento radical de las estructuras sociales de la Europa del siglo XVIII[2]) se gestan y empiezan a adquirir entidad en el XVIII.

El interés de este tema venía subrayado por el auge de los estudios dieciochistas en los últimos años (destaca la publicación de la revista *Dieciocho* y la creación del IFES XVIII) y el desarrollo de los trabajos sobre literatura femenina, que reivindican la participación de la mujer en el desarrollo de la civilización, tradicionalmente silenciada.

2. Ilustración: concepto y marco cronológico

El primer paso para un estudio sobre la Ilustración debía ser determinar un preciso concepto de Ilustración y unos, también, precisos límites cronológicos, sobre todo teniendo en cuenta la dilatada discusión surgida entre los estudiosos acerca de ellos (por ejemplo, Benno Von Wiese[3], Paul Hazard[4] y Ernest Cassirer[5]). Dada la complejidad de estas cuestiones me limito a consignar algunos de los aspectos más importantes que afectan a este trabajo.

Estas dos cuestiones (qué es la Ilustración y cuáles son sus límites cronológicos) han suscitado un amplio debate también en nuestro país muy bien resumido por Luis Miguel Enciso Recio en

---

[1] SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, F.C.E., 1957, p. 515.
[2] Cfr. KIRPATRICK, Susan: *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid, Cátedra, 1991. pp. 12 y sgtes.
[3] *La cultura de la Ilustración*. Traducción prólogo y notas de E.Tierno Galván. Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1954.
[4] *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Madrid, Ed.Pegaso, 1975.
[5] *El espíritu de la Ilustración*. México, F.C.E., 1972. (3ª ed. en español).

su trabajo "La Ilustración en España"[1990][8]. Coincidiendo con sus conclusiones, es necesario reconocer que no puede dotarse a la Ilustración de un cuerpo doctrinal coherente, dado que cada investigador considera esenciales diferentes elementos ideológicos. Tampoco resultan útiles las definiciones que se han propuesto del fenómeno ilustrado como "una mentalidad, una ideología, una cualidad inherente al hombre civilizado, una cultura elitista o un movimiento ideológico-cultural"[9]; en este sentido José Miguel Caso González [1988][10] ha puesto de relieve el error que ha sido intentar definirlo de acuerdo con el pensamiento de unos pocos representantes de las tres naciones consideradas más significativas (Francia, Alemania e Inglaterra[11]): para no limitar al mínimo la Ilustración no se puede ignorar la existencia de múltiples enfoques y perspectivas tanto personales como nacionales. Como solución propone volver a partir de lo que Kant respondía cúando se preguntaba *¿Qué es Ilustración?* en 1784: "la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad"[12] sirviéndose de su propio entendimiento, liberándose del la autoridad heredada para cumplir el mandato del *sapere aude*, "atrevete a saber", lema de la Ilustración que comparten Voltaire ("*pensez par vous-même*") y Feijoo ("*propio entendimiento*"), aunque José Antonio Maravall[13] señala que éste excluye de esa osadía el campo de la religión. En consecuencia (y así es también como yo lo entiendo) considera lo más acertado entender la Ilustración como una actitud común en todos los ilustrados antes que como un sistema de ideas, que sería incluso contradictorio si quisieramos integrar en uno solo la riqueza del pensamiento de los que participaron activamente en la difusión de las luces.

De esta actitud derivan unos pocos principios básicos generales entre los que cabe destacar, en relación con el tema de esta tesis, dos: la importancia de la educación como medio para cultivar el entendimiento de los hombres (única vía hacia la libertad y, por tanto, a la felicidad) y la preminencia concedida a la razón que, bien dirigida, puede hacer avanzar la civilización en un progreso prácticamente infinito.

Superadas antiguas concepciones sobre la Ilustración en España, diversos estudios realizados sobre todo a partir de los años 70[14], inciden en la participación de los españoles en esta actitud, señalando al tiempo su peculiaridad. Se ha considerado, en primer lugar, como rasgo fundamental su moderación frente a la radicalidad de otros paises; España opta por la reforma, evitando, por diversas razones la revolución[15] como señalan Richard Herr[16] (afirma que se critican los aspectos negativos de la religión, como la superstición, pero sin renunciar a ella), Siegfried Jüttner[17], Horst Baader[18], y Antonio Morales Moya[19] (que atribuye esa moderación a que el pensamiento ilustrado español fue elaborado por una élite que se apoya en una concepción de la sociedad basada en la concordia).

En segundo lugar, Enciso Recio subraya el respeto a la fe cristiana de los ilustrados españoles, aún cuando tengan diferentes actitudes respecto a ella[20]; este componente de la Ilustración espa-

---

[8] *Actas del Coloquio Internacional Carlos III y su siglo*, Madrid 14-15-16 y 17 de noviembre de 1988, Madrid, U. Complutense, 1990, pp. 621-696.

[9] *Ibidem*, p. 623.

[10] *De Ilustración e ilustrados*. Oviedo, I.F.E.S. XVIII, 1988, p.12.

[11] VON WIESE, Benno: *Op. cit.*, por ejemplo, así lo hace.

[12] Apud ERHAD, J.B. y otros: *¿Qué es Ilustración?*. Ed. y traducción de Agapito Maestre. Madrid, Tecnos, 1988, pp.9-21. El texto original de Kant es " Beantwortung der Frage: Vas ist Aufklärung? , publicado en *Berlinische Monatsschrift* 4 (1784), pp. 481-494.

[13] "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981.

[14] Siegfried Jüttner en "España, ¿Un país sin Ilustración? Hacia una recuperación de una herencia reprimida". *La Ilustración en España y Alemania*, Reyes Mate y Friedich Niewöhner (coords.). Barcelona, Anthropos, 1989, pp.121-137.

[15] GAOS, Vicente "Perfil del siglo XVIII español" en *Claves de la literatura española* (Guadarrama, Madrid, 1971), hace un recorrido por la opinión de algunos de los grandes crítico literarios españoles (Américo Castro, Eugenio D'ors...) acerca del XVIII español.

[16] *España y la revolución del siglo XVIII*. Aguilar, Madrid, 1964.

[17] *Art. cit.*

[18] "La limitación de la Ilustración en España", *II Simposio sobre el Padre Feijoo... op. cit.*, Tomo I, pp. 41-50, p. 44.

[19] "El caracter moderado del pensamiento ilustrado español" en *Carlos III y la Ilustración*, *Insula*, nº 504, diciembre de 1988, pp. 9-10.

[20] *Art. cit.* pp. 691-692.

ñola es fundamental para la mayoría de las autoras que consideran la religión como base ética de comportamiento.

En lo que se refiere a los límites cronológicos, aunque algunos autores como Alvarez Barrientos[19] o Aguilar Piñal[20] creen que la cultura propia de la Ilustración perdura hasta la década de los treinta del siguiente siglo, hay un acuerdo general en considerar que el fin de la Ilustración está marcado por los acontecimientos de la Guerra de la Independencia; J.M. Caso González[21] considera que 1808-1810 puede ser el cierre histórico del siglo XVIII, criterio que comparto en este tesis.

Más dificultades hay para establecer la fecha inicial de la Ilustración. Diversos estudios (François López[22], Antonio Mestre[23], Mariano y José Luis Peset Reig[24] y Olga Victoria Quiroz-Martínez[25]) han demostrado la rica actividad intelectual de los "novatores" en los años que van desde la muerte de Calderón (1681) hasta la primera publicación de Feijoo (1726); aquellos ofrecen la base imprescindible para la actividad del benedictino y toda la Ilustración posterior. Este fructífero período anterior a la publicación de las obras de Feijoo ha sido llamado pre-Ilustración (como hace François López en su libro sobre Forner ya citado), primera Ilustración (Jesús Pérez Magallón[26] y Carlos Rincón[27]), primer siglo XVIII (J. Antonio Maravall[28]) e Ilustración temprana (Pedro Alvarez de Miranda[29]). Sin embargo, no pueden considerarse dentro de la Ilustración porque no llevan hasta las últimas consecuencias sus postulados de independencia intelectual[30], razón por la que Froldi[31] rechaza utilizar el termino "pre-ilustrados" para referirse a este grupo de pensadores.

Froldi, en los artículos que ya he citado, y Herrero[32] entre otros, señalan que es a partir de los años sesenta cuando la renovación intelectual alcanza a capas relativamente amplias de la sociedad y no sólo a los catedráticos de Universidad o a algunos aristócratas como venía ocurriendo hasta entonces. Del mismo modo, como indican Antonio Domínguez Ortiz y Francisco Sánchez-Parody[33], es en la segunda mitad del siglo cuando la tendencia especulativa de los novatores se sustituye por un fuerte sentido práctico que hace que los ilustrados participen en la política y se interesen por el poder. Es con la llegada de Carlos III a España[34] cuando se favorece la reforma en diversos campos como los Colegios Mayores, la Universidad, la Inquisición, la estructura de poder, el intercambio de conocimientos con el exterior, etc,... Por esta causa adoptan la fecha de 1759 como inicio de la Ilustración; así lo consideran también Ivy L.McClelland[35], Celso Almuiña Fernández[36]

---

[19] *La novela del siglo XVIII*. Madrid, Ed.Júcar, 1991.

[20] *Introducción al siglo XVIII*. Madrid, Ed.Júcar, 1991.

[21] *Ilustración y Neoclasicismo* Tomo IV de *Historia y Crítica de la Literatura española* de Francisco Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 1983. p.11

[22] *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au xviiie siècle* Bordeaux, 1976.

[23] *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamientos político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar*. Valencia, 1968. *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona, Ariel, 1976.

[24] *Gregorio Mayans y la reforma universitaria*. Valencia, Pub. Ayto.de Oliva, 1975.

[25] *La introducción de la Filosofía moderna en España*. México, El Colegio de México, 1949.

[26] "Teoría novelística en la primera Ilustración.". *Ilustración y Neoclasicismo. Primer suplemento*. de David T. Gies y Rusell P. Sebold, Tomo 4/1 de *Historia y Crítica de la Literatura española* de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1992.

[27] "Sobre la Ilustración española. Filosofía- Filósofo". *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 261, 1972, pp. 553-576.

[28] *Art. cit.* p. 157-158.

[29] *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid, R.A.E. 1992.

[30] QUIROZ-MARTINEZ, Olga Victoria : *Op. cit.* p. 126.

[31] "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, Agosto, 1984, p.59-72, recogiendo la opinión de José Luis Abellán (*Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, 1981), no cree que Feijoo pueda considerarse ilustrado.

[32] *Orígenes del pensamiento reaccionario español* Madrid, EDICUSA, 1973. p. 27.

[33] DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y estado...op. cit.* p. 479.
SANCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco: *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Universidad, 1991. pp.14-15, señala también el predominio de la tendencia utilitarista en la segunda mitad de siglo.

[34] LOPEZ, François en "Aspectos específicos de la Ilustración española", *II Simposio sobre el P.Feijoo..., op. cit.* pp. 23-39, señala que el desarrollo de las Luces, ya incipientes hacia 1680, encuentran, de repente, "sus derroteros" y un verdadero impulso.

[35] *Spanish Drama of Pathos 1750-1808* [In Two Volumes. I High Tragedy, II Low Tragedy]. Liverpool University Press, 1970.

[36] *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión de la segunda mitad del siglo XVIII*. Prólogo de Enciso Recio. Valladolid, Ayto. de Valladolid, 1974.

(opina que en la segunda mitad de siglo se ve florecer el saber presente ya en los primeros años del siglo), Roberto Fernández Díaz[7] e Isabel Visedo Orden[8].

En consecuencia, considero oportuno para los objetivos de este trabajo utilizar un concepto restrictivo de la Ilustración, situando sus límtes cronológicos entre los años 1759 y 1808.

3. Criterios en la selección de autoras

Otra tarea a las que tuve que enfrentarme fue la de seleccionar qué mujeres de entre el elevado número de ellas encontradas debían ser consideradas; he optado por un criterio restrictivo para acotar en dimensiones razonables el campo de trabajo:

— de acuerdo a los límites cronológicos sólo recojo aquellas escritas en el período establecido para el estudio: 1759-1808.

— con arreglo a criterios literarios descarto a autoras de gran importancia cultural como Josefa Amar y Borbón y la Condesa de Montijo porque no escribieron obras de creación en un sentido estricto; dado el elevado número de autoras encontradas, consideré que era preferible ocuparme sólo de las que sí lo hacen. En todo caso, la relevancia de estas mujeres me indujo a incluir algunos aspectos de sus obras como los preliminares o las censuras que también contienen manifestaciones de género y constituyen elementos de juicio insustituibles por el prestigio intelectual de sus autoras.

De acuerdo al mismo criterio literario, no tengo en cuenta los escritos religiosos (las *Vidas*, escritos autobiográficos de estructura y contenido rígidamente estructurado y las *Cartas*, escritos que notifican la muerte de una hermana a las demás casas). Estas obras forman un grupo homogéneo que necesitaría un estudio específico relacionado con la mística que utilizan como modelo.

Desestimo, también, las obras cuya autoría es imposible asegurar (anónimos, acrónimos y seudónimos) y las supuestas autoras cuya memoria permanece en virtud de la fama que lograron entre sus contemporáneos pero de cuya obra no quedan pruebas, bien porque ellas mismas las destruyeron antes de morir (gesto relativamente frecuente que simboliza la renuncia a lo mundano) bien porque sin tener obra publicada, sus manuscritos han desaparecido de los fondos bibliográficos.

Tampoco he contado con las mujeres que constituyeron la *Junta de Damas*, obligadas a escribir un elogio a la reina que distaba de ser literario (entre otras la Marquesa de Ariza, María de Béthencourt y Molina, María del Rosario Cepeda y la Duquesa de Almodóvar) y diversos informes sobre sus actividades.

Finalmente, descarto todo escrito que acompaña a la publicación de novenas u oraciones y los escritos oficiales y la correspondencia privada que, si bien son extremadamente interesante para caracterizar una época, no es literatura en sí misma[9].

— sólo considero obras escritas en lengua castellana porque ofrecen un ámbito homogéneo de investigación; por esta razón descarto a Josefa Jovellanos, Escolástica Teresa Consúl, Sor Luisa de Misericordia y Vicenta Moguel (las dos primeras autoras en bable, las últimas en euskara) a pesar de su gran interés.

Pese a estos criterios restrictivos, he considerado de interés incluir al final de este estudio un apéndice con todas estas autoras descartadas consignando las obras que escribieron, o les fueron atribuidas, el catálogo que las cita por primera vez y las razones de su exclusión.

Del mismo modo, para no reiterar la información biográfica y bibliográfica sobre las autoras estudiadas, he formado otro apéndice que recoge estos datos.

---

[7] "España en el siglo XVIII o los límites de una reforma". *Introducción a España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*, Roberto Fernández Ed., Prólogo de Josep Fontana. Barcelona, Ed.Crítica, 1985.

[8] *Aportación al estudio de la lengua poética de la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral 76/85. Madrid, Serv. de Reproducción de la Universidad Complutense, 1985.

[9] El Padre Coloma en *Retratos de antaño* (Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1895), reúne las cartas de Dª Mª Manuela de Pignatelli de Aragón, Duquesa de Villanueva.

4. Objetivos de esta investigación

El primer objetivo de esta investigación ha sido reunir los materiales que permitan elaborar una historia de la literatura femenina de la Ilustración a fin de rescatar del olvido a las autoras de este período y mostrar que fueron muchas más que las que han ido apareciendo en las historias literarias al uso. La calidad de sus obras, a veces escasa, no es impedimento para tenerlas en cuenta, primero, porque falsearía la historia si mencionara sólo a las mejores y, segundo, porque gran parte de su contribución está, precisamente, en atreverse a escribir y en las directrices que siguen al hacerlo

He tratado por tanto de recuperar los nombres de las mujeres con actividad literaria en esa época; introducirlas en la historia permite completar la visión sobre la Ilustración española: nos transmiten la voz de una minoría silenciada y diferenciada de la dominante masculina. Esa visión se enriquece con las numerosas noticias y documentos recogidos en esta tesis, producto de una investigación exhaustiva de diversas fuentes, y que, dado el olvido de sus protagonistas, habían permanecido inéditos: críticas periodísticas, censuras, información biográfica, localización y descripción de obras,...

La elaboración de una lista de autoras y obras tiene, por tanto, un enorme valor a causa de su absoluta novedad; pero esto no bastaba. Era preciso analizar esas obras desde una perspectiva que contribuyera a hacerles justicia, valorándolas dentro de las circunstancias que las limitaban, esto es, desde su condición de obras escritas por una mujer, enfoque prácticamente ausente de los estudios dieciochistas. Para conseguirlo he aplicado un método crítico que considera el sexo de las autoras como un factor diferencial ya que en este momento histórico las construcciones culturales sobre el género establecían criterios específicos sobre lo que debía ser literatura femenina (su contenido moral, ya que la autora era identificada con la obra, la consideración como "entretenimiento útil", su escaso prestigio por la carencia de arte de las mujeres,..) y sus posibilidades de éxito.

Estos criterios se establecen en las censuras y en las críticas periodísticas recibidas en su momento y en los siglos posteriores, por lo que ha sido preciso reunir todas las noticias y documentos que se refieren a ellas.

Para este análisis he tratado, primero, de establecer qué rasgos de la obra femenina de la época obedecen a las imposiciones socio-culturales para la mujer, como persona y en sus obras, y las que responden a su ideolecto personal, y, en segundo lugar, de situar estas obras en relación con la de los varones que escribieron en su mismo periodo con los que comparten influencias y gustos aún cuando disten mucho de alcanzar las mismas posibilidades de expresión y difusión.

Para lograr estos objetivos he tratado de formar el corpus completo de la literatura femenina de la Ilustración aunque no ha sido tarea fácil ya que muchas han desaparecido.

Los ejemplares de las obras que he utilizado se guardan en las siguientes bibliotecas e instituciones: Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca Municipal de Madrid, Biblioteca de la Diputación de Bizkaia, Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona, Hemeroteca Municipal de Valencia, Biblioteca Universitaria de Sevilla y Biblioteca de Catalunya.

La falta de precedentes hizo necesario consultar una gran cantidad de fuentes y entrar en contacto con las numerosas instituciones (bibliotecas, hemerotecas y universidades) que guardan estas obras inéditas en su mayoría. Una vez localizadas, procedí a analizarlas para encuadrarlas dentro del mapa genérico de la época y reconocer sus características fundamentales.

5. Escritoras de la Ilustración. Estado de la cuestión

A pesar de su novedad, este trabajo no carece de referencias anteriores, si bien éstas son escasas; la presencia de las mujeres en la literatura de la Ilustración había sido reconocida, aunque no siempre justamente valorada, por trabajos anteriores que empiezan a centrarse en ellas sólo a partir de los años 70, momento en que el auge de los estudios feministas coincide con el resurgimiento de los estudios sobre el Dieciocho.

Las Historias de la Literatura y las antologías habían venido considerando a estas autoras en conjunto, sin hacer estudios individuales sobre ellas, incidiendo en su calidad de fenómeno propio del siglo; así, Rafael Altamira y Crevea, [1900-1911][1] las consideró "signo de los tiempos", Juan Luis Alborg, [1983][2], admitía incluir a Mª Rosa Gálvez de Cabrera "a título de curiosidad" sin revisar los comentarios irónicos que su obra mereció en algunos medios de la época.

La primera monografía sobre la poesía del XVIII, la de Leopoldo Augusto Cueto, Marqués de Valmar [1869][3] sólo les dedicaba las tres páginas finales del estudio introductorio agrupándolas en razón de su sexo. Las de José Gómez Hermosilla, [s.a.][4], y Menéndez Pelayo, [1953][5], ni siquiera las consideran ya que sólo tienen en cuenta a los autores más destacados. Trabajos más recientes como los dedicados a la novela, J. F. Montesinos, [1966][6], y Reginald F. Brown, [1953][7], y a la traducción, Francisco Lafarga, [1982][8] y [1983][9], sí mencionan a las mujeres que escribieron en ambos géneros, pero valoran su papel en la difusión de principios morales, no su valor estético.

Estas obras recogían siempre una lista reducida y reiterada de autoras, entre las que destacan Mª Rosa Gálvez, Mª Gertrudis de Hore y Josefa Amar y Borbón; repetían también los datos y juicios de autores anteriores en muchos casos basados en cuestiones extraliterarias como la supuesta relación de Mª Rosa Gálvez con Godoy, la calificación como feminista de Amar y Borbón y la leyenda romántica de Mª Gertrudis de Hore. Del mismo modo se reproducían, por desconocimiento directo de las escasas obras que se consideran, errores de estudios anteriores[10] y tampoco faltaban los prejuicios sobre lo que debe ser la literatura escrita por mujer: Francisco Lafarga [1983][11] habla de los "anhelos de literata" de Margarita Hickey, expresión de reminiscencias peyorativas, y comentarios del mismo tipo recibe la obra de María Camporredondo[12] de la que Julio Cejador y Frauca, [1917][13], afirmaba: "Es cuanto cabe ¡ Una Señora tratar de filosofía, poetizándola, y en seguidillas!", juicio apoyado por Serrano y Sanz al opinar: "capricho verdaderamente mujeril fue éste de escribir en seguidillas sobre tales asuntos,...Menos mal que acaba pidiendo perdón.".

Es en la década de los 70 cuando empiezan a escribirse trabajos sobre estas autoras, en bastantes ocasiones desde la perspectiva de la crítica feminista; en estos casos, intentan rescatar las voces femeninas y analizar su obra teniendo en cuenta el hecho diferencial del género sin que éste sirva para prejuzgar la obra negativamente[14].

Ejemplos de esta evolución son que Iris María Zavala, [1978][15], califique la obra de María Camporredondo como la mejor en su género en esta época y que estas autoras se hagan progresi-

---

[1] *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona, Librería Juan Gili, 1900-1911. p. 314.

[2] ALBORG, Juan Luis : *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1983. Vol. III. pp. 659-660.

[3] *Poetas líricos del siglo XVIII*. B.A.E., LXI, LXIII y LXVII. Madrid, Rivadeneira, 1869.

[4] *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última época. Obra póstuma que saca a luz D. Vicente Salvá*. París, Garnier Hmnos, 2ª ed. [s.a.]

[5] *Biblioteca de traductores españoles*. Tomo LIV-LVII de las *Obras Completas*. Madrid, C.S.I.C., MCMLIII.

[6] *Introducción a una historia de la novela*. Madrid, Castalia, 1966.

[7] *La novela española 1700-1850*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.

[8] *Voltaire en España (1734-1835)*. Prólogo de Cristopher Tood. Barcelona, Ed.Universitat de Barcelona, 1982.

[9] *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835) I Bibliografía de impresos*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

[10] ALBORG, Juan Luis: *Op.cit*. Cita como *Un bobo hace ciento* la obra *Un loco hace ciento* de Gálvez, él mismo junto a Cook, y Fernández Palacios, hablan de *La familia moderna* para la discutida atribución de *La familia a la moda* de la misma autora.

[11] LAFARGA, Francisco: *Las traducciones ...op.cit*. p. 219.

"Y al tratar de los traductores cabe señalar en primer lugar la diferente personalidad que existe entre ellos: una dama con anhelos de literata, Margarita Hickey, varios clérigos, ..., profesionales de la literatura,... y finalmente simples aficionados a la literatura que ejercen distintas actividades en la milicia o la administración."

[12] *Tratado Filosófico Poético Escótico, compuesto en seguidillas y dedicado al señor D. Fernando Espínola y Colonna, Duque de Sesto*. Madrid, en la oficina de Miguel Escribano [s.a.]. La Licencia del Ordinario es del 27 de octubre de 1757.

[13] *Historia de la lengua y la literatura castellana*. (Tomo VI: Epoca del XVIII. 1701-1829). Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

[14] SPENDER, Dale: *The Writing of the Sex? or why don't you have to read women's writing to know it's no good*. Oxford, Pergamon, 1989.

[15] ZAVALA, Iris María : *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del s. XVIII*. Barcelona, Ariel, 1978. p.229.: "El más ingenioso y difícil manejo de la poesía didáctica salió de la pluma de Dª Mª Camporredondo,..."

vamente presentes en diversas antologías: Luz María Jiménez Faro, [1977][55], recoge poemas de Mª Tomaseti de Aranda, Margarita Hickey, Mª Gertrudis de Hore y Nicolasa Helguero (también recogida en la antología de poesía religiosa de Justo Sancha,[1885][56]). Amalia Martín-Gamero, [1975][57], publica fragmentos de la obra de Josefa Amar y Alejandro Mayordomo Pérez y Luis M. Lázaro Lorente, [1988][58], recogen otros del prólogo al *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de la misma autora; sobre ésta última escribe Elizabeth Franklin, [1989][59], estudiando su participación en las polémicas feministas.

Algunos trabajos de estos últimos años, como los de Carlos Martínez Barbeito, [1960][60], Alvaro Ruiz de la Peña, [1980][61], y Joseph R. Jones, [1995][62], investigan la biografía de algunas autoras lo que, dada la dificultad de encontrar noticias documentales sobre la vida de las mujeres, tiene un extraordinario valor. Otros, como los de María Antonia Salgado, [1988][63] y Mónica Bolufer Peruga, [1992][64], revisan los documentos ya conocidos, los publicados por Manuel Serrano y Sanz, desde una perspectiva reivindicativa.

Sin embargo, el número más elevado, estudia sus obras partiendo de la especificidad que se deriva de la condición de mujer de las autoras. En este sentido, Daniel S. Withaker sostiene en sus diversos artículos sobre Mª Rosa Gálvez[65] que, a pesar de tratar temas comunes a sus contemporáneos masculinos, se diferencia de ellos en el tratamiento de sus personajes femeninos que desarrollan papeles y actividades que serían impropios en aquella sociedad, y plantea temas de especial interés para ellas, como la exigencia de sus derechos. En la diferencia respecto a un autor masculino, Góngora en este caso, incide María Salgado, [1994][66], al analizar cómo Margarita Hickey utiliza los tópicos e imágenes para desmitificar las convenciones lingüísticas sexistas del amor cortés.

Para poder establecer las diferencias de las imágenes propuestas por mujeres fueron básicos los trabajos realizados sobre las imágenes de mujer en autores como Moratín y Cadalso; destacan los de Nicole Harrison, [1982][67], Ana Mª Hidalgo Ogayar, [1987][68], y Eric A. Nicholson, [1992][69]. Estos estudios ayudan a establecer de qué modo la literatura se convierte, en ocasiones, en un medio de difusión de doctrina moral y social, especialmente la novela, género femenino por excelencia en esta época, el teatro, que contaba con un elevado número de espectadores y el periodismo emergente; los artículos de Kathleen Kish, [1983][70], Roger Poirier, [1984][71], Mª Victoria López Cordón,

---

[55] *Antología de poetisas españolas (siglos XV-XX)*. Madrid, Torremozas, 1977.

[56] *Romancero y cancionero sagrado. Colección de poesías morales y divinas sacadas de la obra de los mejores ingenios españoles*. Madrid, Rivadeneyra, 1855.

[57] *Antología del feminismo*. Madrid, Alianza Editoral, 1975.

[58] *Escritos pedagógicos de la Ilustración*. Dos volúmenes. Madrid, M.E.C., 1988.

[59] "Feijoo, Josefa Amar y Borbón and the Feminist Debate in Eighteenth-Century Spain.". *Dieciocho*, Vol. 12. 2, (1989).

[60] "Doña María Francisca de Isla y su romance en gallego al cura de Fruime". *CHA*, nº130, año 1960, pp.84-98.

[61] "Notas para la biografía de una poetisa bable del s.XVIII: Teresa Cónsul". *BOCES XVIII*, nº 7 y 8, 1980.

[62] "María Rosa de Gálvez: Notes for a Biography". *Dieciocho*, Vol. 18.2, (1995). pp. 173-186.

[63] "Women's voice in Eighteenth-Century Hispanic poetry". *Dieciocho*, Vol. 11.1, (1988), pp.15-26.

[64] "Valoración de la actividad literaria femenina en el siglo XVIII". *Primer encontre internacional de dones de la Mediterrània. La mujer, creadora y transmisora de culturas en el Area Mediterranea*. (24-28 noviembre de 1992, Valencia).

[65] "*Los figurones literarios* of Mª Rosa Gálvez as an enlightened response to Moratín's *La comedia nueva*" *Dieciocho*, Vol. 11.1, (1988). "La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de Mª Rosa Gálvez". *Actas del X Congreso de la AIH*. Barcelona, P.P.U., 1992. Tomo II, pp. 1551-1559. "Absent Mother, Mad Daughter and the Therapy of Love in *La Delirante* of María Rosa de Gálvez". *Dieciocho*, Vol. 16.1-2, (1993). pp. 167-173. "An enlightened premiere: The Theater of María Rosa Gálvez". *Letras femeninas*, Vol.XIX, nº 1-2, (1993). pp.21-32.

[66] "Reescribiendo el canon: Góngora y Margarita Hickey". *Dieciocho*, Vol. 17. 1, (1994).

[67] "La mujer, la moralidad y el matrimonio en las obras de Cadalso". *CHA*, nº389, noviembre de 1982, pp. 291-309.

[68] "La mujer madrileña en D.Ramón de la Cruz: literatura y realidad". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XXIV, 1987. pp.265-289.

[69] "El teatro: imágenes de ella". *Historia de la mujer. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. (T.III). Ed. George Duby. Madrid, Taurus, 1992, pp.311-333.

[70] "A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater". *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Ed.by Beth Miller, U.of California Press, 1983, pp.184-201.

[71] "*Biblioteca selecta de las damas*": Its cultural significance". *Dieciocho*, Vol. 7.1, 1984, pp.28-39.

[1984][12] y Linda-Jane C. Barnette, [1995][13] extraen conclusiones en este sentido. Estos trabajos permiten comprobar si las autoras comparten o subvierten esos modelos propuestos para ellas y cómo lo expresan a través de la literatura.

Partiendo también de las condiciones específicas que supone el género, Elizabeth F.Lewis, [1993][14], aplica a la obra de Mª Gertrudis de Hore el concepto de palimpsesto (establecido por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su ya clásica obra sobre literatura femenina[15]) para explicar cómo pacta con los modelos patriarcales asumiéndolos en su obra y exponiendo en un nivel más profundo sus verdaderas aspiraciones.

El cambio en esta consideración de la literatura femenina se comprueba en el reciente suplemento al volumen número IV de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* [1992], que recoge sendos artículos sobre Rosa Gálvez y Josefa Amar y Borbón[16], frente a su total ausencia en la obra de la que es anexo [1983][17].

Esta tesis profundiza en la tendencia marcada por estos estudios y los amplia al considerar no sólo a autoras aisladas sino al conjunto de escritoras de la Ilustración por entender que todas ellas estuvieron inmersas en las circunstancias socio-culturales, en el constructo de género, que condiciona su literatura.

6. Fuentes utilizadas

Teniendo en cuenta el objetivo de esta tesis, he concedido una gran importancia a la búsqueda de las autoras de cuyas obras aún podía quedar alguna noticia. Para ello he procedido a un exhaustivo vaciado de todas las fuentes que desde el campo de la bibliografía, la historiografía local y los estudios feministas o de crítica literaria podían proporcionar una pista, por leve que fuese, de alguna autora dieciochista. Debo decir, sin embargo, que la contribución de estas fuentes es de importancia desigual y, en algunos casos, nula pues de muchas obras no obtuve ninguna información. Indico las obras consultadas distribuyéndolas en diversos apartados:

1. Catálogos de escritoras

Entre los catálogos de escritoras el más temprano es el de Juan P. Criado Domínguez, *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos* [1889][18]; sólo cubre los últimos ocho años de este estudio, primeros del siglo XIX, y ofrece exclusivamente información bibliográfica por lo que no recoge manuscritos y textos desaparecidos.

Algunos años después, Manuel Serrano y Sanz escribió el más importante de estos catálogos: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* [1903-1905][19]. Recoge en orden alfabético a todas las mujeres que han escrito algo en castellano a lo largo de esos más de cuatro siglos; aporta una abundante información incluyendo documentos biográficos (partidas de nacimiento, boda y defunción, etc...), literarios (censuras transcritas y juicios de otros críticos) y datos sobre la localización de las obras; esta información no se ve perjudicada por la esporádica

---

[12] "La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)". *Actas de las segundas jornadas de investigaciones interdisciplinares. La mujer en la historia de España. S.XVI-XX.* Ed. Mª Angeles Durán. Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer de la U.A.M., 1984. pp. 59-69.

[13] "Images of Women in *El Censor*". *Dieciocho*, Vol. 18.1, (1995). pp. 77-89.

[14] "Mythical Mystic or 'Monja Romántica'?: The Poetry of María Gertrudis de Hore.". *Dieciocho*, Vol. 16.1-2,(1993). pp. 95-110.

[15] *The madwoman in the Attic*. New Haven and London Yale University Press, 1984.

[16] *Op.cit.* Los artículos son: Carmen Chaves McClendon "Josefa Amar y Borbón y la educación femenina." pp. 223-229. [publicada por primera vez en *Letras Femeninas*, 4, (1978), pp.3-11] y Eva M.K. Rudat María "Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico" pp. 84-91. [publicada por primera vez en *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.]

[17] *Op.cit.*

[18] Madrid, Imp.de Antonio Perez Dubrull, 1889.

[19] Madrid, 1903-1905, B.A.E. 268-272.

aparición de comentarios despectivos, como los que hace respecto a María Camporredondo. Es una fuente valiosísima para cualquier investigación sobre autoras españolas a pesar de que algunas de sus informaciones han perdido validez y de que carece de un criterio literario estricto; Ricardo Palma, aun cuando reconocía su valor, criticaba este afán de acrecentar la lista de autoras con mujeres cuya intervención en la obra que firman es, en ocasiones, dudosa:

"En este libro hay páginas interesantísimas al lado de tonterías piramidales. parece que el autor, para acrecentar la cifra de escritoras, ha batido mucho el molinillo y el chocolate rebosa. Para él son escritoras hasta las mujeres que toman la pluma para escribir el apunte de la ropa que se da a la lavandera.[...] A cualquiera monjita que firmó una décima hecha por su confesor nos la declara el señor Serrano y Sanz poetisa y escritora.[...] Lo gracioso es que muchas de las consignadas con una décima o un soneto no tuvieron segundo alumbramiento. se quedaron en primerizas, para que sin más examen las enalteciese en el siglo XIX un escritor."[80]

Le sigue en el tiempo la obra de Margarita Nelken, *Las escritoras españolas* [1930][81]. Basándose en la información proporcionada por Serrano y Sanz, considera normas más estrictas de selección de autoras: sólo recoge a aquellas de las que se conserva algún escrito de interés literario, no tiene en cuenta a las mujeres de las que sólo hay constancia de su fama no refrendada por ninguna obra ni a las recordadas por una relación familiar con autores conocidos o por la simple escritura de "tema social femenino", es decir, de tema feminista en terminología actual. En lo que se refiere a la valoración de las ilustradas no es demasiado complaciente y fustiga lo que cree veleidades literarias como en el caso de Margarita Hickey o Inés Joyes Blake.

Cronológicamente le sigue el libro de Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española* [1938][82]; esta autora como la anterior, es un ejemplo de los intentos de reivindicar el papel de la mujer en el período previo a la guerra civil española. Adopta, ya desde el título, una actitud beligerante; para el siglo XVIII considera como tema central las disputas sobre el talento y la virtud de las mujeres y selecciona las autoras que tienen algo que ver en ellas. Incluye, calificándolas como feministas, a Margarita Hickey, Josefa Amar y Borbón e Inés Joyes, a pesar de la moderación de la aragonesa y su complacencia con ciertos criterios que recluían a la mujer en el ámbito privado.

Cincuenta años más tarde, apagado ese ímpetu reivindicativo de la mujer por el período franquista, aparece el catálogo de Carolina Galerstein, *Women writers of Spain (An Annotated Bio-bibliographical Guide)* [1986][83], que reseña muy pocas autoras y sólo recopila datos ya publicados por investigaciones anteriores como la de Serrano y Sanz. De las que interesan a mi campo de estudio cita a Mª Rosa Gálvez, Mª Isidra Quintina Guzmán y de la Cerda y Mª Gertrudis Hore; también recoge a Narcisa Torres (citada también como Rosa Trincares), afirmando: "She wrote poema praising the work of poet Carles Ros (1703-1773); including sonnets for `Práctica de ortografía para dos idiomas, castellano y valenciano' and `Tratat d'adages' and a ballad in arte mayor' for `L'Epítome del origen y grandeza del idioma valenciano'". No la tengo en cuenta porque no he encontrado ninguna noticia sobre ella.

2. Repertorios bibliográficos

Entre los que se ocupan del siglo XVIII es fundamental la obra de Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*[84], que se publica entre 1785 y 1789. Su conocimiento directo de la literatura de los años en que se centra este estudio lo convierte en una fuente imprescindible; por otra parte, su relación con los intelectuales del momento ofrece la garantía de que no le pasaría inadvertida cualquier actividad literaria de importancia.

---

[80] SANCHEZ REYES, Enrique: "La correspondencia entre dos grandes bibliófilos, Menéndez Pelayo y Ricardo de Palma." *B.B.M.P.*, Año XV, Oct-Dic., nº4, pp. 371-390.

[81] Buenos Aires, Ed.Labor/ Debate, 1930.

[82] Madrid, Espasa Calpe, 1938.

[83] London, Greenwood Press, 1986.

[84] 6 volúmenes en 3 tomos. Madrid, Imprenta Real, 1785-1789.

Su obra proporciona datos bibliográficos y crítica las obras citadas, pero no considera a los traductores de lengua moderna lo que deja fuera una parte sustancial de la actividad literaria femenina; sólo menciona a dos mujeres, de manera indirecta: Josefa Amar y Borbón, por su papel en la polémica sobre la admisión de mujeres en las *Reales Sociedades*, y la Condesa de Montijo a propósito del abate Climent, prologuista de su traducción de la *Instrucciones cristianas al matrimonio*, de Nicolás de Torneaux.

Dentro de estos repertorios los más exhaustivos y útiles para mi trabajo han sido los de Francisco Aguilar Piñal: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* [1981-1995][25], *La prensa del siglo XVIII: periódicos y pronósticos* [1978][26], *Indice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII* [1991][27] y *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836* [1969][28]. Constituyen un instrumento esencial para el estudio de cualquier autor del siglo XVIII ya que revisa todos los catálogos anteriores, actualizando los datos y aportando muchos otros producto de su investigación.

Obras de propósito más reducido son el *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX* [1979][29] de Juan Ignacio Ferreras, que sólo menciona a Cayetana Aguirre Rosales, y el *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)* [1976][30] de Paula Demerson que recoge algunas traductoras. Esta última autora me interesa también porque la literatura dedicada a la juventud coincide en buena parte con la destinada a la mujer, sobre todo aquella de carácter moralizante o educativo. Sobre teatro versan: la estimable obra de Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* [1935][31], que recoge la lista de comedias representadas y algunas de las reseñas en la prensa, el *Catálogo de los autores teatrales del siglo XVIII* [1992][32] de Jerónimo Herrera Navarro y el *Catálogo de entremeses del siglo XVIII* [1993][33] de Juan F. Fernández Gómez.

Los repertorios de bibliografía local utilizados recogen autores que en historias más generales no tendrían cabida:

— Tomás Baeza y González, *Apuntes biográficos de escritores segovianos*. Segovia, Imp. de la Viuda de Alba y Santiuste, 1877.
— Andrés Baquero Almansa, *Hijos ilustres de Albacete. Estudio bio-bibliográfico*. Prólogo de Antonio de Molins. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1884.
— Joaquín Mª Bover de Roselló, *Memoria biográfica de los escritores mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma, Imp. Nac. a cargo de D. Juan Guasp y Pascual, 1842.
— D. Nicolás Mª Cambiasso y Verdes, *Memorias para la biografía y bibliografía de la isla de Cádiz*. Madrid, Imp.de la Vda. de Villalpando, 1830. Especialmente interesante por el origen gaditano de María Rosario Cepeda, Mª Gertrudis de Hore, y Beatriz Cienfuegos.
— Juan García Catalina, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el s.XIX*. Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1899.
— Nicolás Díaz Pérez, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de extremeños ilustres*. Dos tomos. Madrid, Pérez y Boix Editores, 1884.

---

[25] Madrid, C.S.I.C. Catálogo.T.I.A-B (81) T.II C-CH (83) T.III D-F (84) T.IV G-K (86) T.V. L-M (89) T.VI N-Q (91)
[26] Cuadernos Bibliográficos, nº35. Madrid, C.S.I.C., 1978.
[27] Cuadernos Bibliográficos, nº43. Madrid, C.S.I.C., 1991.
[28] Cuadernos Bibliográficos. Madrid, C.S.I.C., 1968.
[29] Madrid, Cátedra, 1979.
[30] Cátedra Feijoo, Textos y Estudios del Siglo XVIII, nº 5. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976.
[31] Maryland, John Hopkins Press Baltimore, 1935.
[32] Madrid, F.U.E., 1992.

— Antonio Elías De Molins, *Diccionario bio-bibliográfico de escritores y artistas catalanes del s.XIX*. II Tomos. Hildesheim-N.York, Georg Olm Verlag (reimpresión de la de Barcelona, 1889).

— Pedro García Arias, *Antología de poetas asturianos*. Tomo II. Poesía en castellano. Selección de P.García Arias. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

— Placido Langle, *Escritores almerienses. Bocetos biográficos*. Almería, Imprenta de la Provincia, 1881-1882.

— Félix de Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de autores aragoneses que florecieron desde el año 1550 hasta 1595*. Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1885.

— Francisco Martí Grajales, *Ensayo de una bibliografía valenciana del siglo XVIII*. Prólogo de Ricardo Blanco. Reproducción de un manuscrito de 1917. Valencia, Diputación de Valencia, 1987.

— Manuel Martínez Añibarro y Rives, *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, Imprenta y Fundicion de Manuel Tello, 1889.

— Juan Antonio Milego y Antonio Galdo López, *Alicantinos ilustres. Apuntes biográficos*. Alicante, Imprenta de El Graduado, 1905.

— Agustín Millares Carlo, *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

— Parada y Barreto, *Hombres ilustres de Jerez de la Frontera, precedido de un resumen histórico de la misma población*. Jerez, Imp.de Guadalete, 1878.

— Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras* Madrid, Imprenta de Revistas, Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

— Agustín Renedo Martino, *Escritores palentinos (Datos bio-bibliográficos)*. II tomos. Madrid, Imp.Helénica, 1919.

— Constantino Suárez, *Escritores y artistas asturianos. Indice bibliográfico*. Madrid, [s.i.], 1936.

— José Tejera y Ruiz de la Moncada, *Biblioteca del murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia*. Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., MCMXXII.

— Félix Torres Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*. Barcelona, Imp. de J. Verdaguer, 1836. Incluye un *Suplemento a... por el Dr. J Corominas, canónigo de la Sta. Iglesia Metropolitana de Burgos*. Burgos, Imp.de Arnaiz, 1849.

3. Catálogos de bibliotecas

He consultado también los catálogos de algunas de las bibliotecas más importantes buscando obras:

Catálogo de la Biblioteca Universitaria. T. IV: Impresos del siglo XVIII [1955][*] de José María de Bustamante y Urrutia, *Catálogo de las Obras de teatro impresas de los siglos. XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo* [1991][**] de Juan Antonio Méndez Aparicio, *Ensayo de un catálogo de piezas de teatros que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* [1899][***] de Antonio Paz y Melia, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII y XIX de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona* [1979][****] de Mª Carmen Simón Palmer, *Catálogo de pie-*

[*] Textos y Estudios del s. XVIII, nº 18. Oviedo, I.F.E.S. XVIII, 1993.
[**] Santiago, Ed.de "El eco franciscano", 1955. T.II: 1749-1778.
[***] Madrid, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991.
[****] Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.
[*****] Cuadernos Bibliográficos nº 39. Madrid, C.S.I.C., 1979.

zas de Teatro de la Biblioteca Nacional de Madrid [1935][99] y *A Catalogue of Comedias Sueltas in the New York Public Library* [1980][100] de Hannah E. Bergman y Silvia E. Szumk.

A pesar de todo, estas fuentes han sido insuficientes en algunos casos por lo que he investigado en aquellas bibliotecas que podrían conservar obras de las que tenía noticia por su importancia, como la Biblioteca Nacional (donde encontré la comedia *Catalín*, publicada sin nombre de autor pero atribuida a Rita de Barrenechea) o por razones de vecindad de la autora; éste ha sido el caso de la obra ilocalizada de Gertrudis Conrado nacida en las Islas Canarias donde habitó hasta su muerte: pedí infructuosamente información a las diversas instituciones culturales y universitarias de estas Islas sin obtener resultados positivos.

4. Periódicos

La consulta de un buen número de periódicos me ha permitido conseguir las poesías publicadas en ellos así como las críticas de novelas y comedias, situar esas obras en el contexto de lo publicado e, incluso, contextualizar algunos poemas; finalmente, he buscado en ellos las manifestaciones de las ideas del momento sobre el papel de la mujer y su relación con la literatura. Los periódicos consultados han sido (incluyo las fechas de su publicación): *El Censor* [1781-1787][100], *Memorial Literario* [1784-1808], *Correo de Madrid* [1786-1791], *Minerva o el Revisor general* [1805-1808], *Semanario de Salamanca* [1793], *Diario de Barcelona* [1792-], *Diario de Valencia* [1790-1836], *Pensadora Gaditana* [1763-1764], *Variedades de Ciencias, Literatura y Arte*.... [1803-1806] y el *Correo Literario de Murcia* [1792-1795].

5. Documentos de la censura.

He consultado en el Archivo Histórico Nacional las censuras de aquellas obras que solicitaban permiso de impresión, fueran o no publicadas posteriormente.

6. Crítica y referencia contemporáneas.

Una vez elaborada a partir de estas fuentes la lista de las autoras y de sus obras, emprendí la tarea de rastrear las referencias a ellas en las obras de sus contemporáneos para comprobar si merecieron o no un reconocimiento explícito en el mismo momento de su producción; en este sentido resultan particularmente valiosas las obras de Juan Bautista Cubié, *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres. Con un catálogo de las españolas que se han distinguido en Ciencias y Armas* [1768][101] de propósito apologético en la línea de defensa del talento femenino del Padre Feijoo; Manuel Godoy que en sus memorias, *Cuenta dada de su vida política por ..., Príncipe de la Paz para la historia del reinado del Sr.D. Carlos IV de Borbón* [1836][102], reconoce el valor de laa aportaciones femeninas: "Con mayor razón alabaré la concurrencia de algunas damas castellanas, que en aquellos días favorables a las musas, les presentaron sus ofrendas,..." y menciona algunas mujeres que destacaron en el cultivo de las letras, (Rosa Mª Gálvez, Magdalena Fernández, Ana Muñoz, la Marquesa de Tolosa e Inés Joyes Blake[103]) y Leandro Fernández de Moratín, *Piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente*[104], que menciona alguna escritoras de obras teatrales: D.N. Mello (error por Madama Abello), D. N. Morón (error por Dª

---

[99] Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1935. Dos volúmenes.

[100] (2 Vol.). London, Grant & Cutler Ltd. 1980

[101] He consultado la edición de este periódico, CASO GONZALEZ, José Miguel (ed.): *El Censor. Obra Periódica*. Oviedo. I.F.E.S XVIII. U. de Oviedo, 1989.

[102] Madrid, Imp. de Antonio Perez de Soto, MDCCLXVIII.

[103] IV Volúmenes. Madrid, Imprenta de Sancha, 1836.

[104] *Ibidem*. Tomo II. pp. 247-8.

[105] *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. B.A.E. T.II. Madrid, Imprenta, librería, fundición y estenotipia de M. Rivadeneira y Compañía, 1846.

Isabel Morón), Rosa Mª de Gálvez y Doña N., condesa del Carpio (autora de *La Aya francesa*, obra que no he conseguido localizar).

Todas estas fuentes dedican muy poco espacio a las mujeres, lo que se justifica por la escasa consideración que merecen sus obras y lo restringido de su difusión; además, al tener una existencia reducida al ámbito doméstico hay pocos datos biográficos (característica que señalan también otros estudios sobre escritoras en diferentes épocas[105]) y, en muchos casos, su mención se debe a la relación con algún varón de mérito o a un comportamiento ejemplarizante, como las religiosas y no a su obra. Por esto, para obtener datos sobre alguna de ellas he tenido que acudir a biografías de sus familiares masculinos: sobre Juana Bergnes de las Casas en *Bergnes de las Casas. Helenista y editor. 1801-1879*[106] y sobre Sor Ana de San Jerónimo en *Poesía y poetas del setecientos (Torrepalma y la Academia del Trípode)*[107].

7. Método crítico. Concepto de género

Como ya he señalado, considero que el sexo de las autoras es un factor clave para analizar sus obras; Milagros Rivera Garretas[108] expone un criterio con el que coincido plenamente:

> "...¿implicaría que hay alguna conexión entre el sexo femenino y el pensamiento/los textos de las mujeres? Ciertamente, no en sentido biologicista; no porque "la anatomía sea el destino", como parece que de alguna manera quería Freud. Ni porque yo piense que hay algún tipo de correspondencia entre el cuerpo y el sujeto que escribe. Pero sí, efectivamente, en sentido cultural: sí hay relación entre género femenino y lo que las mujeres hacemos y lo que pensamos sobre nosotras mismas, ya sea para acatar o para rechazar los contenidos de género inculcados con la socialización"

Así, utilizo el concepto de género no como condición biológica, sino como "forma de denotar las "construcciones culturales", la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres"[109]; este concepto es de gran valor para el análisis de obras que se producen en una época histórica que mantiene condiciones desiguales de acceso a la cultura, como receptor y productor, para ambos sexos.

Para establecer cuál es el marco ideológico que determina en buena medida la obra de estas autoras he consultado dos tipos de obras:

— las que elaboran la historia del pensamiento ilustrado sobre la mujer. Alicia H. Puleo (ed.), *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII* [1993][110], y Amelia Valcarcel, *Sexo y Filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"* [1991][111].

— las que hacen historia de lo cotidiano, la historia propia de las mujeres alejadas, casi totalmente de los grandes acontecimientos: Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser [1991][112], Rosa Mª Capel Martínez (ed.) [1982][113], Mª Angeles Durán (ed.) [1984][114], Paloma Fernández

---

[105] GARULO, Teresa : *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, Hiperión, 1986.

[106] Santiago Olives Canals (Barcelona, Imp. Clarasó, 1947).

[107] Nicolás Marín (Granada, Universidad de Granada, 1971).

[108] *Textos y espacios de mujeres (Europa s. IV-XV)*. Barcelona, Icaria, 1990. p.15

[109] "Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado" p. 28 de Scott, Joan W. "El género: útil para el análisis histórico" en *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. AMELANG, James S. y NASH, Mary (eds.). Valencia, E. Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'estudis i investigació, 1990. pp. 23-56.

[110] Madrid, Dirección general de la Mujer /Anthropos, 1993.

[111] Barcelona, Anthropos, 1991.

[112] *Historia de las mujeres: una Historia propia*. Dos tomos. Madrid, Ed. Crítica, 1991. En el segundo tomo se añade un apéndice "Historia de las mujeres en España" a cargo, como la edición de la obra del Instituto de Investigación feminista de la Universidad Complutense de Madrid.

[113] *La mujer y la sociedad en España 1700-1975*. Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer, 1982.

[114] *Actas de las segundas jornadas de investigación interdisciplinarias. La mujer en la historia de España. Siglos XVI-XX*. Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, 1984.

Quintanilla, [1981][115], Carmen Martín Gaite [1991][116], Juan Villegas (ed.) [1994][117] y las actas del *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo* [1994][118]. Paula Demerson [1976][119] escribe una documentada biografía sobre la Condesa de Montijo y la la Condesa de Yebes [1954][120] otra sobre La Condesa-Duquesa de Benavente.

Las autoras pueden adoptar distintas actitudes ante las exigencias que se derivan de esas "construcciones culturales"; Myriam Díaz-Diacoretz, en "'La palabra no olvida de donde vino'. Para una poética dialógica de la diferencia"[1993][121], señala que la mujer productora de signos ha de reaccionar ante las normas, los valores, los patrones literarios, y las expectativas y restricciones que pretenden imponerle y que esta reacción marca de manera diferencial su obra respecto a la de los varones. En el período temporal que comprende este estudio se considera que existe una literatura específicamente femenina, marginal (destinada a otras mujeres) e inferior (carente de arte), un entretenimiento inofensivo cuyo único valor es apartar a la autora de los vicios perniciosos (el ocio, el lujo, las malas lecturas) y convertirla en difusora de la nueva moral burguesa. Las autoras deberán aceptar, adaptarse o rebelarse ante este modelo y su actitud determinará la presencia de tópicos específicos (como su intención de no competir en lo literario con los hombres), la composición de los preliminares de sus obras (con textos de varones que las respalde, innecesarios en sus colegas masculinos), la elección de temas (que inciden en la utilización de la experiencia personal como ejemplo moral) o de las novelas que se traducen, fundamentalmente novelas educativas.

Estos principios de la teoría literaria basada en el concepto de género se ha aplicado ya a otros periodos de la literatura española: Sandra M. Foa [1979][122], Mary S. Gossy [1989][123] y Paul Julian Smith [1989][124], Mª Eugenia Lacarra y otros [1990][125]. Sin embargo, para el siglo XVIII sólo se ha utilizado de manera parcial, a pesar de que en este siglo resulta especialmente útil dada la importancia de las polémicas sobre el talento de las mujeres y su derechos públicos.

Al carecer de un estudio previo sobre la época que partiera de estas mismas premisas, he optado por fórmulas individuales y originales de acercamiento a las distintas obras que resaltaran lo que deben a la condición femenina de su autora pero también lo que es producto de la personalidad única de cada una de ellas.

El enfoque ha sido múltiple y adecuado a las características que el estudio revelaba como más significativas en cada uno de los géneros y obras. Así en algunos casos me ha parecido oportuno comparar la traducción que un hombre y una mujer hacen de la misma obra (*La muerte de Abel vengada* hacen Mª Magdalena Fernández Figuero y Antonio Saviñón) para destacar las diferencias entre ambos; en otro caso, he comparado dos versiones de la misma obra, *La dama misterio*, separadas por años de diferencia para comprobar la presencia de ideas de la Ilustración en el teatro femenino.

En el caso de la novela, dado que responde, salvo excepciones, al mismo propósito de instruir moralmente a sus lectoras, he destacado el modelo de mujer que defienden y la presencia de

---

[115] *La mujer ilustrada del XVIII*. Madrid, M.E.C., 1981.

[116] *Usos amorosos del dieciocho español*. Madrid, Anagrama, 1991, 4ª edición.

[117] *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Actas Irvine-92. Asociación Internacinal de Hispanistas. Universty of California, 1994.

[118] *Cádiz, América y Europa en la modernidad. La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Encuentro celebrado los días 19, 20 y 21 de mayo de 1993. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.

[119] *La Condesa de Montijo, una mujer al servicio de las luces*. Madrid, F.U.E., 1976.

[120] *La Condesa-Duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

[121] DIAZ-DIACOTEZ, Myriam y ZAVALA, Iris Mª: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I Teoría Feminista: discursos y diferencia*. Madrid, Dirección general de la mujer/Anthropos, 1993. pp.77-124.

[122] *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de Mª de Zayas y Sotomayor*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1979.

[123] *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Michigan, The University of Michigan Press, 1989.

[124] *The body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford, Clarendon Press-Oxford, 1989.

[125] *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1990.

la autora en las obras traducidas, que va desde la elección de la obra a la transformación de la novela original mediante supresiones, adiciones o notas, dejando así oír su voz a través de la obra de otro.

Finalmente, en la poesía ha sido fundamental entender que se obliga a las autoras a mostrarse como paradigmas morales en sus composiciones (en el caso de Mª Gertrudis de Hore, esta actitud aparece en sus poemas publicados mucho más nítidamente que en las que se conservaron manuscritas), limitando la expresión de lo personal aún más que en los hombres; del mismo modo, el constructo de género explica la elección de temas: la defensa de la mujer y el ataque al hombre, el amor a los pajaritos y otros objetos de la naturaleza, que permiten expresar correctamente sus inquietudes afectivas, la crítica moral a las de su sexo, la reivindicación de derechos, etc...

8. Estructura de la tesis

Dado el método de análisis elegido me ha parecido oportuno profundizar en las particularidades de la filosofía ilustrada con respecto a la mujer, base de muchas aseveraciones que sustentan el análisis de las obras; dedico, por tanto, el primer capítulo a exponer las polémicas que sobre el papel de la mujer en la sociedad y sobre su talento se encendieron a lo largo del siglo con hitos importantes en la Ilustración española (como la intervención del Padre Feijoo, Jovellanos o el propio Rey) y de los grandes inspiradores de esta filosofía, como Rousseau. En general puede resumirse diciendo que la obligación de salir de la minoría de edad no extendió a las mujeres que siguieron siendo dependientes del varón y margindas de lo público. En el mismo capítulo recojo también de qué manera se difunden y se hacen llegar a sus destinatarias las expectativas generadas por esta nueva actitud cultural, que luego reflejarán en sus obras.

En el segundo capítulo he intentado dilucidar las dudas sobre algunas firmas femeninas descartándolas en el caso de que exista motivo suficiente de sospecha; las suplantaciones de género me han servido de base para tratar cuestiones como la existencia de una literatura considerada propiamente femenina que autores masculinos instrumentalizan o ridiculizan. También he considerado los casos de publicación anónima de algunas autoras que sólo se explican por la exigencia social de modestia femenina.

El capítulo tercero lo he dedicado al estudio de los preliminares, destinados a presentar y defender la obra y a sí misma como autora, ante el lector; en ellos estudio cómo concebían los condicionantes socio-culturales que las limitan y cómo se defendían o adaptaban a ellos.

Los siguientes capítulos se dedican a cada uno de los tres grandes géneros: poesía, novela y teatro. En ellos he pretendido, primero, dar a conocer la obra, independientemente de su calidad literaria, describir sus características individuales y extraer los rasgos comunes que obedecen a las exigencias establecidas para su sexo. Finalmente las he situado en el contexto de la literatura de su época.

En la transcripción de las obras he modernizado la ortografía en la reproducción de los textos en las citas de las obras y documentos originales de la época estudiada dado que las variantes ortográficas no responden a diferencias fonológicas, sino a los diferentes criterios utilizados en el período anterior a una normativa regularizadora (vacilaciones y variantes que se encuentran dentro de las obras de un mismo autor).

Finalmente, quiero manifestar mi agradecimiento al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, cuyas becas posibilitaron mi dedicación exclusiva a este trabajo, y a la Universidad de Deusto, que me acogió como becaria. También quiero recordar aquí a D. José Miguel Caso González, primer director de esta tesis, cuyas críticas me guiaron por el camino adecuado y agradecer la gran generosidad de Dª. Inmaculada Urzainqui Miqueléiz que se hizo cargo de la dirección tras la desaparición de tan insigne dieciochista; su paciencia en la corrección de las sucesivas redacciones, mejoradas gracias a sus observaciones, va más allá de lo profesional.

Abreviaturas utilizadas

Biblioteca Nacional de Madrid	**B.N.**
Biblioteca Municipal de Madrid	**B.M.M.**
Diputación Bizkaia	**Dip.B**
Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona	**B.I.T.**
Hemeroteca Municipal de Valencia	**H.M.V.**
Biblioteca Universitaria de Sevilla	**B.U.S.**
Biblioteca de Catalunya	**B.Cat.**

Para las abreviaturas de los diarios utilizamos las mismas que Francisco Aguilar Piñal en el *Indice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII:*

Diario Curioso de Madrid	**D.C.M.**
Memorial Literario	**M.L.**
Correo de Madrid	**C.M.**
Minerva o el revisor general	**M.**
Semanario de Salamanca	**S.S.**
Diario de Barcelona	**D.B.**
Diario de Valencia	**D.V.**
Variedades de Ciencias, Literatura y Arte	**V.C.**
Correo Literario de Murcia	**C.L.M.**
Semanario de Cartagena	**S.C.**

LA POLEMICA SOBRE LA MUJER EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA. LA CONSTRUCCION DE MODELOS DE CONDUCTA: LIMITES IMPUESTOS A LAS DAMAS

1. Introducción

Dado que el objeto de este tesis es estudiar la literatura escrita por la mujer durante el periodo ilustrado teniendo en cuenta el ya explicado concepto de género, es imprescindible conocer cuáles son las características y esquemas socio-culturales que yo entiendo vienen a determinar en alguna medida la obra de las escritoras.

Este siglo, considerado como un tiempo de avance en los derechos y libertades del hombre, fue calificado por Jean Sarraihl como "el siglo feminista" porque llegó más lejos que los precedentes en sus protestas por la situación de la mujer[1]. Sin embargo, como veremos, no logró, satisfacer las expectativas despertadas, y sostuvo para el sexo femenino principios específicos para regir su conducta, alcanzar la corrección moral y contribuir a la sociedad, dejándola de alguna manera al margen de los beneficios de las conquistas masculinas.

Lo cierto es que la Ilustración no llenó las esperanzas despertadas en las mujeres y este incumplimiento tuvo su origen en la propia ambigüedad que la Ilustración, a través de sus representantes más influyentes, mantiene en su opinión sobre las mujeres. Alicia G.Puleo[2], lo resume así:

> "La ambigüedad a la que nos referimos está provocada por una oscilación entre explicaciones culturalistas y justificaciones biologicistas de la diferencia genérica. Tal oscilación surge de tres fuentes: por un lado, de la fortaleza de las costumbres y de los prejuicios arraigados en la sociedad y, por ende, en los ilustrados en tanto pertenecen a ésta; por otro, de una tensión interna del propio pensamiento de la Ilustración, la contradicción surgirá entre el deseo del cambio, el imperativo moral de crítica a las estructuras vigentes y el progresivo avance del conocimiento de las ciencias naturales que impone un punto de vista determinista, biologicista; finalmente, un tercer factor lo constituye el discurso de una burguesía emergente que en la pluma de Rousseau expresará con la mayor claridad y contundencia un nuevo modelo de familia que consagra la exclusión de las mujeres del ámbito lo público. Este proyecto político se apoyará cada vez más en lo argumentos pseudocientíficos aportados por la medicina filosófica"[3]

Por ello la polémica sobre las mujeres (fundamentalmente desarrollada en torno a su talento y las imposiciones de su naturaleza) que se inicia abriéndoles las puertas de una educación limitada con el propósito de sacarlas a ellas también de la oscuridad para que contribuyan al bien común, termina (debido a la influencia determinante ejercida por Rousseau, las tradiciones sobre la esencia culpable de la mujer y la progresiva asimilación de la mente y el alma de la mujer con su cuerpo biológico) con la reducción de ésta a sus actvidades como madre y esposa recluida, por el bien de todos, en su hogar.

---

[1] SARRAIHL, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, F.C.E., 1957, p. 515.

[2] CONDORCET, DE GOUGES, DE LAMBERT, ed alt.: *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Alicia G. Puleo, Madrid, Ed. Anthropos, 1993.

[3] *Ibidem*. p. 14.

2. La mujer y la Ilustración en Europa. Rousseau.

Dentro de la indiscutible influencia francesa en la cultura de la Ilustración, el papel de Rousseau es de sobra conocido. En lo que atañe a las mujeres algunas de sus obras son determinantes al presentar a la mujer ideal que encarnará los valores burgueses a fines de siglo; en España su influencia va a ser notoria, tanto en el concepto de mujer, como en determinación de las funciones sociales que se le atribuirán; por ello es necesario explicar la evolución de la polémica sobre la mujer en el país vecino, cuyos principios se reflejan en españa, y que culmina en la visión, finalmente triunfante, de Rousseau.

Antes de que el ginebrino interviniera en esta cuestión implantando con éxito su propia visión, profundamente negativa para la mujer al anular los avances que la Ilustración había supuesto para sus derechos, otros autores se habían ocupado antes del asunto en direcciones incluso contrarias a las que él defendió; sin embargo, Rousseau se convertirá en el representante más conocido de la corriente triunfadora dentro de una serie de opiniones encontradas que se desarrollaron en el país vecino a lo largo del siglo[1].

El primer hito importante cronológicamente, lo constituyen los tres artículos que la *Enciclopedia* dedica al término *Mujer* desde tres diferentes puntos de vista: el derecho natural, la antropología y la moral. Los dos primeros presentan cierto tinte feminista, pero el tercero, que finalmente prevalecería, es precisamente el que comparte la idea de la mujer doméstica, es decir, que ve reducida su ámbito vital al de su hogar y sus obligaciones, que no derecho, al sacrificio por los demás; son las mismas aspiraciones que defenderá más tarde Rousseau.

> "Finalmente, hay otra [mujer] más sólidamente feliz todavía; su felicidad es ignorar lo que el mundo llama *los placeres*, su gloria es vivir ignorada. Encerrada en sus deberes de mujer y madre, consagra sus días a la práctica de virtudes oscuras: ocupada en el gobierno de la familia, reina sobre su marido por medio de la complacencia, sobre sus hijos con la dulzura, sobre sus servidores con la bondad."[2]

> "La verdadera madre de familia, lejos de ser mujer de mundo, poco menos reclusa está en su casa que la religiosa en su clausura."[3]

De esta definición de la felicidad femenina destacan los rasgos que aparecen constantemente a lo largo del siglo para caracterizar a la mujer ideal: el ámbito que le pertenece es el del hogar y su mayor virtud es la abnegación complaciente. Pero no había sido ésta la única opinión: el propio D'Alembert se mostraba contrario a esta sumisión femenina. En una carta a Rousseau escrita en 1759, antes de la publicación del *Emilio*, afirmaba:

> "Pero cuando la instrucción sea más libre de expandirse, más extendida y homogénea, experimentaremos sus efectos bienhechores: dejaremos de mantener a las mujeres bajo el yugo y la ignorancia y ellas dejarán de seducir, engañar y gobernar a sus señores."[4]

Este misma idea, la que contempla la educación de la mujer y cierta igualdad como vía a la felicidad social, se encuentra en D'Holbach, Madame D'Epinay, y aun en el mismo Condorcet, que llegó a formular un proyecto de ciudadanía para la mujer que nunca fue aprobado en la Francia revolucionaria.

A pesar de ello, como decía, será el modelo propuesto por Rousseau el que mayor influencia ejercerá. De modo coherente con sus principios cree que una mujer perfecta, para serlo, debe

---

[1] CRAMPE-CASNABET, Michèle: "Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII". *Historia de la mujer*, Georges Duby (ed.), T.III Del Renacimiento a la Edad Moderna. Madrid, Taurus, 1992. pp. 334-369. FIGES, Eva: *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid, Alianza Editorial, 1972. FRAISSE, Geneviève: *Musa de la razón, la democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid, Cátedra, 1991 y G. PULEO, Alicia (ed.): *Op. cit.*

[2] Apud. G.PULEO, Alicia: *Op. cit.*, p. 55.

[3] Apud. *Ibidem*, p.477.

[4] Apud. *Ibidem*, p. 76.

amoldarse a los imperativos de la naturaleza (a sus funciones biológicas como madre, a su debilidad física...) que no deben ser alteradas con otra educación que no sea la destinada a aprender a cumplir adecuadamente ese papel.

Es en el personaje de Sofía, al que dedica el libro V del *Emilio* (obra redactada entre 1757 y 1760, y publicada en 1762), donde encontramos expuestas con mayor contundencia estas ideas:

> "Sofía es de índole apacible; tiene una bondad natural y el corazón muy sensible: esta excesiva sensibilidad da a veces tanta actividad a su imaginación, que no es fácil moderarla. Su inteligencia es menos justa que penetrante; fácil, aunque desigual, su condición; regular, pero agra- dable, su cara: su fisonomía promete alma, y no miente, puede uno acercarse a ella con indiferencia, pero no dejarla sin emoción. Algunas mujeres tendrán más prendas que a ella le faltan y otras mas cantidad de las mismas que a ella le han cabido; pero ninguna tendrá cualidades mejor combinadas para formar un feliz carácter. Sabe sacar provecho de sus propios defectos, y agradaría mucho menos si fuese perfecta."[8]

A lo largo de este relato, Sofía se dibuja como el negativo de Emilio, es decir, sus obligaciones como mujer y las peculiaridades que la configuran como tal, vienen dadas por las necesidades del hombre. De que la mujer siga las reglas naturales, criar y amamantar a sus hijos por ejemplo, se derivan bienes físicos y morales:

> "...me atrevo a prometer a estas dignas madres un sólido y constante cariño de sus esposos, una verdadera ternura filial de sus hijos, la estimación y el respeto del público, partos felices sin azares ni malas resultas, una salud robusta y duradera, la satisfacción, en fin, de verse un día imitadas de sus hijas y citadas como dechado de las ajenas."[9]

De esta identificación entre lo biológico y lo moralmente correcto se derivará la descalificación de las mujeres que no actúen poniendo en primer lugar sus deberes primordiales como esposa y madre, porque, a diferencia del varón, la mujer es siempre biología, naturaleza sin cultivar, frente al hombre, que domina su naturaleza a través de la necesaria influencia de la cultura[10] (aunque sea deseable que ésta se reduzca al mínimo):

> "El varón solamente en ciertos instantes lo es; la hembra es toda su vida hembra, o a lo menos toda su juventud. Todo la llama su sexo, y para desempeñar bien sus funciones necesita de una constitución que a él se refiera."[11]

Toda la instrucción que debe recibir es la relativa al cumplimiento de sus funciones de subordinación respecto al hombre:

> "Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos, educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles grata y suave la vida; éstas son las obligaciones de las mujeres en todos los tiempos, y esto es lo que desde su niñez se les debe enseñar. Mientras no nos remontemos a este principio nos desviaremos de la meta; y todos cuantos preceptos les demos no serán de provecho para su felicidad ni para la nuestra."[12]

Esta determinación alcanza incluso al cuerpo femenino que debe robustecerse, pero no en beneficio propio:

> "No han de ser las mujeres robustas como ellos, sino para ellos, para que lo sean también los hombres que de ellas nacieran."[13]

---

[8] ROUSSEAU, J.J.: *El Emilio o la educación*. Buenos Aires, Ed. El Alamo, S.A., 1966, p. 485.

[9] *Ibidem*, p.49.

[10] Sobre la identificación de la mujer con la naturaleza y su desarrollo en la historia de las ideas puede verse PARIS, Carlos : "Patriarcado y pensamiento filosófico occidental" *Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Virginia Maqueira (ed.), Madrid, U.A.M., 1989, Vol. I, pp. 271-290.

[11] ROUSSEAU, J.J.: *Op. cit.*, p. 441.

[12] *Ibidem*, p. 446.

[13] *Ibidem*, p. 447-8.

La mente de las mujeres también se concibe como complemento de la del hombre, que es la verdaderamente importante; si ellos desarrollan una inteligencia especulativa, ellas deben ejercitarse en los conocimientos prácticos, para aprovechar al máximo sus facultades naturales:

> "...creo que puede determinarse, en general, cuál es la especie de cultura que conviene a la inteligencia de las mujeres, y hacia que objetos se deben dirigir sus reflexiones desde su juventud.
>
> Ya lo he dicho: los deberes de su sexo, más fáciles son de ver que de desempeñar. Lo primero que deben aprender es a amarlos, contemplando las utilidades que traen consigo; [...] Lo esencial es ser lo que nos hizo la naturaleza; que siempre somos en demasía lo que quieren los hombres que seamos.
>
> La investigación de las verdades abstractas y especulativas, de los principios y axiomas en las ciencias, todo lo que tiende a generalizar las ideas, no es propio de las mujeres; sus estudios se deben referir todos a la práctica."[14]

Lo que Rousseau describe es una complementariedad de las funciones y papeles de los dos sexos en la que al hombre le corresponde la cultura, la actividad, lo social, la inteligencia lógica y a la mujer lo natural, la pasividad, lo doméstico y la inteligencia práctica. Esta tajante división es además aceptada con entusiasmo por la nueva clase emergente, la burguesía, que ve en el ocio de sus mujeres el símbolo de su riqueza y ascensión social.

Kant[15] comparte esta misma concepción de los sexos como separados por diferencias esenciales no culturales e insiste en la complementariedad de las virtudes y características de ambos, pero especificando que no es una relación entre iguales, sino de superioridad del varón y subordinación por parte de la mujer. Muestra una gran influencia de Rousseau en este tema, y se deduce de sus textos la misma caracterización del sexo femenino como recluido en lo privado, sentimental, natural y pasivo.

Las mentes más admiradas del momento[16] compartieron esta teoría y la difunden, marcando los límites de las aspiraciones femeninas. Mantener a la mitad de la humanidad en estado de perpetua dependencia, incapaz de pensar y obrar por sí misma, cuando el fin último de la Ilustración es sacar al hombre de su minoría de edad culpable, podría parecer otra paradoja de la Ilustración. Sólo se explica cuando comprendemos que la Ilustración no incluyó a las féminas en su concepto de "hombre" porque no las veía como iguales sino como colaboradoras, útiles pero secundarias, con su propio campo de acción que no incluía ninguna actividad en el ámbito público.

Esta mujer dependiente, graciosa en su eterna niñez, propuesta por Rousseau, será el modelo triunfante a fines del siglo XVIII y en el XIX. Las mismas mujeres reaccionaron asumiendo, en la mayoría de los casos, el ideal de naturaleza femenina propuesto por el ginebrino, aunque alguna, como Mary Wollstonecraft[17], escriba defendiendo a sus compañeras de los juicios de Rousseau.

También hay algunas escritoras, como M. de Genlis y la Baronesa de Stäel, que hicieron suyo el ideal femenino de Rousseau; Wollstonecraft se muestra muy dura con ellas por su aceptación entusiasta de esa filosofía; en su obra recoge una cita de la Baronesa como ejemplo de la postura que ella condena:

---

[14] *Ibidem*, p. 473.

Otros autores comparten este criterio. Por ejemplo John Bennet en el Vol.I de *Letters to a Young Lady*:

"Whilst men, with solid judgement and a superior vigour are to combine ideas, to discriminate, and examine a subject to the bottom, you are to give it all its brilliancy and all its charm".

Apud. MOORE, Jane: *Promises, Promises: the Fictional of Woman. The Feminist reader. Essay in gender and the Politics of Literary criticism*. London, McMillan, 1992, p. 160.

[15] FONTAN, Manuel: "La mujer de Kant. Sobre la imagen de la mujer en la antropología kantiana.", *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Las mujeres en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.

[16] Sobre las ideas de Rousseau acerca de la mujer puede verse también: BETHKE ELSAHAIN, Jean: *Public Man, Private woman. Woman in Social and Political Thought*. Princeton, Princeton University Press, 1981. Sobre todo el capítulo cuarto "Politics and social Transformation: Rousseau, Hegel and Marx on the Public and The Private." y TUALA, Nancy: *Woman and the history of Philosophy*. Nueva York, Parangon House, 1992. Sobre todo "The marriage of reason and emotion." Rousseau, pp. 43-53.

[17] WOLLSTONECRAFT, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer*. [1792]. Madrid, Ed.Debate (Col.Tribuna Feminista), 1977.

"Aunque Rousseau se ha esforzado en prevenir a las mujeres de interferirse en asuntos públicos y tomar parte brillante en el teatro de la política. ¡Cuánto ha hecho para su satisfacción al hablar de ellas! Si quiso privarlas de algunos derechos ajenos a su sexo. ¡Cuánto les ha restituido para siempre! Y al intentar disminuir su influencia en las deliberaciones de los hombres.¡Cómo se ha restablecido sagradamente el imperio que poseen sobre sus felicidades! Ayudándolas a descender de un trono usurpado, las ha aposentado firmemente sobre aquél que la naturaleza les ha destinado. Y a pesar de que llena de indignación cuando intentan parecerse a los hombres, su respeto a sus *personas* físicas linda casi en la adoración cuando se le acercan con todos los *encantos, debilidades, virtudes y errores* de su sexo."[11]

A esta visión, compartida por muchas de su mismo sexo, Wollstonecraft contrapone su propio juicio:

"[Rousseau] Niega la razón de la mujer, la aleja del conocimiento y la mantiene aparte de la verdad; y sin embargo, todo se le perdona porque "admite la pasión del amor". Se necesitaría bastante ingenio para demostrar por qué las mujeres necesitan mantenerse bajo tales obligaciones respecto a él para de este modo admitir el hecho del amor; cuando lo que está claro es que él lo admite sólo para su relajación y para la perpetuación de la especie."[12]

En resumen, la propuesta de Rousseau, apoyada por otros ilustres pensadores de la época, es aceptada totalmente en el seno de la sociedad incluyendo a las propias mujeres. Entre éstas, algunas incurren en la contradicción de apoyar la imagen de ángel doméstico constituyendo en sí mismas, con su actividad como escritoras, el ejemplo contrario de lo que defienden. Mientras desarrollan una vida pública e intelectual propia, comparten el principio de que el reino de la mujer es su hogar, agradeciendo la gentileza del hombre que las aparta del mundo. Este es uno de los puntos que forman parte de las condiciones específicas de la producción literaria de las mujeres en este siglo: que postura adopta la mujer que escribe sobre la imagen que de su género se va imponiendo progresivamente a lo largo del siglo, acentuándose al final del mismo; si defienden en su obra y con sus actitudes esa vuelta al hogar de las mujeres, y ese concepto influye en los contenidos de sus obras y en los géneros que cultivan o si, por el contrario, huyen de ellas rechazando las imposiciones que sobre su conducta y sus actividades se consideran correctas.

3. La mujer y la Ilustración en España.

La polémica sobre la mujer en España se desarrolla de una forma, en cierto modo, paralela a la de Francia; sobre una realidad social cambiante que afecta al comportamiento de la mujer, y a su desarrollo personal, se inicia un debate en que participan los principales intelectuales del momento y que a lo largo del siglo evoluciona variando sus criterios (los religiosos por los laicos entre otros) hacia la misma conclusión que triunfó en Francia: la formulación de la mujer doméstica vitalmente dependiente y complementaria del varón.

3.1. Nuevas libertades de la mujer en el siglo dieciocho.

La polémica sobre la mujer en España se desarrolla en el marco de una cierta revolución en las costumbres de las mujeres de clase más elevada, que fue imitada por muchas de clases inferiores. Esta revolución se caracteriza por una mayor libertad en su conducta que se manifiesta en las salidas más frecuentes al exterior de sus casas y a una mayor permisividad en materia de reuniones sociales.

---

[11] Apud. *Ibídem*, p. 176.
[12] *Ibídem*.

Sin embargo, esta libertad es un espejismo; las mujeres serán duramente criticadas por el uso que hacen de ella, asociando su conducta con todo tipo de pecados tanto religiosos como sociales y la tendencia de los medios influyentes será la de reconducirlas hacia su tradicional papel de seres dependientes que viven exclusivamente para atender las necesidades de los suyos, para la obediencia y el servicio.

Esa primera corriente de libertad hace que las mujeres varíen tanto sus valores morales personales como sus relaciones con los demás; Margarita Ortega López lo resume así:

> "Los planteamientos místicos y ascéticos de siglos anteriores fueron postergándose por el deseo y la búsqueda de la felicidad terrena, que las corrientes filosóficas alentaban y la sociedad demandaba. Las mujeres no sólo empezaron a apetecer el bienestar de una vida confortable, exhibiendo abiertamente su tendencia al lujo, sino que además se consideraban prestigiadas por estas exhibiciones. Estaban demasiado hartas de la imagen de esposa sobria, enclaustrada en su casa, que servía a la prosecución de la especie humana, que los textos evangélicos, los moralistas y la cultura islámica habían acuñado desde hacía años para ellas."[19]

Esa libertad propicia dos nuevas costumbres: los paseos en el Retiro[21] y las veladas en casa. Los paseos eran sobre todo una ocasión para lucirse ante los demás con las mejores galas, como el teatro, la ópera o la iglesia. Las mujeres adoptan toda una serie de complicados adornos en su vestimenta que incluye abanicos, pañuelos, encajes y una larga lista en la que destacaban los productos importados, ya que el prestigio de éstos era considerable, sobre todo en el caso de los franceses; esta carrera por conseguir el último complemento a la moda elevaba los precios y, por consiguiente, los gastos de las familias.

Aunque los hombres, los petimetres que caracterizó Cadalso, también gastaban mucho dinero en su adorno personal y en el mantenimiento de su casa, es a las mujeres a quienes se les acusa de causar la destrucción de la economía nacional por no comprar sus vestidos y adornos entre los del país y gastar enormes cantidades de dinero en objetos de lujo, innecesarios[22]. A tal punto llegaba esta convicción (causada quizá por considerar a la mujer dependiente, no productiva, tanto como por el afán de recluirla en una vida sencilla dentro de las paredes de su casa, en las que no son necesarios adornos), que se llegó a formular un proyecto de traje nacional con un uniforme para cada estamento, único y confeccionado con materia prima del país[23]; remitido a la *Junta de Damas* para su estudio, la Condesa de Montijo dio cumplida respuesta a semejante despropósito.

Además del lujo y el gasto en ropa, había que contar también con los ocasionados por la casa, el número excesivo de criados[24], los coches, etc... A este culto de la apariencia contribuía también la costumbre del cortejo[25] o mueble, acompañante masculino de las mujeres casadas en paseos y fiestas. El cortejo, acompañaba a la mujer casada a todas horas del día, incluso en los momentos de mayor intimidad, como cuando desayunaba en su alcoba; sus obligaciones, además de permanecer horas enteras a su lado, eran mantenerla informada sobre las últimas novedades en ropa y peinados, sobre sus amigos, y obsequiarla con todo tipo de caprichos. El cortejo era criticado porque el honor del marido y la estabilidad del matrimonio corrían un serio peligro.

---

[19] ORTEGA LOPEZ, Margarita: "La educación de la mujer en la Ilustración española." *Simposio sobre la Educación e Ilustración. Dos siglos de reforma en la Enseñanza*. Madrid, M.E.C., 1988, p. 201.

[21] Se abrió el día 12 de Mayo de 1767.

[22] BOLUFER, Mónica: "La imagen de las mujeres en la polémica sobre el lujo (siglo XVIII)", *VII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo, op. cit.*, pp. 175-186.

[23] Puede verse FERNANDEZ QUINTANILLA, Paloma: *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. pp. 101-108.

Este mismo tema, el gasto de las mujeres en adornos como una de las causas de la decadencia económica del país, aparece ya en siglos anteriores: Acerca de su evolución puede consultarse VIGIL, Mª Dolores: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* Madrid, Ed. S.XXI, 1986, especialmente las páginas 180-190.

[24] Sobre el desperdicio de mano de obra para las labores más útiles que supone el excesivo número de criados puede verse el Discurso II de *El Censor*. (Ed.Facsímil con prólogo y estudio de don José Miguel Caso González. Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII, 1989).

[25] Véase especialmente, MARTIN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1987.

A la conjunción de esos dos factores, lujo y cortejo, achacaban los ilustrados las escasa cantidad de matrimonios celebrados; era más barato ser cortejo que marido y tenía prácticamente los mismos, y en ocasiones más, derechos que éste; por otra parte, el vínculo del cortejo era fácilmente disoluble. El cortejo y el lujo son, por tanto, un peligro moral a la vez que económico-político y la libertad de la mujer, que posibilita ambos vicios, se convierte en perjudicial para el matrimonio y por tanto, para la sociedad que se fundamenta sobre este vínculo.

En cuanto a las reuniones que las mujeres celebran en sus casas cabe destacar la novedad de que puedan recibir a hombres y mezclarse con ellos en festejos que podían ser totalmente frívolos o servir como centro de algún tipo de actividad intelectual[25]. En las primeras, la reunión solía consistir en bailes, algún aperitivo, generalmente chocolate, y conversaciones intrascendentes con los cortejos u otras mujeres. Hubo, sin embargo, un grupo de mujeres que dieron a sus reuniones el carácter de una tertulia en la que se reunían los escritores y pensadores del momento. Especialmente significativas por su aportación al desarrollo de la Ilustración, y de la literatura, fueron las de la Marquesa de Sarria, la Condesa Duquesa de Benavente, la Condesa de Montijo y la Marquesa de Fuerte-Hijar, aunque ninguna de ellas tuvo la importancia y el brillo de las anfitrionas francesas.

En casa de la Marquesa de Sarria, tuvieron lugar las reuniones de la *Academia del Buen Gusto*[27]. La Condesa Duquesa de Benavente, la segunda mujer admitida, por sus méritos, en la Real Sociedad Matritense, recibía en su casa a Jovellanos, Iriarte, Cadalso... No sólo era anfitriona, también mantenía una relación importante de mecenazgo con Ramón de la Cruz por ejemplo, y su influencia fue importante en alguno de ellos al punto de convertir su casa en lugar de estreno de obras de teatro[28].

La Condesa de Montijo[29] tiene un papel especialmente interesante, por su relación con el cristianismo ilustrado que en aquel momento se vinculó, para "criminalizarlo", con el jansenismo[30], error que después han seguido muchos críticos. A su actividad como traductora se ha unido, no hace mucho, la atribución a su círculo de la autoría de uno de los principales periódicos críticos del XVIII, *El Censor*[31].

El salón de la Marquesa de Fuerte-Hijar, no fue tan brillante, pero ella desarrollo un destacado papel en la acción social de la Sociedad Matritense, colaboró en el informe sobre educación moral de las mujeres, y dejó varias obras tanto impresas como manuscritas.

Tenemos así un grupo de mujeres que debido a su privilegiada posición pudieron participar del movimiento cultural de la época, pese a lo que algunos estudios han defendido[32], colaborando incluso en la labor clandestina de introducción de libros[33]. A pesar de esta intervención sufrieron los mismos inconvenientes cuando quisieron dar a conocer sus obras literarias, como veremos.

---

[25] Un resumen de estas tertulias puede verse en la obra ya citada de Fernández Quintanilla, pp. 32-42.

[27] José Miguel Caso González, "La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época" *De la Ilustración e ilustrados*. Oviedo, IFES XVIII. 1988, pp.53-86, p. 54.

Para más información sobre este grupo puede consultarse también:TORTOSA LINDE, Mª Dolores: *La Academia del Buen Gusto en Madrid (1749-1751)*. Granada, Dpto. Filología Española, Universidad de Granada, 1988.

Aunque Cueto (*Poetas líricos del siglo XVIII*, B.A.E., Tomo LXI para el prólogo, Rivadeneyra, Madrid, 1869) recoge la asistencia de otras señoras a estas reuniones, como la Marquesa de la Estepa, la Condesa de Ablitas, la Duquesa de Santisteban y al Condesa Viuda de Arcos, no hay en las actas ningún testimonio de creación literaria que pueda atribuírseles.

[28] Rusell P. Sebold, "La condesa-duquesa de Benavente y los placeres de la conversación" en *Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974 y COTARELO Y MORI, Emilio: *Iriarte y su época*, Madrid, 1897.

[29] Un estudio muy completo es el de Paula de Demerson: *María Francisca Sales de Portocarrero, Condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*. Madrid, Ed. Nacional, 1975.

[30] Sobre el jansenismo puden consultarse: TOMSICH, Giovanna: *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1972. SAUGNIEUX, Joel: *Les jansenistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976. MESTRE SANCHIS, Antonio: *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona, Ariel, 1976. HERR, Richard: *España y la revolución del XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964.

[31] Véase el estudio de J.M. Caso González en la edición facsímil de *El Censor*.

[32] MARTIN GAITE, Carmen: *Op. cit.*

[33] SARRAIHL, J.: *Op. cit.*, pp.310-314.

También ellas dicen tener miedo a la burla de los hombres que creen que la literatura no es cosa de mujeres.

No interesa tanto en este estudio, aunque resulta fundamental en la consideración de la actividad femenina de la época, es su función como protectoras y guías de las clases más desfavorecidas, desarrollada en la *Junta de Damas*, aunque su preocupación por las mujeres abarcó un amplio espectro que iba desde las inclusas y orfanatos a un proyecto educativo para mujeres presas. Destaca, desde luego, su labor en las Escuelas Patrióticas, centros educativos para las mujeres de clase más baja[*]. Con su dedicación a la caridad sólo cumplían con el deseo de los varones de ocuparse de mujeres entre mujeres, educando a las que necesitaban su ayuda para que siguieran el camino del hogar y el matrimonio.

Es en medio de esta lucha entre la búsqueda de la felicidad, a veces por caminos equivocados, y la vida personal por un lado frente a las necesidades sociales de que se le hace responsable (mantener unida la familia, contribuir al ahorro y al progreso, educar a buenos ciudadanos, etc...) donde deben situarse las diferentes polémicas que tendrán como centro a la mujer.

Para entender los debates, a veces muy acalorados, que se mantuvieron sobre el tema hay que establecer primero que en ellos se tiende a generalizar la conducta de unas pocas mujeres, las de un nivel económico superior como si fuera propia de todas y, por otra parte, que estos hombres y mujeres, ejemplos de su sociedad mantienen una visión estamental de la misma, con lo que las conclusiones que establecen con sus argumentos tienden a considerar las diferentes obligaciones de las mujeres de cada grupo social.

3.2. Polémica y doctrina ilustrada sobre la mujer.

Dentro de la configuración ideológica del concepto "mujer" (su definición, sus límites, sus obligaciones,...) en el pensamiento del siglo XVIII español, hay que distinguir entre lo que he decidido llamar <u>la polémica</u> y <u>la doctrina</u> que triunfará finalmente.

Llamo <u>polémica</u> a los discursos teóricos que una serie de hombres (y una sola mujer de manera oficial) mantuvieron en torno a la mujer; si bien es cierto que las polémicas sobre la mujer aparecen de manera recurrente a lo largo de toda la historia literaria y del pensamiento, en estos momentos se introduce un factor diferencial: el desarrollo de las fuerzas productivas obligó a reajustes sociales e ideológicos imprevisibles en su comienzo[**]. Factores tales como el nacimiento de la burguesía, la idea de libertad, la vuelta a la naturaleza, el sentimentalismo de final de siglo, acarrean una confusión contra la que se lucha extremando las caracterizaciones de los sexos.

La polémica en este siglo se desarrollará fundamentalmente en dos momentos concretos (esta evolución cronológica es fundamental pues se ve reflejada en la obra de las mujeres) y en torno a cuestiones puntuales:

- En el primer cuarto de siglo, con alguna secuela en la segunda mitad del mismo, se discute básicamente si el carácter femenino y su capacidad intelectual responden a una determinación biológica o a la falta de educación apropiada. Entran en juego, además de los ejemplos históricos, los argumentos teológicos y las citas de los Santos Padres sobre la culpabilidad de la mujer y los designios divinos sobre los géneros. Todavía la concepción religiosa del mundo conlleva la marca negativa de la mujer, sometida al hombre por designio divino.

- En el último tercio de siglo, la polémica girará en torno a la conveniencia de permitir la participación de la mujer en las actividades públicas, y los argumentos se reducen ya a los condicionamientos naturales. Desaparecen los razonamientos teológicos sustituidos por razones de orden

---

[*] FERNANDEZ QUINTANILLA, P.: *Op. cit.*

[**] VALCARCEL, Amelia: *Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona, Anthropos, 1991. pp. 39-40.

biológico y de "esencia", de la mujer para sostener, apenas sin variación, la misma subordinación y dependencia femenina respecto al varón.

En las disputas sobre los derechos y obligaciones de las mujeres (que sustituyen a las que a principios de siglo se ocupaban de sus vicios y virtudes, conceptos religiosos aunque establecen prácticamente los mismos principios) las opiniones de los participantes pueden ser divergentes e incluso contrarias. Sin embargo, se alcanza un cierto entendimiento general favorable a la instrucción de la mujer para convertirla en un sujeto útil y a la contribución al bien común a través de los beneficios que su buen comportamiento proporciona a su marido e hijos. Este consenso es lo que llamo doctrina ilustrada, apoyada por las instancias oficiales y difundida a través de los medios de divulgación con los que los propios ilustrados se dotan (los periódicos, el teatro y las Sociedades de Amigos del País entre otros), sobre todo en la segunda mitad del XVIII.

3.2.1. Feijoo y la "Defensa de las mujeres."

La obra que renueva en el siglo XVIII la polémica sobre la mujer en España es la *Defensa de las mujeres* del Padre Feijoo, publicada en 1726[*]. Quiere en ella combatir las opiniones que defienden la inferioridad física y moral de las mujeres, y lo hace rebatiendo lo que entiende son errores tradicionales al respecto. Empezará negando los mitos más arraigados sobre los males de la humanidad atribuibles a la mujer, como los de Eva o la Cava:

> "No está hasta ahora decidido quién pecó más gravemente, si Adán, si Eva; porque los Padres están divididos; y en verdad, que la disculpa que da Cayetano a favor de Eva, de que fue engañada por una criatura de muy superior inteligencia y sagacidad, circunstancia que no ocurrió en Adán, rebaja mucho, respecto de éste el delito de aquella." (I)

Y si recurre a los argumentos de los sabios para defender alguna idea que le parece apropiada, no duda tampoco en hacer uso de su razón, siguiendo el principio ilustrado, cuando aquellos no le convencen; no tiene reparo en contradecir a Aristóteles, ni en reparar errores teológicos, concede el mayor crédito a su propio sentido común:

> "Llegamos ya al batidero mayor, que es la cuestión del entendimiento, en la cual yo confieso, si no me vale la razón, no tengo mucho recurso a la autoridad porque los autores que tocan esta materia (salvo uno u otro muy raro) están tan a favor de la opinión del vulgo que casi uniformemente hablan del entendimiento de las mujeres con desprecio. (...)
>
> Al caso: hombres fueron los que escribieron esos libros, en que se condena por muy inferior el entendimiento de las mujeres. Si mujeres los hubieran escrito, nosotros quedaríamos debajo." (IX)

En ayuda de su entendimiento cita los ejemplos de numerosas mujeres ilustres por su capacidad en diferentes campos a lo largo de la historia.

La defensa de Feijoo podría resumirse en dos principios:

- La igualdad de las almas en los dos sexos (XII)[**]. Este argumento que aparecerá constantemente en las autoras estudiadas, es fundamental. Mientras las almas sean iguales, las diferencias biológicas no determinan las posibilidades de una mujer. Escribir o estudiar no debe perjudicar su capacidad como madre o como mujer. Sin embargo a medida que avanza el siglo, se "biologiza" el alma de la mujer, esto es, se le adjudican al alma las cualidades que se le atribuyen al cuerpo, tales

---

[*] FEIJOO MONTENEGRO, Benito: " Defensa de las mugeres", *Teatro crítico universal*, Tomo I, 1781, pp. 387-473.
En el tomo LVI de la B.A.E. 1863, se recogen sólo los nueve primeros párrafos. Los números romanos de las citas corresponden al orden de los párrafos.

[**] Para más información sobre la evolución del pensamiento sobre el alma de la mujer puede verse: FRAISSE, Geneviève: *Op.cit.*, cap. V.

como la debilidad, la volubilidad, etc... y una mujer que no tienen un alma femenina, es decir, que aspira a algo más que a cumplir las funciones naturales que le han sido adjudicadas biológicamente, es una mujer que pierde esta condición para masculinizarse, siendo entonces socialmente condenada.

- La igualdad de entendimientos. Utiliza para ello razones basadas en los conocimientos científicos de la época. La desigualdad se debe, solamente, a la falta de educación apropiada en las mujeres (XXI):

> "El más corto lógico sabe que de la carencia del acto a la carencia de la potencia no vale la ilación; y así, de que las mujeres no sepan más no se infiere que no tengan talento para más."(IX)

Esto no es óbice para que reconozca la diferencia entre ambos sexos: el hombre está más capacitado para la vida cívica, mientras que la mujer tendrá preferencia en las virtudes privadas:

> "... las calidades en que exceden las mujeres, conducen para hacerlas mejores en sí mismas; las prendas en que exceden los hombres, los constituyen mejores, esto es, más útiles para el público."(V)

En un siglo que valora en gran medida que los individuos sean útiles a la sociedad, se infiere fácilmente que cada sexo debe quedarse allí donde su papel es más necesario y la mujer, por tanto, encuentra su sitio en el hogar.

Por otra parte, aunque no pueda explicar con certeza el mandato divino de sometimiento de la mujer al hombre, lo cree castigo del pecado (XXIII) y lo asume sin ninguna crítica.

Si bien el padre Feijoo atribuye a un principio religioso la subordinación que Rousseau atribuía a la propia naturaleza coinciden en el principio fundamental de la dependencia femenina respecto al hombre. Sin embargo difieren en lo que se refiere a la educación, mientras el monje español cree que la instrucción puede constituir una diferencia esencial en la formación del sexo femenino, Rousseau sólo aboga por la educación que refuerze las capacidades, limitadas y diferenciadas que poseen, ya al nacer, los miembros de ambos sexos.

La *Defensa* de Feijoo dio pie a una serie de obras a favor y en contra de los postulados expuestos en ella durante la década de los años veinte, en la que participaron Laurencio Manco de Olivares y Martínez Salafranca entre otros[*]. En ellas los seguidores de Feijóo defendían las mismas ideas ya expuestas por el benedictino, mientras que sus detractores cayeron en la misoginia más absoluta, actitud que refleja esta afirmación de Manco de Olivares:

> "... que a mí sólo me basta acordarme de que nací de mujeres para aborrecer la vida."[*]

En realidad más que un debate fue una apasionada defensa de convicciones; así lo resume E. Coughlin:

> "The heated polemic occasioned by Feijoo's essay is characterized by sarcasm and a contempt for one's opponent. A conciliatory voice is rarity as the polemicists were governed by emotion rather the reason. The participants in the debate wrote with the conviction that they held the truth. Nevertheless, there are passages, such as the satirical verses, wich suggest they also viewed the polemic as a kind of sport." [*]

Este asunto seguirá suscitando interés en la segunda mitad del siglo. Sin entrar directamente en la polémica, en cuanto que no se concibe ya como respuesta directa a un escrito anterior, Juan Cubié escribe *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres. Con un catálogo de las espa-*

---

[*] Puede verse al respecto OÑATE, Pilar : *El feminismo en la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938. COUGHLIN, Edward N.: "The polemic on Feijoo's 'Defensa de las mujeres'." *Dieciocho*, nº9, 1986, pp. 74-85. LOPEZ ORTEGA, Margarita: "'La defensa de las mujeres' en la sociedad del Antiguo Regimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Pilar Folguera (comp.), Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1988, pp. 3-28.

[*] Laurencio Manco de Olivares, *Contradefensa crítica a favor de los hombres*, p. 22.

[*] COUGHLIN, E.: *Art. cit.*, p. 84.

ñolas que se han distinguido en Ciencias y Armas[41]. El autor sigue la estructura y los argumentos de la obra de Feijoo e incluso copia literalmente muchas de sus expresiones. Concluye, como ya afirmaba su modelo, que la mujer debe permanecer alejada de todo aquello que pueda ofender su honestidad, es decir, de todo lo público[42].

En este momento del debate, en lo único que todos estaban de acuerdo era en mantener encerradas en sus casas a las mujeres; las discusiones con argumentos extraídos de los Santos Padres y de la historia, se referían a un aspecto distinto de aquel que será central en la siguiente etapa del proceso. Mientras aquí se debate la esencia de la mujer teniendo en cuenta los principios religiosos que determinan su subordinación (partiendo ya del pecado original) y la capacidad de su entendimiento, en la segunda parte de la polémica los argumentos serán totalmente ilustrados: se combate con las ideas de utilidad y conveniencia política y social.

3.2.2. La admisión en la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

El siguiente episodio de la polémica de los sexos en España tiene como excusa el ingreso de las mujeres en las Reales Sociedades de Amigos del País. Estas instituciones tienen como objeto, entre otros, el desarrollo del país a través de diversas actividades en el terreno de la industria, la agricultura y el comercio; se fundaban en el interés de sus miembros por ser útiles a la sociedad, uno de las máximas ilustradas, y de introducir mejoras y nuevos conocimientos allí donde pudiera hacerse.

De acuerdo con este criterio, se plantea convertir a las mujeres, a algunas mujeres, en sujetos activos de este proceso, mediante su participación en estas Sociedades. De esta inclusión derivarían, según los promotores de la idea, grandes ventajas para la nación tanto económicas como morales.

El primero en proponer la admisión de las mujeres en estas Sociedades fue José Marín, el 28 de octubre de 1775[43]; Campomanes reitera la propuesta tres años después, insistiendo en que su participación no era sólo justa sino conveniente y necesaria para el bien común en que todos deben colaborar. Como razón decisiva ofrece la siguiente:

> "La industria reducida a la preparación de las primeras materias, como es espadar, rastrillar e hilar el lino, obra es propia de mujeres y otras cien cosas, que sólo pueden salir a buen precio por medio de la aplicación doméstica."[44]

Las memorias que las damas ilustradas redactasen tendrían además un efecto benefactor sobre las costumbres:

> "Cesarán murmuraciones reprensibles, fruto por lo común de la ociosidad, y de una educación descuidada. Los hombres que hayan de tratar con ellas, se verán en la precisión de variar el tono de sus actuales discursos, y las costumbres recobrarán aquella justa austeridad que tanto conviene al sexo."[45]

Añade que deberían igualarse al resto de los socios y contribuir económicamente.

Tras la intervención de otro miembro de la sociedad, Luis de Imbille[46] y la petición de Marín para que su propuesta fuera contestada, el asunto cae en el olvido hasta 1786. En este año escri-

---

[41] Imprenta de Antonio Pérez Soto, 1768.

[42] Dice así en el capítulo X, p. 172. ("Se alegan las razones que tuvieron los legisladores para prohibir las artes, y govierno público a las Mujeres"): "Pues no es otro el fin de los Legisladores, sino mirar por la honestidad de aquel sexo, y por ser conducente a la perfecta policía de la vida humana."

[43] Sugería que las asociadas podrían ser aquellas que tuvieran algún vínculo familiar con los socios y creía que se obtendría provecho tanto para la propia Sociedad, como para la industria popular que ellas ayudarían a fomentar en aquellos campos que en que se les reconoce mayor competencia.

[44] "Memoria de Campomanes sobre la admisión de Señoras", recogido por Paloma Fernández Quintanilla en la obra ya citada, p.155.

[45] *Ibidem*, p. 156.

[46] Para seguir este proceso, NEGRIN FAJARDO, Olegario: *La educación popular en la España del siglo XVIII*. Madrid, UNED, 1987. SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Ensayo de una biblioteca de los mejores autores del reinado de Carlos III*. Madrid, Imprenta Real, 1785-1789. Seis volúmenes en tres tomos. En las entradas Jovellanos y Sociedades, vol. III y V respectivamente. SARRAIHL, J.: *Op. cit.* pp. 257 y ss.

ben sus discursos los tres grandes ponentes en el debate de admisión: Cabarrús, Jovellanos y Josefa Amar y Borbón[47].

Según Sempere y Guarinos[48], los miembros de la Sociedad para complacer al Rey, que había distinguido con honores de intelectual al patrocinar su doctorado a Isidra Quintina Guzmán de la Cerda, hija del Conde de Oñate, propusieron a ésta como socia, del mismo modo que a la Marquesa de Peñafiel por su contribución al funcionamiento de la Sociedad. Ante este primer paso, se planteó si este beneficio debía extenderse a todas las que quisieran participar y para estudiar el asunto se formó una comisión, constituida, entre otros, por Jovellanos y Cabarrús que expusieron por escrito su voto particular, a favor y en contra respectivamente. Sempere resume así sus puntos de vista:

> "El Señor Jovellanos probó en el suyo que era conveniente la admisión de la Señoras, así para el estímulo del patriotismo de los Socios, como para el fomento de ciertos ramos de la industria, y de otros objetos de la Sociedad, para los cuales serían ciertamente más aptas y útiles, que los mismos Socios. El Señor Cabarrús sostuvo, por el contrario, que la introducción de las mujeres en la Sociedad, era imprescindible de su destrucción, y quien viera introducir nuevas Socias en sus asambleas, vería a estas primero inútiles, luego perjudiciales, y finalmente inútiles (sic)."[49]

Finalmente, bajo el epígrafe de *Sociedades*, Sempere recoge la carta del Conde de Floridablanca con la Real Orden que propone una Junta separada que sirva para reformar con su ejemplo las costumbres de sus mujeres; esta Real Orden será, según Sempere, la razón decisiva para formar la Junta de Damas.

Así pues, es la intervención real la que finalmente decide la participación de las damas aunque marginadas en un grupo diferente y en temas menores, indignos de la atención, inteligencia y tiempo de los hombres.

A pesar de la descripción favorable que de él hace Sempere y Guarinos, merece la pena profundizar un poco más en el discurso de Jovellanos sobre el asunto dada su condición de figura relevante de la Ilustración española. El asturiano destaca en su discurso las ventajas de la admisión, que ya había señalado Campomanes, y que serán luego recogidas en la Real Orden que abre las puertas de las Sociedades a las mujeres:

> "Y encargados de promover el bien de la humanidad, ¿robaremos a la mitad de ella el fruto que puede sacar del ejercicio de su virtud y sus talentos? Poned un instante la vista en aquella porción que suele ser objeto de nuestras declamaciones; ved la tendencia general con que camina a la corrupción; ved por todas partes abandonadas las obligaciones domésticas, menospreciado el decoro, olvidado el pudor, desenfrenado el lujo, y canceradas enteramente las costumbres. Y nosotros, que nos llamamos Amigos del País, que nos preciamos de trabajar por su bien, ¿no opondremos a este desorden el único freno que está en nuestra mano?"[50]

Por un lado, Jovellanos deja claro cual es la responsabilidad de las mujeres en el caos social de la época. Éstas han dejado de lado sus ocupaciones y sus virtudes (lo doméstico, el decoro, el pudor) para caer por la pendiente del lujo y la corrupción. Su juicio sobre la mitad de la humanidad no difiere en exceso del de Cabarrús, que también las considera una especie peligrosa, si bien Jovellanos le concede que sea un estado circunstancial del que puede salir si se comporta de manera adecuada. Ambos tienen en común la idea de que el lugar de una mujer está en su casa, no en

---

[47] Cabarrús expuso su punto de vista el 18 de febrero, Jovellanos el 27 de marzo y Josefa Amar y Borbón el 24 de junio. Los discursos fueron publicados en el *Memorial Literario* en las siguientes meses del año 1786: abril (Jovellanos), mayo (Cabarrús) y agosto (Amar y Borbón).

[48] SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Op. cit.*, Vol. III, p. 138. Olegario Negrín y Fajardo, en cambio, señala que el ingreso de Isidra Quintina Guzmán de la Cerda y la Condesa de Benavente se produjo el 25 de febrero y julio de 1786. La Real Orden que Negrín fecha en Mayo de 1786, lleva según Sempere y Guarinos, fecha de 27 de agosto de 1787. Los hechos que aquí nos ocupan no varían en lo esencial y en ambos queda destacada la intervención real.

[49] SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Op. cit.* Pp. 138-139.

[50] JOVELLANOS, G.M. de : *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si se debían o no admitir en ella las señoras*. Madrid, Rivadeneyra, B.A.E. Tomo L, pp. 52-56. p. 53.

lo público, pero si Cabarrús lo expone con crudeza, Jovellanos, basándose en la virtud que antes juzgaba perdida, asegura que aunque se las permita el acceso, se limitarán a trabajar desde sus casas, con lo que, por un lado, se las aparta de los peligros del ocio y, por otro, se las mantiene en su lugar:

> "Pero no nos dejemos alucinar por una vana ilusión; las damas nunca frecuentarán nuestras Juntas; el recato las alejará perpetuamente de ellas: ¿cómo permitirá esta delicada virtud que vengan a presentarse en una concurrencia de hombres de tan diversas condiciones y estados, a mezclarse en nuestras discusiones y lecturas, a confundir su débil voz en el bullicio de nuestras disputas y contestaciones?"[51]

> "Bastárales saber que no están excluidas, para contribuir desde sus casas a cooperar con nosotros en los fines de nuestro instituto."[52]

El discurso de Jovellanos es generalmente valorado de forma positiva por los críticos; se cree que en un asunto tan delicado, Jovellanos se limita a exponer el criterio más progresista de la época, que sólo aspira a dotar a la mujer de la instrucción mínima para cumplir sus papeles tradicionales[53]. Yo en cambio creo que opta por ser diplomático y dejar una elección difícil en manos de las propias mujeres, advirtiéndolas de cual es la decisión que se espera de las virtuosas, es decir, qué deben hacer para amoldarse al patrón que se ha establecido para la mujer en el nuevo corpus ideológico. Tal y como queda expuesto, deberán renunciar a lo público, para volcarse en las actividades que sustentan la virtud femenina como madre y esposa, una de las cuales, fundamental, sigue siendo el recato (con su manifestación más evidente como es el encierro doméstico) contribuyendo así, desde sus propias características y posibilidades, al progreso.

Los dos hombres que participaron en la polémica están de acuerdo en este principio básico de que la mujer debe permanecer en su hogar, si bien mientras Cabarrús convierte esto en un obstáculo insalvable para la admisión, Jovellanos cree que ambas cosas podrían ser compatibles, siempre que renuncien a la participación pública y a igualarse en las asambleas a los hombres.

Por último, una mujer, Josefa Amar y Borbón, basa su discurso en una defensa impecable del talento de las mujeres y de su capacidad para el gobierno[54] y concluye que sólo el miedo impulsa a los hombres a prohibir su participación.

La polémica se reduce a determinar hasta dónde se puede dar cabida en lo público a la mujer para que contribuya a mejorar su propio sexo sin que incumpla sus obligaciones, en las que todos, incluso Amar y Borbón, están de acuerdo: ser el pilar afectivo y económico de la familia y mantener la modestia y la virtud, criterios de acuerdo a los cuales serán juzgadas[55].

Podría concluirse que las virtudes religiosas tradicionales son sustituidas por una serie de valores morales laicos, que vienen a configurar la misma imagen de la mujer. Ésta sigue siendo culpable (por el lujo, el ocio, la pérdida de valores morales como la fidelidad, el amor filial, etc...) y recae sobre ella la responsabilidad de limpiar sus errores siguiendo no una penitencia pero sí unas reglas de comportamiento estrictas. El sometimiento, el pudor, el decoro, la desigualdad siguen definiendo a la mujer, pero ahora desde una perspectiva que prima la utilidad y está dispuesta a concederles un papel en el futuro de la nación explotando las mimas virtudes tradicionales. Los pecados contra Dios se han convertido en pecados contra el bienestar general de la sociedad: la infidelidad atenta contra la institución social del matrimonio, el lujo contra la economía del país y el ocio contra la buena educación de los hijos.

---

[51] *Ibidem*, p. 56.

[52] *Ibidem*.

[53] ROIG, Mercedes: *La mujer en la historia a través de la prensa. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX*. Madrid, Ministerio de asuntos sociales, 1989, así lo hace.

[54] FRANKLIN, Elizabeth: "Feijoo, Josefa Amar y Borbón and the feminist Debate in Eighteenth-Century Spain." *Dieciocho*, 12, nº2, (1989).

[55] Rousseau diría: "...castas guardianas de las costumbres y de los dulces lazos de la paz, y continuad haciendo valer en toda ocasión los derechos del corazón y de la naturaleza en beneficio del deber y la virtud."
Discurso sobre cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres, Obras selectas de... Prol. de Leo Claretié. Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1966, 3ª. p. 631.

En el código moral ilustrado las cualidades que la religión considera virtudes, se convierten en instrumentos favorables en el plan de la armonía y el progreso social. El hombre ilustrado no quiere liberar a la mujer de la prisión de la culpa y la dependencia, quiere explotar esos argumentos ancestrales a su favor, a favor de su idea sobre el mundo. En lugar de la eternidad se les promete la consideración de sus hijos, maridos y semejantes y una vida que adquiere sentido en el sacrificio. Y todo esto con una incoherencia que no puede por menos de asombrarnos; si Jovellanos basaba en la debilidad de la mujer su incapacidad para asistir a los foros públicos de discusión, contempla en sus viajes a mujeres que soportan pesos y cargas como cualquier hombre, como también lo testifica Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular.* Ambos defendían que la debilidad femenina era producto de la educación, no de la naturaleza, pues había mujeres que realizaban trabajos en los que era necesaria una gran fortaleza física*. Sólo una visión estamental puede defender la debilidad femenina en las mujeres que podrían haber accedido a la *Real Sociedad de Amigos del País*, y la fortaleza de las campesinas. La cuestión es que conociendo el origen educacional de esa debilidad, la convierten en argumento utilizándola para definir genéricamente a la mujer. Esto supone, a mi entender, que difundieron una imagen de mujer que creyeron conveniente no una que se basará en su experiencia; trataban con mujeres inteligentes en sus tertulias, y veían acarrear grandes pesos a las campesinas, pero mantuvieron que la cultura de la mujer debía ser limitada y su cuerpo destinado sólo al mejor servicio de sus deberes maternales. Se sirvieron de una consideración reduccionista de la biología femenina, enfocada a los demás, no en su propio beneficio, y de un premeditado olvido de las condiciones culturales, creadas por siglos de tradición, para adjudicarles una forma de vida marginal en la que los privilegios masculinos no peligrasen.

3.2.3. La doctrina ilustrada

Hay dos hechos que marcan significativamente el rumbo de la política ilustrada respecto a la mujer; ambos acontecimientos, hitos en la evolución de la mujer dieciochesca, tienen en lugar en los años 80 que debieron así un antes y un después de su función social; sin embargo, el limitado alcance de estas dos intervenciones reales (el doctorado de Isidra Quintina Guzmán de la Cerda y la admisión de mujeres en una separada Junta de Damas) no supuso más que una declaración de voluntad que no se vio sustentada por el apoyo de los creadores de opinión ni tuvo repercusión real en la vida de aquellas.

La primera intervención del Rey en estas cuestiones relativas a las damas es el doctorado, otorgado más que obtenido, de Isidra Quintina Guzmán de la Cerda, convertido en uno de los acontecimientos más conocidos del reinado de Carlos III, precisamente por su excepcionalidad. En su momento y en los estudios posteriores queda de manifiesto que sólo fue una maniobra del rey movido por el cariño que profesaba a la familia de la flamante doctora. Fueron dos reales órdenes las que posibilitaron la concesión de grados a esta mujer; la primera de ellas, autorizaba a la Universidad a que le confiriera dichos grados, la segunda autorizaba a modificar el ceremonial de dichos actos para aplicarlo a las peculiares circunstancias que rodeaban al sexo de la beneficiada.

A pesar de la publicidad que se otorgó a esta ceremonia, no supuso ningún cambio efectivo ni en la vida de esta mujer ni en las posibilidades de acceso a los estudios superiores de otras mujeres. La misma Isidra fue después nombrada miembro de la *Junta de Damas* aunque figura como ausente en todas las reuniones de la misma. Se casó con Rafael Alonso de Sousa, marqués de

---

* Lo mismo afirma Mary Wollstonecraft, rebatiendo las ideas de la inferioridad natural de la mujer que defendía Rousseau (dedica el V capítulo de su obra a criticar las ideas del autor francés sobre la mujer): "Los hombres poseen mayor fuerza corporal que las mujeres; pero si no fuera por unos conceptos equivocados de la belleza, las mujeres adquirirían fuerza suficiente que las capacitase para ganar su propia subsistencia." *Op. cit.* p. 167.

Guadalcázar, con quien se marchó a Córdoba a vivir una vida al margen de los movimientos intelectuales[37].

Sin embargo, a pesar de su limitado alcance, sí cumple con su función propagandística e indica que, aunque excepcionalmente, la mujer empezaba a ser un factor importante en el tejido social.

La segunda intervención real es la que decreta la creación de la *Junta de Damas*; ésta, como he señalado antes, precisamente por la marginalidad e inferioridad real, de la importancia que se le concede y de sus atribuciones, así como por su punto de partida (la reducción privada que defendía Jovellanos), marca los límites de la participación femenina en lo social, dentro del campo de la caridad y dedicación a otras mujeres a las que se les inculcan los mismos objetivos de domesticidad y matrimonio. Lo que podría haber sido un impulso definitivo a la integración de la mujer con derechos y responsabilidades similares a los de los varones se convierte en un manifiesto de la especificidad de la naturaleza femenina y de las consecuencias que de ella se derivan.

Esta postura oficial, que defiende limitados avances con la intención final de reconducir las ansias femeninas hacia objetivos lícitos en consonancia con lo que la nueva construcción de género considera propio de la mujer, tiene numerosos portavoces que van formando la imagen de mujer que triunfa totalmente a fines de siglo. Floridablanca exponía el criterio del monarca en la siguiente carta, que envió a la Real Sociedad de Madrid:

> "El Rey entiende -decía- que la admisión de socias de Honor y Mérito que, en Juntas regulares y separadas, traten de los mejores medios de promover la virtud, la aplicación y la industria en su sexo, será muy conveniente en la Corte, y escogiendo las que por sus circunstancias sean más acreedoras a esta honrosa distinción, procedan y traten unidas los medios de fomentar la buena educación, mejorar las costumbres con su ejemplo y sus escritos, introducir el amor al trabajo, cortar el lujo, que al paso que destruye las fortunas de los particulares, retrae a muchos del matrimonio, con perjuicio del Estado, y sustituir para sus adornos las géneros nacionales a los extranjeros y de puro capricho.
>
> Su Majestad se lisonjea que, ya que se vieron tantas Damas honrar antiguamente su Monarquía, con el talento que caracteriza a las españolas, seguirán estos gloriosos ejemplos y que resultarán de sus Juntas tantas o mayores ventajas que las que ve, con singular complacencia de su Real Animo Paterno, producirse por medio de las Juntas Económicas de su Reino."[38]

El día 23 de marzo de 1787, se responde al rey que se ha resuelto crear la Junta del modo sugerido, con Isidra Quintina Guzmán y la Marquesa de Peñafiel como las primeras socias. La Real Orden que lo oficializaba tiene fecha de 27 de agosto del mismo año. De 1787 a 1800 ingresaron sesenta y seis socias, casi todas ellas pertenecientes a la alta nobleza y algunas de la alta burguesía.

En la carta de Floridablanca que copiaba como en la configuración social de las socias se marca, además, otro de los elementos fundamentales que deben considerarse al hablar de la mujer en la Ilustración: en una sociedad estamental el discurso no puede referirse del mismo modo a las mujeres de clase alta y a las más desfavorecidas. Ya lo señalaba Jovellanos:

> "Lo que es mal parecido en una señora de primera calidad, no lo es en una mujer plebeya. Aun en esta última clase la edad, el estado, el ejercicio constituyen notables diferencias. La necesidad es casi siempre el nivel de conducta de los hombres; cuando ella se presenta, desaparece la opinión, y sólo pueden ser reparables aquellas acciones que la Naturaleza y la religión han declarado indecentes por esencia."[39]

---

[37] FERNANDEZ QUINTANILLA, P.: *Op.cit* p.73.

[38] Apud. FERNANDEZ QUINTANILLA, P.: *Op. cit.*, p. 69. Archivo de la Sociedad Económica Matritense, Legajo 78/16. Madrid, 1787.

[39] JOVELLANOS, G.M.de: *Informe...*, citado por P. Oñate, *Op. cit.* pp. 190-191.

He establecido que se produce un debate sobre diversas cuestiones que tienen como centro a la mujer y debo reiterar que si en un primer momento, cuando surge la *Defensa* de Feijóo, sí se habla de la mujer en general (en cuanto a su esencia pecadora o al talento natural que poseen), en una segunda etapa es evidente que no se trata de incorporar a todas las mujeres a esta actividad caritativa y benéfica (con la que se constituyen en ejemplo de otras mujeres) sino sólo a las que se consideran iguales socialmente, nobles o miembros de familias de altos funcionarios de la administración, incluso comerciantes adinerados[40], que deben erigirse, como los hombres de su misma posición, en guías para aquellas de las clases inferiores.

Si respecto a las mujeres de los estamentos más altos los ilustrados se preocupan de asuntos como el lujo, la reducción de matrimonios, el ocio, etc... respecto a las que formaban parte de los más bajos, la mayoría, el discurso se dirige más hacia que se trabaje en los oficios adecuados, los que se consideran femeninos:

> "En el valle de Camargo, Piélagos y Pueblos de la Abadía, hay mujeres ya tan viciadas en el exceso de venir a Santander con hacecillos de leña en la cabeza que por ocho o diez cuartos que les vale cada uno desgarran su ropa para juntarle, y jamás conocen en práctica el huso ni la rueca. [...] De aquí se sigue la distracción de las labores propias, el que se acostumbren a una vida bribona, a comer y beber en la tabernas... y finalmente que huyan del hilado, tejidos, costura, y cuantas labores las restringen dentro de la Casa."[41]

> "Para mayor fomento de la industria y manufacturas, he venido a declarar por punto general en favor de todas las mujeres del Reino la facultad de trabajar, tanto en la fábrica de hilos como en todas las demás artes en que quieran ocuparse y sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexo."[42]

Podría parecer paradójico que se les permitiera el acceso a los gremios a fines del siglo (con leyes de los años 1779, 1784, 1790 y 1793), pero debemos tener en cuenta que era ya una institución muy deteriorada y que nunca llegaron a ocupar en ellos puestos relevantes[43].

A pesar de la aparente liberalización del trabajo femenino, éste se verá limitado por razones de índole moral o pragmático-políticas. En virtud del peligro que para su decoro y la decencia del reino supone el que las mujeres viajen libremente se les prohibió, por ejemplo, que emigrasen con las cuadrillas de segadores gallegos, que anualmente trabajaban en tierras de Castilla[44]. Lo que de común tienen las instrucciones para ambos grupos de mujeres es la reclusión en lo doméstico que debe ser el lugar en que desarrollen sus actividades.

Para aprovechar mejor la superior fuerza o inteligencia del hombre en aras de la productividad, habrá oficios de segunda que pasan a ser "femeninos":

> "Hay varias obras en que es lástima emplear la fuerza varonil, y en las que mujeres y niños pueden aventajarse: los cordones, botones, encajes, bordados y otras manufacturas de esta especie, son suficiente objeto para las manos de una mujer y un niño, y no deben ocupar a un hombre digno por otra parte de más sólido e importante trabajo."[45]

---

[40] VILLAR GARCIA, Mª Begoña: "Los estereotipos femeninos del siglo XVIII. Límites de su evolución." *Actas de las VII Jornadas Interdisciplinarias de Investigación ...Op. cit.*, Vol. II, pp. 197-208. p. 197.

[41] J.M.: *Estado de las fábricas, comercio e industria y agricultura en las montañas de Santander*. Ed. Histórica de Tomás Martínez Vara, Estudio, Santander, 1979. Citado en el apéndice "La mujer en España" a cargo del Instituto de investigación feminista de la Universidad Complutense de Madrid, de la *Historia de las mujeres: una historia propia*, de B.S. Anderson y J.P. Zinsser, Madrid, Ed. Crítica, 1991, p. 206.

[42] CARBONELL ESTELLER, Montserrat: "Hecho y representación sobre la desvalorización del trabajo de las mujeres (s. XVI-XVIII)". *Actas de las VII Jornadas Interdisciplinarias...Op. cit.* T.II, p. 168.

[43] LOPEZ AYALA, Braulio y Mª Angeles: "Mujer y trabajo". *La mujer en España. Historia de una marginación, Hª 16*, Año XIII, nº145, Mayo 1988, p. 34. Las causas podrían ser tanto la resistencia de los hombres miembros del gremio como el estado de decadencia de éstos.

[44] ANDERSON, B.S. y ZINSSER: *Op. cit.*, p. 615.

[45] Apud. M. Carbonell Esteller, art. cit., p. 16, de Conde del Carpio, *Memoria acerca de la conveniencia de los hospicios. Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*. Imp. de Vázquez Hidalgo y Cía. 1779. p. 351.

Rousseau dice en el mismo sentido:

> "...; ni le conviene ni le agrada [al joven] toda profesión casera y sedentaria, que afemina el cuerpo y le torna débil. Nunca aspiró naturalmente un joven a ser sastre; y es necesario arte para inclinar a este oficio mujeril al sexo para el cual no fue destinado. No pueden unas mismas manos manejar la aguja y la espada. Si fuera yo soberano, sólo a las mujeres y a los cojos precisados a ocuparse como ellas, permitiría yo la costura y los oficios que con la aguja se hacen." [66]

La actividad recomendada será la que puede realizarse en las horas que las labores domésticas dejan libres, fundamentalmente el hilado. Así lo proponía Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, encontrando que de esta manera las mujeres contribuirían a la riqueza de la nación sin abandonar sus labores fundamentales y no vivirían a costa de los hombres[67].

El principio que se aplica es el de la utilidad, la contribución al desarrollo de la nación[68]. La aportación de la mujer, en esta línea, no es tanto su trabajo, como la de reforzar con su comportamiento los valores que se quieren implantar: laboriosidad, orden, estabilidad familiar, principios morales. Es decir, va a tener que socializar los principios y valores que se consideran necesarios para el progreso del país. Mujeres que aporten dinero al hogar o que se ocupen de mantener estables las relaciones familiares harán más deseable la convivencia, fomentarán la natalidad, etc...:

> "El admitir que el matrimonio se tambaleaba y que se posponía la posibilidad de incrementar el número de futuros ciudadanos útiles al Estado por problemas morales y económicos originó toda una campaña de mentalización sobre las virtudes matrimoniales en las que la concienciación y la educación de las mujeres para el matrimonio fueron un elemento muy destacable. El fomentar los matrimonios se convirtió en un asunto de Estado y el educar a las mujeres para adquirir mayor madurez y conocimiento del status matrimonial fue un punto de coincidencia general de la mayoría de los miembros de la Ilustración española."[69]

Para modelar a la nueva mujer se hará necesario educarla, hacerle llegar esos nuevos valores de trabajo y utilidad y proporcionarle los conocimientos necesarios para que pueda desarrollarlos.

En un segundo grupo, el de las mujeres con posibilidades económicas o culturales, las que forman parte de la aristocracia y las mujeres vinculadas a hombres de profesiones liberales o de servicio al Estado (médicos, militares, comerciantes...), los ilustrados no predican la necesidad de trabajar pero sí el abandono de la ociosidad.

Lo primero será convencerlas de la necesidad de cultivar su inteligencia, pero sin llegar a ser bachilleras. La educación adecuada será aquella que le permita ocupar sus ratos de ocio con algo que no sea perjudicial (como eran los vestidos, los lujos y el cortejo). En realidad se busca que prescindan de todo aquello que hace más difícil el matrimonio (como el gasto excesivo y el distanciamiento del marido y los hijos) y se dediquen a labores más femeninas, como la lectura de buenos libros o la educación de sus hijos.

Como segundo objetivo estará, como ya vimos en la polémica sobre admisión en las Reales Sociedades, que se encarguen de las mujeres menos afortunadas. Por un lado desarrollando labores asistenciales, como los orfanatos, y por otro, ocupándose de las Escuelas Patrióticas, que enseñaran a esas mujeres oficios puramente femeninos como bordados e hilado, pues su objetivo es proporcionarles medios de vida llegándolas a dotar para el matrimonio.

En un momento en que se considera fundamental la colaboración de todos, el reparto de funciones se hizo no solo por estamentos, sino también por sexos. Las de la mujer son los deberes hacia los demás, y su sujeción al hombre. La diferencia estamental se marcará al proponer diferen-

---

[66] ROUSSEAU, J.J.: *Op. cit.*, p. 242.

[67] Citado en B.S. Anderson, *Op. cit.*, p. 617.

[68] "Por primera vez en la historia de España se tomaba en consideración a las mujeres como elementos a tener en cuenta en el diseño de la nueva sociedad laboriosa y productiva.". M. López Ortega, "La educación de la mujer...", *art. cit.*

[69] *Ibidem*, p. 202.

tes grados de educación para cada grupo social y diferentes actividades de contribución: la puramente productiva hilatura, o la más alta dedicación a la "beneficencia social".

No insisto más en las obligaciones que se les suponen a las mujeres de las clases altas porque, a pesar de ser minoría, los medios de divulgación del pensamiento ilustrado (los periódicos y el teatro entre ellos) se ocuparon casi exclusivamente de ellas.

3.3. La educación de la mujer.

Si bien en la primera parte del siglo el derecho a la educación de la mujer era discutido en algunos sectores, a partir de la segunda mitad puede considerarse que está asumido como una necesidad. Así, la educación, con las peculiaridades que se le reconocen, será uno de los pilares de la doctrina ilustrada para la mujer, puesta siempre en función de esa creación de la mujer doméstica que, insisto, es la aportación de los últimos treinta años del siglo XVIII.

Las mujeres deben educarse en todo aquello que contribuya a la buena marcha de su matrimonio, esto es, de acuerdo con las necesidades de conversación de su futuro marido y lo suficiente para educar a sus hijos. La educación que se les proporcione, siempre mínima, evitará también otros males, como la necesidad de enterar a un tercero de sus problemas para que los escriba y el ocio, que empuja a la mujer hacia la perdición. Se discute más que sobre la necesidad (que no el derecho) de recibir cierta instrucción, sobre el talento, sobre la capacidad de desarrollo de la inteligencia femenina, hasta dónde podría llegar una mujer educada como un hombre y sobre esto la respuesta es generalmente que puede haber excepciones, muy pocas, pero que ninguna mujer necesita saber tanto ya que en su destino natural, el matrimonio, no triunfan las sabias.

La cuestión de la educación femenina no es una novedad de la Ilustración; algunas de las ideas básicas que sobre este tema se manejan en esta época estaban ya presentes en siglos anteriores. Mariló Vigil[69] señala que la educación fue ya el tema fundamental del debate sobre las mujeres en el siglo XVI. Erasmo, autor conocido entre las mujeres españolas[71], era partidario de no limitar los conocimientos puestos al alcance de la mujer, aunque señalaba que el destino de su instrucción debía ser el cumplimiento de las funciones propias de su sexo[72].

Vives subrayó también la capacidad femenina de aprendizaje y la ignorancia como causa de la necedad que otros consideraban biológica, argumento que vimos Feijoo reitera en el siglo XVIII. De todas formas Vives tampoco fue más allá y estableció que el fin de la instrucción femenina es la educación de los hijos, recomendando que la mujer calle lo que sabe y no pueda ejercer el magisterio, para que no propague posibles errores de juicio[73].

Había también en estos siglos anteriores al ilustrado autores contrarios a la educación de la mujer, como Fray Luis de León, Huarte de San Juan y buena parte de los moralistas del siglo XVI; éstos consideraban un peligro para la corrección moral de las mujeres que pudieran escribir, sobre todo por las relaciones que habrían de mantener con los hombres para adquirir cualquier conocimiento[74].

No podemos dejar a un lado estos antecedentes, pero en el siglo XVIII, la educación en general, y la de la mujer en particular, pasan a ser una cuestión primordial y los criterios con que se defiende y se programa son totalmente nuevos. Una de las características de lo Ilustración es su "optimismo pedagógico", es decir, la confianza en que la instrucción es el origen de la prosperidad

---

[69] VIGIL, M.: *Op. cit.*
[71] BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España*. Madrid, F.C.E., 1979, p. 279.
[72] VIGIL, M.: *Op. cit.*, p. 45.
[73] *Ibidem*, p. 46.
[74] *Ibidem*, p. 47 y ss.

de las naciones"[7]. Mayordomo Pérez y Lázaro Lorente señalan las tres cuestiones básicas en el concepto de educación en este siglo:

- la contradicción entre el declarado interés por el hombre y la universalización de la cultura, y el poco empuje que se produce en el campo de la educación popular.

- la educación, contemplada desde la vertiente política como útil para el Estado, es el campo de intervención de los poderes públicos.

- se propician las tendencias al realismo y el utilitarismo[8].

Es en este contexto donde se inscribe la defensa que los ilustrados harán de cierta educación para la mujer[9]. Será una educación adecuada a las necesidades de la sociedad no de la mujer como individuo, sino en la medida que afecta en sus relaciones con los demás:

> "De un lado la preocupación por el cuidado y la educación de la primera infancia, revaloriza el papel de la mujer-madre-educadora. De otra, el proverbial pragmatismo ilustrado considera a la mujer como incluida entre las clases no producentes y ociosas, por tanto, sujeto de atención preferencial en su acción de racionalidad utilitaria."[10]

La educación como reflejo de la estructura social va a ser de carácter estamental; no se propone una universalización de la cultura sino la enseñanza correspondiente a cada estado y su función dentro del tejido social. Esto se aplicará también a las mujeres, educadas según su posición y, sobre todo, de las necesidades derivadas de la posición y aspiraciones de sus futuros maridos.

Tomando como referencia las instrucciones elaboradas por José Isidoro Morales en *Comentario de Don José Isidoro Morales al excelentísimo señor de Joseph Mazarredo sobre la enseñanza de su hija* (Madrid, Imp. de Gabriel Sancha, 1796)[11] puede considerarse que los estudios propios de una mujer se diferencian de los masculinos en su alcance, contenido y finalidad.

Por un lado, la mujer no puede "perder el tiempo" y sus estudios deben ser abreviados para no atormentar y oprimir "con unos estudios tan porfiados y molestos la debilidad y delicadeza del otro sexo"[12].

De acuerdo con esto se mostraba Kant:

> "[...] El estudio trabajoso y la reflexión penosa, aunque una mujer fuese lejos en ello, borran los méritos particulares de su sexo [...]. La mujer, por tanto, no debe aprender ninguna geometría; del principio de razón suficiente o de las mónadas sólo sabrá lo suficiente para entender el chiste en las poesías humorísticas."[13]

Esta actitud general se refleja en la "frivolización" del saber. Se escriben obras específicas para las mujeres con contenidos sumamente aligerados como *Il newtonianismo per le dame* de Francesco Algarotti, publicado en 1737, o *Saggio de Filosofia per le donne*, publicado por entregas en Italia a partir de 1774[14]. Es pues un fenómeno general no restringido a un único país; en España por ejem-

---

[7] JOVELLANOS, G.M. de: *Memoria sobre la educación pública. Tratado teórico-práctico de enseñanza*. Madrid, Rivadeneyra, B.A.E. nº XLVI, pp.230-231.

Sobre el pensamiento de Jovellanos acerca de la educación: FLECHA ANDRES, Francisco: *Antropología y educación en el pensamiento y la obra de Jovellanos*. León, U. de León, 1989.

[8] PEREZ MAYORDOMO, Alejandro y LAZARO LORENTE, Luis M.: *Escritos pedagógicos de la Ilustración*. Madrid, M.E.C., 1988, Vol.I, pp. 14-15.

[9] No hemos incluido el derecho a la educación entre los puntos de la polémica porque, a pesar de las secuelas que la discusión sobre el talento de las mujeres crea en los años setenta, la instrucción ha pasado ya a considerarse un deber más que un derecho. Carmen Labrador-Herraiz y Juan Carlos de Pablos (*La educación en los papeles periódicos de la Ilustración española*, CIDE, Madrid, 1984, apartado 11-1), afirman que existe una polémica al respecto en la prensa, pero esta no existe en lo fundamental, es decir, la necesidad de instruir a la mujer para que cumpla de forma adecuada con sus deberes. La única discordancia se produce al mencionar que alguna puede excederse en su educación y convertirse en literata, bachillera o violeta, apelativos referidos siempre a una mujer pretenciosa nada deseable, pero es un riesgo mínimo frente al objetivo de la adecuada instrucción general.

[10] MAYORDOMO PZ. A. y LAZARO LORENTE L.M.: *Op. cit.*, p. 31.

[11] Reproducido por Mayordomo Pérez y Lázaro Lorente en la obra ya citada, pp. 275-289.

[12] *Ibidem*, p. 282.

[13] KANT, I.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México, Porrúa, pp. 147-149.

[14] Puede verse RAO, Ana Mª: "Il sapere velato. L'educazioni delle donne nel debatitto italiano de fine seteccento" en *Misoginia. La donna vista e malvista nella cultura occidentale*. MILANO, Andrea ed. Roma, Edizione Dehoniane, 1992. pp. 243-310.

plo esta consideración se refleja en el prólogo que Climent escribe para la obra de la Condesa de Montijo[83], cuando reproduce este temor de la traductora:

> "...y quizá no pocos aplaudirían que me hubiera dedicado a traducir algunas obras de Voltaire, para hacer amena y agradable mi conversación"

Isidoro Morales, por otra parte, defendía que el aprendizaje de una dama debe estar dividido en dos partes: la tocante a nobles modales, artes y habilidades del cuerpo y, la más importante, la instrucción del entendimiento en las disciplinas y enseñanzas de su sexo[84]. Hay estudios que quedan fuera de sus posibilidades, como el latín :

> "[...] no sé que tiene para las mujeres el estudio del latín, que las hace no solo frívolas e importunas, sino también desdeñosas y chocantes".[85]

> "Esta instrucción para las Señoras [latín, griego, filosofía...] es inútil, y aun peligrosa."[86]

Este exceso de conocimiento, contrario a su naturaleza llega a "masculinizar" a las que lo cultivan[87]. Sobre el aprendizaje del latín por parte de las mujeres Josefa Amar y Borbón dice:

> "...muchos se rien y aun censuran que las mujeres entiendan el latín, como si fuera lo mismo que querer acercarse a poner las manos en el santuario."[88]

Lo que refleja, en suma, es el miedo de los hombres (que especificaba al hablar del ingreso en las Sociedades) a perder el privilegio del dominio cultural, una cultura que sienten tan suya que cualquier mujer que se adentre en ella perderá sus características femeninas para adquirir otras masculinas, algo nada recomendable en una mujer.

La diferencia se hace más evidente en la especialización de la instrucción femenina para las labores de madre de familia. Se asume con normalidad que la Naturaleza ha dispuesto la distribución de obligaciones en el seno del hogar. Morales destaca que pueden contribuir a la economía doméstica cortando sus propios vestidos y peinándose sin ayuda. Estos dos principios, contrarios a la costumbre de toda dama de la época, y destinados a retomar las virtudes hogareñas de una sociedad que valoraba el lujo, manifiestan que la alumna debe aprender a anteponer las necesidades de su familia a sus gustos y diversiones.

Por una parte, de su educación dependerá que consiga un marido, objetivo último de la vida de una mujer; nadie querrá casarse con una mujer que sepa demasiado y haga gala de ello y sí lo harán, en cambio, con aquella que proporcione un paraíso de paz y armonía al hombre cuando éste vuelve de la lucha diaria[89]. Rousseau expresaba la misma opinión aunque aún restringía más los conocimientos que podían adquirir:

> "Por tanto, no conviene a un hombre que tiene educación casarse con una mujer que no la tenga, ni por consiguiente de una clase en que sea imposible tenerla. Pero todavía querría cien veces más una muchacha sencilla y con tosca educación, que una erudita y sabia que viniese a formar en mi casa un tribunal de literatura, haciéndose la presidenta [...]. Desde la sublime elevación de su vasto ingenio, mira con desprecio todas las obligaciones de mujer, y siempre empieza haciéndose hombre.[...], y aun cuando tuviese verdadero talento la envilecería su presunción. Ser ignorada es su dignidad; su gloria se funda en la estimación de su marido, y sus alegrías en las dichas de la familia."[90]

---

[83] *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio y sobre las ceremonias con que la Iglesia le administra. Escritas en francés por el Sr. Nicolás de Torneux, Prior de Villers. Traducidas en español por...* Barcelona, Bernardo Pla Impresor, [1774].

[84] MORALES, D. José Isidoro: *Op. cit.*, p. 279.

[85] *Ibidem*, p. 286.

[86] En *Academia de Ociosos* nº 11, de 15 de noviembre de 1763, p. 106

[87] *Ibidem*. La misma idea de virilización de la mujer que crea o estudia la recoge G. Fraisse para Francia en el capítulo tercero de la obra que he citado.

[88] AMAR Y BORBON, Josefa: *Discurso de la educación física y moral de las mujeres*. Madrid, 1790. Cap. VII.

[89] *Ibidem*, p. 286.

[90] ROUSSEAU, J.J.: *Op. cit.* pp. 103-104.

Josefa Amar y Borbón, defensora del talento de las mujeres hasta el punto de pedir que algunas puedan estudiar griego, tampoco va a pedir que la educación sea el primer paso hacia una vida independiente; la justifica como una necesidad: una mujer culta educará mejor a sus hijos, resolverá el ocio y las fatigas de su marido, con lo que éste no rehuirá su presencia. Es lógico, entonces, que sólo se eduque a aquellas que, por su posición, estén destinadas a casarse con hombres de cierta instrucción, puesto que aquellas que se casen con hombre ignorantes sólo necesitan dominar las tareas manuales para satisfacer a su cónyuge[91].

La encuesta que elaboró la *Junta de Damas* de la Matritense en febrero de 1795, para su discusión en la comisión de educación, insiste en que los contenidos educativos para la mujer deben ser: la religión, tanto por ella como para que pueda transmitirla a sus hijos, la economía doméstica y reglas para librarse de los perjuicios de la moda y el lujo, tanto como para moderar las costumbres de las que se hallen para recibir estado[92].

El grueso de las intervenciones institucionales se registra en el nivel más bajo, el de las trabajadoras, y donde más se insiste en la cuestión de la ocupación inadecuada, culpable por tanto, que genera y perpetúa la pobreza[93].

Estas intervenciones oficiales empiezan en 1768, cuando Carlos III dedica algunos fondos, de los incautados a los jesuitas, para establecer escuelas de niñas; la prohibición de coeducación, que obligaba a mantener escuelas separadas para niñas y niños en cada municipio, hacía que en muchos de estos, por falta de medios, sólo los niños tuvieran acceso a la enseñanza primaria. Más tarde, en 1776, la Sociedad Económica Matritense creó las primeras cuatro Escuelas Patrióticas, que fueron luego imitadas por otras Sociedades. En éstas se enseñaba a las niñas solamente labores y principios de educación cristiana. Su objetivo era que fueran capaces de ganarse la vida y sobre todo prepararlas para el matrimonio.

El 11 de junio de 1783, se establecieron oficialmente las escuelas de niñas por medio de una Real Cédula. En éstas la educación seguirá sin ser semejante a la de los niños. Se les enseñaba a rezar y las clásicas labores; si alguna deseaba aprender a escribir o leer, debía comunicárselo a la maestra que tenía la obligación de enseñarle. Hay que esperar a 1797, para que se establezca que en las escuelas de niñas deben tener cabida la lectura, la escritura y la aritmética[94].

Las características generales de estas propuestas ilustradas, tanto de las dirigidas a las clase altas como a las más bajas serían:

- su raíz paternalista, que supone y fomenta la estructura social vigente y la sumisión al sistema.
- enfoque eminentemente profesional, dirigido a las labores domésticas o al trabajo propio del sexo.
- limitación de la enseñanza intelectual. Se subraya y consagra la inferioridad femenina.
- cierto avance en la formación de la mujer[95].

En lo que se refiere a la creación literaria, las limitaciones de la educación femenina tienen claras consecuencias. Primero la inexistencia de educación "oficial" establecida por los varones, es utilizada por ellos mismos para descalificar las obras femeninas, sin considerar que una educación "autodidacta" o personalizada pueda alcanzar niveles aceptables.

---

[91] CHAVES McCLENDON, Carmen: "Josefa Amar y Borbón y la educación femenina" *Letras femeninas*, 4 (1978), pp. 3-11. LOPEZ ORTEGA, Margarita: "La educación de la mujer..." *art. cit.*, señala la contradicción entre el radicalismo con que defiende la igualdad de capacidades entre la mujer y el hombre, y su tibia defensa de la educación, que limita a unas pocas, como consecuencia, dice, del miedo al desorden que esto produciría, y que es característica común de los seguidores de las Luces. LOPEZ TORRIJO, Manuel : "El pensamiento pedagógico ilustrado sobre la mujer en Josefa Amar y Borbón", *Educación e Ilustración en España.III Coloquio de Historia de la Educación*, *Op. cit.* pp. 114-129.

[92] ORTEGA LOPEZ, M.: "La educación en la mujer.." *art. cit.*, p. 205.

[93] MAYORDOMO PZ. A y LAZARO LORENTE, L.: *Op. cit.*, p. 34.

[94] Para más información sobre estas escuelas véase: POZO PARDO, Alberto del : "El despotismo ilustrado y al educación primaria". *Simpostum sobre Educación e Ilustración en España... Op. cit.* pp. 269-299.

[95] LOPEZ TORRIJO, Manuel: "La R.S.E. Aragonesa y la educación de la mujer", *Educación e Ilustración en España. III Coloquio...Op. cit.*, pp. 264-275.

En segundo lugar, si las mujeres que saben latín se "masculinizan" traicionando su esencia natural, lo mismo ocurrirá con aquellas que escribiendo pretenden sobresalir de las limitaciones implícitas de su sexo; para evitarlo las mujeres que escriben recurren a dejar su feminidad clara diferentes maneras (con el uso de tópicos específicos, con la elección de temas propiamente femeninos, etc...).

Escribir es adentrarse en ese mundo masculino, virilizándose, perdiendo los atributos de mujer, cerrándose el camino a la única salida considerada digna para ella, el matrimonio.

En líneas generales, se deriva de esta opinión que las obras de mujeres son toleradas como excepciones, como ejemplo de una correcta educación por parte de los padres, o por su utilidad, fomentando las traducciones de obras morales, que sirven para ilustrar a otras mujeres en esta misma senda de sumisión.

3.4. Los medios de divulgación de la doctrina ilustrada para la mujer.

Lo que parece evidente es que estas construcciones culturales creadas para la mujer debían ser divulgadas para que llegaran a las propias mujeres directa o indirectamente (a través de los hombres que actúan como transmisores); en la Ilustración española, además de medios habituales ya como el teatro, aparecen como novedad los periódicos y adquiere una importancia creciente la novela como difusora de principios morales.

Los que considero medios de divulgación del pensamiento ilustrado, interesan tanto por su labor como difusores de los principios a que debe adecuarse el comportamiento y la figura femenina, como porque se convierten en medios para la participación de las propias mujeres que así se convierten en colaboradoras, o críticas, de esos mismos principios.

3.4.1. Los periódicos.

Los periódicos son uno de los cauces fundamentales para la difusión de ideas en el siglo XVIII y no podían dejar de reflejar su preocupación por el comportamiento de las mujeres y sobre lo que se considera conveniente:

> "Aunque, como es bien sabido, la prensa europea tuvo sus inicios con las gacetas del siglo XVII, no cobra importancia numérica y cualitativa, hasta la época de la Ilustración. Podríamos afirmar que ésta no se hubiera producido en España -o al menos no hubiera presentado las mismas características- sin la eficaz colaboración de la prensa periódica. En efecto, en la segunda mitad del siglo XVIII español se dan las condiciones sociales que toda prensa periódica necesita: un público ávido de noticias y con medios económicos suficientes para costearlas, empresarios decididos o imaginativos, periodistas entusiastas y críticos, avances técnicos, tanto en las imprentas como en la organización y la difusión de los impresos. En definitiva, la burguesía ilustrada encuentra los cauces apropiados para ir educando a la opinión pública en sus propios ideales, económicos, culturales y políticos."[*]

Las razones de la idoneidad de la prensa como medio divulgativo se recogen perfectamente en un discurso de *El Censor*:

> "Pero para extender las luces nada más a propósito que una Obra de la especie de la mía. El poco coste de cada papel le hace comprar de muchos, a quienes se haría duro alargar de una vez mayor cantidad de dinero: el poco tiempo que su lectura exige es causa de que pasando con rapidez de mano en mano, un solo ejemplar haga el oficio de muchos, y sirva para un gran número de lectores: su corto volumen

---

[*] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*. Cuadernos Bibliográficos, nºXXXV. Madrid, CSIC, 1978, p. VIII.

> es motivo para que le lean infinitos a quienes aterra la vista de un libro abultado: la variedad de los asuntos que en ellos se tratan los hace propios para todos genios y todas inclinaciones.[...]
>
> Agrégase la circunstancia de que tales papeles suelen ser leídos en tertulias y corros numerosos. Esto da lugar a que se tengan sobre su contenido muchas conversaciones: comunícanse recíprocamente las ideas: excítanse disputas, en cuyo ardor se producen nuevas reflexiones, y de cuyas resultas se medita el asunto con mas atención, y suelen emprenderse lecturas, que sin esta ocasión nunca se hicieran."[97]

No es necesario recordar que la información y la educación llegaban tradicionalmente a la mujer por medios de transmisión oral, como los sermones[98], con lo que la lectura en grupo permitiría su acceso a las mujeres iletradas y, por otra parte, el número de mujeres entre los suscriptores, por ejemplo en el *Memorial Literario*, no es despreciable.

Teófanes Egido[99], señala que el teatro y los periódicos son medios de comunicación minoritarios frente al sermón, el medio de mayor alcance; sin embargo, las mujeres que pueden interesarnos deben tener acceso a los dos primeros, teatro y periódicos, tanto por su nivel económico, como por sus capacidades e intereses. Y algunas de ellas son bastante críticas con la religiosidad imperante. Por otra parte, Carmen Fernández Rodríguez[100], opina que puede verse como los principios propagados desde el púlpito para las mujeres no difieren de los imperantes entre los ilustrados: del mismo modo que la pobreza pasa a ser contemplada como efecto de la injusticia social y no de un mandato divino, la mujer debe obedecer no el orden divino, pero si el impuesto por la Naturaleza, que le condena a la misma condición secundaria.

De todas maneras los discursos no se dirigían exclusivamente a la mujer, también iban destinados a los hombres que leían y aceptaban para sí los modelos que los periódicos difundían proyectándolos sobre las mujeres de su entorno más cercano.

Los editores de *El Censor* ya declaraban su intención de propagar el buen gusto y corregir las costumbres en la petición de licencia[101]. Junto con este afán reformista, debe considerarse la intención educativa de la mayoría de los periódicos que se publican desde mediados del XVIII[102], especialmente notable en la prensa que se dedica a la "crítica de costumbres". El interés de los periódicos ilustrados por este tema estaría explicado, comenta Bosch Carrera resumiendo a Guinard, por dos motivos: porque es un tema favorito en la mentalidad de los hombres del siglo y porque no presentaba el peligro de los temas políticos o religiosos[103].

Para estudiar cómo se presenta la mujer en la prensa del siglo XVIII y qué relación se mantiene con ella, hemos seleccionado textos de cuatro periódicos publicados en diferentes momentos, y diferentes localidades: *El Pensador, Memorial Literario, Diario de Valencia y El Censor. El Pensador* se publicó en los años 1762-1763 y fue suspendido desde entonces hasta 1766, vuelve a publicarse en 1767 año en que desaparece definitivamente[104]. *El Censor,* se publica en los años 80 (1781-1787). Por otra parte el *Memorial Literario,* publicación dedicada sobre todo a la divulgación cultural, se edita en varios periodos (1784-1791, 1793-1797 y 1801-1808), tiene una afán moralizador, y el deseo de contribuir al desarrollo cultural del país y fomentar la religiosidad entre el pueblo[105].

---

[97] *El Censor, op. cit.* Discurso CXXXVII.

[98] LOPEZ-CORDON, Mª Victoria: "La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)". *Actas de las segundas jornadas de Investigación Interdisciplinarias. La mujer en la historia de España. Siglos XVI-XX.* Mª Angeles Durán (ed.), Madrid, U.A.M., 1984, pp.59-69.

[99] "Los anti-ilustrados españoles" en *La Ilustración en España y Alemania* (Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 59-119).

[100] FERNANDEZ RODRIGUEZ, C., ROSADO MARTIN, Delia y MARIN BARRIGUETE, Fermín: "La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio". *Cuadernos de Hª Moderna y Contemporánea,* nº 4. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1993, especialmente pp. 49-53

[101] *El Censor. (1781-1787). Antología.* Ed. de Elsa García Pandavenes. Barcelona, Ed. Labor S.A., 1972. p. 69.

[102] BOSCH CARRERA, Mª Dolores: "Algunos aspectos de la educación en la prensa española del siglo XVIII (1755-1775)." *Educación e Ilustración en España. III Congreso...Op.cit.*

[103] *Ibidem,* p.18.

[104] SAIZ, Mª Dolores: *Historia del periodismo en España. Tomo I. Los orígenes. El siglo XVIII.* Madrid, Alianza Universidad, 1983. pp. 155-167.

Finalmente el *Diario de Valencia*, publicado en los años 90, aporta una visión "no centralista" por su carácter de periódico de provincias, Creo que esto garantiza que la visión es objetiva y general, evitando, por no ser prolijos, otros muchos que inciden en las mismas cuestiones.

Dos son los principios por los que se rige el tratamiento del tema que nos ocupa en la prensa dieciochesca:

1º la recriminación de los malos hábitos.

2º descripción del modelo ideal de mujer y normas recomendadas para conseguir que se adapten a él.

En el primer caso los cargos fundamentales contra la mujer son cuatro: el lujo, la ociosidad, la incultura y la pérdida de los valores tradicionales, que viene a significar el abandono de sus deberes como madre y esposa.

La descripción que abunda en los periódicos dieciochistas insiste en la frivolidad, la preocupación excesiva por sí mismas (su apariencia, sus cortejos), la incapacidad de tener sentimientos puros. Así aparece, por ejemplo, en el discurso LXXIV de *El Pensador*, en el que tomando como pretexto el comentario de las figuras de la oratoria, se describe con estas características la esencia de las féminas[106]. El asunto será tan recurrente que en el tomo VI, se publicará una carta de una lectora (real o fingida) que critica su parcialidad respecto a las mujeres[107].

Otro retrato completo se nos ofrece en el Discurso VI de *El Censor*. Una mujer describe su vida, que podemos considerar "tipo", marcada por el género de la de muchas mujeres de su tiempo: boda temprana con un caballero mayor desconocido para ella, cortejos, despreocupación por los hijos criados por las nodrizas, diversiones,..., hasta el momento en que los años deslucen su belleza y su vida pierde sentido. Tras dejar establecida la moraleja negativa (el desastroso final que espera a una vida así), se propone una alternativa más satisfactoria, que se ajusta a la "mujer" que los ilustrados aspiran a conseguir:

> "Yo estoy cierto, que si esta Dama hubiera pensado más que en otras conquistas en asegurarse la del corazón de su marido, en dar buena educación a sus hijos, inspirándoles el amor a la virtud, e instruyéndolos en las máximas del verdadero honor, en gobernar su familia con afabilidad, [...] Si los ratos que de estos cuidados la quedarían libres, los hubiera empleado en ilustrar su entendimiento, y adornarse con entendimientos útiles por medio de una lectura conveniente; no solo se hallaría capaz de desempeñar sus primeras y principales obligaciones con más acierto, y mayor fruto, sino también de una conversación que podría sin bachillería no ser frívola, y que junto un trato igual, dulce y afable la atraerían en la edad más avanzada la estimación, y haría su compañía apetecible de todos los que llegasen a conocerla."[108]

Se critica que la mujer observe conductas antinaturales, como la de desfigurar su cuerpo con modas que perjudican su salud[109] y que se haya perdido la antigua modestia:

> "Si en el día una mujer modesta y discreta opone los principios de virtud y de honor a los deseos bajos de un importuno, suele éste reírse de la virtud y del honor, como que ésas son cosas del *tiempo viejo*."[110]

La crítica se dirige también a los hombres que apoyan este comportamiento, bien sea en sus mujeres, o en aquellas cuya compañía frecuentan[111].

Estas mujeres, coquetas y vanidosas, no son buenas esposas y, sin embargo, el matrimonio, como instrumento para aumentar la población entre otras cosas, es el fundamento de la sociedad, por lo que debe volverse al tipo de mujer que atrae al hombre hacia ese lazo:

---

[106] *Ibidem*, pp. 186-187.

[107] *El Pensador*, Tomo VI, Pensamiento LXXIV, MDCCLXVII. Valga también como ejemplo el discurso II del Tomo I.

[108] Tomo VI, Pensamiento LXXXX.

[109] *El Censor*, Discurso VI.

[110] *El Censor*, Discurso XLIX.

[111] *Diario de Valencia*, 12 de octubre de 1797.

[112] Discursos XCV y CIII de *El Censor*, por ejemplo.

"Sí: el inmenso número de Celibatos que nutre España, y de casados que los imitan en su descarada conducta, es sin duda, como dice el Autor de cierta excelente Carta que recibí algunos meses ha, la causa de la horrible disolución que reina entre nosotros, y que nada menos que amenaza que la ruina entera de la sociedad."[112]

La perfecta casada de la Ilustración debe vivir para su familia, honrando a su marido con una correcta conducta moral que favorezca el matrimonio; responde, en suma, al siguiente modelo propuesto en el *Diario de Valencia:*

"La Casada no ha de pensar en más que cumplir las obligaciones de tal, cuidando del marido y familia que está bajo su dirección; el modo de conservar limpio el lecho ha de ser con la virtud de la honestidad, que deben tener por basa fundamental del matrimonio; portándose bien con el marido, debe la mujer estar a sus ordenes ejerciendo las funciones de madre de familia, y no dando motivo de celos, que redunden en desdoro y menoscabo del matrimonio. El mejor de los estados es el de los casados, como reine la tranquilidad, la mutua correspondencia, y el amor conyugal, pero si esto falta, es estado el más infeliz de todos."[113]

De la importancia que se concede al papel de la mujer para mejorar la sociedad nos parece claro ejemplo la reseña que el *Memorial Literario* hace de un libro dedicado a demostrar la utilidad de que las mujeres crien a sus hijos[114]. De esa crianza se consiguen tres tipos de ventajas: en lo físico, en lo moral y en lo político. La primera es evidente, pues el rechazo a criar al propio hijo es contrario al designio de la naturaleza, y por tanto malo; la segunda, la utilidad moral, reside en que la madre transmite al hijo los buenos principios morales. De la tercera se dice:

"La sección tercera propone las utilidades que en lo político se logran criando las madres a sus hijos; por cuanto de este modo se destierra aquel lujo, violador de leyes naturales, y destruidor de la repúblicas; y lo confirma con otras razones, tomadas de varias Repúblicas antiguas, y reflexiones propias, y de otros autores políticos."[115]

La mujer real, la receptora directa o indirecta de estos mensajes, no se corresponde exactamente a lo que se dice de ellas en estos medios. Se crea un discurso con el que dirigir a la mujer hacia la conducta moral adecuada, en este caso una conducta muy vinculada a la discreción en público y el desempeño de las obligaciones hogareñas que la propia naturaleza le ha impuesto. Contra la moral, uno de los mayores peligros es el ocio, que facilita todos los vicios femeninos, favoreciendo el cultivo del propio placer, el lujo y el aburrimiento, que lleva a buscar entretenimientos ilícitos. Por ello todo aquello que inocentemente ocupe su ocio, como la lectura o la escritura, será bien considerado siempre que no le impida ejercer sus funciones primordiales de mujer y que no tenga la ambición de competir en un terreno que pertenece al hombre:

"Levántase de dormir la siesta la señorita recogida, de aquellas que por su clase y comodidades no tienen necesidad de aplicarse a trabajo alguno. Sabe que aquella tarde no ha de salir de casa, y que no puede estar al balcón, o porque la estación no lo permite, o porque sus padres no gustan, y toma un libro para entretener el tiempo. ¡Buen pensamiento, si tuvo elección de un buen libro!"[116]

"Si las horas que consumen
las damas de nuestros tiempos
en hinchadas vanidades,
y en fútiles devaneos;
Si en vez de estudiar el baile
del torpísimo bolero,
y de estar en las tertulias
parlando con el cortejo.

---

[112] *El Censor*, Discurso CXXXI.
[113] *Diario de Valencia*, 11 de septiembre de 1795.
[114] *Memorial Literario*, Agosto de 1784, pp. 56-68. En supra, nota 9, puede verse la opinión de Rousseau al respecto.
[115] *Ibidem*, p. 58.
[116] "Discurso sobre la elección de lectura", *Correo de Valencia*, 12 de junio de 1797.

Si en vez del lujo insolente
de su atractivo halagüeño,
y del escándalo infame,
que se percibe en su sexo:
Si en vez de tantas maldades,
y en vez de tantos excesos,
en sus casas ocupadas
escribieran cultos versos.
Si el rato que murmurando
pasan a diestro y siniestro,
lo engañaran dulcemente
deleitándose en el metro.
Y si en vez de tantas modas,
que en el día van saliendo,
imitando a la señora
Ricci, saliese de nuevo
La moda de hacer letrillas
tañendo en sonoro plectro
voces discretas a Dios,
o a algún otro digno objeto.
¡Qué moda tan industriosa,
y qué docto pensamiento
sería, y qué utilidades
obrara su cumplimiento!
¡Cuántos males evitara,
y a cuántas fuera el provecho!
no reinara el orgullo
tan despótico y sin freno;" [117]

La censura, como instancia oficial, consideraba también como uno más de los méritos reconocidos en una obra, el carácter de dedicación marginal de la producción literaria. Así se hace en la censura de la traducción de la *Filosofía Moral* de Zanotti, obra de Dª Josefa de Lezo y Alvarado, marquesa de la Espeja. En ella se mencionan como elementos favorables para la consecución de licencia la claridad y el buen orden con que está escrito, consecuencia de la inteligencia de los dos idiomas y también:

> "...da una prueba de que se emplea con utilidad el tiempo que le dejan libre otras obligaciones más precisas." [118]

En resumen, partiendo de cierta realidad, exagerándola y resaltando los aspectos más a propósito, crean un modelo reprobable de feminidad y proponen la alternativa que corresponde a los valores que empiezan a tomar fuerza, y según los cuales se les juzga; estará mal visto la exhibición de conocimientos, la preocupación por la felicidad personal o la realización en otro campo que no sea la maternidad, tanto por ser rasgos antinaturales en una mujer, y por tanto inmorales, negativos, como por su repercusión en el orden social, al intentar hacerse con las prerrogativas masculinas. La actividad cultural se permite sólo como modo útil de entretener el ocio, eliminando la posibilidad de la perversión.

Es imprescindible tener en cuenta que éstos son los principios que se defienden a través de los periódicos para entender, después, los valores que las mujeres defienden en aquellos pequeños poemas, o alguna carta, que publican en este medio, y el modo en que serán juzgadas, más favorable cuanto más exalte estas virtudes reconocidas y más se pliegue la mujer, manifestándose a través de la obra, al ideal reconocido.

---

[117] "Con motivo de ser digna de imitarse la diversión literaria de la Señora Doña Magdalena Ricci, se escribió el siguiente Romance" *D.C.M.*, 24 de junio de 1790, pp. 699-700.
[118] A.H.N. Consejos 5557, nº23.

3.4.2. El teatro

Los ilustrados consideran el teatro como un medio educativo bien sea en tanto que sirve para acceder al conocimiento (Forner), bien como instrumento capaz de corregir o extraviar el espíritu, de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos (Jovellanos[119]). Es lógico, entonces, que se utilizara también en relación con el tema que nos ocupa ya que al teatro acudían muchas mujeres que ni siquiera necesitaban saber leer para poder recibir el mensaje. Cadalso en su *Suplemento a "Los eruditos a la violeta"*, hace que una mujer, cuya carta finge reproducir, reconozca el papel fundamental que en su conocimiento del mundo desempeña el teatro:

> "En este supuesto el teatro es la única cátedra a cuya asistencia se nos admite. De la escena sacamos nuestra erudición; y Calderón, Moreto, Lope, Metastasio, Corneille, Racine, Crebillon, Maffei, y Goldoni forman nuestras bibliotecas."[120]

Son del mismo modo significativas las críticas que en *El Pensador* aparecen sobre el influjo pernicioso del teatro. En su discurso LXXVIII y tomando como ejemplos de comedias a *No puede ser guardar mujer* de Calderón y *El mejor Alcalde el rey y Trampa adelante*, dice:

> "Examínense nuestras Comedias, y se verá lo que puede aprender nuestra ociosa juventud en las máximas corrompidas, o imágenes licenciosas, que presentan. Examínese si los jovenes, a vista del aparato, que acompaña a las representaciones, el concurso numeroso, y lucido, la música, las decoraciones, el orden, y el silencio, adivinen, que van a oir representar unas máximas, y acciones, de que es preciso se preserven, sin embargo de verlos quedar siempre premiados, y triunfantes si quiere vivir honestamente."[121]

Si bien estas ideas se sitúan en la polémica sobre el teatro que se mantuvo a lo largo del siglo, es evidente que mucho más perjudicial resultará este influjo para las jóvenes:

> "Según esto, como se verifique casamiento, el que las damas vayan a casa de sus amantes, que los tengan escondidos en sus cuartos, que les entreguen el honor a discreción, todo parece que es niñería. ¿Cómo es creible, que a no ser así, hubiese madres, que llevasen a sus hijas a una escuela, donde no se puede aprender sino principios de corrupción, y se les ponen a la vista ejemplos con que autoricen los licenciosos efectos de la pasión ciega?"[122]

Si hacemos caso a este texto, bastante representativo, en la escena se ven los vicios y pecados considerados más peligrosos por la ideología ilustrada: la pasión ciega, exenta del control de la razón, y la libertad femenina para salir de su casa o recibir en ella, que solo se obtiene, en cierto sentido, con el matrimonio.

Las mujeres, por su parte, tenían sus propias reacciones que casi podrían considerarse corporativas, ante determinados pasajes o desenlaces, como cuando se producía el perdón de la esposa adúltera, y los autores eran conscientes de ello. El público de la cazuela, lugar reservado en los teatros para ellas, será tenido en cuenta por los autores a la hora de componer los personajes y las tramas[123]; algunos, para ganarse el favor de las espectadoras, crearán heroínas que adoptan actitudes masculinas de liderazgo, con lo que se cuestiona el orden establecido:

---

[119] Puede verse José Antonio Maravall, "La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración", *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Introducción y compilación de Mª Carmen Iglesias, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, pp. 382-406.

[120] CADALSO, Jose: *Suplemento a Los eruditos a la violeta*. Obras escogidas de José Cadalso, Barcelona, Biblioteca clásica, 1885, p.243.

[121] *El Pensador*, Tomo VI, Pensamiento LXXVIII.

[122] *Ibidem*.

[123] ANDIOC, Rene: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Fundación Juan March/Ed.Castalia, s.l., 1976. pp. 218-222. GARCIA GARROSA, Mª Jesús: *La retórica de las lagrimas. La comedia sentimental española. 1751-1802*. (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990). Señala también que los personajes femeninos protagonistas son abundantemente utilizados, porque su indefensión suscita la compasión del público.

"También las damas suelen tener su punto de valentía, y hacer de guapetonas, riñendo pendencias, saliendo a desafíos, y aun dedicándose al honrado ejercicio de bandoleras. Sin embargo no es esto lo común, y así no las hemos de graduar por esta regla. Lo ordinario es hacer a todas las damas de un carácter blando, y propenso al amor."[124]

Moratín, por su parte, cuenta con el público femenino al hacer que alguno de sus personajes actúe de tal modo que la antipatía por parte de las mujeres esté garantizada[125]. Su criterio desfavorable acerca de los matrimonios de edad desigual se sitúa en la corriente que lo considera parte de la cuestión social y político que supone el matrimonio en general. Que deje de practicarse interesa más al funcionamiento del estado que a la consecución de derechos para la mujer, pues supondría, ante todo, mayor natalidad, menor número de viudas (con su limitado pero apreciable grado de libertad económica y, por tanto, moral), menos escándalos de adulterio y mejor convivencia familiar.

Él es además el autor que más insiste en uno de los derechos fundamentales de la mujer: la libertad para decidir en lo que se considera su interés fundamental, el matrimonio. Su obra se valora positivamente en este sentido, pues se cree que defiende esa libertad de elección, pero no es éste el mensaje que se quiere lanzar; Moratín no pone en duda la autoridad paterna, sólo quiere que se cuente con la opinión de la interesada para que el matrimonio ofrezca garantías de funcionar a largo plazo. En realidad sólo las mujeres que han obedecido a sus padres consiguen sus propósitos y alcanzan la felicidad, es decir, el camino a la libertad pasa por la sumisión.

El Pensador, apoyándose en su crítica a las malas enseñanzas que se sacan de las comedias antiguas y en su poca confianza en el juicio femenino, también cree que la sumisión es el mayor deber moral de una hija:

"Ser tratadas como personas incapaces de discernir lo que les está mal, o bien, aunque sea en edad muy tierna es hacer injusticia a la penetración de las mujeres; y querer privarles de voto en la elección, es intolerable, y mucho más cuando no se trata de elegir Maestros de Metafísica, sino de saber, si el señor mío es galán, si es muy rendido con las damas, si sabe vestirse bien, bailar, rondar, y andar a cuchilladas, que son los puntos más esenciales, y estos se ven y oyen fácilmente. El bien, o el mal es para la dama en cualquier acontecimiento; ¿pues por qué un padre se ha de revestir de autoridad para impedirle su gusto, aunque sea un capricho disparatado?[...] Digan después de esto los críticos, que nuestros poetas cómicos no dan bellísimas lecciones de moral en la sumisión, respeto y deferencia de las hijas a sus padres, y a aquellos a cuyo cuidado está su educación y establecimiento."[126]

René Andioc dice:

"Así, pues, la frecuencia con que se plantea en las comedias moratinianas el problema de la libre determinación de las jóvenes y de los límites de la autoridad paterna se explica por el interés que suscita indudablemente el tema a finales del siglo XVIII, a juzgar por el teatro, la prensa, la literatura en general y la política interior del gobierno.[...], Moratín da su propia respuesta a unas reivindicaciones cuya importancia llamó la atención del gobierno, por lo cual tuvo éste que por conveniencia legislar para contener la corriente que las llevaba. Buen reformista, nuestro autor resolvió valerse de esa corriente, aconsejando cierta prudencia destinada a atenuar los efectos de ella con la esperanza de que reintegrara el cauce del que se había salido."[127]

Kathleen Kish[128], estudiando las características de las protagonistas del teatro dieciochesco, sostiene una conclusión similar:

"The femenine image in eighteenth-century theater is designes to demostrated that woman has good reason to be satisfied with her traditional role so that any attempt

---

[124] *El Pensador*, Pensamiento LXXVIII.
[125] ANDIOC, Rene: *Op. cit.*, p.425.
[126] *El Pensador*, Pensamiento LXXVIII.
[127] ANDIOC,R.: *Op. cit.*, p. 441.

> to alter it substiantally with appear superfluous. [...] The obvious implication is that only cosmetic reforms are needed to perpetuate the existing social structure, a structure in wich power is entreched in male-dominated institutions."[129]

Es decir, se presentan pequeños triunfos femeninos, para que no se cuestionen los principios por los que se rige la relación entre hombres y mujeres. Para conseguir aleccionar a las espectadoras, se presentan personajes femeninos que se atreven a desafiar la autoridad masculina (padre, hermano, marido) de la que dependen y que resultan finalmente castigadas y se crea la figura de la mujer ideal, que será recompensada. La mujer que se presenta como modelo es:

> "...sexually innocent, modest, skilled in housekeeping and not averse to it, minimally schooled, and always ready to bow to authority. Sometimes she appears as a foil to a rebellious woman."[130]

En conclusión, se sigue el mismo método que en la prensa periódica, se presenta un modelo adecuado, que recibe la recompensa a su virtud y el modelo inadecuado, inmoral, que se ridiculiza y acaba recibiendo el castigo merecido por su rebeldía ante el orden establecido por la naturaleza, intrínsecamente bueno y, por tanto, justo. El tipo de la marisabidilla, la literata, se ve ridiculizada en las comedias y castigada con la soltería y el desprecio, mientras que la hogareña y hacendosa recibe, como premio, el deseado marido.

Del mismo modo que en los periódicos, debe considerarse de qué modo se refleja la existencia de estos modelos femeninos y de estas "trampas" argumentales destinadas a cultivar y convertir al público femenino en las obras escritas por mujeres, que mostrarían así su aceptación o su rechazo al modelo propuesto tanto como su ambición literaria.

3.4.3. La novela

A pesar del elevado índice de analfabetismo del país, sobre todo entre las mujeres, las novelas constituyen un cauce excepcional para la difusión de ideas. Por un lado la novela mantenía un fuerte componente de tradición oral[131] y, por otro, cuentan con la carga suficiente de fantasía y sentimentalismo como para resultar sumamente atractivas. De hecho M. Wollstonecraft, criticaba agriamente la lectura de novelas diciendo:

> "Esas son las mujeres que se entretienen con las complicadas tramas de estúpidos novelistas que, sin conocer a fondo la naturaleza humana, se sacan de la manga los cuentos de siempre, describiendo escenas meretricias, todo ello envuelto en una jerga sentimentaloide, y tendiendo de este modo, tanto a corromper el gusto como a apartar al corazón de sus obligaciones diarias."[132]

Al igual que el teatro y las publicaciones periódicas, las novelas, originales o traducidas, debían pasar por una censura previa que decidía su destino. Tanto en las censuras como en los prólogos de las novelas se insistía en el carácter moralizador y de utilidad de estos escritos, en las censuras buscando un argumento favorable a la publicación, y en los prólogos para evitar responsabilidades en la obra.

De hecho los autores que han escrito sobre la novela del XVIII (Alvarez Barrientos y Ferreras, por ejemplo) acentúan como una de sus principales características ese fin moralizador, pero al

---

[129] KISH, K.: " A school for wifes. Women in Eighteenth-century spanish theater", *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Ed. by Beth Miller, Berkeley, U. of California Press, 1983, pp. 184-200.
[130] *Ibídem*, p. 200.
[131] *Ibídem*, p. 194.
[132] RODRIGUEZ, Rodney T.: "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del siglo XVIII", *Actas del IX Congreso de Hispanistas*. Pub. por Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1989. ALVAREZ BARRIENTOS, J.: *La novela del siglo XVII*. Madrid, Júcar, 1991.
[133] WOLLSTONECRAFT, M.: *Op. cit.*, p. 262.

mismo tiempo, señalan que constituían un peligro dado que podían infiltrar en el texto modos de pensar, y vivir ajenos al establecido[13]. Por este potencial subversivo en lo social (es un género en que predomina el punto de vista y el protagonismo individual) y en lo moral (a medida que avance el sentimentalismo rozará el límite de la pasión), se estableció un férreo control sobre ellas.

En palabras de Ferreras la evolución de las ideas inspiradoras de la novela en el XVIII es básicamente la siguiente:

> "*Utilidad* en un primer momento, *utilidad y sensibilidad* en un segundo momento, y *sensibilidad y sentimentalismo*, en un tercer momento,[...]".[14]

Por este peligroso deslizamiento hacia lo pasional y el posible contagio de ideas revolucionarias, a partir de la revolución francesa sólo se permitirán las novelas de clara intencionalidad educativa. Así por ejemplo las de la Condesa de Genlis, recomendada en el *Memorial Literario* de mayo de 1786 como lectura para los jovenes, incidiendo sobre todo en este carácter educador. Como autora bendecida por las instancias oficiales nos interesa especialmente la obra de esta autora; ya Alvarez Barrientos descubre la influencia de Rousseau en su obra, y Mary Wollstonecraft la menciona como copartícipe de las opiniones de Rousseau sobre la mujer y, reconociendo lo útil de algunas de sus sugerencias en el campo pedagógico, critica su punto de vista estrecho y sus prejuicios irracionales, por ejemplo que argumente "con vehemencia" a favor de que la autoridad paterna sustituya la razón y que defienda la sumisión ciega de la protagonista a la opinión del mundo tanto como a la de su padre[15].

Por una parte, nos encontramos con una ruptura de los códigos morales, las escenas meretricias a las que aludía Wollstonecraft, y por otra la reiteración de los esquemas de conducta que ejemplifica la Sofía de Rousseau.

En España nos encontramos con parecida contradicción. Alvarez Barrientos señala que, al igual que las comedias lacrimosas, casi todas las novelas de importancia tienen una protagonista femenina[16]; se consigue así, según este autor, que el mensaje constituya un revulsivo, pues en su lucha por conseguir lo que desean atentan contra el orden social establecido. En cambio, y siendo esto cierto, hay un grupo de autores que mantienen la imagen de la mujer dependiente y pasiva; así Diego Ventura Rejón y Lucas, que exalta a la mujer que cría y amamanta a su hijo, a la vez que critica a las bachilleras; el mismo Pablo Olavide que se sirve en las suyas de un prototipo de doncellas basado en los valores que venimos reiterando, entre ellos, el de callar lo que se sabe en público y adoptar una actitud de modestia y humildad ante los hombres.

En lo que se refiere a la novela, en su doble papel como instrumento de divulgación de principios morales y puente de entrada de elementos pasionales peligrosos, las mujeres también tomarán su propia opción eligiendo, como se verá en el capítulo correspondiente, para traducir novelas educativas y morales cuyos valores refuerzan con su trabajo.

Esta aparente incoherencia entre las diferentes posturas acerca de la mujer de la novelística dieciochesca, la de finales de siglo sobre todo, parece dejar claro el conflicto entre la pasividad y la obediencia que se consideran necesarias en la mujer y el sentimentalismo necesariamente transgresor que empieza a imperar. Si en este tránsito hacia el Romanticismo la razón lucha con la pasión y el individualismo contra lo social, para las mujeres (atrapadas en la obediencia, la pasividad, la importancia de la apariencia, y sobre todo, por la potenciación de su naturaleza frente al pensamiento o la cultura) la lucha está decidida de antemano, ya que la nueva corriente exalta valores que deben serle ajenos. Aunque el Romanticismo, al favorecer el sentimiento parezca más cercano de las capacidades atribuidas a la mujer, ni la expresión de sus sentimientos ni el enfrentamiento

---

[13] ALVAREZ BARRIENTOS: *Op. cit.*, p. 215.
[14] FERRERAS, J.I.: *La novela en el siglo XVIII*. Madrid, Taurus, 1987.
[15] WOLLSTONECRAFT, M.: *Op. cit.*, p. 177.
[16] ALVAREZ BARRIENTOS, J.: *Op. cit.*, p. 145.

con lo establecido pueden afrontarse sin riesgo de que su propia identidad como mujeres, construida de acuerdo a valores de obediencia y pasividad, naufrague.

La progresiva libertad que la mujer estaba alcanzando aprovechando tanto el menor influjo de la doctrina religiosa en la sociedad como la creciente importancia de los nuevos filósofos que predicaban la importancia de los sentidos y la felicidad en la tierra, asusta a los mismos hombres que iban en la avanzada de la nueva ideología. La perspectiva de que las virtudes tradicionalmente asignadas a la mujer perdieran importancia en la sociedad y de que éstas alcanzaran, en lo intelectual sobre todo, su mismo nivel, les hace adoptar posturas defensivas que van desde la negativa absoluta a cualquier hecho que suponga un reconocimiento a las mujeres (como Cabarrús) a una actitud de condescendencia paternal que espera calmar con pequeñas concesiones las aspiraciones femeninas, como Moratín.

Se pasa de una época de esperanza para las mujeres, de cierta libertad y consideración, a la reclusión de nuevo en el hogar basándose en argumentos distintos a los religiosos, o los antiguos preceptos del honor limpiado con sangre. Ahora las razones aluden a la contribución del bien común, dentro de la moral laica que divulgarán los ilustrados, y que encontrará el apoyo por un lado en las ideas de Rousseau y en la burguesía emergente; volvemos así al punto de partida, al reparto de tareas y papeles en el que lo intelectual y la literatura, como actividades serias, quedan en el campo del hombre, reduciendo el ámbito de conocimiento y creación de la mujer, a una ocupación marginal, complementaria a sus labores de madre, cuya primera utilidad es la de convertir el ocio en algo útil o, al menos, en algo no pernicioso. Este principio va a determinar, a buen seguro, qué y cómo escriben las mujeres y, desde luego, cómo va a ser recibido.

La nueva filosofía de fines de siglo, que valora al hombre sensible capaz de llegar a las lágrimas, y a la mujer sensible del mismo modo, que favorece los sentimientos amorosos, la emoción ante la belleza y el desconsuelo ante el dolor, propio o ajeno, tiene también un papel en esta trama, pero contrariamente a lo que puede pensarse, esta vertiente sentimental de la filosofía ilustrada, no actúa de modo favorable para la mujer a la que venía identificándose con lo emocional entendido de modo negativo frente a la capacidad de razonamiento masculina. Esta nueva sensibilidad contribuye a reforzar los principios ilustrados: los esposos deben amarse tiernamente, lo cual garantiza la duración del matrimonio, del mismo modo que favorece una relación afectiva dependiente por parte de la mujer hacia los demás miembros de la familia; no es desde luego la pasión rebelde y exaltada, ciega hasta la destrucción propia del Romanticismo que está aún muy lejos.

FALSAS FIRMAS FEMENINAS. USO DE LA CARACTERIZACION FEMENINA Y OCULTAMIENTO DE PERSONALIDAD

1. Introducción

Cuando se trata de hacer un estudio sobre un grupo de autores, lo primero es saber cuáles de los que podrían estar incluidos responden, en realidad, al criterio usado para seleccionarlos; en mi caso, cuáles de las firmas femeninas que encontramos en periódicos, pronósticos, comedias, etc... de esta época son auténticas, cuáles esconden a un hombre[1] y aquellas, finalmente, en las que cabe la sospecha. Es imposible marginar esta cuestión en un estudio de estas características cuando se ha sospechado de algunas de las que podrían ser figuras femeninas de la Ilustración, como Beatriz Cienfuegos.

No es posible en muchos casos más que especular sobre la verdadera identidad del autor a causa de falta de datos o de la cuidadosa ocultación llevada a cabo; en algunas ocasiones contamos con las censuras como fuente de información, pero su valor es relativo ya que también en ellas se pueden usar nombres falsos. Las mayores dudas atañen a las composiciones breves publicadas en periódicos, sin documentos que ayuden a certificar la identidad de sus autores, y con un solo poema, en general, por poetisa.

Así, no es mi propósito establecer la identidad de todos los casos dudosos en que se plantean en lo que al sexo del autor se refiere, tanto como dejar constancia de la duda cuando hay elementos para hacerlo, y de qué mecanismos y motivos la sostienen. Creo que esas sustituciones de hombres que se ocultan bajo nombre de mujer, se dan con objetivos precisos, bien sea para hacer burla de las mujeres y sus pretensiones literarias, bien sea para divulgar normas de conducta femenina amparándose en un nombre de mujer que dé realismo a lo que se afirma. En el caso contrario, una mujer que se oculta, creo que los factores sociales (reputación. miedo a la crítica, prestigio,...) influyen en el reconocimiento de la obra de la mujer, forzando a algunas de ellas al anonimato como exhibición de la modestia exigida a su género como propia.

En última instancia, cuando se firma como mujer, y cuando los críticos reconocen una obra como de mujer, aun con dudas, o de hombre, lo hacen en virtud de aquellas características que considera propias de su sexo: la modestia, la sencillez y la virtud para la mujer, bien de su literatura, como determinado tipo de versos o temas. Se muestran así los prejuicios que actúan sobre la obra de las mujeres como criterios de juicio, los aspectos extraliterarios y literarios que se consideran apropiados, y que serán considerados por los autores, tanto en sus manifestaciones personales (en las argumentaciones a favor de su sexo, por ejemplo) como en su producción literaria y por los críticos como razones para afirmar su pertenencia aun determinado sexo. El propósito final es así determinar si existe un patrón de la literatura femenina que guíe al crítico de tal modo que

---

[1] "Los seudónimos femeninos plantean una cuestión no menos ardua de resolver. En el siglo XVIII abundan extraordinariamente, y, de varios, es fuerza suponer que encubrían firmas masculinas." NELKEN, Margarita: *Op. cit.* p. 19.

le lleve a creer o afirmar que un autor es indudablemente una mujer; en base a ese patrón se escribirán las defensas y ataques contra los que, firmando como mujeres, suscitan, por diversos motivos, dudas sobre su identidad sexual.

En suma, las cuestiones a las que se intenta responder en este capítulo son cómo se caracteriza la literatura femenina, por parte del autor y del crítico, en aquellos casos en que la duda obliga a argumentar en defensa de la identidad adoptada por el autor, con qué objeto se cambia el nombre o se oculta en una publicación, y de qué manera se hace. Estas tres cuestiones se justifican por la tajante diferencia que en la época hay entre literatura femenina y masculina; también nos permiten observar una dimensión lúdica de la literatura, basada en el equívoco sexual de los autores.

2. Factores de género en las dudas sobre la identidad de las autoras.

La proliferación de seudónimos, acrónimos y anónimos de este siglo, es común a hombres y mujeres en este época de la literatura, de modo que aún hoy dificultan la identificación de ciertos autores y de sus obras; sin embargo, para las mujeres hay una serie de factores específicos determinados por el género, que dificultan la labor de atribuir las obras a sus autores con ciertas garantías. Son los siguientes.

1º. La opacidad de la vida de las mujeres en esta época. Si bien algunos de los seudónimos masculinos son conocidos, no ocurre lo mismo con la mayoría de los femeninos, entre otras cosas porque muchas veces se encuentran en una única obra publicada, y sin ningún elemento paratextual que nos ofrezca datos sobre su autor. Supone un problema añadido la opacidad de la vida doméstica que llevaba la mayoría de las mujeres: la falta de datos verificables documentalmente sobre su vida que certifiquen e informen de su existencia, se debe en buena parte a que no tienen una vida en el ámbito público y no ostentan, en muchos casos, su propia representación.

La reclusión en lo privado de la mayoría de las mujeres, bien sea en casa o en el convento, dificulta en extremo rastrear cualquier información sobre la existencia de una mujer y sobre el transcurrir de su vida. Por ello resulta difícil establecer siquiera si de verdad existieron, algo mucho más sencillo si hubieran cursado estudios o hubieran podido ocupar cargos oficiales de los que quedaría noticia escrita.

Los cambios que afectan a la vida de la mujer en el XVIII con las tertulias a las que asisten o en las que actúan de anfitrionas, y sobre todo, con su labor social documentada en la *Junta de Damas* e instituciones semejantes, no nos sirve en la mayoría de los casos, porque estas insignes damas no suelen ser escritoras.

2º. Manipulación y divulgación de lo femenino. Sobre todo en los periódicos, utilizados como medio de difusión de ideas, puede ocurrir que un hombre, o un grupo de ellos, se invente a una mujer, una pantalla femenina, bien como juego, para burlarse de ellas bien para instruirlas. La importancia del género es aquí evidente, por cuanto desde un nivel superior se divulgan principios de conducta que se defienden con los criterios y valores de acuerdo a los cuales debe comportarse una mujer y con cuyo baremo será juzgada.

Por otra parte, la creación de esa figura femenina, conlleva la caracterización de lo femenino, forjar una figura que porte la quintaesencia de lo propio de mujer, tanto en lo bueno, como en lo malo. Esa caracterización nace de los esquemas que la cultura impone para cada uno de los sexos, del género, en suma.

Utilizar una mujer como foco difusor de la ideología que se defiende, viene a reforzar el principio de marginalidad, es decir mantener las cosas de mujeres entre ellas, haciendo que la lección conveniente provenga de otra mujer, sin que el autor baje su nivel intelectual ocupándose de ridiculizar a las petimetras, por ejemplo.

3º. Generalización de la sospecha sobre las obras de mujer. El hecho de que algunas mujeres hayan firmado obras escritas por un hombre y fueran descubiertas, como Olivia de Sabuco, y, en

otros casos, la posición de preminencia de un literato en la vida de la mujer, proyecta sobre toda la obra de éstas la duda sobre su verdadera relación con lo escrito. Los críticos realizan lo que consideran una suposición lógica derivada de la común falta de instrucción en la mayoría de las mujeres en todas las épocas y ciertos prejuicios sobre su capacidad. Esa "suposición", tal vez válida en algunos casos, se generaliza a otros muchos (por ejemplo es conocida la irónica reflexión de Rosalía de Castro sobre el trabajo que sus composiciones poéticas le daban a su marido). Es éste un prejuicio que los críticos[2] han manifestado en muchos casos.

Este prejuicio que afecta a la literatura de mujer de todas las épocas, también se encuentra en el mismo siglo XVIII. Rousseau la aplicaba a todas las mujeres que se consideraban autoras en el París de su época:

> "Esta capital [París] está llena de aficionados y, más aún, de aficionados que componen sus obras con ayuda de vecino. Se de tres honrosas excepciones en hombres, y puede haber más; pero no se de ninguna en mujeres, y dudo que las haya."[3]

Ya en España, un crítico considera probada la existencia de un "negro" en la traducción que Mª Antonia Río y Arnedo hizo de *Sara Th.*:

> "A propósito de traducción no es de lo peor que corre, aunque se conoce han andado dos manos, y que no faltó un alma caritativa que tomase a su cargo pulirlo; y que se olvidó de ello algunas veces."[4]

Lo mismo aparece en alguna crítica posterior, generalizando la sospecha sobre todas las autoras, como hace Ricardo Palma:

> "A cualquiera monjita que firmó una décima hecha por su confesor nos la declara el señor Serrano y Sanz poetisa y escritora."[5]

Otro autor Emilio Cotarelo, deduce de la amistad de un poeta con la Marquesa de Fuerte-Híjar que las obras de ésta deberían bastante al talento de aquel: "no sería Cienfuegos ajeno a estas obras, dado de la intimidad que gozaba con la autora."[6]

Lo común en estas tres citas es que se arrebata, sin pruebas, la autoría a la mujer que firma la obra. El supuesto lógico, es que hay obras que, por su calidad o su temática, no son, no pueden ser, obra de mujer. Las verdaderas obras de mujer, deben carecer de pretensiones, ser como lo definía el anónimo crítico de la obra de María Antonia del Río y Arnedo "... una cosita cuca, y cual debía salir de las manos de una señorita, una novelita impresa con esmero;" y valoradas más por la voluntad manifestada por su autora que por su calidad.

Las autoras no desconocen, en absoluto, este prejuicio al que deben enfrentarse. Así lo manifiesta Mª Gertrudis de Hore cuando escribe esta décima:

"No es tuyo el soneto . . . . . ¿y bien?
Ni puede serlo . . . . . ¿por qué?
Por que es bueno . . . . . ¡ya se ve!
En esto dan todos . . . . . den
Habrá quien lo jure . . . . . ¿quién?
Quien lo tiene impreso . . . . . ¿a verlo?
No quieren . . . . . ni yo creerlo
Pues ¿qué has de hacer? . . . . ¿qué? dejarlo
Véngate . . . . . sí, en despreciarlo
¿Y tu soneto? . . . . . cederlo."[7]

---

[2] "Pero ¿qué hacen ellos cuando se trata de una obra nuestra.[...] Si por el contrario, la obra es muy notable, se la atribuyen a algún pariente o amigo de la autora" GIMENO, Concepción: *La mujer española. Estudios acerca de su educación y facultades mentales.* Madrid, Imp.de Miguel Guijarro, 1877.

[3] ROUSSEAU, J.: *Emilio...op.cit.* p. 245.

[4] *S.S.*, nº 273, 17-XII-95, p. 273. Recordemos que carecemos de ejemplar de esta traducción lo que hace imposible comprobar esta afirmación.

[5] SANCHEZ REYES, Enrique: "La correspondencia entre dos grandes bibliófilos, Menéndez Pelayo y Ricardo de Palma." *B.B.M.P.*, Año XV, Oct-Dic., nº4, pp. 371-390.

[6] COTARELO Y MORI, E: *Isidoro Máiquez...op. cit.* p. 168

[7] Sigo la disposición gráfica del manuscrito: B.N. Ms. 3751, p.237.

La décima que contesta a ésta subraya cómo el sexo de su autora, convierte las alabanzas en críticas negativas:

"¿Ya dicen que es tuyo? ..... Sí.
Y han hecho crítica ..... ¿Quién?
Uno que te alabó ..... bien
¿Y así lo dejas? ..... así.
Dicen que le falta ..... di
Concepto y metro ..... enmendarlo
No lo merece ..... dejarlo
Es muy tonto ..... no leerlo
Es muy cansado ..... romperlo
Es muy indigno ..... quemarlo."[9]

El argumento es que si la obra era buena no podía ser de mujer o que si era de mujer no podía ser buena. Estas consideraciones derivan no de un exceso de susceptibilidad ante la recepción de los lectores de la propia obra, sino del conocimiento directo y personal de cómo se manifestaba en algunos críticos ese prejuicio de género. Por ejemplo cuando a partir de la publicación de una anacreóntica de la misma Mª Gertrudis de Hore, un autor desconocido escribió los siguientes versos:

"Un poeta que no ha creído sea de mujer la bella anacreóntica inserta en el antecedente *Correo de Madrid* a la muerte de un pajarillo, dice su sentir en el siguiente epigrama:

En mujer tanto primor
no se encuentra tan aprisa,
y creo será en rigor
de otro pájaro mayor
que el pájaro y poetisa."[9]

María Martínez Abello, en muestra de apoyo, y de solidaridad entre creadoras del mismo sexo, tras leer la misma anacreóntica, y tal vez el comentario posterior, escribió un poema en que pide a la autora que utilice su nombre y se haga responsable de su escrito, evitando que los malintencionados le arrebaten el mérito:

"Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil poetisa a su amado y difunto pajarito(*)

[...]

Y pues las nueve hermanas
te favorecen tanto,
no recates tu nombre
cuando no hay embarazo.
Que la malicia a veces
suele extenderse a tanto,
que juzga por ajenos
los legítimos partos."[10]

Pero si generalizar es injusto, no cabe duda de que en algunas ocasiones la sospecha se basa en una realidad contrastada. En el XVIII estas sospechas se ven reforzadas, sobre todo cuando una autora aparece de forma esporádica, con algún breve poema como parece indicar este testimonio de 1796 firmado por "Leonor Lazombert"[11]:

---

[9] *Ibidem*.
[9] *D.B.*, XX, nº341, 8-XII-1798, p. 1381.
[10] La nota del poema, marcada (*), remite a la anacreóntica publicada en el *Diario de Barcelona*, XX, nº341, 8-XII-1798, p. 1381 y que había sido publicada en el *Correo de Madrid*, nº111, 14-XI-1987. Este poema se publicó en el *Diario de Barcelona*, 19-I-1799.
[11] *En nombre de las Damas de Valencia al Beato Juan de Ribera. Canción (10-XI-1796)*.

"No es razón que la parte más visible
en tiempo de alegría,
en tiempo tan plausible,
omita de su canto la armonía.
Ya sonetos salieron
de poetas de capa y de calzones;
y las sayas tuvieron
que ocultar sus armónicas canciones,
las mujeres callaron,
y los hombres los únicos cantaron.
¿Por ventura las damas no han podido
comprar cuatro sonetos?
¿O no se han atrevido
por juzgarse que son viles inse[c]tos?
Animo pues, señoras,
que *Leonor* defiende vuestros fueros;
vuestras voces sonoras
con mis cantos acordes, y sinceros
al ilustre Beato
consagren poetisas este rato."

De estos versos podría deducirse que comprar sonetos a su autor para presentarlos en una ocasión significativa, firmados con el nombre de quien lo paga, era una práctica habitual, aunque no está claro que la propia Leonor sea una mujer, y que este mismo poema no sea un ataque a las pretensiones literarias de las damas, con el mismo desprecio que destilaba la expresión de Rousseau. Por tanto no podemos descartar la posibilidad de que algunas mujeres quisieran comprar cierto prestigio intelectual haciéndose con las creaciones de otros, lo que añade más incertidumbre a la posible identificación de las autoras.

Otra práctica que está documentada es la de la publicación de cartas sobre temas considerados especialmente afectos a las mujeres, firmados con un seudónimo femenino que encubre a un hombre. Es el caso de, por ejemplo, la carta que se publica en el *Diario de Madrid* (4-IX-1798, p. 999) y que dice "Defensa de las mujeres, o discurso que sobre sus virtudes y sus vicios las dirige bajo el nombre de Eugenia D.J.C. vecino de esta Corte".

A las sospechas se unen otros factores que contribuyen a la confusión. Es el caso de la disputa sobre la autoría de la traducción de las *Cartas de una peruanas* de Mme. Graffigny. En la edición en castellano aparecía el nombre de Mª Romero y Masegosa, pero Mª Josefa Ribadeneira publicó unos versos[12] en que reivindicaba su autoría:" Ofendida justamente una pluma de haberle usurpado el fruto de sus tareas, nos remite el siguiente papel suplicándonos se inserte.[...] Por Doña María Josefa de Ribadeneira, natural de la ciudad de Arequipa en el Perú, que habiendo salido á luz á nombre de otras personas con usurpación del trabajo de la Traductora, se queja esta en las siguientes ENDECHAS REALES"

"Respire de mi pecho,
en quejidos acordes,
equívoca una injuria
que no sé si la cante, o la llore.
Fatigas de la mente,
literarios sudores:
bastó que fuesen míos,
para hacerles sentir mis propios golpes.
¡Posible que hasta el alma
la envidia me despoje!
¡Posible, que me usurpe
débiles femeniles traducciones!
[...]
En este triunfo he sido,

[12] *C.L.M.*, T.V., 14-I-1794.

yo la selva, o el bosque,
que laureles y palmas
he dado para que otros se coronen.
Sic vos, non vobis nidificatis, aves.
Así el ave su nido
construye y lo dispone,
para que otros se alberguen,
y en su seno descansen y reposen."

Por tanto, si bien el prejuicio generalizado no es un criterio válido, tampoco debe obviarse la posibilidad de que algunas firmas de mujer obedezcan más a la posesión por compra o préstamo que al trabajo de su talento.

Así, debo dar por buena la extensión de la sospecha para todas las autoras vinculadas a la *Junta de Damas*, cuyos elogios e informes, son probablemente obra, por lo protocolario, de un subalterno que los elaboraría de encargo. Existe la posibilidad, dado el más que creciente prestigio que la dedicación a la labor literaria merece para las mujeres, que algunas de ellas, las más ricas y mejor relacionadas, obtengan cierto reconocimiento social por dar su nombre a obras ajenas. Pueden hacernos sospechar algunas obras escritas para honrar y mostrar agradecimiento a los padres, motivo que arguye entre otras Juana de Bergnes en su traducción, y el hecho de que, en ocasiones, sea el mismo padre quien se encarga de pedir la licencia para sus hijas, caso de el conde de Alcolea responsable de la petición de licencia para una traducción realizada por su hija ("El conde de Alcolea sobre que se le conceda licencia para imprimir el libro que ha traducido del francés su hija Dª María Antonia Tordesillas: *Instrucción a una Señora Cristiana para vivir santamente*"[13]); tanto los progenitores que educan a una mujer con criterios ilustrados como la propia autora gozan de un prestigio por el que merecería la pena pagar la obra correspondiente.

Que una mujer de probada existencia firme la obra de un hombre, (no en los casos de un seudónimo, sino de una mujer real) abandonando el prejuicio de que todas lo hacen en una u otra forma, sólo podría darse en dos casos: el primero, que sea adecuada para la firma de una mujer, es decir que su forma, pero sobre todo su contenido, se atenga en lo que debe ser la literatura femenina, por ejemplo las traducciones de novelas morales o, en el caso de Mª Antonia del Río y Arnedo, las traducciones que han sido muy alteradas para ajustarse a los principios moderados y piadosos del país:

> "...pero no le perdono a V. que en lugar de mentar los Romances de *Richardson* diga V. a la pág. 77 *buenos libros de Moral*, pues los más de sus lectores entenderán el Larraga, o el Echarri; de lo que estaba bien lejos el autor cuando suponía que los felices esposos leían el Richardson."[14]

El segundo, el miedo de un hombre que pretende escudarse en una mujer para protegerse de las posibles consecuencias. En el primer caso la mujer se beneficia del prestigio, en el segundo, carga con el riesgo de las posibles represalias.

Creo así que teniendo en cuenta el efecto favorable en la consideración de la firmante no puede descartarse que algunas obras firmadas por una mujer sean obra de un hombre, pero es algo que no puede ser comprobado y no implica que ese deba ser el punto habitual de partida del análisis.

4º. La exigida modestia. Otro de los factores que viene determinado por el género a la hora de firmar la obra es la necesaria modestia y falta de ambición literaria que se exige a la mujer. Una manifestación de la modestia que se considera esencial en la mujer es la publicación anónima, que se justifica con este argumento de la humildad y pudor propio de las de su sexo. No lo vincularía al género si ellas mismas no considerarán que su sexo hace que el público reciba mal su obra pre-

[13] A.H.N., Leg. 5537 Exp. 54.
[14] *S.S.*, nº 273, 17-XII-1795, pp. 269-273.

firiendo no exponer al juicio público su nombre, como veremos en el caso de la Condesa de Montijo. Queda claro que otras se limitan a adoptar una postura de humildad que les parece preceptiva dejando suficientes pistas para que su mérito sea finalmente reconocido, lo que invalida esa supuesta modestia, como hace Margarita Hickey.

Resulta evidente, por tanto, que a la dificultad propia que conlleva para su identificación el uso del seudónimo, acrónimos, y anónimos, se unen, en las mujeres, los cuatro factores citados (falta de datos sobre su vida, uso de figuras femeninas como portavoces de ideología y principios ilustrados, las sospechas que despierta su autoría por su escasa preparación en general, y la exigencia de modestia, que las lleva a la ocultación de su nombre). Es difícil, con tantos elementos en contra, asegurar que la firma femenina responda a una mujer, o que una firmante llegara siquiera a existir. Algunos críticos, en su momento, y como veremos, creían poder identificar a una mujer por algunas características estilísticas presentes en la obra; autores más recientes han recurrido a una razón que si bien parece lógica es poco objetiva ya que depende del criterio del que juzga. Es el caso de Constance Sullivan que pretende diferenciar las verdaderas autoras de las falsas tomando como argumento fundamental el nivel cultural, advirtiendo la coherencia entre el sexo con que se firma y la obra en algunas ocasiones, pero no en todas:

> "I found no gender dissonance betwen Joaquina Arteaga is signature and her poems, nor betwen those of Madama Abello, Antonia Araujo, or Magdalena Ricci, for example. But there was a disturbing dissonance betwen signature and text with authors named 'La Pastora del Jarama' or 'La Principianta', "Musa Terpsícore", or "Clara Dolores", among a number of others. The pseudonymous poems conveyed not simply misogynist representations of women and gender relations; there were in many cases too sophisticated, too latinate, too classically-inspired, too tecnichally "correct" to be a woman's writing."[11]

Yo sostengo mi criterio en los datos extraídos tanto del medio en que se publicaron las obras que se encuentran en entredicho (por ejemplo las características de determinada publicación (como el *Diario de Madrid*) como de los propios textos (las sospechas que se suscitan en una crítica de la época o la defensa que de su identidad se ve obligado a hacer algún autor) y de las opiniones autorizadas de algunos críticos expertos en la época.

En algunos casos podemos descartar totalmente que las referidas sean obras de mujer, pero en otros sólo podemos apuntar las razones que inducen a la duda y a la consiguiente marginación de sus nombres en este estudio.

3. La duda sobre la identidad sexual de un autor como juego literario: Francisca Osorio, Rosa Mazaorini de Lleros y Magdalena Ricci de Rumier.

Uno de los fenómenos que me han inducido a considerar dudoso el sexo de algunos autores de firma femenina, es la ambigüedad sexual manifestada, por ellos mismos o por un círculo próximo, en sus obras, como un juego, una broma añadida a la obra literaria. Con ambigüedad sexual, me refiero a aquellos casos en que es el mismo autor o autora, (sea quien sea el que se esconde tras un nombre femenino), o su círculo inmediato, el que suscita la sospecha sobre su propia identidad.

Una de las formas en que se hace esto es mencionando en sus textos que existe la posibilidad de que el lector recele sobre su sexo, y aportando razones en favor de su pertenencia al femenino, que parecen más propias del punto de vista masculino. Se inicia entonces un cruce de elogios, argumentos, e ironías que se basan en la identidad sexual (en si el autor es verdaderamente

---

[11] SULLIVAN, Constance: "Gender, Text, and Cross-Dressing: The Case of 'Beatriz Cienfuegos' and *La Pensadora Gaditana*." *Dieciocho*, Vol. 18, nº1, 1995, pp. 27-47. pp. 29-30.

una mujer o es un hombre) y no en la identidad personal (quién es el que firma una obra). Este cruce de afirmaciones y sospechas, adquiere cierto cariz de juego de ingenio. Se mantiene viva la sospecha constantemente y se busca la perfecta adecuación al modelo de lo que se considera femenino. El autor se define a sí mismo y a su obra según los valores con los que se juzgaría a una mujer. Esto propicia la burla mediante la creación de un tipo basado en las cualidades negativas esenciales que se atribuyen a la mujer (como la volubilidad o la avaricia) utilizado por el autor para defenderse de las dudas sobre su sexo, o por parte del interlocutor, para producir versos o críticas con elogios desmesurados que parodian, por lo exagerado, los dedicados a alabar el talento de las mujeres.

Todo esto requiere la complicidad de los que intervienen, de los que están en posesión del secreto y, por tanto, la clave para leer correctamente los textos que se producen como consecuencia de estas polémicas artificiales.

Francisca Osorio: "Pronósticos burlescos" y burlas sobre las mujeres.

Éste es el caso de los pronósticos firmados por Doña Francisca Osorio y que se fechan en el límite temporal inicial de nuestro estudio. No tiene nada de extraño que una obra, destinada a la obtención de beneficios económicos no sea una honra para su autor y quiera ocultar su nombre y así ocurre con los pronósticos, obras de consumo pretendidamente masivo y fugaz. No es inhabitual fabricarse una personalidad figurada para no afectar al prestigio o ambición intelectual de sus autores firmando una obra menor o puramente crematística. Así ocurriría en el editado para 1757, bajo el nombre de Mª Antonia Quadrado, y para el que Aguilar[16] propone como autor a Alonso Antonio Cuadrado Fernández de Anduaga o el pronóstico publicado en 1758[17] por "una madamita de esta corte", seudónimo que resulta extremadamente artificial tanto por el término afrancesado como por el diminutivo. Es decir, hay precedentes de pronósticos con firma femenina y autor muy posiblemente masculino, que nos autoriza a sospechar también de esta Francisca Osorio.

Para el caso que nos ocupa contamos con los documentos referidos a la licencia de impresión y venta de los pronósticos para los años 1757 y 1758[18]. Se dice en ellos que la autora es Francisca Osorio, e incluso en el referido al pronóstico de 1757, firma ella misma la solicitud, prescindiendo de un representante, como Francisca Manuela Osorio. Este sería un dato fiable si no se tuviera constancia de que el nombre también podía ser ocultado en las censuras, como el caso de Margarita Hickey que presenta alguna obra a censura con el seudónimo Mª Hernanda de la Oliva, como veremos más adelante.

El propósito de burlar los pronósticos al uso queda patente desde el apodo que la "autora" adopta. Se llama a sí mismo (o misma), la *Musaraña del Pindo,* y el *Diccionario de Autoridades* ofrece para musaraña la acepción de "la figura contrahecna o fingida de alguna persona"[19]. La broma continúa con el título de la obra (*Pronóstico burlesco*) y prosigue en los preliminares, en los que la equivoca identificación sexual tiene un significativo papel.

En los preliminares, como decía, la intención de parodiar los juicios astrológicos se evidencia por la utilización de toda clase de chistes y la inexistencia de un rigor científico en sus predicciones, del que sí hacen ostentación aquellos que, como el de Teresa González[20], tienen una pretensión de seriedad:

"Ese burlesco papel,
que mi afecto te consagra,

---

[16] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La prensa en el siglo XVIII. Periódicos y pronósticos*. Cuadernos Bibliográficos, nº35. Madrid, CSIC, 1978.

[17] *Ibídem*.

[18] A.H.N., Consejos, Leg. 50652 y 50652, para los pronósticos de los años 1757 y 1758 respectivamente.

[19] Tercera acepción, tras indicar que es sinónimo de Musgaño ("especie de araña grande y corto de zancas, de color mui pardo que tira a negro.") y que "se llama por extension a qualquiera sabandija, insecto, o animal pequeño."

[20] *El estado del cielo para el año de 1778*. Por la pensadora del cielo, Doña Teresa González. Madrid, Imp. y Librería de D.Manuel Martín, [1777].

está sin aprobaciones,
que es diligencia excusada
pretender que aprueben otros
lo que nunca yo aprobara."[21]

Insiste en los tópicos menos adecuados para hacerse con la benevolencia del lector, al que se refiere de manera poco respetuosa ("Los yerros que yo he notado/ cualquiera los notará,/con que si tú los notares,/ un cualquiera tú serás"[22]), tales como el de "costar dinero"[23]:

"No verás adulaciones
que fuera gran necedad,
después que me le has comprado,
captarte la voluntad:
que si ya por él me has dado
lo que debía esperar,
no esperando de ti nada,
nada de ti se me da."[24]

Por otra parte, es constante en los tres preliminares que anteceden a sus pronósticos, el autorretrato hiperbólico que presenta al autor como un personaje hambriento y necesitado que escribe para conseguir los mínimos alimentos necesarios para su supervivencia. Insiste en que su única pretensión es económica, y que no puede defraudar un producto que ya ha sido comprado, sino que debe conformarse con él sin confundirlo con un oráculo. También hay algún tópico propio de mujer, en el que se recurre a la coquetería como recurso exculpatorio:

"[...]
y doren todos los yerros
los privilegios de dama."[25]

y alguna apología del talento literario femenino que pierden toda su validez por el tratamiento exageradamente halagador que eleva el potencial talento femenino sobre los más claros ingenios masculinos:

"No está el saber vinculado
en los años, y en los sexos,
que a estarlo, sin duda fueran
los más sabios, los más viejos,
ignorante toda hembra,
y todo varón discreto.
Ellas escriben también,
y mejor que muchos de ellos;
y otras, que no escriben, sé,
que pueden dar documentos
a tantos, que dan a luz
la obscuridad de su ingenio."[26]

No se indica de donde han surgido las dudas sobre su identidad que supuestamente han llegado al autor, obligándolo a desmentirlas, pero aparecen desde el primer acto de presentación al público, el primer preliminar de su obra. Por lo que se dice, pudieran deberse a la consideración de que un tema que requiere conocimientos elevados estaría fuera del alcance de las mujeres, pero

---

[21] *Pronóstico burlesco. La Musaraña del Pindo. Su autora Doña Francisca de Ossorio para el año 1756.* Al Señor Doctor D.Diego de Torres Villarroel.

[22] *Ibidem. Prólogo al lector.*

[23] Tópico mencionado por Alberto Porqueras Mayo en *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español.* (Madrid, C.S.I.C., 1957). pp. 143-144.

[24] *Pronóstico para el año 1756. Prólogo al Lector.*

[25] *Pronóstico burlesco. La Musaraña del Pindo. Su autora Doña Francisca de Ossorio para el año 1756. En el editado para el año 1756. Al Señor Doctor D.Diego de Torres Villarroel.*

[26] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año de 1757. Su autora D.Francisca de Ossorio, natural de esta corte. Introducción.*

es evidente que no considera críptica la astrología, ciencia de la que hace continua chanza, por lo que éste no puede ser el motivo.

Si el propósito burlesco indicado desde el título, se ve reiterado en cada parte del pronóstico, implicando a la materia básica del trabajo, esto es a la astrología, debemos entender que éste es también el modo en que se debe interpretar la cuestión de su auténtico sexo. Esta cuestión no es insignificante en el texto, al contrario, aparece constantemente en los preliminares, tanto los que figuran con su firma como aquellos que se dicen escritos por sus apasionados y admiradores (lo que tratándose de una obra que tiene como pretensión lograr el entretenimiento, resulta imposible no considerar otra burla, en este caso, a los interminables preliminares de las obras que se editaban en este momento). Algunos ejemplos de cómo se manifiesta la duda sobre su sexo en los textos que anteceden a la obra son:

"Repara lector científico
el prologo estrafalario,
es una mujer astróloga,
aunque parece milagro.
tan sólo una sabandija,
que tiene por sesos trasgos,
y con discursos frenéticos
a la imprenta da estos rasgos."[7]

"Mucho más pronosticara,
si no me atajara el miedo,
que me infunden los que dudan,
si es que yo soy de mi sexo.
Astróloga el alma mía
puede ser, ni más, ni menos,
que la del hombre, aplicada
a esta ciencia, o embeleco."[8]

Este argumento a favor de la capacidad de la mujer para dominar cualquier arte, el de la igualdad de almas, es anterior a la revolución reaccionaria que más avanzado el siglo, lo elimina al identificar cuerpo y alma. La ideología que imperará en la España fernandina, dota al espíritu de las características, naturalmente diferenciadas y no aptas para el desarrollo intelectual, del cuerpo femenino, considerado biológicamente como reproductor y cuidador de la especie. La separación de ambos es, por tanto, argumento habitual en las apologías femeninas de este momento, ya que permite conciliar las diferencias físicas evidentes salvaguardando una igualdad esencial que no debía verse afectada por la biología.

Otro reconocimiento de las sospechas que suscita su sexo es el siguiente:

"Mi ser pongo en opiniones,
neutral ocupo la fama,
creyendo unos que soy hombre,
diciendo otros que soy dama:"[9]

Burla burlando, negando aquí lo que más allá se insinúa, dejando entrever sin resolver nada, prosigue los tres años de sus pronósticos. Las formas en que pretende terminar con las sospechas, estableciendo su identidad como mujer son variadas. La más simple es la que se limita a negar que sea un hombre:

"Si discurres que soy hombre,
me obligas a confesar,
que eres parecido a mí

---

[7] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año 1758. Su autora Doña Francisca Ossorio.* Juicio del año. Recuerdo que sabandija es otra de las acepciones de musaraña.

[8] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco par el año de 1757. Su autora D.Francisca de Ossorio, natural de esta corte. Introducción.*

[9] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año 1758. Su autora Doña Francisca Ossorio. Juicio del año.*

en esto del acertar.
Si a que soy mujer te inclinas,
(siendo esto la realidad)
no tengo que agradecerte:
lo dicho dicho, y andar."[10]

Más compleja es la que argumenta a favor de su esencia de mujer, que se basa en la proyección de una imagen de mujer mediante la atribución de rasgos que configuran el tópico de lo femenino. Entre esos rasgos que se señalan para marcar su pertenencia al bello sexo figura en primer lugar la volubilidad:

"Fuera de que, por mujer
sabré andar con más acierto
entre lunas, y mudanzas,
para no dejar de serlo."[11]

En segundo lugar, la preminencia de las ocupaciones domésticas en la vida femenina, más que alejadas de la reflexión científica:

"no suele ser cosa extraña,
que a un tiempo manejen togas
las mujeres, y las armas,
esto de andar por el cielo
mucho lo dificultaba
pues sabemos, que las zonas,
ni son peras, ni manzanas."[12]

Y en tercer lugar, la falta de sinceridad:

"Que me nota un abogado,
que me influye algún sotana:
a tan varios pareceres
aventajo yo por varia.
Esta propia confesión
es de más dudas la causa;
¡pues no suelen las mujeres
confesar así sus faltas.
Es lo cierto, que yo puedo,
con facultades sobradas,
poner tantos silogismos
como se oyen en las aulas,
y probarlos fácilmente,
si me pidieren probanza."[13]

Que pretenda defender la identidad sexual propia utilizando como argumentos la posesión de los atributos que configuran el tópico negativo de la mujer en la creación y mentalidad masculina, que hacía de ellos los componentes básicos de la esencia perniciosa y culpable de la mujer, no deja de ser una burla más. Podemos, pues, decir, que uno de los elementos de este juego de confusión sexual, de travestismo, es describirse o describir a quien firma con todos los rasgos que configuran el prototipo de mujer que muchos ilustrados heredan de la tradición judeo-cristiana y del que el propio Feijoo no se libraba cuando, a pesar de no culpar exclusivamente a Eva del pecado original, acataba como designio divino el sometimiento de la mujer. Esta caracterización extre-

---

[10] *Pronóstico burlesco. La Musaraña del Pindo. Su autora Doña Francisca de Ossorio para el año 1756.* [1775]. *Prólogo al lector.* En este caso, parece afirmar que no es hombre, pues el que así lo cree acierta tanto como él, que escribe un pronóstico de burlas sin pretensión de predecir la realidad.

[11] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año de 1757. Su autora D.Francisca de Ossorio, natural de esta corte. Introducción.*

[12] *De D.Matías José Sanz a la autora. Pronóstico burlesco. La Musaraña del Pindo. Su autbora Doña Francisca de Ossorio para el año 1756.* [1775].

[13] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año 1758. Su autora Doña Francisca Ossorio. Juicio del año.*

ma, que acumula los rasgos más exacerbados por la tradición, tienen su origen, también, como reacción a la aparente confusión de los papeles de los sexos que se da en este siglo:

"Lector, es bien que te asombres
(si hombre como juzgo eres)
al mirar hombres mujeres,
y viendo mujeres hombres:"[14]

Es esta una vieja queja de los hombres del siglo; los petimetres, con sus adornos y su comportamiento ocioso, por su entendimiento con los ambientes femeninos, en las tertulias, como cortejos, sabios en telas y abalorios, en modas y peinados para satisfacer a las damas, y las mujeres, a las que se acusa de querer usurpar el papel de los hombres, tomando decisiones, cultivando las letras, etc...La confusión de los papeles otorgados por la cultura y la estructura social tradicional a los dos sexos lleva a extremar la caracterización de los hombres frente a las mujeres, cargando los rasgos en que se basa el perfil de un sexo, identificándolo. En este caso las características acumuladas son sólo las negativas (insinceridad, volubilidad, etc...), las que configuran el sexo femenino como la contraposición de lo normal y lo correcto, que es lo propio del varón.

Hay otro elemento que debe ser considerado en esta burla, complementando la caracterización: el de la exageración. Lo que se exagera es, bien su feminidad, como en la caracterización de la autora, bien la calidad de su obra. Esto se hacía de manera tan desproporcionada (como hemos visto que se hace sobre el talento de las mujeres por parte de la misma Francisca) que invalida el elogio. Uno de las maneras en que este elogio se formula es mediante la comparación con los hombres, que son, indudablemente, el polo positivo y al que esta autora, y otras de carácter dudoso, alcanzan, e incluso superan, según los elogios que reciben (lo mismo ocurrirá con Beatriz Cienfuegos y Rosa Mazaorini, a las que se las considera dignas de ser hombres e incluso maestras de algunos de ellos):

"Para distinguir los nombres
en uno, y en otro ser,
clara justicia he de hacer
a mujer, que tal merece;
pues hombre grande parece
esta discreta mujer
En concepto puro, y terso
con una elocuencia hermosa
vierte cadente la prosa,
y muy elevado el verso:
a lo próspero, y adverso
distingue con oportunas
distancias, como ningunas,
con discretísimos partos,
y hará producir los *cuartos*,
pues sabe llenar las *lunas*.
[...]
que esta mujer es mujer
muy digna de admiración"[15]

Los elogios, como en este caso, suelen culminarse en la aseveración del sexo del autor.

Rosa Mazaorini de Lleros: Una poetisa creada en el "Diario de Madrid".

Las dos características observadas en la burla de Francisca Osorio, la configuración perfecta del tópico de genero femenino y la exageración en los halagos, que tiene como punto más alto la comparación favorable con los hombres, se dan también en el caso de Rosa Mazaorini de Lleros.

---

[14] *La Musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco par el año de 1757. Su autora D.Francisca de Ossorio, natural de esta corte. En obsequio de la autora escribió Don José Enrique de Figueroa la siguientes Décimas.*
Puede verse el libro citado de Carmen Martín Gaite.

[15] *Ibidem.*

Esta supuesta autora publicó toda su obra conocida en el *Diario de Madrid*, periódico en que se recogieron también los comentarios y poemas de elogio que recibió por ella. Es pues éste el marco que debemos considerar en relación a esta autora. Fundado por Nipho y Juan Antonio Lozano en febrero de 1758, apareció inicialmente con el título de *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico;* en 1759, Lozano compró su parte a Nifo; dejó de publicarse entre los años 1781 y 1786 y en 1788 pasó a denominarse *Diario de Madrid*[8], título con el que se mantuvo hasta 1918. Este diario fue uno de los tres, junto a los oficiales el *Mercurio histórico y político* y la *Gaceta*, que quedaron fuera de la supresión decretada por una Real resolución del 24 de febrero de 1791 (*Novísima Recopilación*, Ley 5, Tit. XVII, libro VIII). La prohibición de los periódicos persistió hasta febrero de 1792, en que Floridablanca fue sustituido por el Conde de Aranda, el cual "...autoriza la publicación de los periódicos españoles que lo solicitaran y también permite la entrada de periódicos franceses a España"[9]. Durante ese período el *Diario* sólo podía publicar "pérdidas y hallazgos, ciñéndose a los hechos, y sin que se pudieran poner versos ni otras especies políticas de cualquiera clase que fuesen"[10].

El privilegio indica que no se le consideraba peligroso para la seguridad de la nación, ya que según L.Dupuis:

> "Semejante disposición significaba algo más que un simple deseo de precaverse contra la subversión, ya que la prensa periódica, sometida a la censura previa y estrechamente vigilada, difícilmente podía considerarse peligrosa desde aquel punto de vista. El golpe, por consiguiente, iba dirigido contra el movimiento intelectual; era una medida indudablemente reaccionaria, una condenación implícita de toda la política de la ilustración, que el propio Floridablanca había propugnado durante muchos años."[11]

L.M. Enciso Recio, al resumir la trayectoria del *Diario*, incide en la escasa audacia de este periódico:

> "...queda al descubierto [...] un pensamiento tradicional recubierto de formas ilustradas, o, mejor, decir, entregado a una actitud ilustrada[...]. Pero en general un tono castizamente español y peculiarísimo preside la realización de este instrumento dieciochesco, en el que la información-comercial, económica, literaria- se ve constantemente rebasada por un amago de erudición y el espíritu moralizador con que se tratan los temas. Diríamos, en fin, que la más universal de las preocupaciones se contiene en él y avanza de la mera erudición a la sabiduría, de la técnica a la ciencia, de la estadística económica y social a la economía política y el planteamiento sociológico; todo con un estilo grotesco, es verdad, y muy superficialmente."[12]

Lo importante es que mantiene una tradición, como periódico, que permite su pujanza en los años posteriores, frente a la inviabilidad que demostraron muchos de los proyectos de publicación que se presentaron a partir del 1792. Es, por tanto, una fuente imprescindible para el estudio de la "literatura publicada en periódico", y hay que enmarcar la obra que acoge en esa ideología conservadora que le permitió sobrevivir.

Otro factor que debe ser considerado es el apuro que para sus redactores suponía llenar el espacio de esta publicación a finales de siglo:

> "En 1790 - nos dice González Blanco- "la redacción pagaba ¡diez reales! a todo el que ofreciera un asunto para un artículo o una idea aprovechable."[13]

---

[8] Para unificar la denominación de este periódico, superando el cambio de nombre, sigo la propuesta por Aguilar Piñal como señalaba al principio, es decir se menciona como *D.C.M.*

[9] TOBAJAS, M.: *El periodismo español. Notas para su historia*. Madrid, Ed. Forja S.A., 1984. p. 109.

[10] Apud TOBAJAS, M.: *Op. cit.* p. 108. Privilegio de Carlos IV para publicar el *Diario de Barcelona* (Aranjuez, 6-IV-1792).

[11] DUPUIS, L.: "Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución francesa", *Cuadernos de la cátedra Feijoo*, nº20, Oviedo 1968. p. 99.

[12] ENCISO RECIO, L.M.: *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid, U.de Valladolid, 1956. p. 185.

[13] Apud ENCISO RECIO, L.M.: *Nipho... op. cit.*, p. 162. La cita es de GONZALEZ BLANCO, Edmundo: *Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1919. pp. 152 y sgtes.

Rosa Saurín de la Iglesia[42], afirma, respecto al *Diario*, que sus redactores eran favorables a la educación femenina, y que desde sus páginas se estimuló la creación literaria de las mujeres. Esta postura quedaría establecida en la respuesta de León de Parma (seudónimo de Manuel Pardo de Andrade) a los poemas de Rosa Mazaorini (publicada el 1 de agosto de 1796 con la firma L.D.P.) y las de *Liseno* (seudónimo de Juan Fernández de Rojas) a *La Principianta* (publicado el 24 de octubre de 1795, pp.1203-1205). Otra intervención de éste que no señala Carmen Saurín, es la que, bajo el seudónimo de *El Censor Mensual*, dirige a la propia Mazaorini de Lleros (con fecha de 9-VIII-1796). Rosa Saurín de la Iglesia plantea la cuestión de "hasta qué punto el movimiento de rescate cultural de la mujer era impulsado directamente por féminas escritoras decididas a conquistarse, si no otra cosa, por lo menos un lugar en la literatura de entretenimiento, y no por sesudos varones empeñados en su emancipación. La primera suposición explica la simpatía con que se enjuiciaban en el *Diario* producciones de poquísimo valor, simplemente por ser obras de mujeres."[43]. A mi entender, introduce también la posibilidad de que la participación de la mujer no fuera sino invención de los redactores del *Diario* para ejemplarizar a otras mujeres. Esta suposición se verá reforzada por esa mencionada escasez de material que hace sostenible la idea de que los redactores se inventaran escritores que "rellenen" el espacio que debe ser publicado.

Los poemas de Mazaorini deben, por tanto, considerarse según estas referencias, dentro del fomento de la participación femenina en las publicaciones literarias, y de los juicios desmesuradamente elogiosos de este periódico hacia ellas. Este marco nos obliga a poner bajo sospecha la identidad de las mujeres que aparecen como autoras y a relativizar las críticas que reciben.

Las disputas sobre el sexo de Rosa Mazaorini se inician en el momento de su primera publicación. La sospecha parte de lo que afirma el editor de los poemas, un caso similar al de Francisca Osorio, en el que las dudas partían del mismo autor. Como indica Mª Rosario Barabino Maciá en su tesis *Fray Juan Fernández de Rojas: su obra y significación en el XVIII*[44], es este religioso quien se oculta tras el seudónimo de "Censor Mensual":

> "El seudónimo habitual de Fernando de Rojas en el *Diario de Madrid* fue el de "Censor Mensual", siendo su mayor aportación la de la crítica literaria, pero analizando a fondo los escritor polémicos de este tiempo hemos llegado a descubrir otros varios, ya que aparte de la crítica fija mensual de los trabajos de otros autores, publicados el mes anterior, hay escritos polémicos cuyos comentarios están basados en impugnaciones a las opiniones que sentaban los distintos escritores."[45]

Es Fernández de Rojas, por tanto, el que en el juicio de los *Diarios de julio*, comentando lo publicado en el mes anterior, se disculpa por anticipado por los halagos que va a dirigir a la oda de Dª Rosa publicada el día 21 de dicho mes, diciendo:

> "Si me pongo a alabar como merece la Oda del día 21 de Madama Rosa, no faltará quien diga que soy un baboso, y adulador y fatuo, que al ver este nombre depongo toda mi actividad censoria: pero ¿qué sé yo, si bajo el nombre de Rosa se oculta algún hombrazo con más barba que un zamarro?"[46]

De este comentario se desprenden dos cuestiones sumamente interesantes: la primera el hecho de la crítica a una mujer escritora deja de lado el juicio sobre su valor literario para halagarla en virtud de su sexo, haciendo que sobre el crítico se imponga el caballero, incapaz de ofender a una dama de la que, en justo intercambio, obtendrá reconocimiento en el juego social; por tanto, que el desconocimiento del sexo del autor garantiza la objetividad. La segunda cuestión, es que se admite la práctica no inhabitual de ocultar el nombre real, incluso bajo otro de diferente sexo. Se

---

[42] *Manuel Pardo de Andrade. Los artículo del "Diario de Madrid". (1794-1800).* Selección e introducción de Mª Rosa Saurín de la Iglesia. La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1989.

[43] *Ibidem*, p.54.

[44] Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Serv. de Reprografía, 1981.

[45] *Op. cit.* p. 379.

[46] *D.C.M.*, 9-VIII-1796, nº 223, p. 905. Obra, como se indica en la tesis de Mª Rosario Barabino, de Fray Fernando de Rojas.

caracteriza al posible autor masculino con todos las características sexuales distintivas del varón, el tamaño físico y la barba.

Las sospechas, en este caso, están suscitadas por las críticas aparecidas en el mismo *Diario* que, al igual que lo manifestado en el caso de Francisca de Osorio, inducen a no creer que sea una mujer. Aparecen en las críticas y poemas elogiosos a Rosa Mazaorini las dos características que veíamos en los preliminares de Francisca Osorio: la caracterización de la autora de acuerdo a los esquemas tipo de la mentalidad de la época para la mujer y el elogio desmesurado. El 1 de agosto de 1796, se publica en el *Diario de Madrid*, una "Oda al justo mérito" de las publicadas con el nombre de Rosa Mazaorini que tiene como característica básica la exageración, la desproporción del halago que no se sabe si responde al interés en estimular la participación femenina en los periódicos o es la evidencia de una broma compartida:

"Garcilaso y Quevedo
pudieron invidiarte
lo útil y lo dulce
de tu metro suave.
[...]
En lo moral valiente,
no es mucho te aventajes
a Apeles, cuando pintas
prodigios naturales.
[...]
Tu mérito veneran
las ya mudas edades,
y los líricos todos
estudien imitarte.
Al lado de Thalía
asiento Apolo el grande
te prepare, y la fauna
tu metro excelso alabe.
Prosigue Rosa bella,
prosigue que no caben
en papel tan pequeño,
alabanzas tan grandes."[*]

Es la misma exagerada alabanza que se observa en el "Juicio de los Diarios de julio" que citaba más arriba:

"...aunque tengo para mí que en nada menos pensaría su autor que en Horacio, pues tiene todo el aire del original."

Leído el poema resulta evidente la desmesura de esta comparación.

El otro rasgo común en todos los poemas y críticas de elogio es la unanimidad al considerar las virtudes que se entienden justifican su condición de mujer y merecen alabanza. Estas son la modestia, la sencillez, la humildad y la delicadeza. En el *Juicio de los Diarios de septiembre*[**] se dice:

"Demasiada humildad tiene Madama Rosa, para ser mujer que hace excelentes versos; en verdad que no mostramos ni un átomo de esta virtud los varones, aunque los hagamos detestables. Esta prenda y delicadeza de la octava del día 11 me convencen de que realmente es hembra hecha y derecha, sobre lo cual hasta ahora había tenido mis dudas; y el soneto tan bien conducido como graciosamente rematado puede servir de modelo a los soneteros machos, que creen no tiene más dificultad un soneto que el rimar catorce versos."

---

[*] "Al justo mérito de las Odas insertas en el *Diario* del día 21 de Julio y 19 de Junio compuestas por Rosa Mazaorini", *D.C.M.*, nº214, 1 de agosto de 1796, pp. 863-864. Obra, como decía, de Manuel Pardo de Andrade.

[**] "Juicio de los Diarios del mes de Septiembre", *D.C.M.*, 5-X-1796, nº279, p. 1138.

Pretende que se puede adivinar y afirmar el sexo de un autor por las cualidades que se expresan en sus versos, en este caso por la humildad y la gracia en el verso. Este criterio se reitera más adelante[9]:

"¡Por un agravio, señora,
devuelves una fineza?
No obrara con más grandeza
el Dios, que el Pamaso adora:
si dudo ser tú la autora,
ya no lo puedo dudar,
pues debe conjeturar
de tu modesto escribir,
que lo sabes corregir,
pues lo sabes alabar."

La modestia es asumida por el poeta, que a los elogios del *Censor mensual* contestaba:

"Alababa mis versos cierto sabio
yo con sus alabanzas me engreía;
y aunque obligada a su benigno labio,
merecer sus elogios presumía
Apolo, resentido de este agravio,
que mi indiscreta vanidad le hacía;
se humilde, reconoce el beneficio
dijo severo, que me hallarás propicio."[10]

Tengo que señalar que las críticas no resaltan la importancia de que Rosa se dedique a escribir en sus ratos de ocio, frente a ocupaciones menos dignas, sino por la supuesta calidad de sus obras que el crítico aprecia con excesiva generosidad; éste es un criterio, como mínimo, poco habitual, como comprobaremos en las críticas que reciben la *Principianta* y *Magdalena Ricci*, y que resulta desconcertante. No se le aplican las consideraciones habituales, que, partiendo de la incapacidad de la mujer, alaban su dedicación a una ocupación que mantiene activas sus manos y mente, al tiempo que limpio su corazón; o estos hombres olvidan sus principios en la crítica de Rosa Mazaorini o participan en la creación de una fingida autora como contrapartida de las pretensiones de las verdaderas, por lo que no le aplica el criterio general que merece una obra de mujer, sino aquello que les interesa: exaltar el logro de una dama en las bellas letras, que refleja además las virtudes consideradas positivas en este caso.

No se puede decidir el sexo de esta autora por lo que se desvela en su obra, pero la duda es inevitable cuando desde el entorno que la acoge, se deja entrever esa sospecha, y se caracteriza a la hipotética autora marcando su condición femenina de una manera exagerada, pegada al tópico y artificial, que termina por resultar sospechosa.

El primer poema que conocemos publicado de esta supuesta autora es una *Décima*, en la que lo que debía ser una reivindicación del derecho de las mujeres al conocimiento y a su expresión, se convierte en crítica, mediante la descripción de una pedante e inculta señora con pretensiones de intelectual:

> "Señor Editor. [¿] Querrá Vmd. creer que me hacen la guerra los partidarios del sistema de que las mujeres no hemos de saber nada? pues más se asombrará cuando sepa que la hay de mi mismo sexo metida en esta preocupación. [¿]Y quién es ésta? una purificadora del lenguaje castellano, una elocuente crítica y sabia entre merced y señoría, la cual me ha enseñado dos vocecillas tan oportunas, que gracias a ella ha podido componer la siguiente

[9] *D.C.M.*, nº 287, 13 de octubre de 1796, p. 1161.

[10] El 11 de septiembre de 1796, pp. 1041-1042, en el mismo *Diario de Madrid*, publica "En vista del juicio, que el Sr. Censor mensual hizo en el *Diario* de 9 de Agosto de la Oda inserta en el 21 de julio, se compuso la siguiente Oda."

DECIMA

¿Por qué quieres impedirme
de Minerva la carrera?
[!]Que! ¿me llamas bachillera?
Permíteme que me eche a reírme.
¡Hay tal querer zaherirme
si de ti se me da un avo!
Ve si con razón me alabo
cuando tú mi ciencia encubres
pue[s] sé que hay días *legúbres*
y verso *endecasílabo*."[11]

La zafiedad buscada de la rima y la burla que se manifiesta hacia la bachillería, la convierten en una broma que tiene como objeto la pretensión intelectual de las mujeres incultas: el mayor enemigo de la literatura femenina sería, así visto, algunas mujeres por su infundada pretensión, que convierten en objeto de burla lo que debería ser elogiado.

La segunda obra es un canto a la amistad, tema importante en la literatura ilustrada, a la que dedican tiernas estrofas algunos insignes poetas.

"¿Qué hay en este mundo
que pueda durar,
un año y otro año?
La dulce amistad.
¿Quién da gustos llenos
sin mezcla de mal,
ni desconfianza?
La dulce amistad.
¿Quién en las fatigas
sabe franquear
alivio y socorro?
La dulce amistad.
¿Quién de los secretos
que son de guardar
jamás ha abusado?
La dulce amistad.
¿Quién en compañía,
quién en soledad
jamás desampara?
La dulce amistad.
¿Quién los desengaños,
que convienen, da
con noble entereza?
La dulce amistad.
¿Quién entre las dichas
inmutable está
como en las desgracias?
La dulce amistad.
¿Qué eres amor sólo?
miseria en verdad:
¿quién te hace precioso?
La dulce amistad."[12]

Podría parecer uno más de los cantos a este tema y no hay nada en su contenido que lo contradiga, pero se opone a la concepción que de la amiga, como influencia perniciosa, se hace en la oda a la soledad[13]; tras haber ensalzado los beneficios de este aislamiento de los males sociales, dice:

---

[11] *D.C.M.*, nº 243. 31 de agosto de 1794. T.XXXI. pp. 991-992.
[12] *D.C.M.*, Martes 17 de Mayo de 1796, pp. 551-552.
[13] *D.C.M.*, 21 de Julio, pp. 819-821.

"Así pensaba Filis
estando sola un día;
pero llegó el amante,
se presentó una amiga.
Encarecieron ambos
con fuego y energía
del mundo los placeres;
y Filis embebida
volvió a entregarse a ellos,
del modo que solía,
y de sus reflexiones
por último se olvida"

Esta contradicción, indica, o una extrema volubilidad de opinión respecto a este afecto o una carencia total de ella, dado el breve espacio de tiempo que las separa, apropiándose de los principios del momento sin mantener una línea coherente; tan tópica es la crítica a las malas influencias de determinadas amigos, como la alabanza de las buenas. Esa volubilidad también es apreciada por León de Parma:

Tan presto eres esquiva,
como sabia y amante,
y al gusto, y a la enmienda
la pluma servir haces.

Por otra parte adquiere un carácter crítico sobre la volubilidad de las mujeres y su disposición para una vida virtuosa que parecerían acordes con la línea moralizadora del periódico.

A ésta oda a la soledad sigue otra ("A mi balcón y á mi anteojo"[14]). En ella se hace un canto a la belleza del campo, que proporciona los placeres más sencillos y a la vez, más puros. Pero, como en los casos anteriores, resulta difícil tomar en serio este poema. Primero, la reducción doméstica de los mitos clásicos, propia del rococó, incluye en este caso una mención al Dios beodo, que traspasa lo doméstico para caer en lo vulgar y grosero:

"Los árboles copudos
se diría, que ansiosos
van a eclipsar las luces
a Febo luminoso.
De las rastreras vides
quisiera el Dios beodo,
para adornar sus sienes,
los pámpanos tortuosos.
Se regocija Cres,
cuando sopla el fabonio,
imitando en sus mieses
el movimiento undoso."

También el uso de términos que el *Diccionario de Autoridades* describe como anticuados y de poco uso (beodo, abundoso), presenta la posibilidad de una doble lectura. Autores como Iriarte critican[15] este uso de términos arcaicos e hizo de ello motivo de burla; en palabras de Luzán el arca-

---

[14] *D.C.M.*, 19-VI-1796, T. XXXVIII, p.p.687-688.

[15] Iriarte expone esta opinión en la fábula *El ricacho metido a arquitecto*:

"Cierto ricacho, labrando una casa
de arquitectura moderna y mezquina,
desenterró de una antigua ruina
ya un capitel, ya un fragmento de basa,
aquí un adorno y allá una cornisa,
media pilastra y alguna repisa.
Oyó decir que eran restos preciosos
de la grandeza y del gusto romano
y que arquitectos de juicio muy sano
con imitarlos se hacían famosos.

ísmo "puede ser igualmente defecto y virtud de la locución"[14]. Por un lado contribuyen a la impresión de chanza sobre los que pretenden elevar el tono poético con palabras altisonantes fuera del uso habitual, pero tampoco puede obviarse que un autor de la calidad de Meléndez aumenta progresivamente el uso de arcaísmos en sus odas, sobre lo que Polt dice:

> "El que este empleo obedezca a un propósito deliberado de elevar el lenguaje y colocarlo en la tradición renacentista se ve de modo convincente en la evolución de determinadas odas"[15]

El tono general del poema, la referencia a Baco como el Dios beodo, indican que tal vez aquí sea más apropiado considerar esos términos anticuados dentro de un marco que pretende forzar una lectura burlesca del poema.

Por otra parte, los objetos en que se centra el poema son fundamentalmente los animalitos, en los que se recalcan los diminutivos (jilguerillo, corderillo, hijuelo), en una característica propia del rococó, estilo al que también, en principio, pertenece la estrofa elegida; se invoca a los sentidos: la vista, en la que se basa todo el poema y el oído (una multitud de pájaros canta), en una manifestación de los placeres más simples adquiridos a través de ellos. El paisaje es bello y apacible, con un orden y comportamiento casi humano, modelado por los ojos del que mira. Lo que más llama la atención del autor son las relaciones maternales en los animales:

"Allí la simple oveja
al balido afanoso
de su hijuelo presenta
el pecho caudaloso.
El tierno corderillo,
después que chupa ansioso,
retozando agradece
el maternal socorro."

En un ejemplo de femenino recato, se muestra la maternidad y paternidad responsable de unos animales que evitan el escándalo público en su conducta, en lo que le parece muestra de máximo gusto:

"Los toros, y las vacas
en vez de dar asombro
deleitan custodiando
sus terneros briosos."

El final del poema, es una contraposición entre villa y corte, en la que cuesta creer que el autor prefiere la primera:

"El término se cumple,
saldré de un día a otro,
retornaré a la Corte,
encanto de ambicioso.
Y toda su grandeza,
sus gustos bulliciosos.
¿Qué valen comparados
con mi balcón y anteojo?"

"Para adornar su infeliz edificio,
en él a trechos los fue repartiendo.
¡Lindo pegote!, ¡gracioso remiendo!
Todos se ríen de tal frontispicio,
menos un quídam que tiene unos dejos
como de docto, y es tal su manía
que desentierra vocablos añejos
para amasarlos con otros del día."

[14] IRIARTE, Tomás de: *Fábulas literarias*. ed. preparada por Sebastian de la Nuez. Madrid, Ed. Nacional, 1983. p. 185.

[15] Apud. POLT, John H.R.: *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*. Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1987.

[16] *Ibidem*. p.59

El hacer de los animalitos tema central del poema es algo no inhabitual en la poesía femenina de la Ilustración que hará incluso la propia Mª Gertrudis de Hore. Es perfectamente femenino exaltar los sentimientos que suscitan los elementos más débiles de la naturaleza, sentimientos en los que la maternidad, como experiencia exclusiva, aparece como recurso retórico y como tema frecuentemente. No podemos saber si la perfecta ingenuidad con que parece contemplarse la realidad en esta oda es natural o fingida, si atribuida a una mujer o construida por una de ellas como imagen estilizada de sí misma. La fingida inocencia es también característica de la poesía rococó[14] y siendo la inocencia, como producto de la inexperiencia vital y libresca, más adecuada a lo femenino, su exageración, puede ir más allá del fingimiento para configurar una imagen paródica de la autora. No en vano este poema contiene los elementos de la poesía rococó, que por su sentimentalismo, la utilización de los mitos de manera "doméstica", los diminutivos, la representación de una naturaleza sin estridencias, siempre parece más "afeminado" (en palabras de J.Arce) que la seria virilidad intelectual de otros estilos de la poesía ilustrada. Debe considerarse también en este poema las estructuras sintácticas sencillas, los versos breves y de ritmo marcado.

La oda comparada con la de Horacio por el *Diario* es la que sobre la soledad en el mismo *Diario* el 21 de Julio de 1796[15]. En ésta el estilo varía, no se corresponde con ninguno de los estilos de los anteriores publicadas con esa firma (ni satiriza la cultura femenina, como la primera, ni se forma con los elementos del gusto rococó que aparecen en la segunda); Es una composición filosófica sobre el tema de la soledad con las especiales connotaciones que al tema se le da en la Ilustración, básicamente la bondad de ésta para vivir en la virtud y en la reflexión frente al tumulto de la vida en la corte, con sus cortejos y sus lujos. Contiene, en la caracterización de la voz poética, todos los rasgos que configuraban el prototipo de mujer criticada en tantos artículos periodísticos y obras de teatro: la frivolidad que consigue la satisfacción personal por medio de la conquista de todos los hombres, los gastos excesivos en lujos y adornos, la envidia entre las mujeres y sobre todo la inutilidad de una vida guiada por las pasiones turbulentas. La voz que habla en el poema se propone como camino de redención las obras de caridad, destinadas a socorrer a las mujeres maltratadas por la fortuna, y el amor espiritual. Se pone en boca de una Filis, que tras estas reflexiones, ve quebrar su voluntad por la persuasión de los placeres del mundo enumerados por una amiga y un amante que acuden a visitarla; se pasa desde la primera persona a la tercera para narrar el cambio de rumbo en las reflexiones de Filis, que vuelve a centrarse en las novedades que sus amigos le traen. No falta una referencia a la volubilidad de la mujer, otro tópico, (que también aparecía en Osorio como rasgo caracterizador). La última estrofa es un compendio de los males del siglo culpables de la pérdida de la virtud de las mujeres:

"¡Oh, soledad preciosa
que a los mortales brindas
con el dulce reposo
que tanto necesitan!
En el tropel confuso
de las que llaman dichas
y placeres del mundo.
discurriré tranquila.
Los halagüeños dones
con que fortuna brinda
¿son verdaderos bienes?
¡Qué duda tan tardía!
En pos de dignidades
marché toda mi vida;
logré alguna, y lograda
apenas la sentía.

---

[14] *Ibidem*, p. 26.

[15] Pp. 819-821. Aguilar Piñal, en su *Bibliografía de autores del siglo XVIII*, equivoca el mes de publicación de este poema, fechándolo en agosto.

Apasionada al fausto,
mis riquezas vertía
en muebles, en vestidos,
en joyas, ¡qué mezquina!
Si alguna me igualaba,
mil ansias padecía;
y superar a todas
ningún placer tenía.
Mirándome burlada
de esta parte, acudía
a sacar de mis gracias
amorosas conquistas.
Triunfaba las más veces
entre mis conocidas;
pero al menor contraste
¡Qué confusión! ¡qué ira!
Lo más bello del sexo
masculino rendía;
pero uno que escapase
mi gloria destruía.
Muchas veces mis lazos
mi corazón prendían,
y siempre halló mi pecho
correspondencia fina.
¡Placeres turbulentos,
aparentes delicias,
qué penas tan amargas
casi siempre os seguían!
Y entre tantos vaivenes,
que el corazón sufría,
la razón deslumbrada
de nada me servía.
Mi vida tumultuaria
a su imperio oponía
de un millón de pasiones
confusa gritería.
Todas se disputaban,
y todas poseían
alternativamente
mi alma entorpecida.
¡Qué miserable empleo
de mis dotes hacía!
de mis bienes y honores
¡Qué inversión tan nociva!
Ya de mudar es tiempo:
las dignidades sirvan
para aliviar las tristes
que lloran injusticias.
En honrado trabajo,
que al justo premio aspira,
alienten las riquezas
que el cielo nos prodiga.
Las gracias sirvan sólo
para hacer más cumplida
la enseñanza más útil,
la más sana doctrina.
Y el amor corone,
el amor sin mancilla
las obras saludables
que la razón nos dicta.
Así pensaba Filis
estando sola un día;
pero llegó el amante,
se presentó una amiga.

Encarecieron ambos
con fuego y energía
del mundo los placeres;
y Filis embebida
volvió a entregarse a ellos,
del modo que solía,
y de sus reflexiones
por último se olvida.
Seductores infames,
costumbres pervertidas,
educación viciosa,
¿quién habrá que os resista?"

En elogio de estas dos últimas odas, las de 19 de junio y 21 de julio, compuso León de Parma este poema, del que ya he citado algunos versos:

"Mazaorini discreta,
que en cadencias suaves
invención, gusto, ingenio
ligas con noble arte.
¡Oh!¡ cómo se conoce
de tu estilo agradable
que penetras el fondo
de nuestras voluntades!
Como rosa, en tus versos
aroma grato esparces,
y siendo del sentido
encanto, el alma atraes.
¡Oh!¡ bien haya el Parnaso
que así quiso llamarte,
pues del jardín de Iberia
eres rosa apreciable.
Son todas tus pinturas
tantos originales,
en que nada falta
a objeto que retrates.
Imágenes muy vivas
formas de las edades,
pintas al viejo triste
al joven fuerte amante.
En la fábula aunque eres
como río abundante,
no cansas que ingeniosa,
como mezclarte sabes.
Garcilaso y Quevedo
pudieron invidiarte
lo útil y lo dulce
de tu metro suave.
Tú, si la virtud cantas,
Tanto la persuades,
que aquellos, que te oigan
es menester que la amen.
Si contra el vicio arguyes,
también su orgullo abates,
que a convertir tú bastas
los hombres pertinaces.
Demuestras las pasiones
y luego las rebates,
facilitando medios
con que evitar sus males.
Si del amor..¡qué dulces
son tus versos loables!
convidas los enojos
a eternizar las paces.
Tan presto eres esquiva,

como sabia y amante,
y al gusto, y a la enmienda
la pluma servir haces.
En lo moral valiente,
no es mucho te aventajes
a Apeles, cuando pintas
prodigios naturales.
Tú de hermosa quinta
con tal primor hablaste,
que yo sin verla pienso
en sus bosques hallarme.
Siento con solo oirte,
el coro de las aves,
que celebran tus versos
sonoros y agradables.
Pues honra de las Musas
del Betis, a admirarte
concurran los pastores
del rio Manzanares.
Tu mérito veneran
las ya mudas edades,
y los líricos todos
estudien imitarte.
Al lado de Thalia
asiento Apolo el grande
te prepare, y la fauna
tu metro excelso alabe.
Prosigue Rosa bella,
prosigue que no caben
en papel tan pequeño,
alabanzas tan grandes."

Además de los elogios desmesurados ya señalados, y de destacar la volubilidad de la autora, llama la atención que se la alabe por pintar al viejo triste y al joven amante fuerte. No está muy claro que se considere tanto la propiedad en la caracterización como que se ironice sobre su capacidad de pintar los diferentes tipos humanos que se basan en lo más evidente.

La última intervención de Rosa Mazaorini de Lleros, es la publicación de la octava, en respuesta de lo halagos recibidos que ya he recogido más arriba[60] y un soneto[61]:

SONETO

"Sueña un calenturiento con la fuente,
un viejo con un duelo que ha vencido,
sueña una niña amante en su querido,
un celoso en traiciones del ausente.
Sueña una madre, que los pasos siente,
del galán que otra vez fue sorprendido,
un astrónomo sueña, que ha medido
la altura de los cielos eminente.
Sueña una hermosa, que se ve adorada,
un practicante, que aun los muertos cura,
y un poeta novel ¿qué es lo que sueña?
Que ha subido del Pindo a la morada
sueña tal vez despierto; y su locura"
del oprobio mismo le despeña.

En el caso de Mazaorini de Lleros, sea hombre o mujer, vemos que recorre los temas fundamentales de la poesía ilustrada y sus estilos poéticos. Desde la burla de las marisabidillas, al canto a la amistad y la crítica de costumbres, y desde la utilización de los componentes del gusto rococó

[60] Cfr. nota 50.
[61] *D.C.M.*, 11-IX-1796. T.XXXIX, pp. 1.041.

a la poesía filosófica, y todo ello en un breve período de tiempo; esto me obliga a pensar que o es una mujer que absorbe todos los modos y estilos de la Ilustración española, mostrando tanto el sentimiento propio de la mujer hacia la naturaleza, como las características de la crítica social de la época, o es una pantalla de los miembros de la redacción que desarrollan diferentes estilos y contenidos imitando lo que se supone debía ser poesía escrita por mujer.

Las críticas del *Diario*, que olvidan los criterios habitualmente aplicados a la literatura femenina en su propio periódico para elogiar desmesuradamente su obra, el giro que se da desde la primera décima aparecida con esta firma crítica con la mujer (con lo que adoptando una voz femenina, la crítica resultaba más rotunda) y las composiciones posteriores que recorren todos los estilos posibles (tan correctos en expresión y forma respecto a lo que podría esperarse de una mujer que responde a un modelo establecido para las de su género) y, finalmente, su episódica aparición (un primer poema en 1794, declaradamente irónico, y varios en 1796, desde mayo a septiembre, con una asunción ya más decidida de su personalidad femenina y que da pie a todos los comentarios sobre su identidad, favorecen las sospechas sobre el verdadero autor de éstos.

Todo esto acrecienta nuestras dudas reforzadas por el juicio de Mª Rosa Saurín de la Iglesia[42]:

> "..., a decir verdad, su estilo y chanzas hacen pensar más en la pluma de alguno de los asiduos de la redacción que en lectora bachillera alguna."

Las dudas sobre su sexo parecen fundadas, y se explicaría la creación de una figura femenina utilizada por los miembros de la redacción hasta que estuvo agotada; los no partícipes en la broma pueden admirar y ser estimuladas a la creación, mientras que quienes la conocen disfrutarían de ella.

Magdalena Ricci de Rumier: polémica en defensa de su sexo; uso de tópicos de literatura femenina.

En el mismo grupo que las dos anteriores estaría Mª Magdalena Ricci de Rumier. Publica también en el *Diario de Madrid*, y su primera intervención responde al reclamo insertado en este periódico solicitando poemas para publicar prometiendo el pago de medio duro por colaboración. En el primer poema publicado alude a su sexo como excusa para una baja calidad poética y los escasos conocimientos que demuestra. Lucas Alemán, seudónimo de Manuel Casal, contesta a esta primera composición con otro poema, iniciando un diálogo poético que gira en torno, básicamente, a la relación entre mujer y literatura y a la naturaleza femenina. Este intercambio de poemas es así una importante fuente de información sobre lo que se supone literatura propiamente femenina y su evaluación. En esta relación conflictiva, Magdalena Ricci explicita el cumplimiento de todos los preceptos establecidos para la dedicación de la mujer a la literatura, fundamentalmente la humildad, la dedicación honesta a una actividad no dañina y la falta de ambición y el deseo de competir con los literatos. A pesar de esa postura de modestia, se ve atacada por las burlas de Casal, aunque por el mismo motivo recibe el apoyo de León Félix de Amarita, que le dedica un poema de elogio. Este último autor, representa la postura oficiosa que Rosa Saurín señalaba como propia del *Diario*, es decir, el fomento de la dedicación de la mujer a la literatura, frente a la inexplicable actitud de Casal, que se muestra como absolutamente contrario a cualquier contacto de la mujer con las letras. Para ello maneja argumentos reaccionarios, incluso para esta época, que reducen a la mujer a la actividad doméstica y la caracteriza de acuerdo al tópico como un ser egoísta, movido únicamente por el dinero, etc...Sería inexplicable que sus respuestas se publicaran en el *Diario*, contra lo que podría considerar una de sus líneas editoriales, sino fuera porque, como él mismo reconoce, todo es pura chanza.

La primera poesía publicada de Magdalena Ricci es del 23 de abril de 1790, pp. 451-452. titulada "Letrilla de Doña Magdalena Ricci, desentendiéndose de escribir al *Diario* por los 10 reales". En ella, afirma que trata de seguir las instrucciones de García Suelto para componer un poema. Éste

---

[42] *Op.cit.*, p. 53

sería Manuel Bernardino García Suelto que publicó también en el *Diario de Madrid* al menos dos poemas: "A la Letrilla moral del Sr. E.A.D.I.M." (16 de febrero de 1790, pp.185-186) y "Anatomía de la Letrilla que se compuso en el Portal de Guadalajara, y se publicó con las iniciales de P.D.R.B.T.R. en 20 de marzo de 1790" (8 de abril de 1790, pp. 389-390)).

En la primera de ellas desarrolla el tema de la estrofa que antepone a la composición:

"Las costumbres y los vicios
son dos cosas muy diversas,
estos siempre fueron unos
y nunca lo han sido aquellas."

Un ejemplo de cómo se defiende esta opinión son estas estrofas:

"Dar el pecho al hijo
fue de Berenguelas,
y hoy un zapatero
buscará una pasiega.
No hay que marearnos
Señor cinco letras
[...]
Cuando yo tenía menos experiencia
creía mil cosas,
y hoy ni una ni media.
No hay que marearnos
Señor cinco letras."

Critica así el cambio de algunos hábitos (como la apariencia femenina de los varones) pero en general sólo constata el cambio de costumbres que no conllevan necesariamente, en su opinión un envilecimiento de la sociedad. Con los dos últimos versos de cada estrofa hace referencia al supuesto autor al que contesta y que utilizaba como seudónimo cinco iniciales.

Pero el poema de este autor que me interesa en relación con Magdalena Ricci de Rumier es el que publica el 8 de abril de 1790, es decir, quince días antes del publicado por ella. El poema es el siguiente:

"Usted Señor mío
sabrá medir telas,
pero de hacer versos
no entiende una letra.
¡Cuántos consonantes
vengan o no vengan
Usted amontona
sin tino, y sin regla!
Otro oficio tome
que más le convenga,
Porque de hacer versos
no entiende una letra.
Si sus disparates
numerar pudiera,
no fuera difícil
contar las estrellas;
enmiéndese en ellos
y en santa paz sepa
Que de formar versos
no entiende una letra.
Que D. Bernardino
ningún gusto tenga
debiera decirlo
quien de ello entendiera
si Usted no ha estudiado,
¿¡l por qué acá se entra?
Cuando de hacer versos
no entiende una letra.
En su última estrofa

un plan nos presenta
de tres consonantes:
le hará poca fuerza
sean tres o doce
veinte, quince o treinta
Porque de hacer versos
no entiende una letra.
Dirán en la Corte
que bendito sea
el Apologista
que hay de los horteras,
ponga Usted doblones
para su defensa.
Porque de hacer versos
no entiende una letra.
Creo que Usted puede
comer en Cuaresma
los huevos sin Bula,
tal es su inocencia,
ea amigo mío
a medir las sedas
Porque de hacer versos
no entiende una letra.

B.L.M. de Vmd. S.S.S. Manuel Bernardino García Suelto.

P.D. Dígame Vmd. Sr. Diarista si esta crítica ha ganado el premio de medio duro, para darme de puñadas, si es así. Otro sí renuncio al mío para siempre si lo merezco. Item al Sr. Cacea, que anote en su Almanak al autor de la crítica entre los santos simples.

¡O quantum potuit scribere stultitia!"

Esta composición marca de algún modo lo que Magdalena Ricci dice en la suya, desde la mención directa a su autor como "poeta de gusto" frente a la crítica recibida a la que se contesta con este poema; el ataque a la incultura, la falta de conocimiento poéticos del crítico, lo que le desautoriza y, finalmente, la referencia al medio duro, al que García Suelto renuncia si su crítico ha merecido la misma recompensa y al que renunciará Magdalena Ricci para que no se achaque la codicia a las mujeres. Las burlas sobre la incultura y la inocencia del crítico (que firmaba P.D.R.B.T.R.), señalan también, a mi entender el contexto entre crítico y jocoso en que se desarrollaba esta polémica en la que vendrá a introducirse Magdalena Ricci.

La primera letrilla que lleva la firma de esta supuesta mujer, se inicia con la mención del nombre de García Suelto como guía en la tarea de escribir por una recompensa, pero, como quería suponer este autor, manifiesta que su incapacidad e inexperiencia harán difícil que consiga la recompensa:

"De García Suelto
imito el dibujo,
porque me parece
poeta de gusto:
le daré las gracias
de enseñarme astuto,
a escribir al *Diario*
por mi medio duro.
Yo no tengo gracia,
ni conozco asunto
que manejar pueda
mi pluma sin uso;
no sé qué me diga,
y así dificulto
si aunque escriba al Diario
tendré medio duro."

Este inicio sugiere o la manifestación de una mujer que confiesa públicamente y de manera ostentosa su ignorancia o una burla que sigue la crítica de García Suelto y se atribuye las deficien-

cias que él encontraba en su anónimo crítico; la burla, entonces, adquiere mayor alcance por centrarse en un personaje propicio: la mujer que acaba de descubrir la creación literaria ("mi pluma sin uso") y se dedica a ella sin preparación. Creo que este segundo es el caso que nos ocupa: una falsa identidad de mujer que sirve de pantalla para la crítica tanto a los poetas aficionados que se atreven a penetrar sin conocimientos previos en el mundo artístico como a la mujer que encarna esa ignorancia de una manera específica.

Para caracterizar al autor de esta letrilla como mujer se recorren todos los tópicos femeninos a la hora de presentar un escrito, y que responden, en cierto modo, a la realidad. La primera la ignorancia y falta de preparación:

"Problemas no entiendo
disputas no busco,
callo si es el fuego
brillante u obscuro,
y si los planetas
son o no son mundos;"

la imposible relación, determinada por la naturaleza, entre mujer y literatura:

"No sé de Minerva
medir el coturno,
ni al fondo de Astrea
observar el pulso:
mi estado y mi sexo
me prohiben mucho
no escribir al Diario
por mi medio duro."

y la novedad que supone, en una mujer, este atrevimiento de la publicación, recibiendo, además, una recompensa económica por ello:

"Si el premio consigo,
ofrezco y aun juro,
unirlo los timbres a
que tiene mi escudo,
pues de mis mayores
otra alguna no hubo
que escribiese al Diario
por su medio duro."

Reivindicación de las de su sexo puede considerarse su renuncia al pago:

"Venga esa moneda,
pero no, que escucho
ser los intereses
del sexo estatutos;
gustosa la cedo,
y no dirá el mundo,
que escribí al Diario
por mi medio duro."

Hay que situar esta composición dentro del marco de su publicación, no sólo por su relación con el poema citado de García Suelto, también por publicarse en el *Diario de Madrid*. Rosa Saurín afirma, como ya he señalado, que la opinión general expresada por los redactores del *Diario*, favorecía la educación para la mujer y participación en la actividad literaria. Si esto es así, y Magdalena Ricci de Rumier era una mujer, no tiene sentido que uno de estos mismos redactores se burle tan claramente de las pretensiones de esta supuesta autora, pidiendo que se le pague pero no por su poemita, sino por el cumplimiento eficaz de sus quehaceres domésticos:

"Problemas no entiende
ni sabe cuestión,
de los que a nosotros
nos dan tanta choz,

pero si a la abuja
tiene inclinación:
Denla el medio duro
que lo mando yo.
En Física cuenta
que nunca arguyó,
ni de los planetas,
puede dar razón;
como friegue y barra
sin dejar rincón:
Denla el medio duro &c.
De Minerva dice
no tomó lección,
y creo la basta
ver la Procesión;
pero si el bolero
baila a la perfección:
Denla el medio duro &c.
Si el foro de Astrea
jamás penetró,
diga si rastrea
el forro al jubón;
y si echa un remiendo
como es de rigor:
Denla el medio duro &c.
De cuentas ignora
las reglas, y unión,
e importa un comino
que las sepa o no;
con tal que las sisas
saque al comprador:
Denla el medio duro &c."[43]

En la misma línea de estos versos por los cuales las afirmaciones modestas, aunque presumiblemente burlescas, de quien figura ser la autora se contraponen a lo que se supone serán sus verdaderos méritos (las labores domésticas y el lucimiento social), se la acusa de hipócrita, por renunciar a la recompensa, y se hace referencia al amor al dinero propio de todas las mujeres:

"Aunque con desdenes
desprecie el vellón,
porque no se diga,
que interés llevó;
viendo que *tomistas*
todas ellas son:
Denla el medio duro,
que lo mando yo."

Para entenderlo hay que contemplar el conjunto de la obra del autor que firmaba con el seudónimo de Manuel Casal; utiliza éste nombre cuando pretende hacer de la poesía un juego de ingenio más que un ejercicio poético, para la poesía frívola de mero entretenimiento frente a la que tenía pretensiones de calidad. Es la habilidad para componer lo que exhibe cuando incluye en sus poemas, subrayándolas, las palabras con que Magdalena Ricci le recrimina:

"Para templarme la *bilis*,
moja la pluma en vinagre,
y con caridad me dice:
que no sé *urbano lenguaje*,
que uso *estilo chocarrero*,
que desprecio lo *apreciable*,

[43] "Respuesta a la letrilla de Dª Magdalena Ricci, inserta en el *Diario* de 23 de abril." *D.C.M.*, 13-V-1790, nº133, pp.531-532.

y que queda *agradecida*
que más no la sonrojase."[44]

La misma exhibición se ofrece en el dominio de los juegos de palabras; si en la primera respuesta hacía una contraposición entre el foro de Astrea y rastrear el forro del jubón, en la segunda composición en que contesta a la autora, dice:

"A mí como soy el *As-*
no me mezcla en tales naipes;
porque yo por migo solo
compongo figura aparte."[45]

Si no entendemos esta conversación poética como una competencia de ingenio, al menos para Lucas Alemán, y como un juego en general, sería cruel en exceso, e intolerable falta de caballerosidad, que ante las quejas de Magdalena Ricci por las circunstancias de su vida, que la han abocado a la incultura, repusiera:

"Que no tiene gracia
chiste, ni primor,
dice en su Letrilla,
con gran sumisión.
¡Miserable Niña,
que infeliz nació!" [46]

Magdalena Ricci responde a este autor con un poema fechado en 4 de junio de 1790[47], última poesía suya publicada que conocemos. En esta composición, Dª Magdalena explica a Lucas Alemán de qué manera se ha atenido ella a los principios que debe respetar una mujer que escribe y cómo él, tan perspicaz, se ha saltado esos reglas establecidas criticando la dedicación de una mujer a las letras sin tener en cuenta las condiciones en que ésta se ha dado. A lo largo de esta tesis se ha dicho, y se dirá en más ocasiones, que la práctica literaria de las mujeres en la época que nos ocupa, tiene como reglas, primero que se dedique a ella el tiempo de ocio, con objeto de hacerlo útil para la misma autora y para sus lectoras (como ejemplo); segundo que esta dedicación tiene que reconocer sus límites, establecidos por la inferioridad del conocimiento en las mujeres y su propia naturaleza, lo que hace imposible que entren en competencia con los hombres que escriben. Estos son los dos principios que Dª Magdalena dejó establecidos en su primera intervención, y que D. Lucas Alemán no respeto en su crítica como elementos positivos y como los únicos exigibles a la composición de una mujer aquellos que le hace merecer el elogio.

En el primer poema, Magdalena Ricci reconocía, como hemos visto, tanto su ignorancia como el atrevimiento que suponía para su sexo publicar en el *Diario* y Lucas Alemán la criticaba por salirse de sus obligaciones domésticas. En esta segunda intervención la supuesta autora reitera, ahora directamente, cómo ella ha cumplido las normas de ingreso en el campo de las letras. En primer lugar, el elogio que debería merecer que dedique su ocio, tras el cumplimiento de sus deberes, a las letras:

"Pero se me vuelve extraño,
que un hombre de su talento
haga desprecio, de lo
que todos hacen aprecio.
Que una Sra. se exceda
de lo que ofrece su sexo,
cuando no elogio, disculpa
merece; mas no motejo.

---

[44] D. Lucas Alemán: "Respuesta de D..., a la dama Magdalena Ricci, del cuatro del que rige." *D.C.M.* 15 de junio de 1790. nº 166, pp. 663-664.
[45] *Ibídem*.
[46] *D.C.M.*, 13 de mayo de 1790, pp. 531-532.
[47] *D.C.M.*, nº155, pp. 619-620.

No grado incompatible
el doméstico gobierno
con hacer una Letrilla
por un rato, de ocio honesto.
Si después de la molestia
que origina el cumplimiento,
a una dama bien criada,
de sus negocios caseros.
En vez de estarse al balcón
o presentarse en paseo,
en leer, o en escribir
ocupa el restante tiempo,
Quedando sin tacha el juicio
del prudente y del sincero
¿qué le hace que el preocupado
opine de modo opuesto?"

En segundo lugar resalta su propia modestia causada por el reconocimiento de sus limitados alcances, y que debería haberle granjeado la benevolencia del crítico:

"Modesta dije, que entrar
en materia abierta temo,
y me critica: ¿qué haría
si mi aire fuera altanero?"

Se evidencia también que la modestia es uno de los requisitos a cumplir para ser aceptado por los literatos consagrados, igual que la condición femenina debería ser un eximente de las críticas severas, porque situadas en otro nivel, inferior a las masculinas, lo que debe valorarse en ellas es la intención, no la calidad:

"Puesto que el Sr. D. Lucas
con su claro entendimiento,
ni porque son femeninos
ha perdonado mis versos."

La intervención final de Lucas Alemán en este intercambio, se publica el 15 de junio de 1790[44]. No pierde el carácter de broma de la anterior e incluso se burla de la seriedad con que Magdalena Ricci le había contestado:

" *Letrilla heroica, y con heroísmo*
Dª Magdalena Ricci
me responde seria y grave,
y tiene razón, que es justo,
que quien tal hizo, tal pague.

Ofendida de mis versos
me pone como un tomate
sin ver que mis expresiones
pican, en picar sus sales
pues con noticias seguras
de su talento, y donaire
quise ponerla en empeño,
que mi Numen empeñase
mas mi pobre pellejo,
lleva en premio sus desaires,
paciencia: venga el azote,
y quien tal hizo tal pague."

Se burla también de la alta consideración en que tiene a García Suelto y a Guerrero, un colaborador habitual de la prensa, al que Alemán había "movido los huesos"[45]. Ante la queja de la autora por la falta de galantería en el trato dado a una mujer, dice:

---

[44] *D.C.M.*, nº166, pp. 663-664.
[45] *D.C.M.*, 4 de junio de 1790. nº155, pp. 619-620.

"Los *Privilegios del Sexo*
dice que ignoro, y no es dable,
pues los estudio mejor
que un Cadete, y un Abate.
Sé cómo los Petimetres
deben quererse, y tratarse
y sé que es un hombre de bien
quien las rinde vasallaje;"

Reduce de nuevo los "privilegios del sexo" al trato social, al que la dama en cuestión no se refería, y utiliza las imágenes tópicas de la crítica ilustrada a los nuevos usos sociales, personificadas en el petimetre y el abate.

Finalmente, la belicosidad de Lucas Alemán parece ser, como en otras ocasiones sólo una broma compartida:

"¿Pues señora, qué he hecho yo,
mas que reírme, y chancearme?
¿Chanza? ¿qué si quieres chanza?
que quien tal hizo, tal pague.
Por fin, Doña Magdalena,
hagamos las amistades:
yo la estimo, y la venero,
como pide su carácter;
y pues rendido a sus pies
en solicitud de un *Parce*,
me ve de *Flectamus genua*,
dígame por Dios: *Levate*.
con lo cual volveré alegre,
repitiendo en adelante:
aunque la pague quien la hizo,
quien se humille, no la pague."

Esta actitud de chanza que Lucas Alemán/Manuel Casal adopta frente a la obra de Ricci se contrapone diametralmente a la que manifiesta, en el mismo diario y respecto a la misma autora, D.León María Félix de Amarita: "Con motivo de ser digna de imitarse la diversión literaria de la Señora Doña Magdalena Ricci, se escribió el siguiente Romance"[70]. Éste sí tiene en cuenta los elementos que la propia Magdalena Ricci consideraba elogiables en sus poemas, y es por ellos, precisamente, por los que él la alaba y la considera ejemplar para el resto de las mujeres. La reproduzco íntegra, porque constituye un compendio de las críticas a la mujer desde los principios ilustrados del bien común y el progreso, tanto como la manifestación de su criterio sobre la literatura de mujer, que compartían muchos de los hombres del momento:

"Si las horas que consumen
las damas de nuestros tiempos
en hinchadas vanidades,
y en fútiles devaneos;
Si en vez de estudiar el baile
del torpísimo bolero,
y de estar en las tertulias
parlando con el cortejo.
Si en vez del lujo insolente
de su atractivo halagüeño,
y del escándalo infame,
que se percibe en su sexo:
Si en vez de tantas maldades,
y en vez de tantos excesos,
en sus casas ocupadas
escribieran cultos versos.

[70] *D.C.M.*, 24 de junio de 1790, pp. 699-700.

Si el rato que murmurando
pasan a diestro y siniestro,
lo engañaran dulcemente
deleitándose en el metro.
Y si en vez de tantas modas,
que en el día van saliendo,
imitando a la señora
Ricci, saliese de nuevo
La moda de hacer letrillas
tañendo en sonoro plectro
voces discretas a Dios,
o a algún otro digno objeto.
¡Qué moda tan industriosa,
y qué docto pensamiento
sería, y qué utilidades
obrara su cumplimiento!
¡Cuántos males evitara,
y a cuántas fuera el provecho!
no reinara el orgullo
tan despótico y sin freno;
No se lloraran perdidas
sumas de tanto dinero,
ni se arruinaran las casas
con la frecuencia que vemos;
No subiera a tanto gasto
su traje pomposo y necio;
ni hubiera tanto desorden
en su vestido altanero.
El rumbo de las mujeres
es tan costoso y soberbio,
que el hombre teme casarse,
por no poder sostenerlo.
Denme un joven bien nacido,
y que tenga noble empleo
de muchos que hay muy honrosos,
pero de corto provecho;
Que tenga que presentarse
con la decencia y aseo
correspondiente a su estado
y a su ilustre nacimiento;
Que si se casa, es debido,
que a la mujer, nada menos
que a su persona mantenga
con aquel porte y arreo
Que es general a la esfera
de las demás de su sexo.
Se asusta, viendo el boato
que se arrastra por el suelo,
Y como por otro lado,
lo limitado del sueldo
le oprime, ya a no casarse
se resuelve desde luego.
Con que, Señoras del día,
recrearos en el espejo,
que como pasa en la Corte,
y fuera de ella, os presento.
¿No fuera más acertado,
que gastando un traje honesto,
sin faltar a vuestras cosas,
os dedicarais al verso?
¿Que de Doña Magdalena
imitarais el modelo;
la que al fin de sus labores
usa este alivio discreto?

Sirviera de triaca, contra
el inútil pasatiempo
y resultara de aquí,
mil prodigiosos efectos.
Pero si por más que diga,
predicar será en desierto.
A daros la enhorabuena
Sra. Ricci me vuelvo.
Mil pueriles alabanzas
no pueden engrandeceros;
pero ya que me animasteis
a salir de este empeño,
Ya que tus obras me enseñan
el prototipo más bello,
me he de animar a estudiar,
para poder con el tiempo
Con más luces y mas arte
pregonar al venidero
tu gloria, tu grande fama,
tus escritos y tu ingenio."

Además de culpar al lujo y al afán consumista de las mujeres del descenso de matrimonios y, por consiguiente, de la natalidad, con los perjuicios derivados para las estructuras familiares que sustentan el estado, utiliza el mismo argumento, por el que, lo que hace elogiable los versos de la Sra. Ricci, es, precisamente, que le proporcionan un entretenimiento honesto, y la aleja del peligro que suponen cortejos, bailes y la obsesión por el aspecto personal.

Llama la atención en este juicio de León Félix de Amarita, los inmerecidos elogios, por lo superlativos, que se hacen a la obra de Magdalena Ricci, que obedecen más a una teórica actitud personal de la "autora", la que ella defiende y de la que se hace encomio en este poema, que a la calidad de sus versos. Se juzga más el cumplimiento de un adecuado papel femenino que su producción, a la que apenas se hace referencia sino como producto de un entretenimiento útil. Se incrementan, de este modo, las dudas sobre su identidad, que deben inscribirse en el marco de la postura que el *Diario* adopta en relación con la literatura de mujer, apoyándola cuando se ajusta a los criterios y límites establecidos para ella. La expresión de esos principios en las composiciones publicadas por Magdalena Ricci, es tan atinada que peca de incoherencia con la ignorancia que ella misma se atribuye. Por un lado publica su falta de conocimiento, por otro se atreve a criticar al crítico, acusándole de injusto por sus juicios acerca de otros autores, por ejemplo, la severidad respecto a la "discreta oda" del Sr. Guerrero[71]; no hay correspondencia entre la caracterización que de sí misma hace la poetisa y lo que se "le escapa" en ocasiones como ésta. La explicación puede ser la fabricación de un personaje por parte de una mujer que se adapte a las normas establecidas de domesticidad, falta de ambición y conocimientos necesarias para ser admitida en el mundo de las publicaciones, o un hombre que compone el esquema tipo de lo que se considera debe ser una mujer e incumple ese papel en alguna ocasión. En ambos casos, lo que más importa es cómo se compone el "personaje" de la autora femenina, puesto que el de escritora es un papel que se juega en una relación social que adjudica determinados rasgos a hombres y mujeres, de la mujer que escribe (que queda perfectamente caracterizado en estos versos), y cómo se juzga a ese personaje, otorgándole licencia para la actividad literaria o recluyéndola de nuevo en lo privado, en la casa.

Las dudas sobre su sexo se manifiestan en los propios versos de crítico y enjuiciada; tanto por la perfecta adecuación de la autora al modelo exigido a una escritora que adopta con cierto aire burlesco a lo que siguen las críticas y el reconocimiento de la chanza por parte del propio Lucas Alemán, que iría en contra de los más comunes principios de galantería si se tratase de una mujer.

[71] *D.C.M.*, 4 de junio de 1790. nº155, pp. 619-620.

Pero quizá la pista más evidente, eliminando las conjeturas se encuentra en la siguiente estrofa de Manuel Casal:

"Por el premio anhela
con mucho tesón
sin decir si es calva,
o gasta erizón[72];
mas en el Diario
se mete inter nos:
Denla el medio duro &c."

De alguna manera parece que la calvicie se identificaría con lo masculino, y, en este caso, el peinado aparatoso, con las mujeres. Esta opinión se refuerza por estas estrofas presentes en la que era segunda composición publicada de Ricci (*D.C.M.*, 4 de junio de 1790, pp. 619-620):

"Los retruécanos me gustan,
y lo confirman de atento,
bien puede de tratar faldas
damos un nuevo modelo.
Quizá me supone calva,
y así se explica, por eso
pregunta si erizón gasto,
por no errar el tratamiento.
Pero si en lenguaje urbano
se produjera, concedo
que aun en el caso de dado
nadie notara el exceso.
Sea hombre o mujer, juzgo que
memorial ni pedimento
debe mediar, para unirse,
entre tan dulces ingenios.
Escribí por divertirme,
ni al interés, atendiendo,
y el tizón que me supone
no es más que seguir el texto.
Y pues con todo se altera
el amigo mal contento;
para leer este romance
prevenga el morbo el acero."

En ellas reconoce el divertimento como motivo de la escritura, se establece la amistad existente entre ambos lo que favorece la idea de la broma compartida que tiene como objeto el prototipo de mujer y no el ataque a una verdadera autora; parece, por otra parte, establecerse también aquí cierta relación entre la abundancia de pelo y el sexo del autor como ocurre por la publicación, en el mismo *Diario*, de cartas bajo el seudónimo de Benita la Calvilla, seudónimo evidente de un hombre, dedicado a escribir parodias de defensas femeninas sobre temas tan peregrinos como las mantillas[73], y que genera algunas respuestas también publicadas. Finalmente, el *Diccionario de Autoridades*, dice de *acero* "comúnmente se toma por las armas y en especial se entiende por la espada y así se dice `sacar el acero', `tomar el acero'", algo totalmente impropio de una dama.

Resumiendo, en estos tres casos es la broma la que parece ser la causa de que autores o críticos cercanos mantengan una disputa artificial sobre la identidad sexual de quien escribe. La burla se hace, bien sobre el género literario, como los pronósticos, bien sobre la mujer, sus pretensiones intelectuales y sus realizaciones artísticas. Las sospechas nacen en su propio entorno y las obras y sus críticas comparten la caracterización tópica de la mujer y los elogios desmedidos a su obra.

Los autores se definen a sí mismos de acuerdo al paradigma femenino, y algunos críticos creen encontrar en la obra los argumentos que identifican el sexo del autor, como la modestia, de acuerdo a ese mismo modelo.

---

[72] Erizón: Peinado mujeril del siglo XVIII, con aspecto de erizo.
[73] Publicada en el *D.C.M.*, el 13 de Octubre de 1798.

4. Firmas femeninas para obras de varón : Beatriz Cienfuegos, *La pensatriz salmantina*, Mª Egipciaca Demaner y Gongoreda, Leonor Lazombert, Mariana Alcázar, Mariana Cabañas, Rafaela Hermida y Jurguetes, Rafaela Campos, Joaquina Magraner y Soler.

Además de la burla, la broma compartida, que parecen ser el elemento fundamental de los casos de identidad dudosa hasta aquí explicados (aunque en ellos intervenga la intención de potenciar la participación femenina en la actividad del *Diario de Madrid*), hay otros motivos por los que una firma femenina puede parecer, como mínimo, cuestionable.

Beatriz Cienfuegos, "La pensadora gaditana": modelo de confusión.

El caso de identidad más sospechosa es sin duda el de la que pudo ser mujer clave en la Ilustración, Beatriz Cienfuegos. Esta supuesta mujer publicó el periódico *La Pensadora Gaditana* en los años 1763-64, con periodicidad semanal, con un total de 52 números. Se editó en Madrid [Francisco Xavier García] y se reeditó en Cádiz [Manuel Jiménez Carreño, 1786][74]. Como causa de su publicación se argumenta deseo de responder a las opiniones que Clavijo y Fajardo exponía en *El Pensador*.

La ausencia de datos sobre ella dan pie a discusiones sobre su verdadera identidad casi desde el inicio de su publicación. En seguida se difundió la opinión de que era un sacerdote, como parecían indicar estos versos de Nicolás Fernández de Moratín:

> "Máximas religiosas y loable
> nos da la pensadora gaditana
> anónima con faldas respetables."[75]

Esa opinión se hizo común, al parecer, entre los hombre de letras de su tiempo y fue recogido por otros autores, como Cambiasso ("Se cree por algunos que esta escritora se cambió el nombre; otros, que tomó el apellido de su madre; y aun hay quien diga que era un escritor con velo de mujer. Lo cierto es que no he podido encontrar en los libros de bautizados de la catedral."[76]), llegando hasta la conocida afirmación de Guinard, que insiste en que la calidad y contenido de su obra la hace digna ser un varón. De nuevo el halago basado en la posibilidad de mantener una relación de igualdad, en lo que a talento se refiere, con los hombres, poseedores de la educación y cultura libresca:

> "Dentro de su tradicionalismo decoroso, su moderación de buena clase, y su devoción apenas disimulada, está tan lejos del conformismo ilustrado de Clavijo como del inconformismo sistemático pero no menos ilustrado de Romea y Tapia. Si Beatriz Cienfuegos no fue, como sus contemporáneos creyeron, un eclesiástico respetable, era digna de serlo."[77]

El autor de *La pensadora Gaditana* también fue consciente de los recelos que su identidad despertaba y contestó a ellos:

> "Desengáñense Uds., mujer soy, y mujer que tal cual puede discurrir, y ojalá que me fuera posible dejar de serlo, para de este modo alejarme cuanto pudiera de un sexo que tan poco procura su esplendor."[78]

En esta respuesta pretende, no sólo dejar establecido su sexo, negar el insistente rumor de que es un varón, también pretende marcar su distanciamiento del común de las de su sexo. Con

---

[74] GOMEZ APARICIO, Pedro: *Historia del periodismo español*. Madrid, Ed.Nacional, 1967. p. 30 equivoca la fecha, y afirma que se publicó entre 1768 y 1770. PERINAT, Adolfo y MARRADES, Mª Isabel: *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939*. Madrid, C.S.I.C., 1980. p. 14, citando al anterior afirma que se publicó en 1768.

[75] *Ibidem*, p. 66.

[76] *Memoria para la biografía y bibliografía de la isla de Cádiz*. Madrid, Imprenta de la Vda. de Villalpando, 1830. T.I. p. 77.

[77] Apud. TOBAJAS, Marcelino: *El periodismo español. Op.cit.* p.67. GUINARD, P.: *La presse espagnola de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*. Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1973.

[78] *La Pensadora Gaditana*, Pensamiento III.

esa separación respecto a las demás mujeres busca liberarse de la opinión generalizada que los hombres tienen sobre ellas, para ser leida y juzgada no cómo mujer, de las que se separa, sino como un individuo, que ha alcanzado cierta cota de saber inconcebible para una mujer de su época, en su opinión por su propia desidia; lo mismo desean otras autoras que se presentan ajenas a las de su sexo para exigir ser tratadas de una manera acorde con el esfuerzo que han realizado para salir de la apatía intelectual en que se encuentran las mujeres, tanto por condicionantes sociales, como por su propio desinterés. Es el caso de Teresa González, autora de pronósticos, al describir su tocador:

> "Aquí encontrarás la curiosidad, no aquellos brillantes adornos que ha introducido la moda; sí sólo en vez de espejo de vestir, un telescopio de reflexión que me hace ver lo que con la simple vista no puedo alcanzar.
>
> [...]
>
> En lo que tampoco he podido entrar, es en los Esqueletos de vanidad, dirigidos al fausto, y fomentados por el lujo. Aunque reconozco muy bien son el dengue mas favorito de las damas modestas, sin embargo poseo en su lugar un exacto Regulador del tiempo, que con su buena marcha me sirve no sólo para mis observaciones, sino también para avenir mi conducta con la distribución de las horas destinadas al cumplimiento de mis deberes."[79]

y de Margarita Hickey, en unos versos:

"De las de mi sexo
siempre he aborrecido
el infructuoso
pueril ejercicio:
Y que aunque no ignoro
todos sus principios,
por precisión sólo
a ellos me dedico:
Más quiere mi genio
siempre discursivo,
haber de las cosas
ciertos silogismos,
Que hablar de las modas,
trajes y vestidos,
ni de los peinados
adlante, o erizo:"[80]

A pesar de su declaración, los estudios posteriores sobre esta obra, han insistido mayoritariamente en esta cuestión de su identidad. En las reflexiones sobre el carácter de su mensaje hay quien la coloca entre los textos misóginos[81], (sin llegar a ese extremo, Oñate la considera antifeminista) y quien le concede cierto carácter feminista como Perinat[82] o Gómez Aparicio[83]. Estas diferentes valoraciones obedecen a las exigencias de cada crítico, en cuanto a reivindicaciones y principios ideológicos, para calificar un texto en este sentido, pero en ocasiones puede utilizarse como argumento a favor de su supuesto sexo femenino o masculino.

Los últimos artículos en que se trata de esta cuestión, optan casi unánimemente por defender que era, en realidad, un hombre; algunos aportan datos, otros se basan en lo que extraen de

---

[79] GONZALEZ, Teresa: *El estado del cielo para el año de 1778*. Por la pensadora del cielo, Doña ... Madrid, Imp. y Libreria de D.Manuel Martín, [1777]. Prólogo, pp.XX y DX [sic por XXI].

[80] *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas: Con dos poemas épicos en elogio del Capitán general D.Pedro Cevallos...Obras todas de una Dama de esta Corte*. Madrid, Imp. Real, 1789. p.417. La censura desvela que es obra de Margarita Hickey.

[81] Mª Dolores Temprano en Duran, Mª Angeles (ed.): *IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Madrid, Serv. de Pub. de la U.A.M., 1987.

[82] PERINAT, Adolfo y MARRADES, Mª Isabel: *Op. cit.*

[83] GOMEZ APARICIO, Pedro: *Op. cit.*

sus textos. María Romero[46] defiende que es D.N. Postigo quien se esconde tras el nombre de Beatriz, basándose en la afirmación que al respecto se hacía en el *Diario Mercantil* de 3 de octubre de 1820. Esta hipótesis, dice, se vería confirmada por el tono moralizante clerical y la defensa del estamento eclesiástico que se desliza en su obra. Francisco Bravo llega a insinuar la posibilidad de que sea un clérigo regular:

> "Incluso se podría indicar que pudiera ser un clérigo regular, ya que, tal vez, de forma simbólica, subrepticia, se pudieran reflejar en sus páginas, a propósito de una supuesta historia biográfica de Beatriz Cienfuegos, algunas admiraciones, inclinaciones, puede que deseos "para poder ser Guardián, Prior o Vicario de alguna Comunidad de religiosos", como se puede leer en el "Pensamiento" 1; o como en unas páginas más adelante, donde justificaba un cierto alejamiento del mundo gaditano, ya que por "mi continuo retiro", dice Beatriz Cienfuegos, "conozco a pocas personas de esta Ciudad".[47]

En el último *Pensamiento* expone, reforzando su dedicación religiosa, que la intención de su periódico era ante todo recordar las máximas de la religión.

En lo que se refiere a su contenido, los temas tratados en sus publicaciones son en gran parte idénticos a los tratados por *El Pensador*, aunque aporta al menos un tema nuevo, una mayor presencia de asuntos femeninos, y un enfoque diferente de temas tradicionales. Podemos resumirlo así siguiendo el estudio de P.J.Guinard:

> "No faltan los lugares comunes de la moral clásica ni los de la sátira de actualidad; *la Pensadora* trata del lujo, de la ingratitud, de la lisonja, de la codicia, de la avaricia..."
>
> "[destaca]...la aparición de un tema desconocido por los demás espectadores de la primera generación: el del placer de la vida del campo y su superioridad sobre la vida de la ciudad"
>
> "Esta *espectadora* pretende colocarse en el mismo terreno que *El Pensador* ; se ocupa de los temas favoritos de éste, aunque en realidad su espíritu es claramente diferente y recuerda en más de un detalle la literatura edificante o al menos *bienpensante* de la época"[48]

En lo que se refiere a su tratamiento del tema de la mujer, se nota como mínimo cierta ambigüedad, como señala Francisco Bravo en su artículo[49]; sin revolucionar la consideración que merecen las mujeres (predica el pudor, critica la ignorancia generalizada de las damas, y la defensa del honor y la fama) sí defiende una mayor valoración de su papel social y un deseo de libertad y conocimiento que abre algunas puertas al progreso de su condición.

Lo importante en este caso es la caracterización que de sí misma hace Beatriz Cienfuegos, y su propósito declarado de combatir los prejuicios de *El Pensador* respecto a las damas. Por su autorretrato de presentación nos encontramos con la configuración de un ser sin características definitorias de género, es decir, que renuncia a presentarse de acuerdo a lo exigido y esperado de una mujer (preocupación obsesiva por la belleza y frivolidad, en el tipo denostados o modestia, humildad y reconocimiento de la propia ignorancia en el alabado); se sitúa voluntariamente en el mismo lugar en que se colocaban Margarita Hickey y Teresa González: entre las mujeres a las que por fuerza pertenece y el mundo de los hombres al que quiere acceder. Dice Beatriz Cienfuegos:

> "Mis padres desde pequeña me inclinaron a ser monja, pero yo siempre dilaté la ejecución: ellos porfiaron, y para conseguir el fin de sus intentos me enseñaron el manejo de los libros y formaron en mí el buen gusto de las letras para los que, dándome maestros, con alguna aplicación mía me impusieron en la latinidad. Sé hacer un

---

[46] *Diario de Cádiz*, 1-XII-1991.

[47] BRAVO, Francisco: "Consideraciones sobre la mujer en dos periódicos gaditanos del siglo ilustrado. La Pensadora Gaditana y la Academia de Ociosos." *VII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994. pp. 407-415.

[48] GUINARD, P. J.: *Op. cit.* pp. 195-199.

[49] BRAVO, Francisco: *Art. cit.* p. 412.

silogismo y no ignoro que la materia primera no puede existir sin la forma, con estas bachillerías y seis años de reclusión en un convento, he salido tan teóloga que todos en mi casa me veneran por un sibila."[88]

Si se compara esto y los intentos de romper los vínculos con los rasgos atribuidos a su género que realizan autoras como Margarita Hickey y Teresa González, puede reconocerse aquí cierto tono irónico, ya que estableciendo sus conocimientos lo hace con una exageración, no exenta de humor, que elimina su validez por lo desmesurado de juicio. Pero no hay un intento de despegarse forjando una imagen masculinizada, despreciando lo femenino, el tocador, por ejemplo que ella simultanea, en una reacción que no encaja con la de las que verdaderamente podemos afirmar por las referencias cruzadas como mujeres, como Margarita Hickey, o Teresa González que negaba en ella misma los elementos que como el cuidado excesivo de la belleza y el lujo, se consideraban negativos, en una mujer para aspirar a un alma sin sexo. No es que la visión deba ser homogénea y monolítica en las mujeres, pero este desenfado y la ambigüedad pueden reforzar la suposición de que es un hombre. Al igual que en Rosa Mazaorini y Francisca Osorio, la perfecta composición de una estructura caracterizadora de lo femenino, reivindicando y señalando aquellas virtudes o cualidades que minusvaloradas en un hombre eran sobredimensionadas en las mujeres, nos deja ver un tipo de mujer proyectado tal y como lo haría un hombre que pretendiera caracterizar a una mujer. Este tipo de travestismo literario adopta una figura femenina tal y como era concebida por los varones.

En este caso se ha atribuido el seudónimo de la *Pensadora* a la intención de señalar el enfrentamiento directo con *El Pensador* en los temas que afectaban a la mujer[89]. El objeto no es aquí la burla de las pretensiones o caracteres femeninos, sino el adoctrinamiento en determinadas cuestiones, para lo que era más útil el nombre de Beatriz. Asumiendo la defensa y reivindicación de la mujer, el seudónimo femenino sirve para adquirir mayor credibilidad y confianza ante el creciente número de lectoras, aumentando de paso la recaudación económica y el poder de influir en la opinión. Constance Sullivan[90], cree que además de estos motivos, pudo influir la ambigüedad sexual propia de la época, y que también se indica en uno de los prólogos de Francisca Osorio:

"Martín Gaite showed that gender concepts were being re-defined in eighteenth-century Spain, where men acted like women and women took verbal, social, sexual, and financial liberties previously reserved for men. An unevenly-gendered text like *La Pensadora Gaditana* that paradoxically questions all gender essentialisms even as it defends them can lead us to a greater understanding of gender tensions in eighteenth-century Spain, when opinion makers perceived a dangerous slippage of men and women from traditional gender norms. After all, it was those tensions that led bourgeois ideologues of the late eighteenth and nineteenth century to so fiercely re-define and re-contain "the feminine" within biologically female bodies, and to reassert the gendering of social spaces. But the cross-dressed figure at this text's center perhaps says as much about other changes occurring and being resisted-creating deep cultural discomfort- at least in the years that span the reign of Charles III and probably before and after it. These multiple and disturbing changes surface when we look directly at the male-to-female cross-dresser whose contradictory verbal perfomance of gender and whose existence as a binary-destroying "thirdness" mark *La Pensadora Gaditana*"

Sus opiniones, no son, desde luego, revolucionarias en lo que a la mujer se refiere, aunque en lugar de acusar de todos los males a la naturaleza pecaminosa de la mujer, alude a las costumbres, los usos y, sobre todo, los errores heredados en su educación y su comportamiento social. Pretende hacer una crítica de aquellas costumbres que como los cortejos, la falta de dedicación a la casa, la superficialidad de la educación femenina, etc... eran el blanco de los ilustrados. En resu-

---

[88] *La Pensadora Gaditana*, Pensamiento VIII.

[89] "Exaltado todo el humor colérico de mi natural con las desatenciones, groserías y atrevimientos del señor de *El Pensador* de Madrid. Alguna vez había de llegar la ocasión en que se viesen Catones sin barbas y Licurgos con basquiñas." Pensamiento I.

[90] SULLIVAN, Constance: *Art. cit.*

men, se propone, utilizando su propio criterio, llevar la luz a una mayoría que vive bajo el oscurantismo de la tradición y la apariencia:

> "...siempre que mis escritos dirijan sus progresos a vindicar la verdad oprimida y a ilustrar la razón ofuscada con los abusos, tendrán por crecido premio de sus fatigas la más cruel oposición de los preocupados."[91]

En él lo femenino se limita a las declaraciones de la presentación, pero, por lo demás, responde a los criterios de la minoría ilustrada que utilizaron los periódicos, como ocurría con *El Censor*.

En resumen, mientras no haya pruebas documentales sobre su existencia y autoría, ni las opiniones de los críticos ni el análisis de las que "ella" expresaba en sus *Pensamientos* pueden arrojar más luz sobre estas especulaciones que a mí personalmente me llevan a marginarla de este estudio.

La Pensatriz salmantina: un caso sin dudas.

Un caso que parece mucho más claro es el de *La Pensatriz Salmantina* (el término "pensatriz" se opone al de pensadora que usaba la gaditana, en cuanto a que no está recogido por el diccionario y es una creación de quien lo usa).

Sobre su obra dice Francisco Aguilar Piñal:

> "Periódico inencontrable, anunciado por la *Gaceta de Madrid* el 20 de mayo de 1777, de cuyo autor-'Doña Escolástica Hurtado'- habla el P. fray Diego González como de un fraile ignorante, 'predicador de su colegio y muy místico', en carta publicada por Cueto. *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*. B.A.E., T. LXI, p. CCIn"[92]

La carta que menciona Aguilar y publica Cueto es la siguiente:

> "Todo escrito de gusto depravado y de doctrina heterodoxa causaba amarga impresión en el ánimo de fray Diego. He aquí, por ejemplo, lo que escribía al padre Miras en Madrid en Abril de 1777: "Incluyo un ejemplar de la *Pensatriz salmantina* para que veáis cómo piensan aquí los tantos que afrentan el suelo de Minerva. Lo más gracioso es que hay certeza, según los más, de que *La Pensatriz* es producción del mismo aprobante censor...Es predicador de su colegio, y muy místico. ¡Quién lo creyera!".[93]

Hay que suponer que sus motivos tendría el autor para esconderse tras el nombre de Dª Escolástica, pero dado que no se puede encontrar el periódico, nada puede decirse al respecto.

Mª Egipciaca Demaner y Gongoreda: sermones morales bajo nombre de mujer.

Otra supuesta autora de cartas a periódicos es Mª Egipciaca Demaner y Gongoreda, pretencioso nombre que esconde, a mi juicio, a un hombre. Publicó cartas en el *Diario de Barcelona*. Este diario empezó a publicarse el 1 de octubre de 1792 y continúa publicándose más allá de 1808. El hombre que lo puso en marcha fue Pedro Pablo Usson[94]. Su precio reducido, dos cuartos el ejemplar, contribuyó a su inmediato éxito, convirtiéndose en "un auténtico cauce de penetración de la ideología, los gustos y las modas francesas"[95]. En este periódico publica Mª Egipciaca Demaner y Gongoreda, con fecha de 27 y 28 de noviembre de 1792 y 17 de diciembre del mismo año. Mientras algunas autoras no dudan en calificarla como antifeminista por ejemplo Paloma Fernández Quintanilla ("critica las nuevas costumbres femeninas en el estilo de los rabiosos antifeministas ilus-

---

[91] Pensamiento XIII.

[92] AGUILAR PIÑAL, F.: *La prensa española del XVIII. Op. cit.*

[93] CUETO, L.A.: *Op. cit.*, Tomo LXI, p. CCI, en nota.

[94] Documentos como la concesión de licencia por parte de Carlos IV, la petición de protección del Ayuntamiento de la ciudad, etc... se recogen en la obra de ALVAREZ CALVO, Joaquín: *Historia del "Diario de Barcelona". 1792-1938*. Barcelona, Imp. La Neotipia, 1940. En esta obra no hay ninguna referencia a Mª Egipciaca Demaner.

[95] SAINZ, Mª Dolores: *Historia del periodismo español. Tomo I. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza Universitaria, 1983. pp. 259-263.

trados"[96]) y Mercedes Roig ("[escribía] haciendo alarde de un feroz antifeminismo a la hora de hacer la crítica de las nuevas costumbres femeninas"[97]), Sarrailh, más cauto, dice de *"ella"*:

> "Colma de reproches a las madres que no amamantan a sus hijos (sin invocar, por cierto, la autoridad de Rousseau) y los confían a nodrizas que los crían en el campo, sin cuidados ni delicadezas.
>
> Por lo demás, aunque critica la enseñanza mezquina y estrecha que se da a las muchachas, y que consiste en oraciones, estudio de la religión, lectura, escritura, bordado, calceta y encajes, doña María Egipciaca no parece muy audaz."[98]

Teniendo en cuenta la orientación general del *Diario de Barcelona*, alimentado sobre todo de aquello que tenía su origen en Francia, no es difícil entender que en estos asuntos también reflejara las nuevas ideas sobre la mujer que provenían del país vecino. Juan Ignacio Ferreras las resume para la novela (*Los orígenes de la novela decimonónica.1800-1830*[99]):

> "...ya en 1800, como podemos comprobar, las normas vinieron de Francia y fueron imitadas y explotadas a partir de 1805 por la reacción fernandina. ¿Podríamos concluir de aquí, como lo hace Herrero para la ideología general, que la reacción novelesca también nos vino de Francia?"[100]

En lo que se refiere a la mujer, la nueva ideología que había negado a la mujer los derechos de ciudadano, recoge las ideas de Rousseau en *El Emilio*, triunfadoras en la polémica de los sexos, y la recluye en lo privado, limitando su vida a la dependencia respecto al hombre, como marido, hijo o padre, para cuyo mejor servicio se establecen los límites de su derecho a la educación o a un cuerpo saludable y una mente capaz. Desde este prisma se explica la postura de Mª Egipciaca Demaner.

El juicio de Sarrailh parece muy acertado al resaltar esa apertura hacia la mejor educación de las mujeres, pero no menciona los motivos que utiliza para justificar la necesidad de saber escribir en todos los estados:

> "En el uno, por no haber de comunicar un secreto en ausencias del marido, para el acertado gobierno de sus casas, y la conservación de sus haberes. En el otro, para evitar la ociosidad, guardar armonía entre sus súbditos, y para el gobierno y desempeño de un monasterio"[101].

El conocimiento se necesita, según esto, no para mejorar la propia calidad de vida o realizarse como persona independiente; siempre es un conocimiento dependiente de la función de un hombre y cuyo uso está autorizado en el caso extremo de que ningún hombre pueda realizar esa labor y aún más en las casadas, para poder mantener en privado sus asuntos, lejos de cualquier conocimiento público. La educación destinada a un mejor cumplimiento de sus deberes de esposa y madre, no es un argumento nuevo, e incluso la defienden mujeres de gran preparación, como Josefa Amar y Borbón. Los demás aspectos propuestos están, en líneas generales, también de acuerdo con esta aragonesa que escribió el tratado más completo para la educación de las mujeres[102]. Comunes entre la supuesta periodista y Josefa Amar y Borbón, son las ideas sobre la conveniencia de criar personalmente a los hijos, la importancia básica que se concede a la obediencia y el respeto a los padres, la moderación de los adornos (como muestra de modestia y para conseguir un matrimonio, un marido que no se asuste ante el lujo necesario para mantener una mujer), la idea

---

[96] FERNANDEZ QUINTANILLA, Paloma: *Op cit.*, p.118.
[97] ROIG CASTELLANOS, Mercedes: *A través de la prensa. La mujer en la Historia. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX.* Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, 1989. p. 63.
[98] SARRAILH, J.: *Op. cit.*, p. 219.
[99] Madrid, Taurus, 1973.
[100] *Ibidem.* Pp.175-176.
[101] *D.B.*, 27 de noviembre de 1792, pp. 229-231.
[102] AMAR Y BORBON, Josefa: *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres.* Madrid. Imp. de Benito Cano, 1790.

de que el conocimiento y trabajo fundamental de la mujer debe ser el que realiza con sus manos, labores y costura, por ejemplo, la conveniencia de un entretenimiento artístico como un instrumento musical, que evite el ocio y la tentación maliciosa.

Puestas en claro las coincidencias, que son también los puntos básicos para la educación de la mujer propuesta por aquellos que no se limitaban a negarle todo acceso a la educación, hay que señalar también las diferencias. El tono en que se trata a las mujeres y la consideración que merecen es muy distinta en ambas. Josefa Amar y Borbón, reivindica la cultura de la mujer como un medio para desempeñar sus labores, pero también como un recurso contra la frivolidad y como remedio al aburrimiento y el ocio que podrían derivar hacia conductas más peligrosas. En cambio, Mª Egipciaca Demaner, que en sus dos primeras intervenciones mantiene un tono moderado y expone los principales ideas sobre educación, varía el contenido en su tercera carta, haciendo una serie de consideraciones sobre la mujer que le separan de la moderación de Josefa Amar y Borbón.

La primera divergencia es su agresividad: ataca a las mujeres, a las que considera causa de la perdición de toda la sociedad, herederas de Eva, foco de corrupción:

> "Sale vuestra hija de casa, después de tres horas de tocador, esforzando con el aliño su hermosura; y cual otro Etna vomita veraces llamas, en medio del heno seco de la carne humana, según observa Feijoó. ¿Y cómo será posible, que no prenda el fuego en lugar tan peligroso? Fácilmente podríamos dudarlo, si todos los momentos no se nos pusieran a la vista las cenizas que ha causado el incendio voraz de esta relajación."[103]

Se dirige a las mujeres como *vosotras*, en segunda persona, autoexcluyéndose:

> "¡Ah infelices! ¡Ah hijas disolutas! en vosotras toma uno armas del otro, para provocar a los hombres. Las pasiones las reciben de los sentidos; y los sentidos de los objetos: y siendo el entendimiento copia excedente de estos, causa vuestro aspecto los más formidables estragos. La vista repara vuestra indecencia: la imaginación la exagera; y el alma conviene a lo que ésta le propone."[104]

e incluso se dirige directamente al lector utilizando vocativos propios del sermón:

> "Sí, señoras y damas (que ya solo en el nombre os distinguen) a vosotras se han dirigido siempre los influjos de mi inexperta y mal acorralada pluma."[105]

Aquí aparece incluso el insulto, pues una de las acepciones de dama que recoge el *Diccionario de Autoridades* es "la manceba o concubina con quien se tiene comunicación ilícita." El odio y lo irracional que se manifiesta en esta expresión, con el distanciamiento en que se sitúa respecto a ellas, da pábulo a la sospecha. Por otra parte, no alude a las diferencias o dificultades de la vida de las mujeres, nunca admite la posibilidad de una responsabilidad compartida por el hombre, algo que sí hace Josefa Amar y Borbón. Ésta reconoce los defectos y vicios de la mujer, pero no llegaba al punto de lanzar sobreentendidos cargados de suciedad, de dejar puntos suspensivos para que sea la imaginación de los lectores la que los llene, en un recurso más propio de sermones orales que de cartas escritas:

> "Parece que hacemos alarde de aparentar lo que no nos ha dado la naturaleza; y cuando no, nos jactamos de valernos del medio de las mujeres públicas del mundo, prensando nuestro cuerpo, para que se muestre lo que no pudiera manifestar la misma desnudez, digo de ... aquí paro, porque el pudor embarga mi voz; el decoro me añuda la garganta, y el público se quejará . Paro, sí, pero con harto sentimiento de mi corazón. Siento el no poder continuar; mas es preciso ver con quien se trata, y proporcionarle los asuntos, de modo, que lo que es hecho para un recto y sano intento, no pueda inducirle al mal, y pervertirle. ¡Oh impúdicas Helenas, que tal estrago causáis con las Troyas de este mundo!"

---

[103] *D.B.*, 17 de diciembre de 1792, pp. 309-311.
[104] *Ibídem.*
[105] *Ibídem.*

La mujer, como género, sin especificar las diferentes clases y condiciones, sin atenuantes, es nociva para la sociedad, pues la corrupción de sí misma provoca la del tejido social:

> "¿Qué desacertados y violentos matrimonios? ¿Qué desdoros en las familias? ¿Cómo sera posible precaver estos daños, si vemos que una joven estargada presenta al hombre el imán con que lo atrae?"[106]

Al tono admonitorio, los vocativos, la agresividad, y sobre todo la insistencia en que la lujuria y la lascivia propia de la mujer que provoca al hombre, corrompe la sociedad, debe añadirse las recomendaciones para que se lea exclusivamente literatura religiosa, con la habitual advertencia contra la novela[107]. No parece una suposición arriesgada que se oculten unas "faldas respetables" tras este nombre; el religioso en cuestión hace suyos aquellos principios de la nueva filosofía que redundan en lo que la religión cristiana, restrictivamente interpretada, venía diciendo. En el caso de las mujeres, Rousseau, en nombre de la naturaleza, impone a la mujer la misma condena de pasividad, dependencia y marginación, que el pecado original, por su carga de continuo peligro para la salud espiritual del varón, venía otorgándole y que la sociedad había tomado como uno de los elementos básicos de la división de papeles.

Leonor Lazombert: fugaz y fructífera aparición de un moralista con contenido religioso.

Un caso semejante al de la anterior es el que plantea Leonor Lazombert, supuesta autora a la que ya he citado por sus acusaciones hacia las mujeres que compraban sus poemas. No sabemos nada sobre su vida, sólo que con esa firma se publicaron una serie de poesías en el breve período comprendido entre mayo y diciembre de 1796 en el *Diario de Valencia*. Este diario presenta varias peculiaridades, una de ellas la de publicar poesías en valenciano que luego eran glosadas en castellano. El uso de seudónimos era también bastante frecuente, destacando por su presencia reiterada el de "El Incógnito", "El amante de la Verdad" o "El amante de la religión", también se firma en numerosas ocasiones con iniciales. Por otra parte la presencia de temas religiosos no era excepcional; por ejemplo, durante el período de la Cuaresma del año 1784, no sólo abundan los poemas con las reflexiones propias de esta época de la liturgia cristiana, (arrepentimiento, penitencia, consideraciones sobre la vida eterna y la fragilidad de lo terreno, etc...), "El amante de la religión" dedica artículos diarios a comentar las lecturas sagradas del día. Se incluye una composición poética en que se explican los misterios que deben conocer los cristianos y otro dedicado a la vida de San José firmado por J.B.P.

En este contexto no resulta tan extraño que una buena parte de los poemas de esta autora sean de contenido religioso; en el resto se aborda la relación entre hombres y mujeres y otros temas generales, pero propios de la Ilustración en diferentes vertientes como el cumplimiento de los deberes para con la sociedad, como el elogio al príncipe, o el contenido más filosófico como el dedicado a la soledad. Sus poesías son las siguientes:

- *A la Santísima Trinidad. Canción real.* (22-V-1796)
- *Consejos amorosos.*(7-VI-1796)
- *Oda.* ("Como el solar brillante reverbero..."). (10-VI-1796).
- *Respuesta de Doña Leonor a un forastero. Romance amoroso.* (4-VII-1796).
- *Definición del hombre sin dinero.* (16-VII-1796).
- *Pensamiento filosófico. La soledad.* (5-VIII-1796).
- *Hexámetros a Valencia.* (26-IX-1796).
- *El pecador impenitente.* (4-X-1796).
- *Al cumpleaños del Príncipe de Asturias.* (14-X-1796).
- *A la beatificación de Juan de Ribera. Canción.* (10-XI-1796).
- *Rasgo de amor conyugal.* (23-XI-1796).

---

[106] *D.B.*, 17 de diciembre de 1792, pp. 309-311.
[107] *D.B.*, 28 de noviembre de 1792, pp. 233-234.

- *La piedra filosofal.* (29-XI-1796).
- *El amor mal correspondido induce a la desesperación. Egloga.* (20-XII-1796).

Otra peculiaridad de la poesía de esta "Leonor", es el volumen de su obra aunque reducida en el tiempo (trece poemas en seis meses).

La primera sospecha surge cuando se comprueba que el tema del primer poema publicado es un dogma religioso, la Santísima Trinidad, lo que requiere una autoridad, más que conocimiento, en materia de fe que resulta difícil creer tuviera una mujer.

El día de la publicación de este poema es el día en que se conmemora la "Santísima Trinidad y Santa Rita de Casia, viuda". El poema que antecede al de Lazombert es una *Letrilla* dedicada al mismo misterio religioso y esta firmado por las iniciales B.E.; es decir el tema venía predeterminado por la festividad del día. Lo mismo ocurriría con la oda, dedicada *A Santa Margarita Reina*, del 10-VI-1796, firmada "Doña Leonor", que ensalza a Santa Margarita como modelo de santidad femenina, colmada de las virtudes laicas y religiosas oportunas:

"Sois de virtud ejemplo.
Mas callo, MARGARITA, tu austereza,
tu saber más que humano, tu gobierno;
en el celo divino tu pureza;
de los herejes calló la reforma.
[...]
Y tu renombre eterno.
Solo paso a idear tu dulce muerte,
en la que angelical apareciste.
Cuando ibas a morir (¡¡terrible suerte!)
dándonos de paciencia nueva norma.
[...]
Tu misma te venciste
sabes, que ha muerto el hijo con tu Esposo
y gracias tributando al Dios supremo
descansas del Señor, en el reposo.
Te pareces a Job, y aún lo superas."

La tercera composición religiosa es *En nombre de las Damas de Valencia al B. Juan de Ribera. Canción* (10-XI-1796). Compuesta por endecasílabos y heptasílabos, en cinco estrofas de diez versos, formadas por dos cuartetos que riman abab y un pareado. Se divide temáticamente en dos partes. En la primera se expresa el motivo del poema, que no es sólo la alabanza del beato, sino la falta de participación femenina en los versos publicados con tal fin, circunstancia que le obliga a tomar la iniciativa:

"No es razón que la parte más visible
en tiempo de alegría,
en tiempo tan pausible,
omita de su canto la armonía.
Ya sonetos salieron
de poetas de capa y de calzones;
y las Sayas tuvieron
que ocultar sus armónicas canciones,
las mujeres callaron,
y los hombres los únicos cantaron.
¿Por ventura las damas no han podido
comprar cuatro sonetos?
¿O no se han atrevido
por juzgarse que son viles inselctos?
Animo pues, señoras,
que *Leonor* defiende vuestros fueros;
Vuestras voces sonoras
con mis cantos acordes y sinceros
al ilustre Beato
consagren poetisas este rato."

Como hemos señalado al principio de este capítulo, podría deducirse que comprar sonetos a su autor para dedicarlos a una ocasión significativa, firmados con el nombre de quien lo paga, era una práctica habitual. Sorprende la crítica si proviniera de otra mujer, pues no carece de ironía al caracterizar como esporádica la actividad literaria femenina. Pero también se indica el temor como freno para la creación, dada la baja estima en que se tiene a este sexo (insectos).

Los diferentes sexos se caracterizan por sus vestimentas, frente a la caracterización física, como la barba, que se encontraba en los comentarios a Rosa Mazaorini de Lleros en el *Diario de Madrid*, pero que es el mismo recurso utilizado por Beatriz Cienfuegos, cuando hablaba de "Licurgos con basquiñas".

Por otra parte los cinco últimos versos resumen varias ideas. La primera el ejercicio de la literatura como un derecho, aunque puede entenderse que lo que se pide es el derecho a figurar en los brillantes actos sociales. La segunda, la dedicación esporádica a la creación y los valores literarios de la sinceridad y la armonía.

Le sigue en el tiempo otro poema religioso, *Cristianas voces a vista del pecador impenitente cuya figura se representa en la Capilla de S. Francisco de Borja de esta catedral* (4-X-1796); está formado por estrofas de seis versos, que combinan los endecasílabos y heptasílabos de maneras distintas, pero rimando siempre primero y tercero, segundo y cuarto y los dos últimos entre sí, formando un pareado[**].

El tono admonitorio es el que corresponde a la reprimenda que recibe un pecador. Se le interroga en principio para hacerle reflexionar sobre las circunstancias que le han llevado a ese estado, y se le hace ver que los placeres del mundo, son los que contienen el veneno que mata al hombre:

"¿Qué es eso miserable?
¿qué suerte desgraciada te ha cabido?
A estado tan fatal y deplorable
¿quién, dime, te ha traído?
¡Ah! los gustos pasados,
los placeres del mundo envenenados.
Ea, en fin, moribundo,
pide perdón a quien clavado miras."

Se le advierte de que siempre es tarde para quien no se arrepiente y de la insignificancia de los placeres mundanos frente a la ruina eterna:

"Ya ves que Dios fulmina
su trueno ronco, su terrible rayo.
Se acerca tu ruina;
te coge el susto, el infernal desmayo,
que es recto el dios potente:
y al que es malo condena eternamente."

Hay en este poema una argumentación propia de sermón, en la que se le enfrenta al pecador con sus malas obras y se le muestra la condena infinita que será el castigo inexorable. Hay una defensa del ascetismo, del sufrimiento y renuncia de la vida en sus placeres más elementales, por ejemplo una cama blanda, para obtener la recompensa mayor de la vida eterna.

En estos cuatro poemas religiosos destaca sobre todo la autoridad con que se dirige a los fieles a quienes critica, impartiendo enseñanzas religiosas, y la caracterización de las mujeres (dulces, devotas, ansiosas de sacrificarse en aras de la religión), que señalan más hacia la autoría de un religioso que a la de una mujer carente de cualquier autoridad en esta materia.

Pero el religioso no es único tema, también, se ocupa de temas específicos de mujeres y de otros que contempla desde el supuesto punto de vista de éstas. Por ejemplo la que se publicó el

[**] Se dan incorrecciones sintácticas como "Vi tus alevosía", o "Y a sus brazos te arroja penitente", posiblemente un error de transcripción o impresión.

7-VI-1796, (pp.681-684), con una considerable extensión para una poesía de periódico. Incluye un explicación previa al poema:

> "Muy Señor mío: aunque las mujeres seamos de tal condición, que deseamos infinito, que los hombres nos amen; no obstante por la misericordia de Dios tengo inclinación de dar buenos consejos a los mismos sobre este punto. Por lo que estimaré, se digne Vm. comunicar los siguientes, por medio de su periódico a aquel militar, cuyos trenos[109] por la ausencia de una Señorita a quien obsequiaba, fueron presentados al público el 2 del corriente 69(sic), quedando a la disposición de Vm., Leonor &c."

Incluso en este aparece lo religioso para justificar que "los vicios/ origen son de todos nuestros llantos". La idea parece ser que todo amor extremado a la mujer, a su cuerpo especialmente, es vicio:

> "Ya veis pues, Señor mío, que los vicios
> origen son de todos nuestros llantos.
> Por tanto pues, Señor, si el grande afecto,
> que a esa dama tenéis, tales quebrantos
> os causa, que queréis daros la muerte,
> es injusto ese afecto, es amor malo."

Frente a la lucha, la espada, la guerra, cosas dignas de hombres, este parece postrado por "una mujerzuela". En opinión parecen más condenables las mujeres que causan estos estragos, que el comportamiento de los hombres que exigía ese exhibicionismo y desinhibición femenina. Se coloca frente a las advertencias que las mujeres como Margarita Hickey o Mª Gertrudis de Hore dan a sus amigas sobre las malas artes de los hombres.

El argumento siguiente, propio de un sermón religioso más que del siglo ilustrado, recuerda la tradición ascética del barroco al mostrarnos el cadáver putrefacto de la mujer que engalana su cuerpo con vestidos y afeites:

> "[¿]Os conquistan sus pompas, sus vestidos,
> su hermosura, sus modas, y su garbo?
> Ven al sepulcro de una dama hermosa,
> verás ella, y su tren en qué han parado.
> Mirad esa hediondez, esas cenizas;
> mirad ese lugar, esos gusanos,
> esa horrible figura que da miedo;
> mirad ese esqueleto descarnado,
> Ese es aquella dama tan hermosa,
> De quien los hombres todos se encantaron."

Además de las evidentes lecturas religiosas que se dejan traslucir en estas composiciones, tales como las vidas de santos y la *Biblia*, se incluye en éste la cita a un poeta clásico, Homero (concretamente el libro 5 de la Iliada):

> "Según cantó un Poeta celebrado:
> Tal es la condición de los mortales,
> cual es la de las hojas en el árbol.
> Hoy nacen unas, hoy otras se caen."

Lo único que merece la pena es la virtud, bien precioso y estimado ("y que siempre con paz están aquellos/ que la virtud continuamente amaron") lo contrario, los vicios del amor son impropios de un cristiano, y de ello es ejemplo la degradación que alcanzaron las diferentes estirpes poderosas de Roma, que sucumbieron a obscenos deleites. Advierte finalmente que no se repita con él, el hombre enamorado al que se dirige, el caso de Dido:

> "No confiéis jamas en la hermosura;
> ni presumáis con tal ardor amarnos,
> mira que llevas de Icaro las alas,
> y a lo mejor serás precipitado."

---

[109] El *Diccionario de autoridades* remite a Threnos, "comentario fúnebre por alguna calamidad o desgracia"

Repite la imagen de Icaro que como ejemplo de curiosidad fatal aparecía ya en el poema del día 22 de Mayo. Desde luego es un contraste con las advertencias de algunas mujeres hacia las maldades y escasa fiabilidad de los hombres; aquí se reitera el tópico de la mujer nido de corrupción, culpable y sucia podredumbre, que hace difícil creer que provenga de una mujer, a no ser que ésta tuviera grandes razones para guardar un rencor semejante a las de su sexo, como su propia opción para una vida religiosa y mortificada.

Otro poema que insiste en esta visión negativa de la relación de los hombres con las mujeres es *Respuesta de Doña Leonor, a la que el Señor Forastero insertó en el "Diario" del 24 del pasado*, una tirada de versos de seis sílabas, en al que riman los pares en asonante. En esta ocasión insiste en la mala condición de las mujeres, debida en cierto modo a los tiempos en que viven:

"[¿]Angeles mujeres
en aquestos tiempos?
[¡]Oh Dios! [¡] qué inocente
vivís en el suelo!
[...]
Con que te decía,
aunque con rodeo,
que tus pretensiones
eran devaneos.
Pues imposible,
que en entrambos sexos
se hallen en el día
dos de tus deseos.
Pereció ya, amigo,
la memoria de éstos."

La mujer adorable que busca es un objeto inexistente por que no hay ser terrenal que merezca amor:

"No es Doña Gualdesca,
y Florencia menos:
Leonor tampoco:
les faltan los medios.
Aquellas cargadas
están de defectos.
Leonor lo mismo:
[¿]Cómo yo podía
ser tu amado objeto,
teniendo ya esposo
en quien me recreo?
El ángel que buscas,
sólo está en el Cielo.
Dejate de mundo,
y afectos terrenos.
Vuela por los aires,
llega hasta los Cielos:
sólo allí cumplirse
podrán tus deseos."

De esa referencia a que ya tiene esposo, y de la recomendación para dirigir al cielo sus anhelos, podría deducirse que ella era religiosa o, de ser cierta mi sospecha, un religioso, lo cual explicaría de manera convincente su repulsa a las mujeres y a las relaciones entre los sexos, con tanta carga religiosa y anticuados conceptos sobre ambos temas, insistiendo en la moral y el concepto de pecado, ajeno del todo a las reconvenciones ilustradas basadas en criterios tales como la utilidad, la conveniencia social, etc...

El amor mal correspondido induce a la desesperación, es una égloga publicada el día 20-XII-1796. Habla en ella una voz masculina que busca a su "Pastora amada". La aparición de esta voz masculina, es otro factor que alienta la duda; una mujer puede adoptar esta voz para expresar un tema clásico, como es el de la persecución del amado a través de la naturaleza con quien se dia-

loga, pero no ocurre así en las autoras que podemos asegurar que son mujeres. Éstas, siempre que tratan este tema del pastor amado, lo hacen expresándose como mujeres. Esta égloga concluye el día 21.

Frente a esta visión desesperanzada del amor y las relaciones, basado en la falta de correspondencia, escribió *Rasgo de amor conyugal*, (23-XI-1796), que es la poetización de una anécdota histórica. Es sintomático que la única ocasión en que se elogia a las mujeres, se haga referencia a las que hacen digno sacrificio de sí mismas en aras de la institución del matrimonio. En una ciudad sitiada las mujeres consiguen, en la negociación con el enemigo victorioso, el privilegio de sacar aquello que más quisieran cargándolo ellas mismas, y ellas eligieron salvar a sus maridos. Esta historia se recogía en *Nouveau Recueil de bons mots...*, p. 412. Es una tirada de endecasílabos en la que riman los pares en asonante, romance endecasílabo.

En una concatenación lógica encadena matrimonio, amor, gratitud y obediencia:

"¡Oh amor!¿cuál es tu fuerza!¿qué partido
tomarán las mujeres ya casadas?
Si se llevan las perlas, y diamantes,
aún les resta una joya mas amada.
Los maridos, quedándose, perecen:
[...]
las mujeres al punto obedecieron
y a sus esposos, dicen: prendas caras,
dejemos los domésticos ajuares
los brillantes, las perlas, y esmeraldas.
Venid: los hombros trémulos se esfuerzan:
poneos sin recelo a las espaldas;
que de vuestras esposas pies y brazos
a vuestra libertad veréis que bastan."

Este valeroso gesto de las mujeres conmueve al vencedor que deja en total libertad la ciudad y cuanto en ella había.

"Doña Leonor" utiliza esta historia para hacer una exaltada defensa del amor conyugal:

"¡El conyugal amor a tanto llega!
¡A tanto las mujeres esforzadas!
¡Sin esposos la vida no quisieron;
que el esposo que es fiel, es vida y alma!"

Un tercer grupo, tras el de los poemas religiosos y los que tratan las relaciones entre hombre y mujeres, lo forman aquellos poemas dedicados a cumplimiento social como los dedicados al príncipe, *Al cumpleaños del Príncipe de Asturias*, 14-X-1796 o *Hexámetros a Valencia* (26-IX-1796).

La primera de ellas, con el antetítulo de *Gala con uniforme y besamanos*, es una canción; cumple las reglas de la poesía áulica, de elogio a los personajes de la casa real. Entre estas características está la exageración de los méritos del personaje al que se canta. En el fragmento que cito a continuación que se autocalifique como "sereno", contribuye a la confusión de identidad de su autor:

"En alto contrapunto
se levanta mi lira al firmamento,
porque mi pensamiento
en tan sublime asunto
si no se eleva al estrellado cielo
el trabajo se frustra, y el desvelo.
La tierra no es bastante
a tributarme fuerzas suficientes;
ni las dulces corrientes
del Parnaso, y Atlante
pueden templar mi Cítara sonora
cuando al Príncipe canta, a quien adora.
Subiré a las regiones
sobre el rápido rayo, y el ronco trueno;
Y desde allí *sereno*,
dictaré canciones

con que aclame al gran Príncipe Talía
del Est a Obest (sic), del Norte a Mediodía."

La composición del 26 de septiembre tiene como peculiaridad que en ella aparece la única mención a una razón científica, geométrica, de toda esta serie de poemas. Hablando de la muralla de Valencia, se afirma que es el círculo la figura perfecta, lo que encajaría con el interés por la geometría y las fortificaciones que se desarrolló en el XVIII, a la vez se califica a Dios como el Artista el diseñador de la geometría más perfecta.

Fuera de toda clasificación, como poemas sueltos dedicados a diversos asuntos le sigue una "Definición del hombre sin dinero", en la que se establece que son indeseables en la sociedad por la hipervaloración de lo material frente a la generosidad y espiritualidad del cielo.

Resonancias renacentistas, concretamente de Fray Luis, se encuentran en una composición que bajo el epígrafe "Pensamiento Filosófico. La soledad", (*5-VIII-1796*), cultiva un tema bastante habitual en la época: el de la soledad del campo como paraíso terrenal de delicias y bondades. Es una extraña composición formada por versos tetrasílabos, en las que se cantan las ventajas de la soledad; entre éstas, la sabiduría que se alcanza cuando alejado de todo lo mundano puede uno dedicarse al conocimiento de las verdades profundas, por ejemplo observando los astros. La falta de ambición, permite gozar de los más sencillos placeres como la belleza natural y compadecer a los desgraciados que sufren las venganzas, la lujuria y la codicia propios de la corte frente a la vida serena del campo ("Mas la vida /de los campos/se halla libre/ de cuidados"). El resumen final es:

"El que quiera
gozo santo,
fuera luego
de poblado."

"La piedra filosofal", (*29-XI-1796*) se compone en estrofas de cuatro versos en las que los tres primeros son de ocho sílabas y el cuarto de 12. Calificado como satírico por Aguilar, recurre a citas en latín como notas a los versos, desvelando el misterio de la fabricación de la legendaria piedra filosofal. Todo el poema se reduce a ridiculizar la posibilidad de que alguien crea en semejantes cosas.

Como resumen de las razones de sospecha establezco, primero la utilización de un adjetivo masculino para definirse ("sereno"), para lo que me podría ser suficiente justificación la exigencia de la rima.

Parece más sospechoso aún la constante demonización de la mujer, la viciosa que arrastra al pecado frente a la santa y la devota, imagen bifronte de la mujer propia de las consideraciones del XVI, que no individualiza en casos concretos ni con experiencias personales. La ironía y el uso de la palabra mujerzuelas para algunas supuestas compañeras de sexo acentúan esta impresión.

En tercer lugar la sugerencia de su condición de religioso, reforzado por tratar dogmas de fe en sus poemas, por su constante predicación, con un tono ascético que crea constantemente las imágenes de la condenación eterna del pecador, pero no condena vicios sociales como suele ser más habitual en las poesías de esta época.

Por último y siguiendo el criterio de Constance Sullivan, aunque no me parece determinante, sobre el exceso de cultura que revelaban algunas firmas supuestamente femeninas; esta "Leonor" supera, con citas clásicas, textos en latín, alusiones mitológicas, referencias indirectas a autores religiosos, etc..., el nivel que Sullivan consideraría propio de mujer.

Mariana Alcázar: atribución motivada por el miedo del verdadero autor (Ramón de la Cruz).

Otras obras sospechosas cuya autoría no puedo resolver, porque se carece de las censuras correspondientes, son ciertos sainetes que, por contener elementos peligrosos de ataque a algunos actores y autores sobresalientes de la época, o por confusión, merecen nuestra atención. Tenemos entre estas obras el sainete atribuido a Mariana Alcázar, cuyo nombre figura en la portada del manuscrito del sainete *La visita del hospital del mundo* ("Su autora la señora Mariana Alcázar, tercera dama

de la compañía de la señora María Hidalgo, 1763")[110]. Cotarelo y Mori manifestó su convencimiento de que este sainete era obra de Ramón de la Cruz. Pensaba que Cruz no se atrevió a firmarlo porque contenía ataques a Ladvenant y a Moratín. Dejó escrita esta opinión de su puño y letra en la portada del manuscrito que se conserva en la *Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona* ("Creo que este sainete es de Cruz. Como alude a las disputas de las dos compañías lo pondría a nombre de la Mariana, pero el estilo es suyo, la fecha de 1763 es de su mano, y como hay ataques a Moratín y a María Ladvenant no se atrevería a firmarlo.") y lo publicó en una de sus obras sobre los sainetes de Cruz[111]:

> "Así el ejemplar manuscrito copia antigua (I-184-39) de la B.M. Pero creo que sea de CRUZ este sainete. Sabido es que las cómicas de este tiempo no estaban en disposición literaria de escribir para el teatro. Como en esta obra se alude a las parcialidades de los dos coliseos y a Moratín y a la Ladvenant, de seguro CRUZ no se atrevió a firmarlo, o bien como sucedía otras veces se lo dio a la Alcázar, antes de ponerse en escena; ésta pondría su nombre y el copiante sin más averiguaciones la consideró autora. El estilo es idéntico a otros de CRUZ."

Por otra parte el sobrino de Mariana Alcázar, Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, autor de *Origen, épocas y progresos del Teatro español*[112] la menciona como una de las principales actrices de su época, pero no la cita entre las poetisas que recuerda, algo que hubiera hecho, en buena lógica, si ésta fuera la autora de un sainete; parece así altamente probable que Cotarelo esté en lo cierto.

Mariana Cabañas: confusión de atribución en un manuscrito.

La siempre autorizada opinión de Cotarelo, acerca de la incapacidad de las cómicas para escribir, contrasta con el juicio de Moratín cuando afirmaba que había mujeres que escribían tonadillas y volvían luego a la cocina tras haber obtenido una ganancia fácil[113], pero ninguno de los dos solventa las dudas que puedan surgir sobre otras mujeres de teatro que firman sainetes. La práctica de poner a nombre de una de ellas el sainete por temor a las represalias o la posibilidad de que copistas y tratadistas posteriores hayan confundido al autor y al dueño del manuscrito, atribuyendo a una actriz la autoría de la obra que representó nos hacen sospechar de la atribución a Mariana Cabañas del *Sainete para El mas justo Rey de Grecia, las mujeres solas*[114]; su nombre aparece bajo el título: "de la S.ra Mariana Cabañas".

En este sainete sólo actúan las mujeres de la compañía; una de ellas, Antonia, por influencia de la comedia que acaban de representar, decide dejar de tener trato con los hombres, para recuperar así su libertad y evitar las ingratitudes y despegos de los hombres. Los maridos de algunos personajes son ridiculizados (como majaderos, petimetres, resabiados,...), se vencen las reticencias de la única soltera (que quiere conocer a un hombre antes de renunciar a ellos) diciéndole que será la moda seguir este comportamiento. Para universalizar esta separación entre los sexos, proponen utilizar su influencia como guías de las mujeres que acuden al teatro, para erigirse en líderes de este nuevo uso. Antonia, la primera actriz, da consejos concretos de cómo comportarse ante los halagos, palos y regalos a los que pueda recurrir los varones para acercárselas. Las mujeres quedan caracterizadas en este sainete como seres más tercos que los hombres e interesadas, ya que si bien deben despreciar cualquier muestra de cariño de un hombre, es su obligación, también, aceptar los regalos que éstos les ofrezcan, eso sí, sin agradecerlos, como algo debido.

---

[110] El manuscrito que manejo es el que se halla en en el B.I.T., Sgn47176, copia del XIX de la antigua de la Municipal de Madrid según FERNANDEZ GOMEZ, Juan F.: *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo, I.F.E.S. XVIII, Textos y estudios del S.XVIII, nº 18, U. de Oviedo, 1993.

[111] COTARELO Y MORI, E.: *Ramón de la Cruz...op.cit.*, p. 430.

[112] Madrid, Imp. de D.Gabriel Sancha, 1802. p. 328.

[113] Moratín en los comentarios a la *Comedia Nueva*, recogidos en la edición de Dowling (Madrid, Castalia, 1970), afirma: "Hasta mujeres en extremo ignorantes se aplicaron a este ejercicio y escribían en ruines coplas cuantos disparates se pueden cantar en veinte minutos; acabada su obra hacían entrega del manuscrito, tomaban su doblón, y volvían a casa a calzarse el dedal y a freir calabacines." p. 172.

[114] B.I.T., CDLXXX-10.

Respecto a Mariana Cabañas, la supuesta autora, no figura entre las actrices que representaron obras de Cruz y que censa Cotarelo; sólo he encontrado a una Ramona Cabañas, que podría ser esta María, conocida en el teatro por su segundo nombre, ya que ésta era una práctica común (por ejemplo el caso de Francisca Cándida Santos, a la que Ramón de la Cruz llamaba simplemente Cándida, lo que le era útil para ciertos juegos de palabras en los sainetes). Otra posibilidad es que fuera un miembro de su familia, dada la abundancia de estirpes de actores en los escenarios del XVIII. La Ramona Cabañas que sí aparece en Cotarelo era sobresaliente de la compañía de Ribera en 1775, y segunda dama al año siguiente, puesto en el que siguió algunos años. Mientras estuvo en Madrid actuó en muchas obras de D.Ramón de la Cruz, haciendo con excelencia los papeles de dama "pues era rumbosa, vestía con lujo, guapa y elegante"[115].

Este sainete *Las mujeres solas*, no aparece en ninguna de las obras que recopilan o hacen antología de los sainetes de Cruz. No lo recogen Cotarelo (*Sainetes de D.Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por E.Cotarelo y Mori* [1915-1928][116]) ni Charles Emil Kany ("Cinco sainetes inéditos de D.Ramón de la Cruz, con otro a él atribuido" [1924][117] y "Más sainetes inéditos de D.Ramón de la Cruz" [1929][118]), ni las antologías de Francisco Lafarga [1991][119], Mireille Coulon [1985][120] o John Dowling [1987][121]. A pesar de ello creo que tal vez pueda atribuírsele.

La sospecha de que tal vez no sea obra de Mariana Cabañas, nace primero de la evidencia del caso de Mariana Alcázar, después, por la mención de la comedia a la que este sainete estaba destinada en otro (*La comedia de las maravillas*[122]) de Cruz. Dice:

> "Mariana: ¡No faltaba más! ¿ Tú sabes
> que comedia como ésta
> no se ha hecho en las Maravillas?
>
> Esteban: Y para Carnestolendas
> se ha de hacer otra mejor:
> *El más justo rey de Grecia.*"[123]

Se hace publicidad en este sainete de una comedia, *El más justo rey de Grecia*, a la que el sainete *Las mujeres solas* estaba destinado. Esa comedia es atribuida a Eugenio Gerardo Lobo; su mención en este sainete de Ramón de la Cruz puede indicar que el sainete que debía acompañarla, y del que dependía en buena parte el éxito de la obra, era obra del propio Cruz.

Otro elemento a tener en cuenta es el nombre de Mariana, actriz en este sainete de "La Comedia de Maravillas". Sabiendo que "Cruz designaba a los interlocutores de sus sainetes con los nombres propios de los actores que los representaban"[124], y que Mariana es el nombre de una de las siete mujeres de la compañía que interviene en el sainete "*Las mujeres solas*", es muy posible que esta actriz Mariana, interviniera en el sainete al que me refiero y que el escrito de la cubierta indique la propiedad de Mariana Cabañas y no su autoría.

Por otra parte, Cruz es autor de un entremés de tema similar, *El mundo remediado. Sainete para las feas, pesadas y desaboridas damas de la compañía del melifluo Ribera. Escrito por un real mozo, entre gallos y medias noches*, fechado en 1776[125]. El tema es muy semejante: un grupo de

---

[115] Era viuda en 1777, casada otra vez en 1779. Salió de Madrid en 1780, se la localiza primero en Cartagena y en 1785 en Cádiz, donde permaneció al menos hasta 1790. COTARELO Y MORI, E.: *D.Ramón de la Cruz... op. cit.*

[116] Madrid, Bailly-Bailliere, 1915-1928, 2 vols. ("Nueva Biblioteca de Autores Españoles", 23 y 26).

[117] *Revue Hispanique*, LX (1924), pp. 40-185.

[118] *Revue Hispanique*, LXXVI (1929), pp. 360-572.

[119] Madrid, Cátedra, 1991.

[120] *Sainetes*, Madrid, Taurus, 1985.

[121] *Sainetes*, Madrid, Ed. Castalia, 1986.

[122] Recogido en la antología a cargo de DOWLING, John (ed.), *Sainetes I. Ramón de la Cruz*. Madrid, Castalia, 1987.

[123] Ibidem, p. 133, vrs. 27-32.

[124] KANY, Charles Emil: "Cinco sainetes inéditos de D.Ramón de la Cruz, con otro a él atribuido". *Revue Hispanique*, LX (1924), pp. 40-185. p.47.

[125] COTARELO Y MORI, E.: *Don Ramón de la Cruz...op. cit.*, p.383.

mujeres que se reunen para tomar la decisión de prescindir de la compañía de los hombres. Un guiño, en este caso, a las espectadoras, en el que se crítica a los hombres que las maltratan o las ignoran, pero también una burla que enumera las ventajas que van a perder (regalos y halagos, por ejemplo) con esa decisión. Como no parece que su contenido pudiera haber creado problemas (como en el caso del de Mariana Alcázar), nos inclinamos por la confusión a la hora de consignar al autor del sainete en este caso.

Rafaela Hermida y Jurguetes: falsa identidad de un crítico político.

Rafaela Hermida de Jurguetes, se encuentra también, a mi entender, entre aquellos que por el carácter crítico y peligroso de sus escritos, optan por utilizar un nombre femenino para firmar sus obras. Sobre ella no tenemos ningún dato, e incluso se la cita como Rafael Hermida en algún tratado[125], equivocadamente respecto a lo que aparece como su firma; ésta aparece en dos fábulas.

- Fábula original. *El milano y las aves. S.S.*, X, nº 318, 3-III-1796, pp. 307-8.
- Fábula original. *El alano y el conejero. S.S.*, XI, nº 335, 28-V-1796, pp. 134-136.

Mi objeción en este caso se formula por el carácter crítico de estas composiciones, que se dirigen contra el poder abusivo de los fuertes y la ambición de los pobres que salen trasquilados en sus alianzas con aquellos; la crítica política no parece propia, en este momento, de una mujer y en caso de que así fuera el riesgo de firmar con el nombre propio favorece la tesis de un seudónimo.

Las fábulas son un género cultivado con éxito en el siglo XVIII. Las de Fedro fueron publicadas en 1774, con una clara motivación pedagógica, tanto en lo moral como, en este caso concreto, en el aprendizaje del latín cuando se trata de autores clásicos:

> "Por este hermoso elogio, que el P.Francisco Vavasor (hombre de tanto voto en estas materias) hace de Phedro, se echa de ver no sólo el dichoso siglo de la Latinidad en que floreció, sino también la pureza de su estilo, tan digna de que con ella empiecen los niños a aprender la Lengua Latina."
>
> [...]
>
> Sería superfluo el empeñarnos en probar la utilidad, que de suyo traen las buenas fábulas. Las personas fingidas que en ellas se introducen, son como unos espejos, en que se ve lo malo para huirlo, y lo bueno para abrazarlo."[127]

Pocos años después, Samaniego e Iriarte publicaron las suyas, Samaniego, en 1781, los cinco primeros libros, y en 1784, los cuatro restantes. Este autor reconoce como sus maestros a Esopo, el propio Fedro y La Fontaine y crea sus fábulas con un propósito pedagógico, sin que, en palabras de Ernesto Jareño "buscase su autor en ella ni originalidad ni logro estético, aunque alcanzase una y otro en reiterados momentos."[128]

Iriarte había publicado sus *Fábulas literarias* en 1782. La intuición, genial dice Sebold, de Iriarte y cuyo desarrollo le otorga originalidad en este género es "la posibilidad que vio de restablecer la unidad entre *naturaleza* y *arte*, no conceptual, sino poéticamente, escribiendo una alegoría natural sobre las reglas y convirtiendo así la estructura de su obra en un inmenso símbolo de esa inmensa reconciliación"[129]. Aunque sus fábulas ilustran reglas poéticas y opiniones personales sobre sus compañeros de tareas, es decir, se ciñen a lo literario, el propósito de mezclar la utilidad con el arte está también en este autor canario, que tuvo el acierto de variar el metro para reafirmar un precepto, de modo que hace de la versificación "un elemento activo de la unidad interna de las *Fábulas* en cuanto obra de arte."[130]

---

[125] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Indice de las poesías publicadas en los periodicos españoles del siglo XVIII*. Cuadernos Bibliográficos nº 44. Madrid, C.S.I.C., 1981.

[127] *Fábulas de Phedro, Liberto de Augusto traductdas de latín a castellano e ilustrado con algunas notas, para el uso de los principiantes*. Madrid, Imp. de Fco. Xavier García, 1774. Prólogo sin paginar.

[128] SAMANIEGO, Felix Mª: *Fábulas*. Ed. de Ernesto Jareño. Madrid, Castalia, 1975. p. 20

[129] SEBOLD, Rusell P.: *Op. cit.* p. 43.

[130] *Ibidem*, p. 59

Lo que queda de manifiesto es que la consideración de la época sobre el género literario de las fábulas pone el acento en sus cualidades educativas, porque hacen más agradable la lección, exponen claramente cuestiones cotidianas e incluso se concibe esa variedad de versificación de Iriarte como un elemento de atracción para el lector, especialmente los jóvenes:

> "La doctrina...[de] estos apólogos va amenizada con la variedad de la versificación, y para llamar la atención de los jóvenes que los lean, y se inclinen al arte métrica castellana, se ha añadido al final de la obra un breve índice de los cuarenta géneros de metro en que está compuesta"[191]

La fábula era, en el momento de la publicación de las de Rafaela Hermida, un género asentado, con las sucesivas ediciones de las de Iriarte (que conoció tres ediciones en 1782 :Madrid, Imprenta Real, Barcelona, Piferrer y Gerona. En el 87 en Madrid en la Imprenta de Benito Cano) y Samaniego. Ese éxito venía dado en buena parte en la consideración como género educativo dedicado especialmente a los niños y jóvenes, lo que provoca, con el tiempo, las ediciones ilustradas.

Es en este marco donde se deben entender las fábulas de Rafaela Hermida, como un género sin pretensiones literarias que vayan más allá de la intención de hacer llegar el mensaje con una finalidad determinada. En caso de que el objeto fuera la instrucción, es necesario una versificación agradable y pegadiza (lo que favorecía también su memorización), cuyo nivel literario queda también condicionado por la calidad y trabajo del poeta, que consigue o no una buena obra.

Por su fecha de publicación es imposible que esta supuesta autora no conociera la obra de los otros fabulistas, clásicos, franceses y españoles, en cuyos personajes y enseñanzas se inspira, reiterándolos aunque su finalidad se orienta más a lo político que a lo educativo-moral.

La segunda cuestión que debe tenerse en cuenta, y que a mi entender proporciona la clave de la lectura política de las fábulas, es el momento histórico en que fueron publicadas. El año 1795, tres y cinco meses antes respectivamente de la publicación de estos poemas, es el año en que las naciones europeas rehacen sus alianzas, de modo que la que unía a Gran Bretaña con España, tras múltiples conflictos, acaba convirtiéndose en enemistad, ayudando a que España volviera a su tradicional alianza con Francia. El 7 de octubre de 1796, Carlos IV declaraba la guerra a Gran Bretaña, y el 18 de noviembre del mismo año se publica el *Tratado de San Ildefonso*, "que comprometía al país a celebrar una alianza ofensiva y defensiva con el directorio de Francia e insinuaba un futuro convenio comercial entre los dos estados."[192]

España desempeña en ambos tratados, el inicial con Inglaterra y el posterior con Francia, un papel marcado por la inferioridad frente al poderoso, cuyos peligros debían parecer claros a algunos intelectuales del país, uno de los cuales pudo reflejarlo en estas fábulas que critican la alianza con los poderosos y aventuran el castigo del tirano.

Rafaela Hermida recurre a los animales como protagonistas de las fábulas, como en las fábulas clásicas. La primera es una silva, compuesta por pareados de versos de once y siete sílabas, la segunda está formada por endecasílabos.

En la primera, el protagonista es un milano cruel que goz· matando más allá de sus necesidades de alimento. Cuando la edad le incapacita para procurarse la comida, suplica ayuda a las que formaban parte de sus antiguas víctimas. Éstas, le reprochan su sed de sangre, y le condenan, no a la muerte, sino a una agónica supervivencia que le haga padecer:

> "Un milano sangriento
> a fuerza de buscar alimento
> sin cuidado ni afanes
> (que esto toca a los pobres ganapanes)
> la sangre codiciaba de tal suerte
> que a todo cuanto vjelia daba muerte,
> ya recorriese diestro el aire vano,

[191] Apud. *Ibidem*.
[192] HAMNETT, Brian R.: *La política española en una época revolucionaria, 1790-1820*. México, F.C.E., 1985. pp.45-46.

ya se aterrase sobre sierra o llano,
procurando, mas bien que alimentarse,
en destruir vivientes recrearse.
Si nos mataras, al morir decían,
tus rigores un viso de disculpa;
pero si te complaces en la culpa,
y casi siempre matas,
porque hallas diversión cuando maltratas...
Es verdad, les decía muy ufano.
¿De qué sirve el poder? ¡¿Oh de qué esta
[mano?
Morid, y complaced mi ardiente furia.
Pues no habrá quien os vengue de mi injuria.
De esta suerte asoló montes y valles
hasta que el tiempo resolvió vengalles:
las uñas le quebrantó
y añade el pico curvatura tanta
que presa hacer no puede,
y al hambre y a la sed triste cede.
De sus tristes lamentos obligados
acudieron las aves a bandadas;
y hallándole postrado
gritan alegres, ¡tiempo afortunado!
El viendo su poder ya destruido,
la humildad afectó del que es vencido;
y con la más sagaz hipocresía
alimento y socorro les pedía,
jurando ser su amigo eternamente:
diciéndole: enemigo,
¿recibirte nosotras por amigo?
Aquel que persiguió nuestra inocencia
no debe hallar piedad sino inclemencia.
Vive entre la agonía y desconsuelo
aborrecido de la tierra y cielo;
y para prolongar tan mal estado,
alimento tendrás, pero tasado,
de modo que bastando a mantenerte
satisfecho jamás llegues a verte.
"Así el triste murió: bien empleado
quien del mucho poder haya abusado
mejor fin que el Milano nunca espere;
que quien a hierro mata a hierro muere."

Muchos de los elementos que aparecen en esta fábula estaban ya en las de sus predecesores en el género. El milano como personaje había aparecido ya en las composiciones tanto de Fedro ("Mira de quien te fías", *El milano y las palomas* y "Un loco por la pena es cuerdo", *Un milano enfermo*)[13] como en las correspondientes versiones de Samaniego (*El milano y las palomas*, Fábula II, 13 y *El milano enfermo* III, 3[14]). Se le caracterizaba en ellas como un forajido, un ser sanguinario, sin escrúpulos para destrozar vidas ajenas, que recurre al engaño para alimentarse, tipo al que se ajusta el ave de esta fábula. El milano enfermo, debe arrepentirse y pagar sus delitos también aparecía en las fábulas clásicas.

La figura del gran cazador que debe recurrir a sus enemigos al final de su vida, también aparece en ambos fabulistas, representada por el león de las fábulas de Fedro ("Al caído todos se atreven", *Un león consumido de vejez*. Lib. I, Fab.XX), La Fontaine y Samaniego (*El león envejecido*. III,4). Aquí el sufrimiento del viejo está provocado por la humillante condición a que le reduce su vejez, pero no se muestra como un castigo merecido por su crueldad.

---

[13] Cito por la traducción referida de 1744. Son la Fábula XXIX del libro I, y la Fábula primera del Apendiz (sic).

[14] El primer número indica el libro y el segundo el ordinal de la fábula en éste. Seguimos la edición de Castalia, ya citada, a cargo de Ernesto Jareño.

También se publicó en la edición de 1744 de las fábulas de Fedro una cuyo enunciado "El que peca de vicio, no merece perdón", *Un Calvo, y una mosca* (Lib.V.Fab.III), refleja el castigo que debe recibir quien hace daño no por necesidad, sino por vicio, por pura sed de destrucción. Al milano de esta fábula no se le condena por cazar, como es lógico que haga, sino por hacerlo aún más allá de sus necesidades, como al ave enferma que pedía ayuda a los dioses tras haberse comido las ofrendas de sus altares.

En este caso, la pretendida enseñanza no tiene carácter moral ni una lectura universal, sino más bien carácter de advertencia, marcada por ese "haya abusado" que nos remite al terreno de la advertencia del castigo justo que se aplicará por un delito que ya ha sido cometido, o está siéndolo, por alguien; la fábula hay que referirla a una situación histórica concreta en que algún poderoso debe darse por aludido. Es una alegoría del fin trágico de los tiranos y un aviso para navegantes, una proclama de justicia final que alcanzará a todos los déspotas.

La segunda fábula de esta autora también es una descripción de esa estructura de poder, de seres superiores en la escala social o gobierno y los siervos, pequeños colaboradores imprescindibles que sufren todos sus atropellos.

Es la historia de un alano "criado de un cortante" que hambriento escapa de su casa; dada su necesidad trata con humildad a un conejero, que le propone cazar a medias, uniendo su olfato y la potencia de las patas del alano. Cumple el conejero la parte en el trato, pero el alano se come todos los conejos y gazapos; cuando su compañero reclama con sumisión su comida, el Alano casi le mata de un mordisco.

"Un alano, criado de un cortante
mas que el de los cien ojos vigilante,
coger una piltrafa no podía,
por más que estaba alerta todo el dia
observando el momento en que pudiera
dar algún refrigerio a su hambre fiera.
¿Qué es piltrafa? ni un hueso degraciado
jamás logró pillar, por que el taimado
del amo no tenia por exceso
que cuanto fue del buey entrase al peso,
y las pezuñas que a esto no aplicaba,
para labrar botones las guardaba.
Viendo que perecía sin remedio,
de mudar de servicio buscó medio;
pero sujeto a carnicera gente
poco más ejercicio dio a su diente,
y en este estado viéndose aburrido
tomó de irse a los campos el partido.
No bien dejó el poblado, un conejero
a su lado se puso placentero,
y el otro, como estaba en gran pobreza,
tuvo a bien de tratarle con llaneza,
y en la conversación a breve rato
explicó de sus amos el mal trato,
y que estaba resuelto a todo trance
a buscar en los montes algún lance,
con que su suerte mejorase al punto
pero añadía, como no barrunto
por la falta de vientos cosa alguna,
temo ver siempre adversa la fortuna.
Meditó un rato el conejero, y dijo:
tanto es lo que de verte así me aflijo,
que un medio he discurrido, con que puedes
de trabajos salir, en fuerza excedes
y yo excedo en olfato ¡bravamente!
Guaridas de conejo diligente
yo te señalaré, y tu uña brava
hará con prontitud toda la cava
necesaria a sacar los perillanes,

partiremos, y cesen tus afanes.
Aceptose el contrato, y al momento
la ejecución comienza de su intento,
marchando hacia la cumbre de un collado,
a la vuelta del cual, muy bien poblado
yacía un cabo de conejos lleno,
gracias a lo fragoso del terreno.
Apenas llegan, cuando el uno indica
la mina que de reses es más rica,
y el otro mueve con su mano dura
la empedernida tierra, y asegura,
abriendo un foso que en conejos brilla,
seis gazapitos, que al proviso engulle.
Sigue limpiando el foso, y dos conejos
se mamó con sus patas y pellejos.
El conejero, que partir pensaba,
de la presa en que el otro se enfrascaba,
al alano quejarse determina,
y sumiso le dice: si la mina
de conejos que tanto te recrea
fuera fruto no más de tu tarea,
tendrías un legítimo derecho
de disfrutar tú sólo del provecho...
No puedo continuar, ¡quién lo dijera!
El alano glotón hecho una fiera,
le interrumpió: insolente ¡tú pretendes
de los trabajos que en mi obsequio emprendes
sacar fruto aunque escaso? no por cierto,
y de una dentellada, casi muerto
dejó al pobre animal, que con presteza
se salvó como pudo en la maleza
maldiciendo el momento en que la suerte
y su ambición le unieron al más fuerte.
"[¡]Cuanto alanos hay entre los hombres
Que deslumbrados con sus altos nombres
Creen que el humilde se lo debe todo
Y pagan sus servicios de este modo!"

El personaje del perro hambriento también había sido utilizado por Samaniego (*El lobo y el perro*, Lib. V, Fab. XXV) en una recreación de la de Esopo, pero es en ésta un canto a la libertad, no como aquí.

Una fábula de Fedro, *La vaca, la cabritilla, la oveja y el león*[15], no publicada en la selección de Fedro de 1774, hacía referencia a lo desventajosas que podían ser las alianzas con los poderosos:

> "Nunca es de fiar la alianza con el poderoso. Mi proposición la confirma este cuentecito. Una vaca, una cabritilla y una sufrida oveja se asociaron con un león en los bosques. Habiendo cogido entre todos un ciervo muy corpulento, hechas las partijas, habló así el león. "Yo me tomo la primera parte, porque me llaman león; me daréis la segunda, porque soy valiente; luego me ha de pertenecer la tercera, pues soy el que más puedo; mal lo pasará si alguien tocara la cuarta". Así la violencia sola se alzó con toda la presa."

Los temas de estas fábulas de Rafaela Hermida Jurguetes son clásicos, tratan de la relación entre los poderosos y los humildes y pretende una lectura educativa, ya que no moral en que el tirano recibe su castigo y el humilde aprende a no fiarse del poderoso. Las moralejas son siempre en detrimento de los poderosos, a los que se acusa bien de su exceso de poder, que pagarán, o un aviso a los débiles que se fían de ellos.

---

[15] MOROCHO GAYO, Gaspar: *Selección de fábulas griegas*. León, U. de León, 1984.

Los elementos que configuran las fábulas de Hermida y Jurguetes están presentes en las fábulas ya conocidas de los más insignes clásicos (Fedro, sobre todo) y recogidos, después, en Samaniego e Iriarte; los personajes, las situaciones, la vejez y el enfrentamiento entre poderosos y humildes. Sin embargo, de las fábulas de Hermida no se desprende ninguna enseñanza moral, como la humillación del poderoso en la vejez, sino una enseñanza sobre relaciones políticas. Al igual que Iriarte en muchas de sus fábulas remite al mundo de la literatura (los malos escritores, los principiantes presuntuosos, los que se adjudican méritos ajenos, etc...) hay en quien firme como Rafaela Hermida una tendencia a remitir a lo político-social, al reparto del poder en el que siempre pierde el débil, aunque finalmente quizá pueda saborear la venganza. En la primera se advierte del castigo al tirano, en la segunda también se advierte al pobre de la situación de peligro a la que puede llevarle su excesiva ambición, cuando en Fedro era la necesidad la que le llevaba a aliarse a un poderoso. En Fedro, el león parte de una postura de superioridad y se mantiene en ella, mientras que el alano parte de una situación de desvalimiento, que le lleva a aliarse con los débiles, y saciado su hambre, se convierte en el enemigo poderoso.

Por un lado queda de manifiesto la utilización de personajes y enseñanzas que ya habían aparecido en las fábulas clásicas y que fueron adaptadas en el siglo XVIII por otros autores, como Samaniego; sin embargo, también es evidente que no se pretende enseñar una lección al lector del periódico sino lanzar un manifiesto político que augura el fin de la tiranía, en la primera, y en la segunda, el peligro de la alianza con los poderosos y crueles.

En la época en que éstas se escriben el poderoso y cruel aliado es la Francia del Directorio que supone, como finalmente ocurrió, una amenaza para la integridad de la propia España. Así mismo Francia puede aplicarse la advertencia de su final miserable por su crueldad en la persecución de sus propios ciudadanos.

La crítica de la fábula afectaría así principalmente a un país extranjero, pero también a las autoridades del país que se alían con tan peligroso amigo; por otra parte la crítica al tirano podría también referirse a Godoy que más adelante sufrirá las iras de su pueblo. Parece así posible que el nombre con que se firman estas fábulas sea el seudónimo protector adoptado por un hombre.

Rafaela Campos: seudónimo por humildad.

Un caso único en que un hombre afirma variar el género de su firma por humildad es el de "Rafaela Campos", "autora" de *Enhorabuena que da a su amiga y compañera Dª Mª Concepción Fonseca el día de su toma de hábito en las señoras Comendadoras de Santiago*, que no he conseguido fechar. La explicación que antecede al poema afirma que se escribió este romance con motivo de la toma de hábito de una que llama compañera, lo que podría insinuar que también ella era religiosa, pero aparece el problema de su identidad cuando afirma que por humildad "receta por Rafael, Rafaela", aunque su argumento sobre la humildad ante la crítica parece expresar más temor a la crítica que verdadero deseo de no ser reconocido:

"Ni es mucho, que así recete
por Rafael Rafaela,
que es *medicina de Dios*
humildad que se cautela
Cuando han de oírse alabanzas,
que es contingente envanezcan;
y en fin, los *campos* producen
no menos flores, que adelfas."

La espina dorsal del poema son unos juegos de palabras bastante simples basados tanto en los nombres de "la poetisa" como de la receptora:

"Si acaso en *campos* de Loja[18]
se siembran *enhorabuenas*

[18] Loja es una localidad andaluza, lo que justificaría el ceceo que manifiesta el manuscrito y que hemos corregido.

desde allá vengo cargada
con dos arrobas y media.
Yo quisiera descargarlas
todas, mas no habrá paciencia
para tanto: descarguemos
una no más para prueba.
Si mi *concepción* la (sic) gusta
bien sazonada y revuelta
con polvos de humildad fina
verá lo que le aprovecha.
Ni es mucho, que así recete
por Rafael Rafaela,
que es *medicina de Dios*
humildad que se cautela
Cuando han de oirse alabanzas,
que es contingente envanezcan;
y en fin, los *campos* producen
no menos flores, que adelfas.
En buena hora mi María
siendo Señora, y de prendas,
con la roja cruz al pecho
vengas a ser caballera.
En buena hora si en el siglo
te han tenido por *Fonseca*
seas *Fuente* de aguas puras
que el Divino Esposo beba.
Aguas (digo) de trabajos
que la religión te ofrezca;
Supongo las de la gracia,
que en ti no ha de ser *Fonseca*.
Para lo cual es preciso
que continuamente bebas
de aquella *Fuente* sellada
que salta a la vida eterna.
Y no es en vano la *espada*
que en tu pecho se nos muestra
para pelear valiente,
no con morunas catervas,
Si con rebeldes pasiones,
que vencerás si con fuerza
la cruz de la espada empuñas
que tu Esposo te da en prendas.
No hay sino, cuando insolentes
te empiezan a mover guerra,
decir con fe valerosa
Cristo, Santiago, y a ellas.
¡¡Mas qué hermosa! ¡¡qué bizarra
estás!¡Oh, qué bien te sienta
la toca, el manto, la cruz!
¡¡Vaya que eres una perla!
Yo sé que te codiciaran
muchos Ricos* de mi tierra
pero un Rey (y Rey de Reyes)
ha hecho suya tu belleza.
Digo la interior del alma
por cuya preciosa perla
ferió Mercader Divino
hasta su vida por ella.
Mira María que no
la ajes; y si viene a verla
tenle la luz prevenida,
que no gusta de tinieblas.
Pero porque no me digas
que es sermón la enhorabuena

concluyo con repetirla
como Amiga, y compañera.
Diciendo que muchos años
vivas felice, y contenta
con todo lo que más quieres
y cuanto te pertenezca.
Y si me ha faltado gracia
porque la Mala no quiera
enviarme de su *azúcar*,
la *sal*, de hozul me presta.
Pues tú eres de allá, tú bastas
a endulzar mi enhorabuena,
pues son *dulces* mis afectos
y mi *corazón conserva*
y conservará el cariño
como tu fiel compañera,
Recibe mi corazón,
y perdona mi rudeza."

(+) Vultum tuum deprecabuntur omnes Divites plebis, concupiscetrex decorem tuum...omnis gloria eius...ab intus Psal. 44.[17]

Joaquina Magraner y Soler: confusión de referencias.

Otro conflicto lo plantea la obra de Joaquina Magraner y Soler, *El hombre honrado y la petimetra corregida*, cuyo manuscrito conserva el Instituto de Teatro de Barcelona[18]. En la portada de éste figura como autora Joaquina, y así lo recogen las bibliografías, como la de Aguilar Piñal, autor que no menciona a ningún otro autor de los mismos apellidos. Sin embargo, Palau[19] en la entrada Joaquina Magraner y Soler remite a la correspondiente a Miguel Magraner y Soler y en ella la primera obra es *La petimetra corregida* con los siguientes datos: Comedia, Valencia, Miguel Esteban, 1804, 4º. Dado que no he encontrado una edición de la obra, y manejo el manuscrito, debo, al menos, concederle cierta fiabilidad a Palau que describe el impreso con precisión. En ese caso, tendríamos dos posibilidades, o bien la verdadera autora es Joaquina y a la hora de publicar se escuda en una fachada masculina, o en caso contrario, es Miguel quien la escribió, y aparece el nombre de Joaquina (su hermana o hija) como propietaria o autora de la copia y así ha pasado a los catálogos. Esta segunda hipótesis, que sostiene la autoría masculina, es posible pues su temática y desarrollo se adecuan perfectamente a la filosofía de los ilustrados acerca de las mujeres; es decir a lo que otros hombres convirtieron en paradigma de la crítica a la educación femenina y la llamada al comportamiento digno del marido. No se contradice, decimos, con el contenido de la comedia, que desarrolla un tema tópico: el escarmiento de una petimetra a manos de un marido consentidor hasta entonces que decide dejar de serlo. Hay una descripción paradigmática del comportamiento de estas mujeres. Por un lado los cortejos, el gasto excesivo en peluqueros, vestidos y maestros de baile, por otro el incumplimiento de sus deberes como mujer reflejado en el descuido de los hijos y la desobediencia y falta de respeto al marido. La trama se inicia cuando el marido decide acabar con este estado de cosas; se enfrenta a los amigos de su mujer, ridiculizados por su propia actuación, y despide a maestros y costureras. Para evitar ser tomado por un tacaño, pues el motivo de su decisión es la moral y no la economía, dedica a caridad el importe de los gastos suntuarios de su mujer. Ésta, tras un pequeño intento de rebelión, cede a los deseos de su marido al ver peligrar su posición social y la supervivencia digna de su padre.

---

[17] El texto de la *Vulgata* (Biblio sacra iuxta Vulgata Versionem. Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969) para este fragmento del salmo 44 es :"Vultum tuum deprecabuntur [omnes] divites plebis omnis gloria eius filiae regis ab intus..."
Este salmo ha sido considerado como un canto mesiánico , que se refiere a las bodas del Rey-Mesías con Israel por la Iglesia y la liturgia cristiana lo aplica a la Santísima Virgen y a las vírgenes, por lo que resulta muy apropiado para la ocasión.

[18] B.I.T. 61.965

[19] Palau, T.VIII (entrada 147267).

Encontramos el mismo tema en algún sainete, por ejemplo *La mujer corregida* de Juan Ignacio González Castillo[100]. Aunque el desarrollo de la trama y los personajes se ve afectado por las características propias de este género menor, los personajes son prácticamente idénticos (un marido que vuelve por su honor, el cortejo gorrón y ridículo, la amiga que ejerce influencia negativa) a los que aparecen en la comedia de Magraner y Soler, lo que indica las limitaciones de esa obra. El tema es en todo caso poco original, pues aparece de manera recurrente en otras muchas comedias de la época.

Sea Joaquina o Miguel, la obra es una comedia de moral ilustrada, que desarrolla una trama en que la mujer pasa de ser un ejemplo de vituperación a un modelo de conducta (como las prostitutas llegan a santas en la literatura de épocas anteriores); pero esta imagen tipificada no nos permite atribuirla a un hombre porque algunas mujeres debieron ser fervientes defensoras de su sexo a través de los esquemas dictados por la razón ilustrada masculina, es decir, criticando según dichos esquemas a las de su género, por su comportamiento, y participando del modelo de lo que debería ser una mujer para ganarse el respeto de la minoría dirigente y creadora de opinión.

La exclusión aquí sólo obedece a la referencia bibliográfica de Palau suficiente para establecer la duda hasta que se encuentren datos ciertos sobre el autor de esta comedia.

5. Acrónimos y seudónimos.

La abundancia de acrónimos, iniciales y seudónimos utilizados en lugar de nombres propios y completos es una característica de la época que se acentúa en las publicaciones periódicas. El siglo XVIII es una época en la que el uso de nombres falsos que oculten dejando traslucir, la verdadera identidad del autor, es sumamente habitual. Epoca de folletos, libelos, etc... la adopción de un sobrenombre que salve de la Inquisición o que permita atacar con impunidad al contrario se presenta casi como una norma de supervivencia.

En algunos casos esos seudónimos femeninos pueden ocultar a una mujer, que por diferentes motivos, como la discreción, la humildad o el afán de evitar la burla aprovechan las posibilidades de publicación y difusión de los periódicos, pero no puede descartarse que escondan a un hombre.

El uso de seudónimo por parte de algunos ilustres escritores, se debe, para Aguilar, a la cobardía o a la vergüenza que puede provocar dedicarse a una ocupación considerada indigna:

> "Característica singular de la inmensa mayoría de los poetas es el pudor literario que les lleva a ocultar sus nombres con seudónimos o iniciales. Los propios contemporáneos reprochaban esta sostenida costumbre, a la que tachaba de cobardía un lector del *Correo de Madrid*, en carta publicada el 30 de diciembre de 1789."[101]

> "Decenas de iniciales tras las que se esconden los más de ellos, con un extraño pudor, incomprensible si no fuera porque estos sesudos varones consideraban indignos de su condición social estos entretenimientos poéticos."[102]

Pero la necesidad de un seudónimo no explica la elección de uno femenino cuando puede optarse sencillamente por otro masculino o por unas simples iniciales; las razones para el cambio de sexo en un seudónimo pueden ser varias: en primer lugar, despistar más al lector, y sostener la idea de considerar propio de mujer una literatura menor, de segundo grado, ocupada en temas frívolos y de escaso interés o nivel literario. Otras dos posibilidades son la educación que pretende difundirse para la mujer y la burla por razones como las pretensiones literarias. Para sostener esta

---

[100] GONZALEZ CASTILLO, Juan Ignacio: *El café de Cádiz y otros sainetes*. Carmen Bravo-Villasante (ed.). Madrid, EMESA, 1977.
[101] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Indice de las poesías ...op.cit.* p. IX.
[102] *Ibidem*, p. XIII.

intencionalidad hemos de tener en cuenta la accesibilidad para publicar en el periódico (que ya hemos señalado) y el hecho de que la mujer figura en las listas de suscriptores en periódicos con cierta frecuencia[103]; esto lo convierte en un medio importante de comunicación y desde luego de manipulación sobre las lectoras. Cual de las tres razones apuntadas (la burla, el propósito educativo o la simple identificación de poesía menor con el sexo femenino) justifica cada cambio habrá que estudiarlo en cada caso.

Las censuras no nos ayudan a identificar los sobrenombres en estos casos ya que la solicitud de impresión corresponde al responsable de la publicación, sin pormenorizar cada colaboración. Este hecho permite el anonimato en la mayoría de los trabajos periodísticos del XVIII, y permite también que el editor, y redactor único en ocasiones, cree sus propias colaboraciones bajo seudónimo, falsas cartas de corresponsales o de lectores, por ejemplo. Esta formula periodística es heredera de la tradición del *Spectator*, cuya influencia en nuestro país va aún más allá:

> "Los periódicos que intentaron en nuestra península imitar al *Spectator* plantearon una renovación radical de los contenidos, del enfoque de las cuestiones y de los géneros literarios empleados. Pasaban a primer plano la moral, las costumbres, el arte, la literatura, y quedaban relegados los asuntos filosóficos o políticos.
>
> Para ello, la principal arma utilizada fue el 'ensayo', idónea para el objetivo de crítica social que poseían la mayor parte de estas publicaciones. Se trataba de presentar cuestiones de actualidad en los campos arriba mencionados-moral, costumbres, sociedad, etc.-, tomando como punto de partida textos de historia o cartas imaginarias de lectores o redactores. El teatro, como importante medio de formación religioso y social, fue muy abordado también por los seguidores del *Spectator*, mediante su crítica y la aportación de soluciones."[104]

Por esto, cuando aparecen en los periódicos más importantes seudónimos femeninos como "La poetisa cantábrica", "La principianta", o "La pastora del Jarama", o iniciales que bien podrían corresponder a algunas mujeres de cuya obra solo tenemos referencias elogiosas de sus contemporáneos, una de las opciones es creer lo que afirman, es decir, que los seudónimos y los nombres femeninos responden efectivamente a las mujeres, e incluso especular que se oculta tras algunas iniciales. Así lo hace Aguilar que no duda de que los nombres, seudónimos femeninos y algunos acrónimos pertenezcan a mujeres reales:

> "No menos interés presenta la colaboración femenina en estos balbuceos de la prensa literaria, con poemas de mujeres que firman con su propio nombre, como Madama Abello, Antonia Araujo, Joaquina Arteaga, María Rosa Gálvez, Leonor Lazombert, Isidra Rubio, Juana Verge, Clara Jara de Soto, Rosa Mazaorini, o bien con sus iniciales, como María Gertrudis de Hore, o escondidas tras el seudónimo, como "Amarilis", "Clara Dolores", "María Luisa", "Justa la curiosa", "La Madama de la X", "La pastora de Jarama", "La observadora", "La principianta", "La sensible", "La ninfa del Segre" o "Una poetisa cantábrica".[105]

Pero también pueden ponerse bajo sospecha e intentar averiguar cuáles son reales y cuáles no. Ya he explicado el criterio de Constance Sullivan sobre la adecuación del nivel expresado en la obra y la firma femenina aunque yo no estoy de acuerdo en todos los casos que ella considera claros. Si Sullivan considera que Magdalena Ricci puede, por coherencia de la obra con el nivel cultural esperado en una mujer, ser verdaderamente una poetisa, yo he expuesto los factores que me llevan a dudar de su identidad, aunque sea totalmente imposible descartarla como autora. C.

---

[103] Relativamente frecuentes son los nombres de mujer en las listas de suscriptores del *Memorial Literario*. Por ejemplo para 1784 figuran como tales algunas nobles, como la Condesa de Montijo, la Condesa de Miranda, la Marquesa de Torremanzanal, Duquesa de Osuna, la de Benavente, y otras más anónimas como Mª Josefa Orcasitas, Teresa Blanca Flor, etc. También figuran algunas con un número elevado de suscripciones como María Rodríguez, con 18 ejemplares.

[104] SANCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, Carlos: *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona, EUNSA, 1992. p. 75.

[105] *Ibidem*.

Sullivan no toma en consideración más elementos de juicio que la propia obra lo que reduce su perspectiva crítica. Tampoco duda, por ejemplo, al adjudicar poemas a Joaquina Arteaga cuando Aguilar sólo sugería como posible que fuera la persona que se encuentra tras las iniciales J.A.de A.

En este apartado consideraré los pequeños poemas que aparecen firmadas con seudónimos de género femenino, o las que se firman con nombres de mujer que parecen, como mínimo, sospechosos, porque no son coherentes con lo que cabría esperar, por lo que se refiere a la ya aludida misoginia de estos poemas o por el nivel de calidad o perfección formal. En muchos de estos casos su defensa de la mujer y su capacidad intelectual, o sus burlas a la misma nos hacen dudar. En otros su fervorosa adscripción al patrón oficial también puede hacernos sospechar una intención publicitaria masculina bajo nombre femenino; pero en todos ellos puede verse qué concepto de lo que era característico de la poesía femenina tienen los escritores que se fingen mujeres.

Antonia Araujo y Joaquina Arteaga: atribuciones cuestionables.

Las que presentan más serias dudas son aquellas que se ha sugerido podían identificarse como alguna de las autoras que conocemos por referencias de época pero de cuya obra no tenemos evidencias. Así Aguilar apunta la posibilidad a la vez que sus dudas de la autoría de Antonia Araujo y Joaquina Arteaga.

Para la primera, Margarita Nelken en su obra sobre la escritoras españolas, nos dice de esta autora que no podemos considerarla como tal, pues sólo conocíamos la oda que en su honor escribió el padre Diego González *Oda a Liseno en elogio a Doña Antonia Araujo y Cid, ilustre poetisa extremeña, residente en Toledo*[14]. Liseno era uno de los seudónimos utilizados por Fray Juan Fernández de Rojas según descubrió Mª Rosario Barabino en su tesis ya citada[15]. En ella se llama a Antonia "ilustre poetisa extremeña residente en Toledo", único dato que conocemos sobre ella. En su línea de rechazar a las mujeres de las que sólo alcanzamos a conocer su fama, pero no su obra, Margarita Nelken no la tiene en cuenta.

En esta oda del Padre González que citábamos, se hace alabanza de los dones físicos de la poetisa, dentro de un tema clásico, el consuelo que la contemplación de la belleza debe inspirar a quien puede disfrutarla:

"¡Dichoso y bien hadado
quien logra ver de Lisi la luz pura.
De con modo no usado
la gran Madre Natura
cifró el numen, la gracia y la hermosura!"

Los tópicos son abundantes, hay referencias mitológicas, se utilizan nombres pastoriles, se describe un físico femenino renacentista ("ojos donde Cupido reina,"); es en suma un poema pastoril con ecos de autores como Garcilaso y de Fray Luis de León, cuyos últimos tres versos de la *Canción a la vida solitaria* ("Puesto el atento oído/ Al son dulce acordado/ Del plectro sabiamente meneado.") copia.

Ante esta referencia que deja constancia de su actividad como poetisa, Aguilar, en su obra sobre las poesías publicadas en los periódicos del XVIII, señala, sólo como posibilidad, que quizá otra oda recogido bajo las iniciales A.A.C. (*Diario Curioso de Madrid*, nº15, 13-1-1793, T.XXV, p. 50), podría ser obra de Antonia Araujo. En este poema, se describen los efectos que sobre su autor causan los diferentes atractivos físicos de una mujer (ojos, labios) y las reacciones de modestia, dulzura, "terneza" y candidez del objeto del poema. Su perfección la convierte en ser etéreo, adorable, que se desvanece ante la posibilidad que abren los versos finales:

"[...]
y si acaso, algún día,
de que es mujer se acuerda?"

[14] Fue publicada en tres diarios: *M.L.*, XII, 1787, pp. 707 y 708, *D.V.*, 24-VIII-1793 y *D.B.* IX, nº126, 6-V-1975, p. 501.

La voz poética es masculina ("[!] Dichoso yo que pones/ en mí tu complacencia,/y que tu rubor santo/alienta mi presencia!"); si bien no hay tradición en la poesía del momento en la que sea la mujer la que, convertida en sujeto, describe el objeto masculino de su pasión, parece excesivo suponer que una mujer podría trasladar sus sentimientos a un objeto femenino para adaptarse a una tradición literaria más fuerte. De otra parte, la instrumentalización de la tradición masculina, en caso de ser mujer, indicaría por un lado, una poesía de ejercicio más que de expresión, pues no podemos considerarla nacida de su necesidad de comunicar, y por otro, la ausencia de una tradición propia que nos obliga a adoptar la voz del otro, sus tópicos, desmintiendo la propia identidad.

Su autoría supondría también una cierta cultura, que ya se le atribuía en el poema de Diego González, aunque éste se dedica más a ensalzar la fortuna de la posesión que Liseno tiene de la poetisa y los efectos de utópica paz y disfrute que de ello se derivan. Pero no creo que sea este el caso; la enumeración de virtudes femeninas y la aparición final de la volubilidad, el defecto femenino esencial, utilizado para caracterizar a la mujer por Francisca Osorio y por Rosa Mazaorini para justificar su propia feminidad, como veíamos, parecen indicar que es obra de un hombre.

En el mismo caso, de atribución propuesta por Aguilar, con todas las interrogaciones posibles, nos encontramos con Joaquina Arteaga. De esta mujer, que fue actriz, dice Cotarelo, en su obra sobre Cruz, que era muy joven en 1783 y que debía ser considerada por su labor tanto cantando tonadillas como en el recitado, pues obtuvo el favor de los Comisarios de teatro, y del público. Es objeto del homenaje de D.Lucas Alemán, seudónimo de Manuel Casal, en dos sonetos que Cotarelo califica de infelices. El primero de ellos se titula "En debido obsequio de la Señora Joaquina Arteaga, en la representación de la Prudencia en la Niñez, en contraposición a los dos Sonetos Laudatorios puestos a la Señora Ana Benini en el diario del 13 del corriente" (*Diario Curioso Madrileño*, 21-V-1790, T.XVI p. 563). En ellos, como indica el título, alaba la representación de un papel teatral para compensar los elogios recibidos por la que debía ser competidora suya, Ana Benini. En ellos no se hace ninguna referencia a que esta mujer escribiera.

De los dos que Aguilar menciona como tal vez firmados por ella, la primera es una "Fábula contra los soberbios y vanos" (*D.C.M.*, 8-III-1789, T.XI, nº67, p. 267) y la segunda unos *Endecasílabos* "Llamando a los Poetas del día para que se ejerciten tan dulce arte en alabanza de los Reyes nuestros Señores (que Dios guarde) (*D.C.M.*, 21-II-1789, T.XI, nº52, p. 205-206). Esta segunda es un ejemplo de poesía laudatoria[14], por las abundantes referencias a la historia antigua y la mitología, el uso del romance heroico, la reiteración de los nombres de los Reyes y las comparaciones desmesuradas de sus méritos:

"Que más honor, más premio, y más aplauso,
merece el labio que de Carlos cante:
de Carlos, sí, de Carlos Cuarto digo,
para decir quién es su nombre baste:
el monarca mayor, el sol de España,
a un tiempo de la patria Rey, y padre:
cante de la batalla del Arauco,
el célebre escritor; y Marcial gane
nombre de sazonado Epigramista;
dígase el taso Príncipe de Vates:
empléese la fama en hora buena
en elogios de aquel que dejó el Arte
poética ofrecida a los Pisones,
fuertes guerreros, héroes singulares:

---

[13] Pp. 424-425.

[14] ANGEL LAMA, Miguel: "Apuntes sobre la poesía ilustrada de elogio a Carlos III." *IV Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Carlos III 2 siglos después*. T.I. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993. pp. 97-105. Este autor indica algunas características propias de este tipo de poemas. Citando a Polt recoge la del léxico culto, el uso de perífrasis, o la consideración de la poesía como medio de conseguir la fama eterna. Añade otros que se adaptan al poema que citamos como la exageración y la repetición insistente del nombre del monarca.

a vosotros ingenios de Carpento
cantar de Carlos, y de Luisa os baste;
para tener más mérito que aquellos
que guarda el bronce, y eterniza el jaspe."

El poema se estructura en base a sucesivas referencias a los grandes poetas clásicos griegos, romanos y un español, Ercilla, famosos por los acontecimientos que describieron en sus poemas y los personajes a los que elogiaron. Pretende equiparar a los autores del momento que se dediquen a elogiar a los monarcas con estos mitos literarios, a los que superan por lo excelso del objeto a que dedican sus versos, más meritorio que Augusto Cesar, por ejemplo. Si bien las alusiones a la literatura clásica son básicamente asociaciones tópicas (Virgilio-Mantua, Daphne-laurel, Marcial- epigramas, Ercilla- Arauco), el tono culto de este poema y la perfecta adopción de todos los elementos característicos de la poesía áulica ilustrada, parecen excesivo para una mujer de teatro sin estudios como debió ser Joaquina Arteaga, por lo que me inclino a desechar la posibilidad de su autoría.

Otros seudónimos

Estas dos firmas, A.A.C. y J.A.A., aparecen en el *Diario de Madrid*, y hay que considerar la actitud favorable a la educación y dedicación a la literatura (con los pertinentes condicionamientos) de la mujer[17] para explicar que en este diario aparezcan proporcionalmente, abundantes ejemplos de seudónimos y nombres femeninos, firmando poemas y cartas, a lo que contribuye ser uno de los pocos periódicos permitidos durante los años finales del XVIII. Además de Rosa Mazaorini de Lleros y Mª Magdalena Ricci de Rumier, con las peculiaridades ya comentadas tenemos en este diario las siguientes referencias, en lo que a poemas atañe:

-Doña Clara Dolores.
-Tu tía.
-Una dama amante de la razón contra cierto caballero empeñado en no conocerla.
-La Pastora del Jarama.
-La principianta.
-La Observadorcilla.
-La sensible.

Debemos diferenciar entre aquellos seudónimos que carecen de referencia genérica, es decir, que no se forman de acuerdo a la caracterización y las expectativas que la cultura considera propias de uno u otro sexo, y los que definen a su autor/autora por medio de una característica que puede ser considerada específicamente genérica, y que colaboran, por tanto, en la definición de las cualidades de quien escribe como pertinentes y descriptivas en una mujer de acuerdo a los principios imperantes en la sociedad en que se produce.

Una de las respuestas generadas por la carta de *Benita la Calvilla* (ya citada con referencia a Magdalena Ricci de Rumier) es la firmada por *Tu tía*[18], una tirada de octosílabos con rima asonante, que situaríamos entre los que no contienen marcas genéricas, es decir, no describe a un miembro de determinado sexo por las cualidades que el constructo cultural del momento considera propios del mismo, excepto el género gramatical. En ella se dice:

"Gracias amiga Benita
por el epigrama bello,
el equívoco oportuno
de tu femenino ingenio,
con que a todas nos defiendes
de el poeta mantillero,
que tanto nos insultó
[...]"

[17] Ver Carmen Saurín, *op.cit.*
[18] *D.C.M.*, 23 de octubre de 1798, pp. 2093-2094.

carente en absoluto de cualquier interés literario, se limita a resaltar la pérdida de tiempo que supone meterse a criticar modas.

Otro caso de seudónimo evidente, con simbolismo incluido, es el de Dª Clara Dolores, (*Diario de Madrid*, 21 de septiembre de 1793, pp. 1083-1084). Antecede al poema el siguiente epígrafe: "Parecer de un poeta, pretendiente de Compositor de Comedias, sobre la verdadera estafa". No hay en él ninguna referencia al género, dedicándose a hacer una crítica jocosa al propio *Diario*, con alusiones a Salanoba y recorriendo las diferentes secciones de esta publicación.

Otro seudónimo sin marca de género, que es más una paráfrasis, es "Una Dama amante de la razón, contra un cierto Caballero muy obstinado en no conocerla"[11] que publica un soneto. La calificación de amante de la razón para una mujer en un siglo que la margina de su uso, no deja de parecer una broma, sobre todo, si como es el caso, el recriminado es un varón frente a una dama ensoberbecida por su superioridad racional; el poema se acerca tanto a la crítica destinada a las bachilleras presuntuosas a las que ridiculiza, que parece propio de un varón que utiliza además un seudónimo que pretende también burlarse de la pretensión de la dama supuestamente firmante:

"Un hombre impertinente, y mal sufrido
que no puede aguantar cosa ninguna;
que quiere que le explique una por una,
la menor expresión, que no ha entendido:
Uno que a la verdad no da partido,
aunque la mire clara, y oportuna,
es el ente peor, sin duda alguna,
que hasta ahora en el mundo habrá nacido:
Frenético es por cierto el que mirando
de la razón el esplendor brillante,
de las sombras se arroja en el abismo;
Y pues que tú lo estás ejecutando,
no te admires que yo ya no te aguante,
que es milagro te sufras a ti mismo."

La firma final, tampoco ayuda a identificar a este autor.

Bajo el seudónimo de la *Pastora del Jarama* se publica el siguiente idilio:

"Inocentes jilgueros,
temerosos pardillos,
canoros ruiseñores
¡con qué lastima os miro!
El implacable Invierno,
con vientos y con frios
esteriliza el campo,
e infesta vuestros nidos.
Ya ¿qué recurso os queda?
en vano son los pios,
se acabó el alimento,
perdisteis el abrigo.
¡Que desgraciada suerte!
¡tristes animalitos!
pero vendrá otro tiempo,
y con él los alivios:
templando esta esperanza
gran parte del martirio.
¡Cuánto peor que la vuestra
es la suerte de Clito
que padece, y no espera
mejorar su destino!"[12]

[11] *D.C.M.*, 14 de julio de 1790, pp.779-780.
[12] *D.C.M.*, 17 de mayo de 1794, p.554.

El seudónimo indica ya el carácter pastoril del poema; los elementos de lo rococó que ya he señalado para Rosa Mazaorini y que comparte (los diminutivos, la estructura sintáctica sencilla, ordenada, el período corto, los epítetos y los calificativos que resaltan la ingenuidad de la visión de la naturaleza), se ven teñidos de una consideración sentimental, que lamenta los males que el devenir de la misma naturaleza le depara. A este sentimiento responden las continuas exclamaciones de dolor, bien es cierto que con expresiones mesuradas, con que se lamenta del desamparo en que los animales quedan durante el invierno. Con ellos se siente identificada la autora, que se encuentra del mismo modo, desamparada, y peor aún, sin esperanza. El sentimentalismo no alcanza la desesperación, dentro de los límites de lo pastoril, la queja es un lamento amoroso, bastante ritualizado en estas composiciones; nada en el poema nos ofrece pistas sobre el sexo de su autor, pero su tono y estructura, el tema elegido y su ingenuidad sentimental ante el sufrimiento de los animalitos son propios de una perspectiva femenina tal y como se entendía que debía darse; estaría más cercana al corazón que a la razón; desprovisto, por otra parte, de demostraciones de cultura encaja en el modelo de poesía rococó combinado con rasgos de sentimentalismo propio de otras mujeres conocidas.

La principianta[15] emplea también el tono y tema pastoril en su canción y cuenta con el panegírico de un declarado admirador, Liseno[16], seudónimo como he indicado de Fray Juan Fernández. La canción de *La Principianta* dice:

"A la margen hermosa
del ledo y cristalino Manzanares,
cuya agua perezosa
desprecia los soberbios, y anchos mares,
junto a un olmo copado
yace Lauro gozoso y descansado.
Allí libre y contento
sus placeres aumenta con su lira:
el sonoroso acento
a los canoros pájaros admira;
pues el melifluo canto
las aguas puede detener de Xanto.
Y mientras el ganado
en tierna y verde grama apacentaba,
que adorna el fértil prado,
a un árbol sus canciones entonaba,
cuya pompa, y verdura
esmero parecía de natura.
Feliz olmo, decía,
nido de melifluos ruiseñores,
de este prado alegría,
a cuya sombra cantan los pastores
los rústicos cantares
de pena exentos, libres de pesares.
¡¡Oh! cuantas primaveras
te vi de nuevas hojas adornado
honrar estas riberas,
y dominar todo el herboso pardo!
quiera el hado propicio
un siglo dilatar tal beneficio.
el Euro sus furores
no exprima contra ti su fiereza;
ni los secos ardores
del abrasado Estío tu corteza
derriben, ni los fríos
impidan verte más los ojos míos.

[15] *D.C.M.*, 9 de octubre de 1795.
[16] *D.C.M.*, 24 de octubre de 1795, pp.1203-1205.

Así Lauro cantaba
al árbol, cuya sombra del fogoso
ardor le libertaba
del sol en todo tiempo caluroso,
y así el canto siguiera,
si su amigo Dalmiro no viniera."

Constance Sullivan duda sobre la identidad de esta autora, por tener un nivel cultural impropio de una mujer. Esto parece evidente si comparamos las combinaciones métricas de esta canción con la simplicidad de la composición de la *Pastora del Jarama*, y también los términos cultos o la utilización del hipérbaton que complica su estructura. Pero contra la suposición de Sullivan, que desestima la posibilidad de que sea una mujer, estaría la carta de Liseno, en la que se hacen recomendaciones críticas a la escritora principiante, en la primera ocasión que aparece el nombre de Liseno en el *Diario de Madrid*[99]. Lo primero que llama la atención la comparación con que pretende explicarle sus deficiencias. La poetisa se ve caracterizada como un elemento natural, débil y frágil, en que se evidencian las incapacidades que difícilmente superará:

"Yo me figuro su canción de Vmd. lo mismo que estaría su autora hace tres años, esto es, como una tierna rosa que acaba de romper el capullo, y aún no ha desplegado su hermosura completamente. Encogidas sus hermosas y delicadas hojas no han podido recibir el transparente rocío de la aurora; los rayos del sol penetran con dificultad en su seno; y el aire no goza de la suavidad de fragancia. La rosa es Vmd. y su talento poético: la aurora y el sol representan al estro que inspira en los poetas pensamientos sublimes, imágenes deliciosas, y partidos atrevidos y desusados. El aire últimamente significa a todos los lectores, y la fragancia el deleite que éstos deben percibir de una canción que posea a un mismo tiempo los encantos de la naturaleza imitada, y las sales de la instrucción y de un genio que por lo singular y sublime solemos llamar divino."

La mujer identificada con elementos naturales, una flor, con todas las connotaciones de belleza frágil y natural, es decir, poco o nada trabajada que son las mismas características de su poesía. Tiene el simple encanto de la inspiración, limitada, ya que no cuenta ni con instrucción ni genio sublime, ni capacidad para 'imitar la naturaleza'. Esto no significa que no pueda mejorar y que la rosa pueda florecer por completo, pero hay una advertencia contra toda posible presunción. El final de su carta se dedica a elogiar la educación que le dan sus padres y a recomendar a la aprendiz la docilidad ("Me persuado que a una alma que manifiesta tanto candor, tanta inocencia y tanta afición a la poesía no la puede faltar la prenda de la docilidad. Con ella será Vmd. más hermosa y celebrada, y sin ella será digna de desprecio."). El vínculo entre moral, mujer y literatura vuelve a quedar de manifiesto en una crítica que como ésta se permite recomendar una conducta adecuada, bajo la amenaza del castigo social.

Las críticas a sus méritos literarios, después de este juicio esencial, se reduce a dos aspectos anecdóticos, uno el uso de una lira por parte del pastor, inadecuada según el crítico, y otro la uniformidad del pensamiento del poema, que sería un defecto de ser éste más largo. Paternalista puede considerarse la explicación sobre la inexistencia en castellano del sufijo "-anta":

"Noto últimamente la firma: se firma Vmd. *La Principianta*. Esto no me parece bien; porque creo que Vmd. no dirá: *mi madre es muy prudenta: es una insolenta la criada &c.* Los adjetivos castellanos en *ente* hacen a hembras y a macho, y así no tema Vmd. firmarse *La Principiante*."

Mª Rosario Barabino, señala que en el "Juicio de los Diarios de Octubre", con fecha de tres de noviembre, el censor mensual, otro de los seudónimos de Fray Juan Fernández, se ocupa de esta misma canción, siendo, por tanto, una crítica del mismo autor aunque de diferentes carácter. En este juicio se dice sobre la *Principianta*:

[99] BARABINO, Mª Rosario: *Op. cit.* p. 424.

"Sobre la *Canción* de la Principianta del día 9, ya ha dicho bastante Liseno en el 24: el estilo es puro, la versificación fluida y armoniosa, los pensamientos propios de la naturaleza de la composición. Este no permitía al ingenio mayor elevación, imágenes más grandes, ni efectos más bien sentidos: Guai de la Zagaleja, cuando sus versos tengan más fuego. Seguramente no será su objeto el olmo ni la vida campestre."

Incide en la corrección carente del toque de genio, de inspiración. Abandona el tono paternal que había adoptado cuando se dirige, a través de una carta, directamente a la poetisa, y utiliza el estilo profesional del crítico cuando ejerce como tal en estas crónicas mensuales. El trato que le da parece indicar que conocía a la autora, pero en todo caso, expresa las expectativas que despertaba la obra de una mujer, sus limitados alcances y qué características se valoraban en ella, tanto poéticas como personales.

Las dos últimas son lo que he denominado seudónimos con marca de género, es decir, aquellos que representan a una mujer por una de las cualidades que se el constructo socio-cultural les adjudica como propios. Son *La sensible* y *La observadorcilla*. Este último seudónimo aparece otra vez más en el *Correo de Jerez* (*La observadora*). Me interesa recordar primero que la sensibilidad no es patrimonio exclusivo de la mujer en el XVIII, pero sí uno de los campos en que ésta puede tener cierta posibilidad de expresión porque excluye la razón a la que no tiene acceso. La sensibilidad no es una característica que se atribuya solamente a las mujeres, pero en este caso esa cualidad del alma se pone al servicio de lo que suscita en ella la situación de otra mujer, como madre, hacia la que se sentirá una especial empatía, que no podría darse con un autor masculino. Por otra parte es el diminutivo añadido a la cualidad de observación, positiva y esencial para el conocimiento, lo que la convierte como principio científico, en algo menor.

La sensible (*Diario de Madrid*, 28 de diciembre de 1798, p. 2258), publica una cantinela:

"En su pajiza estancia
tendido en duro lecho,
llora un artesano
miraba a sus hijuelos.
es padre ¡ay infelice!
es pobre, y está enfermo.
De la noche las sombras
cercan ya su aposento:
sus hijos no han comido,
su esposa ¡ay Dios! no ha vuelto.
es honesta aunque hermosa,
pero a mendigar; ¡cielos!
Viene en fin; llora, estrecha
a todos en su seno,
y a cada uno reparte
del escaso sustento,
que ha podido en el día
recoger su desvelo.
Comen sus tiernos hijos,
mientras les mulle el lecho,
que son niños, y pronto
se rendirán a el sueño.
piden más, y la parte
les da de su sustento:
¡Oh mujer! no has gustado
el manjar más ligero,
¿y ha de haber otro día,
y hambre y quebranto nuevo?
Ya quizá a tu honor lazos
prepara torpe ruego;
¡ay cuitada! no mueras,
que eres *madre* y recelo."

La maternidad virtuosa y ensalzada, la pobreza la mujer responsable de su hogar frente al tipo de mujer que la Ilustración utilizaba para ejemplarizar, es interesante porque el seudónimo utiliza-

do expresa tanto sobre la situación descrita, que inspira compasión, como sobre la propia autora, que pretende mostrarnos su preocupación social nacida de una realidad que llega al corazón y no de un razonamiento abstracto. Se manifiesta su sensibilidad ante una desgracia ajena en la que la protagonista femenina no es necesariamente responsable de su tragedia, como en este caso, y se establece un campo de lo femenino en que la mujer es el foco, el punto desde el que se mira, tanto como el objeto observado. La crítica social no es una denuncia, ni una reclamación, es expresión de un sentimiento que se manifiesta mediante las exclamaciones y en la profusión de lágrimas.

La observadorcilla (*Diario de Madrid*, 12 de junio de 1798, p. 654), que describe en su cantilena (designación errónea frente a cantinela que utilizaba *La sensible*) una escena amorosa, en la que el joven amante insiste en obtener confirmación a sus aspiraciones sentimentales, mientras ella mantiene una dura pugna para no expresar, con la voz, sus sentimientos, aunque su rostro lo diga todo. La autora mantiene el distanciamiento que justifica el nombre adoptado:

"Yo vi un joven prendado
de una doncella honesta
buscar en su semblante
de amor alguna seña.
Ya gozoso, y ya triste,
ya lleno de reserva
le vieras; y sus ojos
cien veces en la tierra
fijos tener, y ciento
tornar a la doncella.
Vile pedir osado
declaración sincera
de lo que dice el rostro,
y que la lengua niega;
pero ella en sus ardores
oculta con destreza
el rostro desviando,
como quien le desdeña.
el hombre es el rendido,
la idolatrada ella:
¿y con tal vencimiento
no se muestra altanera?
¡como! si la *victoria*
la *libertad* le cuesta!"

No nos muestra un sentimiento personal acerca de una escena concreta, como *La sensible*, sino que describe una situación habitual, con la aportación novedosa de ser contemplada desde el punto de vista femenino. Al igual que en la anterior, aunque ésta esté situada en un ámbito diferente, se justifica la actitud de la mujer, que no se ve descalificada, ni criticada sino explicada.

En ambos casos las situaciones descritas transcurren en el ámbito social que rodea también a sus autores, no hay una idealización del paisaje ni de los sentimientos amorosos. Es la vida tal y como transcurre a su alrededor lo que aparece en ellas, pero contemplada, esta vez, desde un teórico punto de vista de mujer, que muestra no la condena por las culpas sobrevenidas con las que se acusa a la mujer de destruir el tejido social, sino como víctimas de las circunstancias en que debe vivir, y de los papeles que debe cumplir.

Tanto la muy pobre, que debe buscar alimento para sus hijos, como la señorita que debe ocultar sus sentimientos, son víctimas de la sociedad que las condena, como mujeres, a la custodia de un honor basado en su correcto comportamiento sexual. ¿Debe por esto considerarse que sus autoras fueron mujeres que reclamaban cierta comprensión para las de su sexo? No hay forma de averiguarlo y, en realidad no importa tanto como que es una voz de mujer la que se alza en defensa de otras mujeres, bien sea porque el autor es femenino, o porque un hombre, un redactor de periódico considera que con esta firma la crítica y las consideraciones vertidas surtirán mayor efecto, manteniendo, al mismo tiempo, los asuntos de mujeres entre ellas, marginadas del mundo masculino.

Decía que *Observadora* es un calificativo adoptado por el autor de una "Letrilla" publicada en el *Correo de Jerez* (3 de enero de 1802), para ocultar su identidad. En esa "Letrilla" pasa revista a muchos de los males sociales de la época. Tiene como estribillo el siguiente: "Si así va el mundo/ Ande la rueda". Con respecto a las mujeres hay dos estrofas de crítica específica:

"Como con todo
hoy se comercia,
el matrimonio
se pone en venta.
[...]
El pudor no hace
las bodas buenas,
sino es el baile
de las boleras."

Letrillas críticas que obedecen a lo habitual de estas composiciones, aplicada a los temas-emblema que constituían el objeto de las críticas ilustradas: el culto a la apariencia, la falta de generosidad, la religiosidad formal que oculta pecados contra sus semejantes (como la usura), e incluso a la propia *observadora*:

"Todos critican,
yo la primera,
y nadie sabe,
lo que se pesca."

En este mismo *Correo*, unos meses antes (26 de noviembre de 1801, p. 61) apareció una carta, en la que iban incluidas tres octavas, firmada por *Justa La Curiosa*. Posiblemente no sea casual la relación semántica entre observación y curiosidad separadas por un límite tan difuso. En este caso la diferencia está en el hecho de que la carta recoge tres octavas que han sido encontradas en la calle por su autora, a la que su curiosidad por lo ajeno lleva a violar, en la ficción, un texto ajeno. Ambos, diría yo son caras de una misma moneda falsa, fingidas las dos, y critican el estado del mundo coincidiendo al tratar las relaciones amorosas entre hombres y mujeres: la primera (La *observadora*), destaca un hábito social tipificado, el rito de la relación, la segunda la falsedad del amor declarado por los hombres, haciendo radicar en la propia frustración masculina las maldades vertidas contra la mujer:

"Si los que escriben tales versos son los que después quieren dar máximas satíricas contra nuestro sexo; mucho debemos temer, sean hijas del encono y del escarmiento. Pruebas hemos dado de poder profundizar como los hombres más literatos, pero no hay padres que adornen el espíritu, y cada vez decae mas nuestra opinión."

Por último dos seudónimos más, de autores que no publicaron en el *Diario de Madrid: La poetisa cantábrica*, (*Correo de los ciegos* de Madrid, 12 de septiembre de 1787) y *Musa Tersícore* (*Diario de Valencia*, 22 de septiembre de 1793). La primera dedica un poema *A la noche*:

"Oh Diosa de las sombras,
reina de los abismos,
benigna protectora
de amorosos delitos,
de sustos, y de penas
el más seguro asilo,
pues no hay pecho alterado,
que no entregue al olvido
cuidados y temores
en tu espacio tranquilo,
o fiado en tus sombras
o del sueño vencido.
O tú, de las venganzas
el tiempo más propicio:
o noche sin fin, o noche,
no me niegues tu auxilio
para la que propongo,

para lo que medito.
Ven, y de oscuridades
cubre todo el Olimpo,
disputando a Diana
sus rayos reflexivos:
si ocultas mis intentos
si ayudas mis designios,
te haré de negro jaspe
un templo peregrino,
en cuyas aras veas,
por primer sacrificio,
el mas funesto buho
entregado al cuchillo,
abrasarse en cipreses,
que formando obeliscos
de llamas, aun a Febo
le muestren tu dominio,
cuando densos empañen
sus rayos peregrinos.
Ven; pero ya parece,
que benigna te miro
condescender piadosa
a lo que te suplico,
verificando sombras
cuanto dicté en suspiros:
ea, soberbia mía,
ea, furor altivo,
dad fuerzas al brazo,
y dadle al pecho brío,
para volver triunfante
a cumplir lo ofrecido,
dejando castigado
tan villano enemigo."

y añade un *Decreto que puso un apasionado:*

"La noche que esto oyera,
con tono triste dijo,
cúmplase lo que piden
en versos tan divinos."

Este poema ofrece algunos aspectos que podrían pertenecer a lo que hemos dado en llamar corriente sentimental. Así, las invocaciones a la noche, aunque no hay una identificación del estado anímico con el cosmos, y se busca más el refugio de la oscuridad que proporciona la noche que las reminiscencias fantasmagóricas o fúnebres de ésta. Una pasión, la venganza, se exalta sobre la razón, rompiendo la mesura neoclásica y se manifiestan los sentimientos de forma física mediante suspiros. No expresa, sin embargo, ni desesperación ni una angustia insondable, sino más bien una cuestión de honor que le acerca a la tragedia neoclásica; el metro heptasílabo fue muy utilizado por el Romanticismo pero también por el Neoclasicismo y la naturaleza aún se concibe asimilada a formas creadas artificialmente por el hombre, hay alusiones mitológicas clásicas (Febo, Diana, etc...) y la venganza es, por otra parte, un sentimiento que implica la existencia de un tejido social o familiar, ya que depende de la consideración ajena, y no es un sentimiento personal que le impulsa más allá de su voluntad. Hay por tanto una manifestación sentimental, pero enmarcada en principios estilísticos e ideológicos ilustrados, lejos de los paroxismos románticos. Sobre su identidad, igual que en otros casos, nada ayuda a determinarlo.

Por fin, quien utiliza el seudónimo de la *Musa Tersícore* escribe "Para curación de algunos enfermos que padecen pujos de vanidad de caballeros andantes, y emprendedores de aventuras *Recipe* (sic) una advertencia. Anacreóntica"[156]. El título indica el carácter y contenido del poema que

[156] *Diario de Valencia*, 22 de septiembre de 1793.

tiene pretensiones puramente satíricas; su objeto es un individuo, cuya generosidad le hace víctima perfecta para las damas experimentadas y entrenadas en vivir de los regalos de un hombre. El texto contiene alusiones a clásicos españoles, como Cervantes (en la comparación con D.Quijote), con las especiales connotaciones que el XVIII atribuía a este personaje. La poesía termina con la cita de un autor considerado tradicionalmente como un misógino, que revela la opinión del autor sobre las damas. Por otra parte, el uso de la anacreóntica está dentro de la moda de fines de siglo, que llevó a utilizar esta estrofa con asiduidad más allá de su contenido tradicional:

"Mi Blas ¿quién te mete
en aparentarte
otro Don Quijote,
que deja encantarse?
Mi Blas, ¿te convienes
(convenio notable)
con otros amigos
a partir Galanes?
El es un buen hombre,
tiene buen carácter,
y dócil a prueba,
deja que le engañen.
Dimes y diretes
de otros se saben;
pero de Blas, sólo
dares y tomares.
Yo creo que el pobre,
cansado de jaque,
de tan vano empeño
quisiera zafarse.
Su bolsa suspira,
porque es mucho avance
seguir los caprichos
de una dama andante.
Dama aventurera,
que a los doce Pares
juntos desafía,
es Dama de examen,
Y a vuelta de todos,
tal vez se complace
más con Escuderos,
Que con los Roldanes:
¿Y a mi Blas no hay uno
que le desengañe?
Buen animo, amigo,
Récipe al instante.
Abre los oídos,
y escucha a quien sabe
decir con Quevedo,
en muy buen romance:
"Siendo de la Andalucía
moscovita te tornabas,
y eres araña que andabas
tras la pobre mosca mía."

Estas dos últimas poesías son consideradas por C.Sullivan, como decía más arriba, impropias del nivel de conocimiento y habilidad literaria, de la mujer. Cierto que la mención de clásicos, por esta Musa Tersícore y la audacia, respecto a su tiempo, de la obra de la poetisa, podrían indicar que es necesario que haya un hombre tras esos seudónimos. Sin embargo, yo sólo me atrevo a considerarlos dudosos por la imposibilidad de confirmar que sean obras de mujer, con lo que no pueden incluirse en este estudio sino como una muestra de la poesía que se considera puede ser femenina en esta época.

Así, de los seudónimos que he tratado algunos hacen burla de las pretensiones de las muje-

res como los que firman *Una Dama amante de la razón* y *Tu tía*, otros exponen una situación dramática que afecta primordialmente a mujeres desde el punto de vista de una mujer, lo que les permite mostrarse más cercanas (las firmadas por *La sensible* y *La observadorcilla*); otras son muestra de un estilo que mezcla los elementos rococó con una sensibilidad exacerbada ante lo natural (*La pastora del Jarama* y *La principianta*) cultivado por otras mujeres del siglo.

En el mismo *Diario de Madrid*, y por las razones ya expuestas (propósito de instrucción para las mujeres, falta de control de la autoría, facilidad de publicación,...) aparecen una buena cantidad de las cartas que se publican en este mismo medio, con seudónimo o nombre supuesto. Los temas no son, en absoluto, variados. Parte de ellas se limitan a exponer el prototipo de desarrollo vital y cotidiano de una mujer, generalmente mostrados como un ejemplo de la educación al uso, considerada negativa, y utilizados para enunciar los principios de la Ilustración para la mujer, basados en un comportamiento más enfocado a la familia y al enriquecimiento personal por medio de las prácticas debidas de su sexo, como la lectura piadosa, labores manuales, etc... Estas cartas es más que probable que sean simples trucos de los redactores para contraponer la conducta recriminada de las mujeres con la propuesta por ellos. A este tipo pertenecen, por ejemplo las siguientes:

- Atilana Larramendi: "Carta al editor del *Semanario*, en que refiere algunos incidentes de su vida."*Semanario erudito y curioso de Salamanca*, Tomo III, 1797, pp. 57-63.

- Papel remitido a los diaristas. Una señora que se ha retirado a un lugar de Castilla la Nueva, ya desengañada sin ser vieja, escribe a una amiga suya que esta en la Corte la siguiente carta. *Diario de Madrid*, 1788, T. VIII, pp. 421-423.

- *Bellatriz la sayaguesa*: "Carta contra los petimetres", *Semanario curioso y erudito de Salamanca*, T.VII, p. 19-23.

Los elementos de estas cartas son siempre similares: las quejas de las mujeres mayores porque no reciben las mismas atenciones de los jóvenes petimetres que años atrás, las dificultades de mantener atentos a los cortejos, los problemas para casar a las hijas, etc...

Otro recurso son las cartas en que una supuesta mujer recrimina alguno de los comportamientos a los que se ve forzada:

- *La petimetra por la fuerza*: "Carta al problemista...Censúrase en ella el excesivo lujo de las mujeres y su afán por seguir las modas.", *Diario de Madrid*, 7-8 de enero de 1797, p. 29-32 y 33-35.

También se consideran temas muy concretos como las colas de los trajes (*La Petimetra* "Carta en defensa de las colas de las faldas" *Diario de Madrid*, 12 de agosto de 1795. *Doña X*, "Carta al Autor de las cartas sobre las Colas", *Diario de Madrid*, 20 de agosto de 1795, aunque Serrano y Sanz cita el año 1793) o los pajes (Dª Soledad Narriondo "Carta de...contra el abuso de tener pajes sin poder mantenerlos", *Diario de Madrid*, 1789, T.IX, pp. 261-262).

También se tratan otros más generales como la belleza de las mujeres y la defensa de su género. Para el primer caso se da la circunstancia de que se crea toda una familia, los Bocecas. Liseno, Fray Juan Fernández, decía : "No hay hombre que no desee el trato de una hermosa: si exceptúa la familia de los Bocecas, que tienen por ficción la hermosura."[17], contra los que escriben supuestas e indignadas mujeres:

- *Una Dama madrileña* al Señor Don Isidro Calle Boceca. *Diario de Madrid*, 28-30 de julio de 1795.

- *Una dama*: " Quien haga aplicaciones, con su pan se lo coma. Carta de una dama a don Isidro Boceca, en defensa de las mujeres.", *Diario de Madrid*, 10 de agosto de 1795.

- *Su amiga y paisana R.X.F.*: "Carta a la señora defensora de la belleza, acerca de en qué consiste ésta.", *Diario de Madrid*, 14 y 15 de agosto de 1795, pp. 921-923 y 925-926.

- *Concha*: "Carta del Extravagantísimo acerca de la belleza" *Diario de Madrid*, 19 de setiembre de 1795, pp.1061-1062.

---

[17] *D.C.M.*, 24 de octubre de 1795, p.1204.

- *Doña Boceca*: "Carta al Abate Cortejo de la Señora madrileña, sobre el concepto de la belleza", *Diario de Madrid*, 28 de septiembre de 1795, pp. 1097-1102.

- *La defensora de la belleza* a la Sra. Emilia. *Diario de Madrid*, 30-31 de enero, 1796, pp.117-118 y 121-122.

También hay cartas en defensa de su sexo:

- *La defensora de su sexo*: "Defensa de las Mujeres", *Correo Literario de Madrid*, T.IV, 1794, pp. 142-151 y 153-160.

- *Clara sincera*: "Carta al Diarista en defensa de las mujeres", *Diario de Madrid*, 12 de enero de 1795, pp. 45-46.

Otros seudónimos son *la Defensora de las madrileñas, la Preciosa, Una mujer imparcial* o *la Madrileña andaluzada.*

También hay alguna en que se utiliza el seudónimo femenino, con un calificativo peyorativo, para ridiculizar las pretensiones de las mujeres. Es el caso de *Mari Sabidilla* que suscribe "Carta al Diarista acerca de la pureza de la lengua castellana" (*Diario de Madrid*, 14-15 setiembre de 1799).

Lo literario es prácticamente inexistente en estas cartas; su valor se circunscribe a lo sociológico, al dibujo de las circunstancias de época, a la crítica de costumbres, que no es nuestro objeto, y, por otra parte, con casi total seguridad no son obras de mujeres. Como muestra copiamos el primer párrafo de una de ellas:

> "Señor Diarista y muy Señor mío:
>
> Quisiera decirle a Vmd. lo que tengo acá en mi cabeza, y no sé si acertaré, porque tanto como entiendo de ponerme moños y cintas, otro tanto ignoro de qué manera he de explicar mis pensamientos para que me entiendan las gentes, y no se fastidien de mis palabras. ¡¡Ah! si lo que escribo me lo oyesen de mis labios, bien segura estoy de que no habría un solo hombre, por severo filósofo que fuese, a quien no mereciese muchos elogios: porque he de saber Vmd. que la naturaleza, según dicen, anduvo pródiga conmigo en esto de ponerme en tal proporción las narices, la boca, los ojos, y las cejas, que con razón se puede decir que me hizo hermosa. Así lo dicen todos, así es notorio en el Pueblo, y así lo confiesan hasta las mismas mujeres amigas mías, quienes no pueden disimular ni su admiración, ni su envidia, cuando me miran atentas. Por lo mismo soy muy admirada de cuantos me tratan, y me han puesto las continuadas lisonjas en un estado que no puedo sufrir que me contradigan, ni que no ensalcen hasta los Cielos cualquiera cosa que me pertenezca."[14]

6. La publicación anónima femenina: Mª Antonia de Blancas, Margarita Hickey, Rita de Barrenechea, la Condesa de Montijo y Mª Gertrudis de Hore.

Algunas de las obras que figuran como obras de mujer en este estudio, se publicaron, en realidad de manera anónima, y se conoce la identidad de su autora por otros medios. Es importante saber por qué ocultaron su nombre algunas mujeres: todas arguyen la modestia, exigida a su sexo y valorada como mérito en algunas de estas obras por críticos y prologuistas, y el miedo a la crítica, vinculado al riesgo que corre especialmente su reputación por ser mujeres; en ocasiones estas dos razones, modestia y miedo, unidas a cierto juicio religioso, que vincula la obra literaria a las vanidades del mundo, lleva a algunas mujeres a destruir una parte e incluso la totalidad de sus obras.

Este es el caso de la comedia nueva *El esclavo de su amor y el ofendido vengado* [s.l.s.i.s.a.] que bajo el título afirma que está "Compuesta por una Señora de esta Corte". En el expediente de solicitud de licencia[15], Pedro García Fuertes en nombre de Dª María Antonia de Blanca, natural de esa corte dice: "que mi parte tiene compuesto y desea imprimir la comedia nueva intitulada el escla-

---

[14] *La defensora de la belleza*. *D.C.M.*, 28 y 29 de julio de 1795, p. 849.

[15] Consejos, leg. 50645.

vo de su amor y el ofendido vengado,...". Para poder imprimirla suplica que se le conceda licencia tras la correspondiente censura. La licencia es concedida en diciembre de 1749.

Esta obra, aunque queda fuera de los límites cronológicos, nos sirve como precedente para situar el caso de otra mujer. Aquí hemos descubierto el nombre de la autora y el año de impresión en el expediente de petición de licencia, pero el caso de Margarita Hickey es más complejo.

Para empezar, presenta su obras con un nombre falso *Dª Antonia Hernanda de la Oliva* (añadiendo el apellido *Carrizo* en alguna ocasión), en la misma solicitud de licencia. Éste es el nombre que utiliza para pedir licencia de publicación, en 1779, de *Varias poesías*[160], la traducción de la *Andrómaca* y del *Diálogo entre España y Neptuno*[161] (el título final incluye "*en honor del Capitán Ceballos*"). Todas estas obras, aparecieron, a su vez, publicadas en un volumen titulado *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos Poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos...*[162] que tampoco lleva el nombre de su autora, sino que va firmado simplemente como obra de "Una dama de esta Corte".

Los trámites que llevaron a la impresión de esta obra fueron laboriosos y duraron varios años. En ellos revela su nombre, obligada por la pretensión de dedicársela al rey. Este deseo le hace escribir a Floridablanca como intermediario, aunque su solicitud no fue finalmente aceptada. Quizá, de haber conseguido este privilegio, hubiera desvelado públicamente su identidad. Expone, en una de los peticiones que dirige a los que deben tomar la decisión, los motivos por los que recurre a estas estrategias de ocultamiento:

> "La causa de llevar estas octavas al fin de ellas otro nombre supuesto y no el verdadero de la que las ha compuesto, es que, por natural y debida modestia, su autora desea publicarlas en nombre que no sea el suyo propio, por cuya razón tiene pedido el permiso o licencia del Consejo, de imprimirlas en el insinuado que está al pie de las octavas; y en el mismo se le tiene concedida la licencia del Consejo para su impresión. Pero si esto puede ser estorbo para que no pueda lograr el gusto que desea, de dedicarla a Su Majestad, que desde luego mudará de intento por lograrle, y pondrá su nombre, aunque sea a costa de lo que en eso debe padecer su sufrida modestia."[163]

La razón fundamental es la humildad y modestia (con la precisión de su doble origen, natural y social), tópicos que se usarán también en los preliminares que presentan la obra al público, como muestra del sometimiento al superior intelecto masculino. Aquí, como en aquella ocasión, no muestra la mínima coherencia con los alegatos que en ese mismo espacio y en sus poesías reivindicaban el talento de la mujer. Como ya señaló Margarita Nelken no parece haber correspondencia entre esta aparente humildad, la huida de todo reconocimiento y el contenido de los prólogos y aprobaciones que sitúa frente a sus poemas e incluso el de estos mismos. Nelken lo describía así:

> "Hizo también algunos pinitos con poesías propias, tímidamente firmadas "Una Dama de esta Corte". La timidez, por lo visto, radicaba sólo en la forma; en el fondo estas poesías son, ardientemente amorosas, o de una violencia feminista superior, si cabe, a la de Inés Joyes Blake."[164]

Esa supuesta humildad no le impide incluir los halagos a su propia obra, como veremos y, por otra parte, su identidad era ya conocida entre aquellos cuya opinión podía importarle como D. Agustín Montiano y Luyando o los redactores del *Memorial Literario:*

> "Allí callamos muchas que vivían y conocíamos, aguardando ocasión que su modestia ofreciese oportunidad para que no quedase oculto su mérito. Entre ellas era Dª. Margarita Hickey y Pellizoni, autora de la presente obra, la cual es el mejor testimonio de su instrucción y talento para la poesía."[165]

---

[160] *A.H.N.*, Consejos, leg. 5544, nº59.
[161] *A.H.N.*, Consejos, leg. 5543, nº76.
[162] Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXIX.
[163] Recogido por Serrano y Sanz.
[164] NELKEN, Margarita: *Op. cit.*, p. 177.
[165] T. XVIII, pp. 341-342. A pesar de esto el Marqués de Valmar ignoraba quién era esta dama, de la que sólo conocía sus iniciales. CUETO, Leopoldo Augusto: *Op. cit.* Tomo LXI, pág. CCXXXIV.

La modestia reaparece en esta crítica como virtud femenina reconocida, la que ella misma aducía en la petición para silenciar su nombre.

Por último, no tiene reparo en pedir, con su nombre la licencia para la *Descripción Geográfica e Histórica de todo el Orbe conocido hasta ahora,* una obra de temática, por lo que requiere de conocimientos, totalmente masculina, y que no llegó a publicarse tras la demoledora crítica (al fondo y a la forma) de Antonio Capmany[166]. Éste adujo que no había interpretado bien los libros que le habían servido de base, o que no los había escogido buenos, que forzaba la verdad por ajustarse al verso, que no era, al fin y al cabo, mas que "pésima prosa, sin regla alguna ni medida métrica"[167].

Esta solicitud está fechada en 1790 (se remite a censura el primero de junio de este año y el 26 de enero de 1791 está firmado el juicio de Capmany) y quizá la única explicación estriba en los problemas que se intuyen en la reiterada petición de licencia para sus primeras obras, desde la primera en 1779 hasta su publicación en 1789, incluyendo la solicitud, anteriormente citada de que podría figurar su nombre si esto fuera favorable a su causa. Tal vez, la misma negativa del rey a que le fuera dedicada la obra, y sobre todo, el hecho de que ya tuviera publicada la primera (en 1789), la indujeron a creer que su nombre no era desconocido, y que actuaría favorablemente en su petición, respaldado por las críticas elogiosas de algunos medios .

¿Por qué, entonces, la ocultación en ese primer volumen?. Serrano y Sanz argumenta el pudor femenino y el corazón herido:

> "A las ilusiones sucedieron los desengaños, que lamentó en versos, quizá prosaicos en la forma, pero llenos de intenso dolor, como quien traslada al papel las amargas experiencias de la vida. Acaso al tratarse de recuerdos palpitantes fue causa de que intentase publicar sus poesías con el seudónimo de Antonia Hernanda de la Oliva, y que luego pusiera solamente las iniciales M.H."

Sin olvidar, en ningún caso, la adopción del papel de modestia adecuado para conseguir el permiso masculino para publicar (adopción porque la autora no se expresa modestamente a lo largo de su obra sino ante estas instancias oficiales y en alguna ocasión ante los lectores) creo que su motivación no es, en todo caso, este pudor, típicamente femenino, que defiende Serrano y Sanz. El tema de los poemas es tanto el sentimiento dolorido por el amor de la autora, como la crítica al género masculino, una crítica feroz que pretende advertir a las damas de las malas artes de éstos y dejar al descubierto su engañosa condición. No es algo que se hubiera perdonado fácilmente a una mujer, al menos no tanto como se premiaba su dedicación a temas considerados más adecuados, como la naturaleza, con cuya simplicidad concuerda la formación y esencia de la propia mujer. Por ello, no creo que el motivo sea tanto ocultar sus propios sentimientos, como evitar hacer frente directamente a los hombres con su propio nombre, exponiéndose a las burlas y críticas de cualquiera. Otra poetisa, Martínez Abello, criticaba, dulcemente, a Mª Gertrudis de Hore que no desvelase su nombre por razones de modestia:

> "Ni la modestia en éste
> me parece del caso;
> pues lo que a nadie ofende
> no debe dar cuidado."[168]

En el caso de Hickey la ofensa podría ser para los hombre o para sí misma, al desvelar ocultos pecados de pasión, en ambos casos determinados por lo que se considera propio del carácter pudoroso de la mujer, vergonzosa de exponer sus sentimientos de amor y dolor, o que no puede ejercer claramente la crítica al género dominante.

---

[166] *A.H.N.*, Consejos, leg. 5556, Exp. nº12.
[167] *Ibidem.*
[168] Cfr. nota 10.

En teoría es también la modestia lo que provoca que la obra de otra mujer, Rita de Barrenechea, Condesa del Carpio, se publique sin su conocimiento:

> "Tan justo, y tan arreglado dictamen, fundado en el verdadero mérito de esta composición, al paso, que ha excitado mi deseo de que salga a la luz pública, disculpará también la licencia, con que aun sin noticia de su autora, me atrevo a producirla, como parto de el singular talento que la ha concedido la naturaleza."[169]

Este desconocimiento impide que la autora incluya su propia voz a la hora de presentar esta obra y explicar los motivos por los que no aparece su nombre en la portada. Sin embargo, este editor masculino reconoce la modestia como un elevado valor personal de la autora que revierte en el de su obra:

> "No es ésta la primera, ni la única obra, en que lo ha acreditado suficientemente antes de ahora, y si no fuera por temor de ofender su suma modestia, y moderación, me detendría a referirlas; pero baste la presente, que en medio de una muy quebrantada salud compuso para diversión, y recreo de su ánimo tranquilo siempre, aun en medio de las mayores indisposiciones, e incomodidades corporales. Ella, a la verdad, da una idea del noble espíritu de su compositora, y obliga al lector a tomar cierto interés en su salud, y a desear, que Dios se la conceda con mayor robustez muchos, y dilatados años, para lustre de las letras y honor de las de su sexo"[170]

En el caso de la Condesa de Montijo es el miedo a la reacción del público lo que le impide publicar la obra con su nombre, aunque éste queda finalmente desvelado por la carta-prólogo de Climent:

> "Muy Señora mía: Ofrezco, o por mejor decir, restituyo a V.E. impresas *Las Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio*, que V.E. se sirvió entregarme manuscritas, y vertidas en esta ciudad de la lengua francesa a la española. Harto me costó conseguirlo; resistiéndose V.E. a condescender a mis ruegos. A la verdad no lo extrañaba, porque V.E. a las razones que le sugería su modestia, añadía el reparo, de que a lo menos causaría gran novedad la impresión de estas instrucciones; en atención a que años ha, por no decir siglos, que ninguna mujer ha publicado en España semejantes obras. Sin duda muchos, decía V.E., juzgarán, que debía entretenerme en leer comedias y novelas, y quizá no pocos aplaudirían que me hubiera dedicado a traducir algunas obras de Voltaire, para hacer amena y agradable mi conversación [...] Y estos mismos, añadía V.E. harán burla de que me ocupe en leer y traducir estas *Instrucciones cristianas*, y cualquier otro libro de piedad."[171]

Estos inconvenientes son rechazados por Climent en esa carta-prólogo, recomendando una moderada instrucción religiosa para las mujeres y la conveniencia de que éstas se ocupen en este tipo de labores tras cumplir con los que les impone su hogar. Así, si bien la autora había manifestado su deseo de no publicar la obra, y su nombre no aparece en la portada, no dura mucho más allá de dos páginas el misterio que se desvela en el mismo prólogo.

Otro caso de modestia es el de Mª Gertrudis de Hore, que publica sus poemas en periódicos bajo las siglas H.D.S., que corresponden al sobrenombre *Hija del Sol* que su belleza le había ganado, según la leyenda, entre los habitantes de Cádiz. Es, por tanto, un acrónimo que no presenta dificultades para ser desentrañado y que funciona más como nombre artístico o seudónimo, que como forma de ocultar su identidad.

Lo común a todas estas mujeres, salvo quizá el caso de Barrenechea en que el sigilo es mayor, es que ocultan su nombre para exhibirlo al mismo tiempo. Se esconden, no se atribuyen el mérito

---

[169] BARRENECHEA, Rita: *Catalín*. Jaen, [s.i.], 1783. Prólogo sin paginar bajo el epígrafe *El editor*.

[170] *Ibidem*.

[171] *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio y sobre las ceremonias con que la Iglesia le administra. Escritas en francés por el Sr. Nicolás de Torneux, Prior de Villers. Traducidas en español por...* Barcelona, Bernardo Pla Impresor, [1774]
La fecha se deduce de la *Licencia del Ordinario* y *Licencia del Consejo* que anteceden al índice. El nombre de la traductora no aparece en la portada. Sabemos que es obra de Doña María Francisca de Portocarrero, Condesa de Montijo, por la Carta del Ilmo. Señor Don José Climent que hace las veces de prólogo, presentando la obra y justificando el trabajo realizado por la Condesa.

pero dejan el margen suficiente para que sus méritos sean reconocidos. Aun creyendo en la sinceridad de su modestia resulta difícil de creer que se molestaran tanto en adoptar una postura de humildad cuando podían ser fácilmente reconocidas. En el caso de Mª Gertrudis de Hore, en algún poema se incluye una completa descripción de su autora, como en el *Diario de Madrid* con fecha de 8 de junio de 1795, p. 651:

> "Las poesías de los días 11 y 21, señaladas con las iniciales H.D.S., me consta son de un Señora gaditana, conocida con el nombre de la *Hija del Sol*; su instrucción en varias lenguas, su erudición escogida, su buen gusto e ingenio, juntamente con sus prendas personales, la han adquirido la admiración de cuantos la han tratado."

Se puede concluir que es más una actitud de modestia adoptada frente a lo que entienden como una exigencia social que una postura sincera, que les hubiera llevado a renunciar a cualquier reconocimiento, como en el caso de Rita Barrenechea. Llevan al límite el tópico de modestia que pretende ganarse la benevolencia del lector, pero no permiten que queden dudas sobre su autoría.

7. Confusión de títulos nobiliarios.

En el caso de las mujeres con título de las que tenemos mayor información porque desarrollan su vida en un ámbito social que favorece la existencia de más noticias de las habituales, el problema es la confusión de las diferentes mujeres que ostentaron dicho título; estas confusiones suelen ser más causadas por los historiadores de la literatura, que adjudican una obra a la persona equivocada, que por la propia autora a la que como máximo puede acusársele de buscar protección bajo su título nobiliario, o adoptar una actitud de legítimo orgullo o superioridad, al firmar la obra.

Uno de estos casos es el de la traductora de *La lengua de los cálculos* de Condillac. Firma en la publicación de su obra como Marquesa de la Espeja, sin especificar a que persona concreta corresponde el título. Por ello la obra ha sido adjudicada a las diferentes marquesas de ese nombre que vivieron por los años de su publicación. Margarita Nelken la identifica como Doña Josefa Ceballos y Alvarez de Faria. Fernández Quintanilla, apoya la propuesta y afirma que la autora sería Josefa Ceballos, sobrina de Godoy por su madre. Sin embargo, Ezquerra del Bayo y Pérez Bueno[172], establecen que esta Josefa Ceballos es hija de Josefa Alvarez de Faria y Don Pedro Ceballos, que se casaron en 1793, con lo que difícilmente podría ser Josefa Ceballos autora de las traducciones que se le atribuyen (de los años 1785 y 1805). Estos últimos se inclinan por que sea la madre de su marido (un Marqués de la Espeja de apellido Aguila); apoya este dato la frialdad de la dedicatoria de la traducción de la obra de Condillac, excesiva para provenir de una sobrina. Serrano y Sanz sostiene que la autora de esta traducción sería Doña Vicenta Corbalán y Castro, mujer de D. Antonio del Aguila y Ulloa, Marqués de Espeja, al que sucedió en el marquesado su hijo, D. Ramón y a éste, D. Luis del Aguila, que fue el marido de Dª Josefa Ceballos, con lo que la traductora sería, no la madre sino la abuela del marido de Josefa Ceballos. Ésta, por otra parte, no pudo usar el título hasta 1827, con lo que queda fuera de toda consideración. Aguilar, finalmente, dice que es Josefa de Alvarado Lezo Pacheco y Solís. Parece ser que podría ser ésta ser la traductora, como lo es de la *Filosofía de moral* de Zanotti. En este caso, aunque todos los documentos relacionados tanto con la licencia de impresión, como la concesión de la dedicatoria a la Infanta Carlota Joaquina, se firman con el título de marquesa, hay una carta a Floridablanca en agradecimiento por su mediación para que la Infanta aceptase la dedicatoria, firmada como Josefa de Alvarado[173].

Se comprueba que la confusión se causa por cierto descuido en la comprobación de fechas, evitable con un interés real en las autoras del XVIII.

---

[172] EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín y PEREZ BUENO, Gustavo: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924.

[173] *A.H.N.*, Consejos, Leg. 11.277, nº6.

En resumen, reconociendo la problemática sobre la identidad en esta época que abarca las más diversas combinaciones (uso de un seudónimo de diferente sexo, utilización de varios seudónimos por un mismo autor, anonimato, suplantación, acrónimos ...) hay, en cuanto al género, dos fenómenos distintos en esta ocultación de la propia personalidad o adopción de un sexo diferente:

- Las mujeres ocultan su nombre, no se conoce ningún caso en que una mujer, como ocurrirá luego, adopte un nombre de varón para publicar sus obras. Hay diferentes motivos por los que las mujeres que hemos mencionado oculten su nombre; en primer lugar la modestia, que además de ser un tópico como en el caso de los varones, es una exigencia en su caso para la formulación de peticiones de licencia y en la publicación periódica, en la que se exponen al juicio de un número elevado de lectores que lo consideran atributo indispensable en la mujer de manera que llega a ser uno de los criterios por los que se afirma la identidad sexual de un autor, si se muestra modesta, ha de ser mujer; esta consideración se resalta en las críticas, como en el caso de Rosa Mazaorini, cuya humildad garantiza su feminidad y en la crítica a *la Principianta*, en que la docilidad es la virtud recomendada, a pesar de su incapaz natural para la literatura. La modestia aducida no puede considerarse sincera en exceso ya que siempre se descubre, de una u otra manera, el nombre de la autora, por las pistas que ella misma deja.

Además del recurso al anonimato, hay mujeres que firman obras de un hombre. Ocurre así en aquellas obras en que, como sostengo, la literatura es una labor prestigiada que conduciría a este engaño, para labrarse un nombre socialmente elogiado. Otro caso, como el de Mariana Alcázar, es el del hombre que, por miedo, hace firmar a una dama su obras, o aquellos en que se les atribuye por error.

El seudónimo, la ocultación, aparece en obras de creación: aquellas en las que la autora no sólo no gana prestigio, sino que incluso corre el riesgo de perder el que tenga, poniendo su nombre en boca de cualquiera. La diferencia está en que mientras las novelas morales traducidas, como *Sara Th.* traducida por Mª Antonia Río y Arnedo, apoyan la imagen de mujer doméstica que se predica a fines de siglo, y su producción es prestigiosa, las obras de creación con pretensiones, más allá del halago simpático a sus intentos, chocan con los criterios masculinos de lo que debe ser la literatura femenina. En éstas se dará el anonimato y el seudónimo, en las que buscan el reconocimiento mediante la adopción y divulgación de los principios morales para la mujer a fines de siglo tendremos más posiblemente la apropiación de la obra de otro.

- la usurpación de lo femenino, por parte de un varón. Éste es el fenómeno inverso, el de aquellos hombres que utilizan, siempre supuestamente, un seudónimo femenino y obedece de la misma manera a motivos diferentes. Así las obras burlescas utilizan el sexo como elemento de la chanza, tanto de un determinado género, los pronósticos por ejemplo, como de las propias mujeres, mediante la caracterización del sexo tipificado con cualidades negativas al que se une la hipérbole en la crítica que acentúa la broma, compartida por autores y críticos. La burla alcanza a las aspiraciones literarias femeninas, sirve para difundir, con voz de mujer (lo que las autoriza aún más), ciertas críticas al comportamiento de las propias mujeres y en ocasiones nos proporciona la ocasión de recibir todo un tratado sobre la forma de concebir la relación entre mujer y literatura, (modestia, ocio útil, moralidad,...) como ocurre en el caso de Magdalena Ricci de Rumier.

El miedo es también motivo de algunos hombres para ocultarse tras un seudónimo cuando se hace una crítica peligrosa, como en el caso de Rafaela Hermida o de Cruz al usar el de Mariana Alcázar.

Otro motivo, que lleva a esta suplantación, es el de potenciar, por ejemplo desde el *Diario de Madrid*, la participación femenina, creando seudónimos que, a modo de cebo, atraigan a las mujeres como lectoras e impulsen su dedicación literaria.

En aquellos casos en que la obra publicada consiste en ensayos o cartas el propósito crítico educativo es aún más evidente, pues parten de un supuesto costumbrismo en la mayoría de los casos que pretende reflejar la realidad y mostrar lo negativo de ésta frente a la que o bien proponen alternativas o presentan un final desgraciado dejando la lección en manos de las lectoras. Llevar luces, en algunas y, en otras, criticar costumbres femeninas desde una ideología reaccionaria, con

la misma pretensión de modificar los hábitos de la mujer, considerados perniciosos. Son los casos de *La Pensadora Gaditana*, Mª Egipciaca Demaner y Gongoreda y las cartas simuladas.

En ambas direcciones, lo único común en estas maniobras de ocultación es la vergüenza, en los hombres la que les originaría dedicarse a un género menor y en las mujeres por no arriesgarse a la crítica de un público que considera impropia e insignificante su labor.

Finalmente, aunque en algunos casos sólo pueda dudarse de la autenticidad del sexo declarado por un autor y no sea posible determinarlo, hemos de suponer que el autor/a informa su obra con las características formales y temáticas que según su criterio son adecuados en una obra de mujer. Encontramos todo tipo de poesía, desde la pastoril (rococó o neoclasicismo español con claras reminiscencias de Garcilaso), hasta la de crítica ilustrada, la sátira (*Musa Tersicore*), y la sentimental (*La poetisa cantábrica*). Conviven, además en un período corto de tiempo, a fines de siglo, en una época que se ha considerado como de confluencia de los diversos estilos del XVIII.

Sí es cierto que aquellas que hemos considerado "marcadas" genéricamente (las poesías de *La sensible*, *La observadorcilla*...) presentan asuntos comunes en los periódicos del momento desde una perspectiva femenina, que rescata a la mujer de su condición culpable. Aquellas que no tienen una "marca genérica" de este tipo, como *la Poetisa cantábrica*, la *Pastora del Jarama* y *la Musa Tersícore*, son, siguiendo el criterio de C.Sullivan, demasiado correctas para ser femeninas, pero no es imposible que algunas de ellas, pudieran alcanzar un nivel cultural que las capacitara para este tipo de creación, siempre, eso sí, a modo de excepción.

Si hay rasgos comunes que califiquen a una parte considerable de estas poesías "femeninas" es la tendencia hacia lo pastoril y lo sentimental, en los que aparecen temas específicos, fundamentalmente la maternidad, la exaltación del sentimiento paterno-filial y el amor humano, tratado sólo para criticar la actitud del hombre en ellas, nunca describiendo sus pasiones amorosas, pero también hay muestras de poesía filosófica y de crítica de costumbres.

Hay, por otra parte, una serie de textos con firma de mujer, y críticas a éstos, sobre todo cuando hay dudas sobre su género que les obligan a argumentar a favor del femenino que componen un corpus teórico sobre la creación literaria femenina. Sabemos que son juzgadas en virtud de su sexo, real o figurado, caracterizadas en ambas ocasiones como esencialmente incapaces de producción literaria, pero a las que se alienta, como vemos, en virtud de los beneficios personales y sociales que se derivan de su ocupación.

LOS PRELIMINARES. EXPRESION DE LA POSTURA PERSONAL ANTE EL LECTOR.

(RECHAZO, ADAPTACION O ACEPTACION DE LAS IMPOSICIONES SOCIO-CULTURALES.)

1. Introducción

Es un hecho conocido que los preliminares que anteceden al texto (dedicatorias, prólogos, licencias, aprobaciones, versos de elogio...) tienen funciones específicas respecto a éste.

Algunos no tienen más relación con la obra que la de ponerla bajo la protección de un poderoso (como algunas dedicatorias), o dejar constancia de la obra ha superado los trámites legales, como las aprobaciones. Otros, como los versos laudatorios, pretenden ensalzar al autor y respaldar su trabajo. Finalmente el prólogo, el más complejo de ellos, sirve para presentar, justificar y defender la obra ante el lector.

Si, como afirma Roger Chartier[1], se pretende a través de estos y otros elementos del texto, de forma explícita o implícita, forzar a una lectura ortodoxa, parece evidente que por los preliminares de las autoras podremos saber si son conscientes de los condicionantes impuestos por el género a la hora de escribir y de presentar su obra al lector o al censor.

Dentro de los estudios del prólogo en español es un clásico la obra de A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro* [1957][2], en la que se concluye que el prólogo puede considerarse como un género literario ya que tiene características propias y mantiene cierta independencia respecto al texto principal; como tal puede usarse como modelo de acercamiento a este género literario en la época a la que se ciñe este trabajo. En ese estudio el autor clasifica los diferentes tipos de prólogos según su estructura (en verso, epístola-prólogo, etc...) y según su contenido (presentativo, preceptivo, doctrinal o afectivo). Enumera como sus principales características la brevedad, la introductoriedad, la presentación, la defensa y la justificación del texto, la declaración, la alabanza y el contacto con el lector. En ese estudio se hace también un repaso de los tópicos más utilizados en los prólogos del período acotado y finaliza considerando la relación entre lector y escritor. Éste puede referirse al primero con afecto, aspereza, indiferencia y puede ejercer, o no, una selección, marcar el sector del público lector al que se dirige. Como decía, para el estudio del prólogo utilizaré esta caracterización, que ha sido ya aplicada al estudio de los prólogos de las novelas traducidas del siglo XVIII por Mª Encarnación García de León[3].

---

[1] CHARTIER, Roger: *Libros, lecturas y lectores de la Edad Moderna*. Madrid, Alianza Universitaria, 1993.

[2] Madrid, CSIC.

[3] GARCIA DE LEON, Mª Encarnación: "Los prólogos de la traducciones de novelas del siglo XVIII." *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo, op. cit.* pp. 483-494.

2. Estudios sobre el prólogo escrito por mujeres

Además de estudios sobre el prólogo como género literario, hay también otros que se ocupan de la especificidad de los prólogos femeninos causada por las especiales circunstancias que determinan en cada contexto cultural las relaciones entre la mujer y la literatura, por un lado, y la mujer y lo público, por otro. En lo que se refiere a los estudios de literatura femenina, hay tres muy recientes, publicados en los años 1992 y 1993, que tratan los prólogos de las autoras, dedicando una atención especial a los tópicos, como formulas ritualizadas de expresión.

- Mónica Bolufer es la autora de "Valoración de la actividad literaria femenina en el siglo XVIII" [1992][4]; parte de este artículo se subtitula "Estereotipo de la modestia femenina" y se ocupa de los tópicos de modestia, utilizando algunos de los textos femeninos de este siglo (el *Prospecto* de María Laborda, por ejemplo) que recogía Serrano y Sanz. Tras señalar la presencia de estos tópicos de humildad en las escritoras francesas e inglesas de la misma época, afirma que es difícil saber hasta qué punto la modestia responde a una actitud interiorizada, y hasta dónde es un modelo estratégico empleado para obtener una buena acogida en el público.

- También se ocupa de los prólogos escritos por mujeres Myriam Díaz-Diacoretz en "'La palabra no olvida de donde vino', Para una poética dialógica de la diferencia" [1993][5]. Al igual que la anterior esta autora incide en el mismo asunto de los tópicos, resaltando la diferencia entre lo que supone su uso por parte de los varones y por parte de las mujeres.

> "Pero mientras tales justificaciones son *argumentos* retóricos en el sentido estrecho si son afirmados por los hombres, cuando los enuncian las mujeres inscriben estrategias conscientes para darle voz a una mudez que habla culturalmente desde el margen. Mientras más justificatorio sea el tono, más fuerte es la corriente hiperbólica. Así pues, una crítica feminista que se aleja de la estilística tradicional, interpretará textos semejantes desde una perspectiva que pone en tela de juicio los códigos, aparentemente interiorizados, de los discursos dominantes."[6]

La diferencia, insiste esta autora, es que lo que es recurso retórico para el varón en busca de la benevolencia del lector, en la mujer es obligatorio para conseguir, tras la humildad y el reconocimiento de sus pocas pretensiones, el derecho a hablar.

- Finalmente Milagros Rivera [1992][7], aplica el esquema del "rito de paso o de transición" en el estudio de los tópicos; afirma que se puede hacer una interpretación del "miedo a escribir" (y otros tópicos, marcados por el género, es decir, en los que el sexo del autor se emplea como razón que lo justifica, como la debilidad femenina o la carencia de arte) desde la antropología cultural, concretamente desde el "rito de transición". Éste consta de tres etapas: separación, margen o limen y reincorporación. La etapa de "margen", es en la que se redacta el libro, y se considera especialmente propicia para la reflexión y la creación; esta etapa implica la ruptura de la normalidad. La reincorporación llega con la difusión de la obra y el reconocimiento de la superación de la transición con la consiguiente elevación de nivel. La especificidad del género hace que las mujeres no lleguen a superar la transición:

> "Una vez concluido su libro, las autoras no se reincorporan en su sociedad a un nivel más alto porque ni estaba previsto en el sistema de géneros dominante que las mujeres tuvieran acceso propio a la palabra ni tampoco, en esta época, controlaron ellas las instituciones (escuelas, universidades) que regulaban el uso público del pro-

---

[4] *1ª Encontre Internacional de Dones de la Mediterrània, 24-28 Novembre de 1992, Valencia. La Mujer, Creadora y Transmisora de Culturas en el Area Mediterránea: el Mediterráneo como Agora de Encuentro.)*

[5] DIAZ-DIACOTEZ, Myriam y ZAVALA Iris Mª: *Breve hª feminista de la literatura española (en lª castellana). I Tª Feminista: discursos y diferencia*. Madrid, Dirección general de la mujer/Anthropos, 1993.

[6] *Ibidem*, pp. 105-6.

[7] RIVERA, Milagros: "Textos de mujeres medievales y crítica feminista contemporánea", *Nuevas preguntas, nuevas miradas. fuentes y documentación para la historia de las mujeres. (s. XIII-s. XVIII)*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992. pp. 139-154. Lo utiliza también en el capítulo tercero de su libro, *Textos y espacios de Mujeres. (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona, ICARIA Editorial S.A., 1990.

> pio saber y en las cuales los hombres cultos sí pudieron buscar una elevación de estatus a través de la creación y uso público de sus conocimientos. El miedo a escribir puede, pues, reflejar miedo a las consecuencias de un proceso ritual incompleto; el cual documenta, a su vez, un proceso vital incompleto, e incompleto por razones estructurales."[8]

La utilización de este concepto me ha permitido conciliar las diferentes respuestas que las autoras dan a la misma realidad en que se inscriben sus obras a través de la estructura y contenido de los preliminares.

En resumen, si Bolufer dudaba de cuál era la motivación real de los tópicos, Díaz-Diacoretz y Rivera llegan a la conclusión de que los tópicos, a pesar de su codificación, significan algo distinto cuando los utilizan un hombre o una mujer, precisamente porque el código no es igual para ambos sexos, debido a razones de género, es decir, de la construcción social de lo femenino y lo masculino, y señalan que la diferencia fundamental es la situación marginal en que estas autoras se encuentran fuera del círculo de la palabra. Aplicando este principio a las hagiografías Milagros Rivera asevera:

> "El no formar por derecho propio parte integrante de la estructura se traduciría para las mujeres, en múltiples y a veces irremontables obstáculos sociales cuando intentaran enfrentarse con normas y expectativas de comportamiento que ellas consideraran contrarias o incompatibles con su proyecto de santidad o de realización personal."[9]

De tal modo que los tópicos se emplean como presentación, como solicitud de ingreso en el mundo masculino de las letras. Esta solicitud puede hacerse de dos modos: exigiendo los derechos de la mujer a escribir, mediante la defensa de su sexo, o cumpliendo con las normas que establecían que una obra de mujer debía ser menor y responder a criterios determinados como dedicarse a las propias mujeres, es decir, enfrentándose, aceptando o adaptándose a los límites impuestos para ellas.

En el capítulo introductorio de esta tesis, al resumir la teoría de Myriam Díaz-Diacoretz, refería que esta autora consideraba que al analizar una "situación" del enunciado debían tenerse en cuenta tres puntos. Los dos primeros abarcaban las expectativas e imposiciones culturales (entre otros elementos) y las constricciones resultantes de esos elementos, el horizonte de alternativas y los modelos de innovación que funcionan en el sociolecto de una cultura. En este sentido los prólogos cumplen una función fundamental al mostrar cómo la autora se presta o no al cumplimiento de esas imposiciones y expectativas culturales, expresándose con su propia voz.

El tercer punto que debía considerarse según Díaz-Diacoretz eran "las operaciones de asentimiento, adaptación o rechazo de los códigos que actúan en el interior del sociolecto de cada cultura". Los preliminares, como presentación del autor ante el lector y, por tanto, respecto al sociolecto de la cultura, cuyos elementos he venido destacando, muestran cuál de esas tres actitudes, adaptación, asentimiento y rechazo, adopta la autora.

Esa postura vendrá dada por condicionamientos personales, como la educación recibida en el seno familiar, que a falta de educación en centros públicos es el ámbito más importante en su formación, y la concepción personal que la mujer tenga de su papel en el mundo. Es evidente que no puede ser lo mismo la esmerada educación recibida por Josefa Amar y Borbón que la de una actriz como María Laborda, como no lo son las obras escritas con intención de obtener un beneficio económico, y las que nacen de un verdadero espíritu creativo, las que permanecen manuscritas, que las que deciden imprimirlas, etc... Como condicionante social, podemos señalar que la actitud de las autoras, asintiendo, adaptándose o rechazando las imposiciones y expectativas derivadas de las construcción del género, varía a lo largo del período estudiado, paralelamente a la elección del tipo de texto elaborado. A finales de siglo y principios del XIX, se presentan un número mayor

---

[8] *Ibídem*, p. 154.
[9] *Ibídem*, p. 153.

de novelas traducidas con claro carácter moral y disminuyen, paulatinamente, las obras de creación. Esta evolución cronológica viene a revelar la progresiva asunción, salvo en el caso de alguna rebelde, de los principios ilustrados sobre la mujer y la literatura, que valoraba más la utilidad, la ocupación del ocio, la divulgación de normas de comportamiento y la permanencia en un mundo femenino aislado que el desarrollo del talento creativo de la mujer dentro de un mundo masculino. La mayoría de esas novelas traducidas provienen de Francia y son una manifestación de la ola reaccionaria que desde ese país se propagó por España, incluido lo que se refería al papel de las mujeres y sus derechos. Esa corriente que fomenta los valores de autocontrol, dignidad, servicio, pasividad, domesticidad, dedicación familiar, etc..., es la que vertebra obras como las traducidas por Cayetana Aguirre y Rosales o Juana Bergnes, entre otras.

Esta tres posturas posibles, coinciden con las diferentes pretensiones de las autoras de reincorporación en el sistema, la tercera etapa del ritual de paso que exponíamos al principio de este capítulo. Saben que nunca llegarán a conseguir el aumento de nivel de consideración social que la publicación de una obra debería suponer y adoptan al respecto también diferentes actitudes.

Algunas, no se proponen en ningún momento llegar a integrarse, obtener el reconocimiento del mundo del saber, eminentemente masculino, sino mantenerse en un mundo femenino, creado de acuerdo a los valores de pasividad, virtud y domesticidad, que les proporciona la recompensa de ser valoradas socialmente por su perfecto cumplimiento con el patrón establecido para su sexo. Un mundo privado e inferior, en el que sirven de agentes de divulgación para otras mujeres de los criterios que van estableciéndose. Son las mismas, que asienten, es decir que aceptan como algo natural lo que el sociolecto cultural dicta para su género.

Otro grupo quiere acceder al universo general de la cultura en un mundo de almas sin sexo, en el que el derecho y la capacidad de crear no vengan determinados por los elementos que componen la idea de género femenino y las condena a vivir al margen de la palabra. Por esto, ellas mismas se sitúan en medio de ambos géneros, indeterminadas, no aceptadas en el nivel superior, y extrañas en el suyo, cuyas normas de comportamiento no pueden respetar. Este grupo está formado por aquellas que rechazan las imposiciones que limitan las posibilidades de una persona por pertenecer a un sexo socialmente constituido inferior. Algunas de ellas, intentando mantener la corrección, la marginalidad, mediante la manifestación de los tópicos de humildad precisos, no lo logran debatiéndose en un comportamiento inconsistente. Se presentan a sí mismas y a su obra de acuerdo a los baremos de aceptación que le son necesarios, pero dejan traslucir cierto orgullo y, sobre todo, se amoldan a regañadientes a lo que se espera de ellas, incluyendo pequeñas quejas en medio de un autorretrato socialmente aceptable. Son las que se adaptan pese a descubrir el engaño a las expectativas creadas para su género.

Finalmente, están aquellas que no mencionan su sexo porque no se consideran como mujeres escritoras sino como *escritores* a los que su sexo no determina, bien sea porque han conseguido ya ver reconocida su capacidad literaria, bien porque su alta autoestima les lleva a ignorar conscientemente los límites forjados para ellas dentro el constructo social de género.

La postura personal, cualquiera que esta sea (rechazo, adaptación o aceptación), adoptada frente a los determinantes del género en este período, queda de manifiesto en los preliminares, por el diferente uso que se da a los elementos que venimos destacando en ellos. Hay dos épocas que quedan señaladas claramente, aunque no sin elementos intermedios, tanto por las obras producidas como por los preliminares que, en íntima conexión con ellas, incluyen. En los años 70 y 80, obras de creación y preliminares que nos desvelan personas concretas y se utilizan como expresión de las inquietudes frente al hecho literario, motivadas por su género. En los 90 y principios de 1800, tenemos traducciones y sus preliminares son modelos literarios que dibujan mujeres que asumen el modelo de la nueva ola reaccionaria. Las excepciones, las que acercándose más a uno u otro modelo, no pueden evitar el intento de justificarse y recabar el aplauso público manifestándose sumisas al modelo, nos revelan el proceso en que los espíritus con inquietudes culturales se amoldan a lo que la presión social les exige, fundamentalmente la renuncia a la individualidad como personas para formar parte de un paradigma prefigurado.

3. Los preliminares: encuentro con el lector

Aunque los tres estudios citados presentan el problema de la relación de las autoras con el lector a través de los prólogos de una manera clarificadora, su alcance es limitado y resulta insuficiente para el propósito de esta tesis; su principal deficiencia es que sólo consideran los prólogos dejando a un lado otros elementos que anteceden al texto (dedicatorias, cartas de presentación, censuras,...) y que son fundamentales para la comprensión de la actitud de las autoras; mediante el estudio de los preliminares de estas autoras se puede establecer que las imposiciones de género no sólo afectan a la formulación de los tópicos sino que también alteran la estructura formal de los preliminares y las funciones que éstos tienen en las obras masculinas, consideradas como parámetro de la normalidad por la crítica.

Éste es el objetivo del presente capítulo: estudiar cómo las bajas expectativas del lector y de los círculos intelectuales prestigiosos ante una obra de mujer, determinada por la consideración socio-cultural sobre la capacidad creativa e intelectual de las de este género, obligan a la autora a tomar una actitud en sus preliminares, que es necesariamente diferente a la de cualquier hombre, y común con la de las demás mujeres que se ven sometidas y juzgadas en base al mismo criterio (común la obligación ya que la respuesta, la actitud adoptada, responde a criterios personales, como la ambición personal, la búsqueda de reconocimiento, etc...).

Partiendo así de que no sólo los tópicos femeninos tienen un significado propio en los prólogos, he considerado el conjunto de los preliminares, apoyándome, además, en diferentes razones de carácter crítico:

- las dedicatorias, como indica Porqueras Mayo, ejercen la función de prólogo cuando éste no se incluye, y además, en ocasiones, indica la selección de público hecha por la autora.

- las licencias y aprobaciones que se publican, en algún caso, no para justificar la legalidad de la obra, sino para respaldar a su autora, presentando públicamente el juicio del censor. Aunque no forman parte de los preliminares he considerado también algún texto de las licencias de impresión escrito por las autoras porque también en ellas se trata de justificar la obra, y el derecho a llegar al público, enfrentándose a los mismos problemas.

Mi tesis es que si el prólogo, y yo creo que también los demás preliminares, tiene como función presentar, defender y justificar la obra, debe presentar características diferentes cuando una mujer se ve obligada a poner su texto frente a los potenciales lectores, a cuyas expectativas concretas para con ella (definidas por la construcción social de género fundamentalmente) tiene que amoldarse y en base a las cuales debe defender su trabajo si quiere ser aceptada. Primero porque el juicio al que se enfrenta parte de una consideración peyorativa de la literatura femenina y ella es consciente, por tanto, de que se presenta ante un público hostil y, segundo, porque debe proyectar una imagen de sí misma, como persona y escritora que se adecue al paradigma establecido por la sociedad para una mujer que se dedique a la cultura.

El prólogo es la oportunidad del escritor para exponer al público el motivo que le impulsaba a escribir, para justificar la obra (o la elección de la obra si es una traducción) y sobre todo, es una creación de la imagen personal que quiere mostrar de sí misma y de su trabajo. Así los tópicos, parte importante de los prólogos, actúan para conseguir una impresión favorable ante el público, mostrándose humilde, por ejemplo, o destacando la utilidad de la obra. Si esto ocurre en todos los casos, especialmente en las mujeres que escriben, pues en ese preliminar muestran su actitud ante las expectativas del lector, condicionadas por ese contexto cultural patriarcal.

Los preliminares revelan de este modo, respondiendo a lo que creen que el lector espera y opina, si ellas mismas consideran que existe ese conjunto de elementos culturales que hacen referencia al papel de los sexos, y sobre todo, si se considera que el género, determina en algún sentido la obra y la recepción de ésta.

El estudio deberá tener en cuenta, por tanto, en qué parámetros tiene permitido moverse una escritora del período estudiado, a los que se adapta o no en esta presentación ante el lector; cuáles son los límites permitidos al uso de la pluma por parte de la mujer y cuáles, por tanto, las expec-

tativas a las que deben amoldarse; de qué deben, finalmente, defenderse al presentar su obra. Estas cuestiones tienen respuesta en dos principios fundamentales:

- Se considera que la naturaleza no ha capacitado a la mujer para la creación intelectual. En caso de dedicarse a esta labor se produce una pérdida de sus cualidades y virtudes femeninas y se convierten en monstruos que traicionan la naturaleza para intentar convertirse en hombres. Por otra parte, se encuentran con el obstáculo de su, en general, escasa instrucción determinada por el sistema que los hombres dominan y que acaba convirtiendo el prejuicio de su incapacidad en realidad, por carencia de un educación de igual nivel que la masculina.

- Se tolera que escriban, como que dibujen o se dediquen a cualquier otra actividad, mientras sea de tal manera que ocupen su ocio de un modo inofensivo para las buenas costumbres y el desarrollo del estado. El límite con el punto anterior es, sin duda, la pretensión de ser *escritores* a la misma altura que los hombres.

Esta postura, la de aquellos que consideran permisible alguna actividad intelectual en la mujer, no es la única: siempre habrá quien rechace esta posibilidad, pero es, al menos, la difundida por los intelectuales más prestigiosos. Un resumen perfecto de la postura de éstos ante las mujeres "literatas" es el siguiente párrafo de un artículo de Quintana escrito en 1805[10], con ocasión de la publicación de las *Obras poéticas* de Gálvez:

> "La cuestión de si las mujeres deben o no dedicarse a las letras, nos ha parecido siempre demás de maliciosa, en algún modo superflua. Los ejemplos son tan raros, y tienen ellas tantas otras ocupaciones a que atender mas agradables y mas análogas a su naturaleza y sus costumbres, que no es de temer que el contagio cunda nunca hasta el punto de que falten a las atenciones domésticas a que se hallan destinadas, y de que los hombres tengan que partir con ellas el imperio de la reputación literaria. No se ha manifestado bien hasta ahora que tenga de perjudicial ni de ridículo el que algunas de ellas den al cultivo de su razón y de su espíritu las horas que otras muchas gastan en disipaciones frívolas;"

Una de las sorpresas que le depara la Ilustración a la mujer, la de mantenerla en estado de inferioridad, se explicita en esta crítica. El reconocido poeta deja claro los límites en que puede moverse la literatura femenina: primero, deben cumplir con las obligaciones domésticas, segundo, las mujeres que escriben son excepciones, y tercero, el hombre no debe temer que le usurpen ninguna parcela del mundo literario. Además, mientras se mantengan en esos límites, pueden resultar incluso útiles si entretienen así las peligrosas horas del ocio. De la excepcionalidad de la mujer que escribe son conscientes ellas mismas, desde el momento en que en ningún caso se sienten integradas en la normalidad de una labor cualquiera, sino que están siempre defendiéndose o atacando, siempre luchando por su derecho a estar ahí, o excusándose por hacerlo.

Y en lo que se refiere a los otros dos puntos (no competencia con los hombres y dedicación marginal, aficionada), también aparecerán en los prólogos con expresiones similares en diferentes autoras, adaptando al sexo y a la época en que se producen tópicos tradicionales en los prólogos.

Las nefastas consecuencias de que se salten esas referencias establecidas para la literatura en las mujeres aparecen también en ese fragmento citado de Quintana. Uno es el temor que inspira a los hombres perder el control de lo que consideraban exclusiva gloria literaria y, otro, el riesgo que para la estabilidad familiar y social supondría que las mujeres abandonasen sus deberes domésticos por el afán de las letras.

Es esta actitud de los ilustrados ante la mujer, la que impide la tercera etapa del "rito de paso" del que hablaba más arriba, la etapa de reincorporación, pues en ningún caso (salvo el reconocimiento de mujeres excepcionales que, en su carácter de tales, tampoco se admiten con total equidad) se la considera en el mismo nivel que a los hombres. Las funciones biológicas específicas de su sexo determinan tanto sus capacidades como lo que deben ser sus prioridades. Así, por un lado,

---

[10] *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Año II, Tomo I, nº III, pp.159-164.

su propia naturaleza las destina a ser esposas y madres e individuos dependientes en la sociedad y, por otro, éstas funciones, como determinadas por la sabia naturaleza, deben ser los papeles esenciales en su vida, con lo que la dedicación a cualquier otra actividad, no vinculada directamente a esto, atenta contra su feminidad.

Las escritoras de la Ilustración son conscientes de lo que se considera el alcance de sus posibilidades en el campo de las letras, bien por haber sufrido en alguna ocasión críticas a sus pretensiones, bien porque su incapacidad intelectual como género es un principio reiterado tanto en lo que hemos denominado medios de divulgación, como en los ámbitos sociales en los que ellas desarrollan su actividad. Las expectativas para una obra de mujer se reducen por anticipado pues serán consideradas como producto de una naturaleza culturalmente inferior, tanto por la esencia biológica diferencial, como por ser producto de una educación no "institucionalizada", no controlada por los varones y, por tanto, ignorada. Será por tanto un "monstruo", una creación excepcional, antinatural y considerada por curiosidad, elogiada si cumple las expectativas, bien al mostrar una imagen aceptable de su autora o al presentarse como una labor que, al igual que el bordado, tiene como objeto ocupar los ratos de ocio. Pero siempre al margen, bien porque queda reducida al ámbito de lo femenino (mediante la selección de público, por ejemplo), bien porque no se toman en serio sus pretensiones literarias.

Una muestra de cómo se cumple ese principio de no reincorporación es la obra de Teresa González, cuyo *Prólogo* está provocado precisamente por el rechazo de los hombres a considerar seriamente su obra anterior; no sólo no alcanza el reconocimiento de su labor, o una crítica que esté dentro de los cauces de una valoración objetiva, sino la desconfianza y la mordacidad ante su intento, quedando, como veremos, en una posición desairada, en medio de ninguna parte.

De este conocimiento sobre la situación de desventaja en que se encuentran respecto a los lectores, basada en la desconfianza y el descrédito, nace la necesidad de defenderse en los preliminares. Deben defenderse antes de que la obra sea leída, en el primer contacto con un lector que suponen, como mínimo, hostil. Esta prevención frente al lector, sobre todo ante el masculino, no es producto de una especial sensibilidad a la crítica sino que parece justificada para responder a la hostilidad patente con que sus obras son recibidas por el hecho de haber sido escritas por mujeres, y más aún, por ser publicadas. La referencia a este recibimiento entre frio y despectivo es habitual en los prólogos y otros preliminares:

> "Veo la novedad de mi obra, fundada en un sin número de cuentas mal tiradas por el débil pulso de una mujer, que escribe sólo por diversión, en un tiempo en que tan erizada, y dominante se manifiesta la crítica. Todo lo reconozco, y todo me está avisando las hostilidades, que forzosamente ha de sufrir mi desvalido Piscator."[11]

> "Esto, y la preocupación, tal vez aún arraigada entre muchos, de que el talento de la mujer participa de la debilidad de su espíritu, para que se atreva a hacer papel entre los escritores eruditos tuvieron algún tiempo suspensos mis buenos deseos,..."[12]

> "La nota de extravagancia mujeril es lo primero que va a recaer sobre la obra que os presento con el deseo de vuestra utilidad espiritual."[13]

Margarita Hickey, en el prólogo a su obra poética, nos lleva a considerar, de nuevo, que uno de los mayores obstáculos para estas autoras, es la reacción previsible (y en algunos casos ya sufrida) de aquellos que constituyen el jurado, los hombres, que amables o despectivos, galantes o misóginos (en lo que a talento se refiere), nunca toman en serio sus escritos:

> "... conozco, trato y comunico algunos sujetos, a cuya inteligencia y buen juicio, pudiera (y debiera acaso) haberla sujetado; pero unos por haberlos contemplado muy afectos, otros por poco, y a los más por suponerlos llenos de preocupación con-

---

[11] GONZALEZ, Teresa: *Op. cit. Dedicatoria* [s.p.].
[12] CAVEDA Y SOLARES, Rita: *Op. cit. Prólogo* [s.p.].
[13] AGUIRRE Y ROSALES, Virginia: *Op. cit.*, (la primera edición es de 1806, y no contiene este prólogo).

tra obras de mujeres, en las que nunca quieren estos hallar mérito alguno, aunque esté en ellas rebosando: he desconfiado de la crítica de todos, y he escogido por mi único juez al público."[14]

No importa si la marginación se produce por medio del halago exagerado, que responde a una teórica galantería, o por la crítica descalificadora. Ambos extremos indican que la obra de mujer se considera en un mundo aparte con sus propias normas, que no son, desde luego, las de la crítica ejercida sobre la obra de cualquier varón. La falta de consideración seria llega al uso de la ironía para ponerlas en su sitio:

"Quiso V. regalar a la nación una cosita cuca, y cual debía salir de las manos de una señorita, una novelita impresa con esmero;"[15]

La conciencia de la subjetividad que la ideología dominante impone en la valoración de sus obras lleva a Rosa Mª Gálvez a depositar su confianza en los lectores futuros:

"..., estoy bien segura de que la posteridad no dejará acaso de dar algún lugar en su memoria a este libro, y con esto al menos quedarán en parte premiadas las tareas de su autora."[16]

Si bien éste debía ser un recurso habitual en algunos escritores, hombres y mujeres, pues a ellos se refiere Iriarte en una fábula en que critica algunos, sin esfuerzo, pretenden obtener la gloria tras la muerte[17]. En el caso de la autora citada, espera un público civilizado, en el sentido de considerado con las mujeres, al que ruega indulgencia, insistiendo en que el sexo es un factor para la benevolencia crítica:

"...la indulgencia que debe esperarse de un público civilizado,..." [18]

Ante el entorno en que se producen y publican sus obras, las autoras se comportan de diferentes maneras. Las diferentes opciones de una mujer a la hora de dedicarse a la creación, abarcan desde el tema o el género elegido para desarrollar la actividad creadora (considerado más o menos femenino), hasta la forma de presentar y justificar su obra y a sí misma. Las diferencias afectan al uso de los tópicos, la cantidad y tipo de los preliminares empleados, a la selección, o no, del publico, qué elementos se utilizan en la defensa de una postura de rechazo o aceptación de las exigencias a la mujer; pero existen las incoherencias, las posturas intermedias que nos hablan de la lucha no lograda contra las categorías y principios de género ya interiorizadas, a pesar de los esfuerzos por manifestarse de manera independiente a esos condicionantes.

Tomando como base la explicación que nos proporciona el "rito de paso", podría decirse que una de las respuestas ante la incapacidad estructural e ideológica de absorber a la mujer como integrante del mundo de la cultura, la dan un grupo de mujeres que buscan el reconocimiento cum-

---

[14] HICKEY, Margarita: *Op. cit.*, pp. 139-140.

[15] *Semanario de Salamanca*, nº 273, 17-XII-1795, p. 269-273.

[16] GALVEZ, Mª Rosa: *Obras poéticas. Advertencia*. Tomo II.

[17] Ésta es la fábula de *La cabra y el caballo*. En ella una cabra espera que sus intestinos alcancen la gloria de la música, convirtiéndose en cuerdas de violín. Un caballo, que ha sufrido en vida para proporcionar las cerdas del arco dice:

"Que sufrí me arrancasen de la cola,
mi dolor me costó, pasé mi susto;
pero, al fin, tengo el gusto
de ver qué lucimiento
debe a mi auxilio el músico instrumento.
Tú que satisfacción igual esperas,
¿Cuándo la gozarás? Después que mueras.
Así, ni más ni menos, porque en vida
no ha conseguido ver su obra aplaudida,
algún mal escritor al juicio apela
de la posteridad, y se consuela.

IRIARTE, Tomás de: *Fábulas literarias*. Ed. preparada por Sebastián de la Nuez. Madrid, Ed. Nacional, 1983. pp.97-98.

[18] GALVEZ, Mª Rosa: *Ali-Beck. Op. cit.* Advertencia.

pliendo un papel subsidiario en el mundo de la creación justificado por la utilidad pública (novelas morales o poesía instructiva, por ejemplo). Sería el equivalente literario de la Junta de Damas; crean literatura escrita por mujeres para mujeres, en la que las autoras se constituyen en ejemplo y adiestradoras de las lectoras potenciales en los principios socialmente valorados.

Otras, sin embargo, luchan por cumplir su deseo, nunca conseguido de la integración en un universo único de mentes, no de cuerpos, sin distinción de sexos, en base a la estima de sus propias capacidades y su trabajo. En estos casos buscan un público universal y cultivan todos los géneros, sin creer en lo que sería "propio" de mujer.

Para estudiar los preliminares he tenido en cuenta los siguientes puntos que se combinan para expresar la actitud de rechazo, adaptación o aceptación de cada autora ante las normas que el mundo literario impone a las de su sexo:

- Configuración de los preliminares (que tipo de éstos incluye cada obra).
- Uso de los tópicos.
- Selección de público.
- Tipo de obra presentada.
- Introducción de referencias personales.

La utilización o no de determinados recursos y el modo de hacerlo configuran estructuras coherentes que indican la actitud de cada autora ante el lector condicionada por las creaciones de género del contexto socio-cultural en que se produce y en el caso de las mujeres que escriben entre la segunda mitad del XVIII y principios del XIX, señalan tanto la evolución de la mujer en la segunda mitad del siglo como la progresiva asunción del mensaje ilustrado, la ensalzada mujer natural, por parte de las autoras, y su irremediable pérdida del paraíso de educación y progreso que la Ilustración pudo darles.

4. Obras que componen el corpus del estudio.

Dado que los preliminares tienen una función específica, sólo aparecen cuando es necesario cumplirla, es decir, cuando el autor se expone ante un interlocutor, lector o censor, para presentar y justificar su obra o a si misma, para lograr una actitud favorable del público hacia su trabajo. En el caso de las autoras, como decía, son aún más necesarios, dado que no se le reconoce capacidad ni derecho para penetrar en el mundo de la cultura. Mientras sus creaciones se mantuvieran en privado, en forma de manuscrito, podrían ser incluso elogiadas, pero al pretender la difusión pública contravienen desde el mandato de San Pablo, reiterado en todo el siglo, hasta el argumento de Jovellanos para recomendar su ingreso en la Real Sociedad de Amigos del País (que pretendía dejarlas participar pero desde su casa como haría cualquier mujer que sabe lo que su reputación pierde al exponerse en público). Las obras de mujer se consideran del mismo modo. Cuanto más privadas sean, mejor, y en caso de publicarse, no debe exhibir en público su privacidad (sentimientos, deseos), ya que atentaría contra uno de los mitos adjudicados a la naturaleza femenina, el de su pudor.

Los preliminares no aparecen, por tanto, en aquellos casos en que la obra no esta destinada a la publicación y por tanto no se establece una comunicación con un posible interlocutor; no son necesarios cuando no hay juez ante quien justificarse. Es por esto que no los encontramos en la obras manuscritas, parte importante de las obras que estudiamos, ya que no se prepararon para su publicación. La excepción, si puede considerarse como tal, es el *Prospecto* que coloca María de Laborda a su comedia en prosa *La Dama misterio, capitán marino*[19]. Declara ser una actriz madrileña, a pesar de lo cual Mónica Bolufer[20] sospecha que puede ser un hombre encubierto, aunque

[19] Biblioteca Municipal de Madrid, Sgn: 1-107-14.

[20] *Art cit.* p. 20 : "María Laborda [...] una dama anónima, que parece ser en realidad un autor,..."

sin aportar argumentos en apoyo de esa opinión. Se conservan dos copias manuscritas de esta obra; uno, el más moderno, fechado en 1832 mantiene importantes diferencias en la ortografía, el estilo y el contenido ideológico con el primero, entre las que me interesa destacar aquí la falta de prólogo en el segundo apunte. Ese *Prospecto* contenido en el primero respondería a una posible edición que o bien no se llevo a efecto, o bien se ha perdido.

Tampoco suelen tener prólogo las misceláneas, (recopilaciones de obras de diversos autores en un sólo volumen) en que aparecen algunas de las obras de teatro, generalmente las de aquellas autoras de obra escasa, o que sólo escriben una pieza, sin entidad cuantitativa o posibilidades para completar un volumen y que son reunidas al azar con otras comedias sueltas ya publicadas. Sin embargo, también en este caso hay una excepción: *La Estuarda* de María Martínez Abelló, incluye al final de la obra un llamado *Argumento*, que cumple las mismas funciones. En él, justifica la elección del tema y el tratamiento que se le ha dado, y se emplean los tópicos para captar la benevolencia del público.

Finalmente tenemos las breves composiciones poéticas publicadas en los periódicos, cuya estructura sólo permite algún pequeño preámbulo explicativo del motivo que dio origen a la composición cuando su autora lo considera necesario. Estas explicaciones son de diverso tipo, desde la descripción de un estado de ánimo reflejado en el texto al manifiesto reivindicativo, dependiendo del tipo de poema al que anteceda

Sin embargo, y a pesar de las excepciones, lo normal es encontrar algún tipo de preliminar (prólogo, dedicatoria, aprobación, cartas de respetados intelectuales, versos de admiradores...) en las obras que dejan a la autora frente al público, ante el cual debe hacerse responsable de su labor: obras poéticas, pronósticos, novelas (originales o traducciones que, a pesar de que suelen ser breves, se publican de modo independiente) y ensayos. Algunas obras de teatro publicadas, destinadas por tanto a la lectura, también tienen un pequeño prólogo, como el que Rosa Gálvez escribe para *Ali-Beck*.

Hay un número elevado de preliminares que nos permite llegar a conclusiones fiables sobre cómo su estructura y contenido obedecen a las condiciones impuestas por la configuración social de lo que debe ser la relación entre mujer y la literatura, mediatizada por las expectativas y los límites que el potencial lector establece "a priori" ante la obra de una mujer. Los preliminares exponen la actitud personal de la autora ante esas expectativas, adaptándose a ellas o rechazándolos, mediante los tópicos y otros elementos de los preliminares:

En el corpus de este estudio, incluyo obras no literarias, sino declaradamente místicas como "grupo de comparación" con respecto a las novelas morales, cuya postura suelen compartir, indicando la verdadera intencionalidad de éstas; del mismo modo alguna obra anterior al límite temporal del estudio como medio de establecer la progresiva reducción de los preliminares. Las obras estudiadas son las siguientes:

- Los preliminares contenidos en los tres pronósticos de Francisca Osorio y los que preceden a la obra de Catalina Caso son anteriores a 1760, pero los incluyo como elemento de comparación, dado el exceso de elementos que anteceden a sus textos. Las dudas sobre la identidad de Francisca Osorio no influyen en esta consideración pues no estudiamos aquí su contenido sino la excesiva presencia de textos antepuestos a la obra.

Pronóstico burlesco para el año de 1756. La musaraña del Pindo Doña Francisca Osorio. Madrid, Imp. de Antonio Marín, [1755].

Dedicatoria. Aprobación. Tasa. Prólogo. Laurel al Padre Feijoo. De Don Matías José Sanz a la autora.

La musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año de 1757. Su autora Doña Francisca Osorio. Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1756.

Dedicatoria. Don Felipe Campos, apasionado de la autora, elogia su obra con el siguiente Soneto. En obsequio de la autora escribió D. José Enrique de Figueroa (dècimas). Introducción.

La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco para el año de 1758. Su autora Doña Francisca Osorio. Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1757.

Dedicatoria. Licencia del ordinario. Escribe un apasionado a la autora en estas décimas. Introducción.

- *Modo de enseñar, y estudiar las Bellas Letras.* Madrid, Imprenta de José de Orga, 1755. Traducción de Mª Catalina de Caso

Dedicatoria, aprobación, licencia de ordinario, privilegio, dictamen, fe de erratas, tasa y prólogo de la autora y discurso preliminar. El prólogo se extiende a lo largo de 18 hojas.

- *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio y sobre las ceremonias con que la Iglesia le administra. Escritas en francés por el Sr. Nicolás de Torneux, Prior de Villers. Traducidas en español por...* Barcelona, Bernardo Pla Impresor, [1774].

La fecha se deduce de la *Licencia del Ordinario* y *Licencia del Consejo* que anteceden al índice. El nombre de la traductora no aparece en la portada, pero sabemos que es obra de Doña María Francisca de Portocarrero, Condesa de Montijo, por la Carta del Ilmo. Señor Don José Climent que hace las veces de prólogo, presentando la obra y justificando el trabajo realizado por la Condesa.

La considero aunque no es una obra literaria porque la justificación y la defensa de autoría femenina, la problemática relación de mujer y autoridad en las letras es la misma sea cual sea el campo del saber al que se refiera el escrito. Es, por tanto, reconocible la utilización de recursos de defensa del uso de la palabra por la mujer.

- *El estado del cielo para el año de 1778.* Por la pensadora del cielo, Doña Teresa González. Madrid, Imp. y Librería de D.Manuel Martín, [1777].

Dedicatoria. Prólogo.

En el prólogo de este pronóstico se refiere a las críticas que recibió en razón de su sexo otro anterior de la misma autora del que no se conserva ejemplar; esas críticas basadas en el sexo de su autora, provocan el contenido apologético del prólogo contenido en éste.

- *Catalin. Comedia en prosa.* Jaén, [s.i.s.a.]. Aunque no aparece nombre de la autora, es obra de Dª Mª Rita de Barrenechea, Condesa del Carpio.

Antecede a la obra un prólogo suscrito por *El Editor.* La obra es anterior, en todo caso, a 1795, año de la muerte de la Condesa del Carpio, título adquirido por matrimonio y Marquesa de Solana, por herencia de su madre.

La citaba Moratín como autora de *La aya,* pero es ésta la única obra conservada de Dª Rita de Barrenechea. Esta comedia en un acto contiene un canto en euskara. Introduce de este modo elementos de la cultura popular, oral, en la obra de una mujer partícipe de la cultura ilustrada, por su educación y sus vínculos familiares, dada la relación de su marido con el mundo teatral.

- *Obras de la Marquesa de Lambert, traducidas del francés por Doña María Cayetana de la Cerda y Vera, Condesa de Lalaing.* Madrid, Oficina de D. Manuel Martín, 1781.

Dedicatoria. Prólogo.

- *Compendio de la Filosofía Moral escrito en lengua italiana por D. Francisco María Zanotti, y traducido al español por la Marquesa de Espeja.* Madrid, D.Joaquín Ibarra, 1785.

Dedicatoria. Advertencia de la traductora.

La tengo en cuenta por las mismas razones que la obra de la Condesa de Montijo, es decir, porque ayuda a comprender el papel de los preliminares como instrumento para justificar la utilización de la palabra por parte de las mujeres y su actitud ante los estrechos límites que se les permiten.

- *El instruido en la Corte y aventuras del estremeño (sic),* por Doña Clara Jara de Soto. Madrid, Imp. de Don José Doblado, 1789.

Décima.

Es ésta la única novela original, no traducida, que conservamos de estas autoras. Caracterizada como obra costumbrista por algún autor (...), es una novela en que se critican los males del siglo, siguiendo en las mismas líneas de la élite ilustrada.

- *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas: Con dos poemas épicos en elogio del Capitán general D.Pedro Cevallos... Obras todas de una Dama de esta Corte.* Madrid, Imp. Real, 1789.

Prólogo a la Andrómaca. Carta de D.Agustín de Montiano y Luyando.

Prólogo del Poema en elogio del Capitán general Don Pedro Ceballos (sic), *dispuesto en forma de Diálogo entre la España y Neptuno, y compuesto en la ocasión de su fallecimiento, el año de 1779. Aprobaciones.*

[Incluye también versos finales que hacen la función de dedicatoria y utilizan tópicos propios de los preliminares].

Los documentos de la censura desvelan que la autora es Margarita Hickey, que renunció a que su nombre apareciera en la portada de esta obra aduciendo razones de modestia, aunque sus preliminares revelan un orgullo que casa mal con esa actitud. Sus poemas no presentan una gran variedad temática, girando fundamentalmente en torno a las relaciones entre mujeres y hombres.

- *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres.* Josefa Amar y Borbón. Madrid, Imp. de Benito Cano, 1790.

Prólogo.

No considero como obra de creación el *Ensayo histórico-apologético de la literatura española del Abate Don Xavier Lampillas. Traducido del italiano por Doña Josefa Amar y Borbón*[n], por ser traducción de un tratado de historia literaria (la misma autora afirma que ésta "no permite tantas licencias como otras"). Sin embargo, para no desvirtuar los preliminares de su obra sobre la educación femenina, hay que tener en cuenta los que contiene esta traducción. En este ensayo, en el primer tomo, se incluye una *Dedicatoria* a Doña Luisa de Borbón, Reina de España, y un *prólogo.*

- *Cartas de una peruana. Escritas en francés por Madame de Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, y aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento:* Por Doña Maria Romero Masegosa y Cancelada. Valladolid, Of. de la Viuda de Santander e Hijos, Año 1792.

Prólogo.

Esta novela, cuya autoría reclamaba una persona que se identifica como Josefa Ribadeneira, tiene características muy interesantes (el punto de vista del que se narra es el de una india, que proporciona la mirada inocente y es, además, una mujer que aprende un lenguaje nuevo, identificado con el de los hombres, pues se basa en lo escrito, territorio masculino).

- *El príncipe de Abisinia. Novela traducida del inglés por Doña Inés Joyes Blake. Va inserta a continuación una "Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas".* Madrid, Imprenta de Sancha, 1798.

Dedicatoria. Apología.

Además de la apología que se anuncia en portada contiene una sucinta dedicatoria a la Condesa Duquesa de Benavente. La novela presenta la característica inhabitual de estar traducida del inglés, introduciendo una obra de procedencia distinta a la habitual francesa, origen de la corriente reaccionaria de finales de siglo.

- *Cartas de Madama de Montier, recogidas por Madama Le Prince de Beaumont, traducidas del francés por* Doña María Antonia Rio y Arnedo. Madrid, Don Benito García y Compañía, 1798.

"La traductora" (incluye una breve presentación y la traducción del prólogo del original francés)

- *Cartas selectas de una señora a una sobrina suya entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia y traducida al español por* Doña Rita Caveda y Solares. Madrid, Of. de García y Compañía, 1800.

Dedicatoria. Prólogo.

Esta obra responde a esa reacción conservadora que volvía a restringir el papel de la mujer a lo doméstico, idealizando la vida casera, las obligaciones familiares y religiosas.

---

[n] Madrid, Imprenta de Don Pedro Marín, Año de MDCCLXXXIX.

- *Lidia de Gersin o Historia de una señorita inglesa de ocho años: para la instrucción y diversión de las niñas de la misma edad. La tradujo del francés* Juana Bergnes y de las Casas. Barcelona, Imp. de Brusi y Ferrer, 1804.

Dedicatoria. Prólogo.

Se basa en los mismos principios ideológicos que la anterior, pero tiene como objetivo lectoras de menor edad, incidiendo en una formación que se basa en el control de la pasión, la pasividad, la quietud, la represión de todo tipo de energía personal para las niñas desde su más tierna infancia.

- *Obras poëticas.* Rosa María Gálvez Cabrera. Madrid, Imp. Real, 1804.

Tomo I. *Advertencia.*

Tomo II. *Advertencia.*

El tomo III no contiene ningún preliminar.

- *Ali-Beck.* Tomo V del *Teatro Nuevo Español.* Madrid, Imp. de Benito García, 1801. Rosa María Gálvez.

Advertencia.

Sobre el alcance de la obra de esta autora y su importancia, cabe destacar tanto la variedad de metros, formas y temas utilizados, como algunos logros verdaderamente interesantes, tales como la fusión de elementos de los sainetes populares con las reglas neoclásicas en una de sus comedias.

- *Virginia, la doncella cristiana. Historia siciliana que se propone por modelo a las señoras que aspiran a la perfección. Escrita en francés por el P. Miguel Angel Marín, Religioso Mínimo, y traducido al castellano* por Doña Cayetana Aguirre y Rosales. Madrid, por Repullés, 1806.

Dedicatoria.

Hay ediciones de la misma a lo largo de todo el siglo; en la Biblioteca Nacional he encontrado, además de esta primera, una de 1858 [París, Librería de Garnier Hermanos] en la que la dedicatoria es más larga y explícita en algunos aspectos[11]. Es una obra extensa que relata el proceso hacia la perfección espiritual de una joven mundana. En este camino se destacan temas fundamentales de la religión ilustrada, como que no es necesario abandonar los deberes domésticos para cumplir con los religiosos, criticando la beatería utilizada como excusa para la holganza, y que aparece en otras obras como el prólogo de Climent a las *Instrucciones cristianas...*

- *La Estuarda.* María Martínez Abello. [s.i.s.l.s.a]

Argumento. (Se encuentra al final de la obra, pero cumple la función de presentar y justificar la obra)

Aunque Lafarga afirma que es una traducción no ha encontrado el supuesto original que respaldaría su tesis. Tiene como tema la tragedia de María Estuardo, y tiene como principal característica la construcción de este personaje frente al de su antagonista, la reina Isabel, y la tensión entre ambas.

- *Dama misterio, capitán marino.* María Laborda Bachiller. Mss. B.M.M. nº1-107-14.

Prospecto.

Esta obra tiene trama de comedia de enredo (que incluye la mujer vestida de hombre y el reconocimiento final) y de capa y espada, con duelos incluidos.

Hay además preliminares en las traducciones de obras de contenido moral o religioso como *Instrucción de una señora cristiana para vivir en el mundo santamente* de Dª Mª Antonia Fernanda Tordesillas Cepeda y Sada, (Madrid, Joaquín Ibarra, 1775) y *Discursos espirituales y morales, para el útil entretenimiento de las monjas y de las sagradas vírgenes que se retiran del siglo* de Sor Mª de Córdoba y Pacheco, a los que también nos referiremos por las mismas razones que indicaba en la

---

[11] FERRERAS, J.I.: *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830.* Madrid, Taurus, 1973, p. 175, fecha en 1800 (Madrid, Repullés, 2 vols. en 8º), la primera edición de esta novela, aunque los demás autoras afirman que la fecha real es de 1806. La censura (Estado, Exp. 323-1, 11) es también de 1806.

obra de la Condesa de Montijo. Por otra parte sirven como grupo de referencia con respecto a las novelas de carácter moral traducidas, generalmente del francés, con la que, como veremos, comparten algunas características.

En todas estas obras, excepto una de Amar y Borbón y la novela de Jara de Soto, aparece en los preliminares alguna mención al sexo de su autora. Debemos tener en cuenta las diferentes funciones que cumplen estos preliminares: presentan la obra, conducen hacia una lectura ortodoxa, (generalmente para excusar cualquier posible sospecha), intentan justificar al autor, femenino en este caso, con las peculiares consideraciones que esto conlleva y anticipándose a la recepción esperada por la crítica especializada y el público en general. Parece evidente que las alusiones al sexo no pueden ser casuales, sino que reflejan el papel fundamental que el género desempeña tanto en el momento de escribir, como de presentar esa obra al lector, cuya expectativa (bien sea la de tener en las manos una obra menor o una obra femenina, moralizante), tiene la pretensión de cumplir o rechazar.

5. Características de los preliminares femeninos.

La tesis que defiendo es que los prólogos y demás elementos de los preliminares, tienen como función presentar, justificar y defender la obra respondiendo, en el caso de las autoras, a los determinantes socio-culturales que limitan la participación de la mujer en el mundo de las letras. Esta función se desarrolla a través de diferentes recursos que he individualizado (utilización de tópicos, presencia y configuración de los preliminares,...) para, después, componer en base a la utilización de unos u otros, la tipología de dos grupos de preliminares que constituyen la manifestación inicial, de base, del rechazo o de la aceptación del discurso dominante en estos elementos del texto.

De hecho, la mayoría de los preliminares dejan de manifiesto que las autoras tenían en cuenta el género y sus implicaciones, a la hora de escribir y presentar sus obras, aunque hay dos que ignoran conscientemente la diferencia que supone ser mujer a la hora de producir un texto literario y no lo mencionan en sus preliminares. Una de ellas es Clara Jara de Soto, la otra Josefa Amar y Borbón. En este último caso, su actitud es comprensible teniendo en cuenta que ya había escrito, como obra separada, una defensa del talento de las mujeres, que no necesitaba reiterar en el prólogo de otra publicación. Éstas son los que hemos denominado sin marca de género, entendiendo que carecen de cualquier elemento que deba su aparición en el texto a los factores socioculturales que determinan la relación de la mujer con la literatura.

Para estudiar los que sí tienen en cuenta el hecho diferencial del género hemos esquematizado los diferentes recursos de la siguiente manera: el primer número ordinal corresponde a este apartado, el segundo a cada uno de los recursos propios de los preliminares femeninos, y el tercero, cuando lo hay a cada una de las subclasificaciones dentro de esos recursos.

5.1. Ruptura de la norma prestigiada que considera negativo el añadido de un número de preliminares excesivos, considerando como tal todo lo que no sea un sucinto prólogo que cumpla las funciones establecidas para él: presentar y justificar la obra; los preliminares que se mantienen, en contra de este criterio tienen además un contenido de reivindicación femenina que los hace totalmente específicos:

5.1.1. Apologías del sexo femenino que pretenden demostrar que no es atrevimiento que una mujer escriba y publique y exigen, en diferentes grados, este derecho.

5.1.2. Testimonios de hombres que respaldan y aprueban de una manera u otra su obra. En este caso la astucia o la lógica hacen que sea una voz masculina la que autorice su publicación.

5.2. Uso de los tópicos, adaptándolos a su género y al pensamiento del momento.

5.3. La creación de un mundo femenino, más reducido, frente al monopolio masculino de la palabra prestigiada, del que se defienden o al que no se plantean acceder. Bien sea mediante la invocación a la protección de una mujer poderosa en la que se busca solidaridad o dirigiéndose

exclusivamente a las lectoras femeninas, haciendo lo que Porqueras Mayo considera "selección de público"[23].

5.1. Ruptura de una norma prestigiada respecto a los preliminares.

Una simple lectura de las obras del siglo XVIII nos muestra que en la segunda mitad de este siglo se constata la tendencia a ir prescindiendo de los elementos que anteceden al texto y a reducir la extensión de los que resulten inevitables. No son partidarios los ilustrados de los abundantes preliminares que los autores colocaban a sus libros en épocas anteriores. Esta tendencia recibe respaldo legal en 1762 cuando la *Novísima Recopilación* (lib. VIII, tit. XVI, ley XXIV) elimina la inclusión de las aprobaciones. Con la supresión de éstos se consigue mayor accesibilidad al texto, más sencillez y es, además, consecuencia de una época en que el autor se reconoce a sí mismo como única autoridad. La "doctrina" al respecto se expone en la crítica a la traducción de *Sara Th. Novela inglesa traducida del francés por* Doña María Antonia del Rio y Arnedo. (Madrid, 1795. No hay constancia de ningún ejemplar). Esta crítica lleva en su cabecera una cita de la *Sátira* de Jorge Pitillas[24]: "Todo prólogo entona cantinelas" que indica que este elemento de la obra ocupaba buena parte de la crítica. En el prólogo a su traducción la autora, se disculpaba, al parecer, por la extensión del mismo desproporcionado para una obra tan corta. El crítico dice al respecto:

> "Bien dicho: la obrita es demasiado corta para tan largo prólogo: ni ha dicho V. ni dirá otra verdad como ella mi Señora Doña María Antonia. [...] bien sabe V. Señora mía, que allá en tiempos en que se creía saber mucho porque se sabían muchas cosas, y componer un buen libro por que se publicaba un libro grande, tuvieron los más la debilidad de embutir sus obras de quisicosas, como aprobaciones plomíticas, elogios descabellados, y sobre todo versos y dísticos en latín, y versos, y décimas y sonetos en castellano: fárrago todo y hojarasca sólo buena para el fuego, y fárrago que sabe V. condenó Cervantes con su buen sentido, su sal y su chiste, poniendo disparatados elogios al principio y postre de su primera parte del Quijote."[25]

Esta invocación al magisterio de Cervantes, centra en un personaje admirado y reconocido lo que se consideraba un principio inalterable del prólogo. Porqueras Mayo indica:

> "La desproporción entre prólogo extenso y obra reducida ya era sentida en el siglo XV. escribe D. Alonso de Cartagena en su *Doctrina de Cavalleros*: 'ca no es de fazer luengo prologo en pequeña obra'".[26]

Se tiene la convicción de que todo elemento ajeno al texto es más un estorbo que una garantía; no se consigue un buen libro por anteponerle las alabanzas de muchos que afirmen su valía. Se permitirá un pequeño prólogo que cumpla las funciones básicas de presentar el texto, guiar hacia una lectura ortodoxa y captar la benevolencia del lector, despojándolo de todo ornato no literario, como licencias o aprobaciones, o ajeno al propio autor, como los versos laudatorios.

Este uso puede constatarse si seguimos cronológicamente la lista de obras que presento al principio de este apartado. Si se hace así puede comprobarse cómo la presencia de preliminares disminuye paulatinamente a medida que avanzamos en el siglo. En las primeras obras de la lista, los pronósticos de Osorio y la traducción de Mª Catalina Caso, los cuatro de los años cincuenta, encontramos todos los preliminares posibles (aprobaciones, versos en elogio, licencias, tasas...). Más adelante observamos que solo aparecen dedicatorias y prólogos, salvo en el caso de Margarita

---

[23] PORQUERAS MAYO, A: *Op. cit.* pp. 159-161.

[24] Según información de Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores...op.cit.*, este seudónimo era utilizado, según las últimas investigaciones, por el jesuita Luis Losada, aunque antes se había atribuido al padre Isla.

[25] *Semanario de Salamanca*, art.cit.

[26] PORQUERAS MAYO, A.: *Op.cit.* pp. 134-135.

Hickey, que incluye una carta y las aprobaciones de tres clérigos y cuya excepcionalidad es buena muestra de la peculiaridad de estos preliminares en las mujeres. Del mismo modo, dedicatoria y prólogo, cuando están presentes, tienden a reducir su extensión al mínimo, sobre todo, en los primeros años del siglo XIX, tanto en las traducciones de novelas morales y educativas como en las composiciones dramáticas de Gálvez, a pesar de tener un carácter muy distinto en lo formal y en las pretensiones artísticas de sus autoras.

Las mujeres se inscriben, por tanto, en la misma corriente que los hombres a este respecto; sus obras tienen cada vez menos preliminares, respetando tanto una norma legal, en lo que se refiere a la publicación de las aprobaciones, como decía, como a una norma de gusto literario que pretende eliminar todo signo de autoridad externa, bien sea de carácter institucional o personal sobre su creación, representado en licencias y aprobaciones. Cada vez más, el autor quiere ser el único responsable de su obra y comunicar directamente con el lector, salir de la protección procurada por las recomendaciones y los elogios para presentar con orgullo la obra de su talento.

Este afán de independencia y autosuficiencia queda claramente reflejado en una de nuestras autoras, Clara Jara de Soto que no coloca prólogo ni dedicatoria al frente de su novela, *El instruido en la Corte y aventuras del Extremeño*[7]. En su lugar aparece una décima en que explica esta premeditada ausencia:

"¿Prólogo no llevas? No:
¿Dedicatoria? Tampoco.
Pues te tendrán hoy en poco.
Eso es lo que quiero yo;
No importará nada, no,
que el vulgo me satirice,
pues cuanto mi pluma dice
es la verdad sin pasión,
y así, no será razón,
que nadie me lo autorice."

Este atípico preliminar cumple en realidad la misma función que se relaciona con el prólogo, presentando la obra, justificándola en su calidad de representación de la verdad y además expresa su actitud respecto a la creación y a los preliminares: no los necesita, porque la verdad autoriza lo dicho. Esta décima lleva al extremo la recomendación de presentar un texto sin envolturas aun con la certeza de que el vulgo, lector sin formación, todavía relaciona la calidad del libro con la abundancia de elogios que lleva añadidos, y a considerar la veracidad de su contenido por las censuras y permisos oficiales. Ella, en cambio, pretende establecer una relación exclusiva lector-autor, sin intermediarios, en que la veracidad nace de la confianza que la autora cree merecer por sí misma, en una lograda manifestación de la mayoría de edad, de la responsabilidad que reside en cada uno, sin precisión de instancias superiores. Esta autora, es singular no sólo por este atrevimiento al desafiar al vulgo, por esa forma de adscribirse con rigor a una corriente aún no del todo implantada en nombre del valor de la verdad, sin requerir la protección de un poderoso en la dedicatoria y sin justificarse; es singular, además, porque no menciona su sexo en ninguno de los modos (tópicos, apologías...) que veremos más adelante, y esta forma de preliminar asexuado se da en muy pocos casos de mujeres, como también demostraré. La relación entre ambos hechos se establece al considerar que cualquier alusión a su sexo hubiera invalidado su reivindicación de autoridad suficiente porque una mujer no tiene la autoridad en sí (ya que carece de capacidad natural y de estudios adecuados) sino reconocida en casos excepcionales por una instancia superior, un hombre en su condición de tal, o como censor, por ejemplo.

[7] Madrid, Imp. de Joseph Doblado, calle de Barrio-Nuevo, 1789.

Vemos así que todo indica la tendencia a una disminución progresiva de elementos contenidos en los preliminares y la reducción de éstos a sus funciones básicas, lo que implica una mayor brevedad que guarde cierta coherencia con el contenido de la obra.

Será por esta distinción entre lo necesario (dedicar la obra o presentarla) y lo superfluo (recurrir a apoyos de terceras personas, o a largos preámbulos explicativos) que, cuando una autora se decide a añadir a su obra algún texto preliminar que se extiende más allá de lo correcto en estos momentos, incluye también una explicación de esa ruptura de la norma al uso, que ella conoce y expone en su texto. Éste es el caso de Teresa González en *El estado del Cielo para el año 1778* [28]. En un mal llamado prólogo, que ella misma califica como una *Apología de nuestro sexo disfrazada con el título de Prólogo* [29] pretende salir al paso de los que desdeñaron su obra anterior basándose en que una mujer no podía tener conocimientos suficientes para escribir un *Pronóstico*:

> "De buena gana (discreto lector) me dejaría de una vez de prólogos, porque, a la verdad, no soy amiga de preámbulos. [...] Los más célebres autores, así nacionales, como extranjeros, siguen esta misma máxima. No se andan con dimes, ni diretes con sus lectores, cuando más dan una idea del plan de sus obras, y esto solo sirve de preliminar. [...] Yo lo haría con mucho gusto, sino me viera en la precisión de desvanecer cierta voces, que en eco de calumnia se suscitaron contra mi Piscator del año pasado de 73."[30]

No es la ignorancia de la norma lo que la lleva a extenderse en prólogo más allá de los límites estrictos de éste; ella conoce esos límites (dar una idea del plan de la obra y presentarla ante el lector de un modo favorable), pero debe justificar que una mujer pueda escribir. Esta justificación añadida, que un hombre nunca deberá realizar, fuerza la presencia de un prólogo de mayor extensión en contra de los criterios de corrección literaria establecidos sobre la materia entre los mejores autores y que ella comparte. No es, entonces, una decisión propia la que le lleva a romper la norma prestigiada, en cuanto a seguida por los mejores talentos a los que ella se refiere, sino una cuestión de género; es la idea, asumida por el colectivo que recibirá su obra en calidad de lectores, de que las mujeres están incapacitadas para la creación literaria y el dominio de ciertas materias, como la astronomía, la que fuerza este prólogo. ¿Cómo podría tener éxito una obra de pretensiones científicas firmada por una mujer? Para garantizar que, a pesar de ser mujer, domina los conocimientos necesarios para emprender este trabajo necesita un preámbulo que la obliga a actuar de manera específica, como mujer, en materia de creación literaria. El prólogo viene determinado no sólo por la necesidad de presentar la obra, común a cualquier escritor, sino también por la especificidad que supone ser mujer y escribir, contraviniendo los principios asentados en la sociedad.

En el mismo compromiso de explicar la inserción de un número excesivo de preliminares se ve Margarita Hickey en el *Prólogo del poema, en elogio del Capitán General Don Pedro Ceballos, dispuesto en forma de Diálogo entre la España y Neptuno, y compuesto en la ocasión de su fallecimiento, el año 1779*. Esta autora incluye al final de dicho prólogo la aprobación de tres reverendos Padres, aunque como he señalado ya hay una norma legal de 1762 que hacía innecesaria su inclusión. Dice:

> "Esta aprobaciones se dan a la estampa con el poema que las ha motivado, no con el fin de que sirvan para prevenir y captar el elogio de éste; cuya diligencia y precaución (de la que no es capaz su autora) sería ociosa e inútil, pues si el poema no es real y verdaderamente bueno en sí, no bastarán todas las aprobaciones imaginables a hacerle parecer tal: danse, pues, a la estampa en obsequio sólo del bello sexo en general, y en desagravio o vindicación de la injusticia que el vulgo hace a éste en la opinión que de él comúnmente tiene &c."[31]

---

[28] Madrid, Imp. y Librería de D. Manuel Martín, Calle de la Cruz [s.a.].
[29] *Ibidem, Dedicatoria* [s.p.].
[30] *Ibidem, Prólogo*, p. I-II.
[31] Contenido en *Poesías varias, sagradas, morales, y profanas o amorosas...Obras todas de una dama de esta corte . Tomo Primero*. Madrid, Imp. Real, MDCCLXXXIX.

Como Teresa González, conoce cual es el papel de los preliminares (prevenir y captar el elogio) y que la impresión de versos elogiosos y otro tipo de elementos no añade a la obra más prestigio de el que ella consiga por sus propios méritos. La publicación de esas aprobaciones, al igual que en el caso de la autora del *Pronóstico*, no es una elección personal, no pertenece al ámbito del ideolecto, sino al sociolecto, pues es la consideración pública que espera en razón de su sexo, la que le fuerza a exponer una serie de criterios elogiosos que justifiquen no los poemas, que responden por sí mismos, sino a la mujer que los escribe, que sí necesita quien hable por ella, pues carece de autoridad personal por su condición de mujer. Las aprobaciones constituyen, en realidad, el espaldarazo a la participación de la mujer en el mundo de las letras.

Ellas se consideran miembros del colectivo de autores y su deseo sería seguir las mismas reglas que éstos, pero su sexo, las obliga a incidir en la diferencia para redimirla y volver a intentar el asalto, en condiciones de igualdad, al Parnaso, tras establecer sus derechos. Toman la decisión de incumplir lo que puede considerarse una convención prestigiada; es una decisión personal, pero provocada por razones de género: la necesidad de justificar su incursión en el mundo del saber reservado a los hombres. Y esta decisión tiene como consecuencia formal el aumento de elementos preliminares en contra de la tendencia más en boga. Podemos decir que uno de los recursos que emplean las autoras es el de incluir mayor número de preliminares ante la necesidad de conseguir la autoridad que la pertenencia a su sexo les niega a priori.

La necesidad de conseguir el reconocimiento para su obra, y como individuo, para producir un trabajo intelectual, es una realidad común a la que las diversas autoras responden de diferentes maneras. La postura de González, como hemos visto, era la de exponer su propia preparación; la de Hickey, presentar el respaldo de tres hombres que consideraban acertada su labor. Son dos formas diferentes de buscar la integración en el mundo de la palabra fuera del cual las mantienen las consideraciones de género. He diferenciado este tipo de preliminares que se imprimen para justificar adicionalmente la obra ya su autora, en razón exclusivamente de su género, en dos grupos:

- Los prólogos apología: considero así a los que dedican este preliminar a defender la capacidad de las mujeres en general para desempeñar tareas intelectuales; haciéndolo así, obtienen su propia justificación.

- Los que incluyen textos en los que algún hombre respalda su labor. Esto puede hacerse a través de los textos legitimados por la tradición, como las aprobaciones o un prólogo masculino. Esta última elección será luego bastante habitual en el siglo XIX.

5.1.1. Prólogos apología.

Como decía más arriba, llamo así a los que pretenden autorizar la voz de una mujer concreta, la autora, defendiendo el talento y los derechos de todas ellas. Resulta difícil clasificar en qué categoría podemos incluir estos prólogos que se dedican a hacer apología de la mujer en lugar de cumplir su papel tradicional, el de justificar, presentar el texto o hacer comentarios sobre diversas cuestiones, generalmente literarias. Supone así una nueva función de los preliminares, que no aparece nunca en los masculinos ya que a un hombre la capacidad creativa se le supone, aunque pueda discutirse su formación o su talento.

De hecho, estos prólogos podrían ser editados sin el soporte de la obra a la que sirven, ya que mantienen una casi total independencia respecto a ella. Su único vínculo suele ser el de establecer la capacidad de su autora, a pesar de su sexo, para escribirla, y se dedica poco o ningún espacio a explicar el contenido, estructura o intenciones del texto principal. Sin embargo la relación es íntima en cuanto a ese principio de capacitación del que hablaba; se hace imprescindible, desde el punto de vista de la autora, no hablar de las cualidades concretas de su obra sino de sí misma, establecer el fundamento de esta obra, que debe ser su capacidad personal para escribirla.

Para asentar esa capacidad de legitimar la obra debe situarse en terreno de nadie, es decir, por un lado, establecerá el talento de todas la mujeres, igual, al menos, al de los hombres, pero este

argumento queda contrarrestado con la evidencia de que la realidad impone que las mujeres conforman su comportamiento a las expectativas sociales, impuestas desde su misma educación, (y por la falta de cultura libresca en este momento), renunciando al desarrollo intelectual. Debe entonces, defender a las mujeres, situándose, a la vez, por encima de ellas, marcando la excepcionalidad de su propia formación. Es decir, la superación personal de las trabas establecidas en la sociedad, y que otras aceptan, para alcanzar el conocimiento. Se ve encerrada en el círculo de la consideración de la mujer, denunciado en los famosos versos de Sor Juana Inés de la Cruz. La sociedad dispone un comportamiento femenino que reduce las capacidades intelectuales y físicas de ésta, acusándolas luego de aquello que crearon.

Debe dedicar el espacio, que a un hombre le serviría para presentar la obra, a defender primero el talento de las mujeres y, luego, a explicar como ella ha aprovechado ese talento por encima de los condicionantes sociales que la hubieran llevado a la frivolidad y la ignorancia, que se considera general en su sexo. Para ello ha dedicado mucho esfuerzo y tiempo, no a cumplir con lo que se espera del estereotipo de mujer, sino a asemejarse mas a un hombre en estudios y aficiones. Debe separarse, en suma del mundo femenino, con el que no se identifica, y aspirar al masculino, en el que a pesar de todo no será aceptada.

Hay un prólogo que se configura específicamente como apología de las mujeres. Es el que Teresa González incluye en su pronóstico; otra, más importante por anteceder a la traducción de una novela, es la que bajo el título de *Apología de las mujeres* incluye Inés Joyes Blake en *El príncipe de Abisinia*. Esta autora escribe este tratado compartiendo algunas de las ideas ya clásicas de Feijóo, pero exige un tratamiento individual, personalizado, sin culpabilizar a aquellas mujeres que no pueden, por enfermedad u otra razón cumplir con los deberes que la naturaleza impone y que los hombres empiezan a considerar inexcusables, como dar elpecho a los niños, revelando, tal vez, cierta experiencia. Ésta es propiamente un añadido, pues no se produce para justificar la obra, ni a su autora sino para defender a las mujeres de los ataques que sufre; no se trata de la relación entre mujer y literatura, ni del derecho de ésta a escribir; por esto, aunque extremadamente interesante, no tiene cabida en este apartado concreto.

Más cercana al propósito de reivindicar el derecho de una mujer a tomar la pluma debió de ser la apología de la Condesa de Lalaing. Formaba parte importante de la respuesta, como escrito de reclamación, a la primera censura negativa de su traducción de *Las Americanas o la prueba de la religión cristiana*, de Madame Le Prince de Beaumont. Pedir licencia, tiene características comunes con los prólogos, en ambos casos debe ganarse el favor del lector, los dos razonan la necesidad de la obra presentada y las razones que indujeron a su publicación, se diferencian, sobre todo, en el público extremadamente reducido que accede al texto de la solicitud, frente al mayoritario que leerá el texto ya impreso. La Condesa de Lalaing se encontró con problemas en la censura que ella atribuyó a que el texto era recibido de manera distinta y perjudicial, por provenir de una mujer; era ésta una percepción personal ya que si bien el texto del censor indicaba la especial incidencia negativa que el hecho de que fuera una obra escrito por una mujer y para mujeres tenía, basaba su juicio en el contenido herético de la obra. Aunque la respuesta de la Condesa no se conserva con el expediente de solicitud de impresión, esta es la razón por la que habría incluido una defensa del talento de las mujeres, cuyo contenido conocemos por la respuesta del censor:

> "Debo decir, y digo lo mismo del elogio sobre el talento, e instrucción de las mujeres y del mucho número que se halla dotado de estas prendas, de que nada habla mi censura y de que tanto caudal se hace en la respuesta: Aunque soy del sentir que el talento, e instrucción cual allí se proclama, es muy superior al original, y que rebajaría notabilísimamente el número de estas personas si hubiera menos lisonjeros."[12]

El censor viene a considerar que el tema del talento de las mujeres era ya un tema manido y exagerado por aquellos que pretendían el favor de las damas, por lo que no parece haberle hecho

[12] A.H.N., Consejos, Exp. 5556, 35.

mella la argumentación de la Condesa. Pretende reducir ese talento a una dimensión menor que la dibujada por la autora, dando la sensación de que considera bastante improbable que una mujer pueda escribir una obra que merezca la pena. Los prejuicios sobre el talento de las mujeres, aunque en materia de religión abarcaría también a bastantes varones, se pone de manifiesto más adelante:

> "Podría tal vez pretenderse, que ninguna mujer fuese incapaz de llegar a conocer por sus luces naturales la existencia de un Dios, su unidad, su bondad, su sabiduría, y su providencia. A mí me parece que habrá pocos que no tengan esta pretensión por absurda, y repugnante a la común experiencia de la rudeza de la gente vulgar, y sin el menor cultivo del talento."[11]

Lo que tienen en común por razón de género, Teresa González y la Condesa de Lalaing es que se sienten prejuzgadas y, en consecuencia, mal juzgadas, de una manera negativa, por su sexo y tratan de eliminar esa barrera convenciendo, bien al público lector, bien al censor, de que son sus prejuicios los que imposibilitan el acceso de las mujeres a la comunidad literaria, no la capacidad de las mujeres para escribir. Es la ceguera del público lo que provoca la crítica negativa, no la obra en sí.

Si la Condesa de Lalaing se enfrentó con el censor y su obra no pudo continuar su camino, al menos esta vez, hacia el público lector, Teresa González, parte de la experiencia de los ataques sufridos por una obra anterior, un *Pronóstico* para el año 1777, del que no conocemos ejemplar aunque sí conservamos la censura. Los ataques se debieron, y esto es fundamental si queremos entender la necesidad de la apología que precede a la obra, no a lo que había criticado la censura, la superstición que encerraba cierto tipo de astrología[12], en la fase de petición de licencia, sino a que su autora era una mujer:

> "El arismético decía: ¿Cómo una mujer tan poco versada en las operaciones de la cantidad discreta, ha de poder concordar tanto tropel de cuentas [...] ¿qué puede haber adelantado en las sutilezas, y primores del álgebra [...] en tono más alto levantaban el grito los geómetras, pareciéndoles como imposible el que se pudiese proporcionar a los femeniles alcances una ciencia tan enredosa..."[13]

Lo primero que establece es su derecho y deber de defenderse y para explicarlo subvierte dos atributos que se consideran masculinos. Primero el concepto de maternidad, aplicado por una mujer a su obra. Lo habitual es que sean los hombres quienes hablan de sus vástagos literarios[14], como forma de perpetuación y creación, su aportación a la vida (intelectual), pero es la única vez que aparece en las autoras que estudio. Contiene un fuerte simbolismo, en cuanto a que su autora traspasa al plano de las ideas una función que se le supone cubierta por la biología, y extiende así el alcance de la vida femenina hasta lo intelectual, creando sin necesidad de su cuerpo. Tomando un elemento de la creación masculina, en suma, y desvaneciendo el argumento de la equivalencia entre los hijos, para las mujeres, y la creación intelectual, como modo de creación y perpetuación para los hombres.

La misma transgresión se produce al asumir un papel activo en la defensa de su honor, vinculado a la consideración de su obra, rompiendo la adjudicada pasividad femenina que dejaba estos asuntos (que unían además honor y conducta sexual, y no como aquí, honor y capacidad intelectual) en manos de los hombres:

---

[11] A.H.N., Consejos, Exp. 5556, 35. Más adelante veremos reafirmado este criterio respecto a las mujeres en este censor.

[12] A.H.N., Consejos, Exp. 5538, 7. La censura corresponde al pronóstico para el año 1777.

[13] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Prólogo* III-IV.

[14] Como señala Curtius (*Op cit.*, Tomo II, p.791):
"Montesquieu puso a su obra principal el siguiente epígrafe:
...prolem sine matre creatam
OVIDIO.
Es decir, que llamó a su obra un niño engendrado sin madre."

"...las más fuertes invectivas, que [...] se han disparado contra mi pobre pronóstico. Acaso con la satisfacción de que no tendría bastantes fuerzas una mujer para hacer frente a tanto enemigo."[37]

En este peculiar "prólogo" Teresa González sigue una línea que va siempre de lo general a lo particular, de la capacidad de todas las mujeres a la suya propia. El argumento general será:

"En ella después de vindicar mi primera Obra de las objeciones, y hacerme muy de veras partidaria en la gloria de las mujeres; las indico claramente por donde pueden volver a cobrar sus legítimos derechos de hacer un papel de mucha gravedad, y honor en el mundo."[38]

Mas específicamente le interesa resaltar y atacar una de las contradicciones más evidentes de la Ilustración con respecto a la mujer:

"... cuando a pesar de las bellas ilustraciones de este siglo, aún todavía se descubren rasgos de aquella preocupación gótica, que condena a las mujeres a la oscuridad, a la ignorancia, a la desidia, o a la molesta circulación de placeres frívolos."[39]

Los argumentos a favor de la capacidad de las mujeres son los mismos que encontramos en la polémica que sobre este tema inició la intervención del Padre Feijoo y que se reiteran a lo largo del siglo:

- En todos los tiempos ha habido mujeres muy notables e insignes en letras.
- De las pocas mujeres que se dedican al estudio, la mayoría saca provecho (aunque olvida el argumento de Feijoo cuando razona que también es cierto que sólo aquellas que presentan cualidades se dedican a estas lides) y, sin embargo, hay un elevado número de hombres que deben abandonar la actividad intelectual después de arduos años de estudios. Utiliza una imagen propia de la época, la pluma frente al arado, símbolo del trabajo manual, al que deberían dedicarse[40].

De lo general pasa a lo particular: establecer su propia competencia literaria. Para ello se aparta lo más posible de la imagen establecida de mujer y lo hace contraponiendo valores y usos masculinos para definirse dado que en el pensamiento colectivo de la época ambas cosas, conocimiento y feminidad, hubieran sido incompatibles. Lo primero que hace es eliminar de la caracterización de su habitación y de su descripción los elementos femeninos. Los adornos de tocador se cambian por instrumentos científicos y libros:

"Aquí encontrarás la curiosidad, no aquellos brillantes adornos que ha introducido la moda; si sólo en vez de espejo de vestir, un telescopio de reflexión que me hace ver lo que con la simple vista no puedo alcanzar.

[...]

En lo que tampoco he podido entrar, es en los Esqueletos de vanidad, dirigidos al fausto, y fomentados por el lujo. Aunque reconozco muy bien son el dengue mas favorito de las damas modestas, sin embargo poseo en su lugar un exacto Regulador del tiempo, que con su buena marcha me sirve no sólo para mis observaciones, sino también para avenir mi conducta con la distribución de las horas destinadas al cumplimiento de mis deberes."[41]

En la sustitución de atributos, socialmente condicionados, femeninos por los masculinos la convierten en "un Keplero con Sourtout..."[42]. Y así, mientras manifiesta lo que por su esfuerzo y voluntad ha hecho por convertirse en una mujer instruida, renunciando a los privilegios y atributos de su sexo, nos traza un dibujo de la evolución, del desarrollo de la vocación literaria que podemos considerar típico de una mujer ilustrada: el interés por la literatura y el conocimiento a edad temprana, el autodidactismo forzoso debido tanto a la falta de instituciones educativas apropiadas,

---

[37] *Ibidem*, p. V.
[38] *Ibidem, Dedicatoria.*
[39] *Ibidem, Prólogo*, p. VII.
[40] *Semanario de Salamanca*, 1794, nº21.
[41] GONZALEZ, T.: *Op.cit. Prólogo*, pp.XX y IXX [sic, error por XXI].
[42] *Ibidem*, XXII.

el escaso interés de los responsables de educarla, la soledad en que debe instruirse y la escasez de libros de que dispone, lo cual justifica sus limitaciones. Lo que viene a decirnos es que ciertamente las mujeres, en general, no tienen la suficiente instrucción para elaborar obras como la que ella presenta, pero no por incapacidad sino por desidia, tanto de la sociedad como de ellas mismas, caso que no es el suyo como se esfuerza en argumentar; ella sí ha aprovechado los dones de la naturaleza para cultivar su mente y además ha vencido las costumbres y los prejuicios dedicándose al estudio más que a su físico.

Se crea así una mujer inadaptada en medio de dos mundos, ni mujer, cuyo papel no cumple sus aspiraciones ni la satisface, ni hombre, pues nunca alcanzará ni su educación ni su reconocimiento; no llegara a superar la segunda fase del "rito de paso", no se reintegra con un estatus más elevado a la sociedad después de escribir, y se queda fuera del mundo, del femenino al que ha renunciado para alcanzar ese reconocimiento y del masculino que no se lo otorga.

Acusa a los hombres que la critican, no sólo de mantener a la mayoría de las mujeres en la ignorancia, sino también de no ser capaces de reconocerle a una mujer su talento cuando ha logrado desarrollarlo por encima de tantos obstáculos. Los hombres, pues a ellos se refiere su alegato, son juez y parte cuando critican la labor intelectual de una mujer, ya que impiden tanto que ésta se inicie, como que sea justamente valorada y se fomente su consecución. Exige ser juzgada como un ser humano independiente, no marcado de forma indeleble por las circunstancias biológicas que el sociolecto patriarcal ha convertido en condicionamientos negativos para su desarrollo en el mundo de las letras. Esos condicionantes (falta de educación, de aceptación y valoración) que se hacen derivar de su sexo y que ella se ha esforzado en superar. En el fondo la crítica que de esa actitud se hace en este prólogo nos ilustra sobre como puede reprimirse la creatividad de una mujer cuando se ha salido de los cauces establecidos utilizando la descalificación total e irracional que se basa en el único argumento del sexo del autor:

> "Confesemos, pues, que es desgracia nuestra, o que algún astro de maligna influencia ejerce su dominio sobre el sexo hermoso; [...]
>
> Digan lo que quieran los hombres obstinados en seguir su dictamen o su capricho. Ello es, que en todos tiempos se ven mujeres valerosas sacudir con noble desenfado ese yugo importuno; correr a la inmortalidad con generoso aliento, y obligar a los hombres a que las admiren, o a que las envidien."[43]

La conclusión es que tanto hombres como mujeres están capacitados, aunque con distintas cualidades para el cultivo de las artes y las ciencias ("Por tanto, concluyo con decir, que las mujeres son tan propias para las Artes, y las Facultades, como los mismos hombres;"[44]), pero no es éste el criterio general compartido aún por los que imprimen opiniones en la sociedad, de modo que la autora se mueve entre el deseo de vindicar a su sexo, de reclamar un trato justo, por cuanto afecta a su propia condición de mujer según la cual es valorada y el deseo de ser juzgada como un hombre, por sus méritos, para lo cual adopta una serie de valores y atributos considerados como propiamente masculinos dentro de la sociedad en que nos situamos. La reivindicación para que las obras sean estudiadas según su valía y no según el sexo de su autor queda claramente reflejada:

> "Respetemos los que las cultivan con acierto, de cualquier sexo, y condición que sean, sepamos admirarlos, y aplaudirlos, y también imitarlos, que es lo que más VALE."[45]

5.1.2. Prólogos que actúan como respaldos masculinos de una obra femenina.

El colocar testimonios que dan prestigio o credibilidad literaria a una obra no es una práctica nueva: sigue la tradición de los poemas laudatorios que eran habituales en épocas anteriores.

---

[43] *Ibidem*, p. VII.
[44] *Ibidem*, p. XXII.
[45] *Ibidem*, p. XXIV.

Pero aquí no nos encontramos, salvo en los tempranos *Pronósticos* de Osorio, versos elogiosos supuestamente dedicados por un admirador de la autora, sino con testimonios serios, casi profesionales (pues se les pide a personas vinculadas al mundo literario) de hombres sobre obras de mujeres. Esta práctica para conseguir apariencia de seriedad artística, se convertirá en habitual en el siglo XIX, en el que la mayoría de las obras femeninas se preceden de un prólogo masculino, como señala Carmen Simón Palmer [1992]:

> "Las autoras publican respetando las responsabilidades que conlleva su condición de mujeres y como tales buscan en algunos casos el respaldo de personalidades de reconocido prestigio para que prologuen sus libros."[46]

Utilizando el símil del mundo de la cultura como un club masculino exclusivo, estas mujeres buscan el aval de un socio ya integrado, un hombre de letras, que respalde su solicitud de ingreso. En el período que comprende este estudio hay tres obras que recurren al respaldo masculino, para legitimar su obra. Primero, Margarita Hickey respeta una forma tradicional de intervención de un autor en la obra de otro, una carta elogiosa, aunque destinada a su lectura privada, en un principio, y de la autoridad censora incluyendo las aprobaciones de tres religiosos.

Los otros dos son: el prólogo que, sin nombre de autor y firmado por *El editor* antecede a la obra de teatro *Catalin* de Rita de Barrenechea[47] y la carta de José Climent antepuesta a la traducción de la Condesa de Montijo de las *Instrucciones cristianas sobre el matrimonio*. Aquí la autoridad de los firmantes no deriva de su dedicación a las letras. El primero, el editor de *Catalin*, ejerce en su carta el papel de portavoz de los elogios que la obra ha merecido de los entendidos, y José Climent cuenta con la autoridad de su posición en la jerarquía eclesiástico, para respaldar una obra de contenido religioso controvertido, tanto como para reflexionar sobre la relación entre mujer y literatura.

5.1.2.1. Fórmulas tradicionales: censuras masculinas.

Margarita Hickey incluye dos grupos de preliminares en el volumen conocido de su obra. A la traducción de la *Andrómaca* le precede un prólogo y una carta de Agustín Montiano y Luyando; ante los poemas, se presenta un *Prólogo al Poema en elogio del Capitán general Don Pedro Ceballos* y tres aprobaciones al mismo.

Los respaldos masculinos son la carta de Montiano y Luyando y las aprobaciones de los tres eclesiásticos, y los consido tradicionales porque, en principio, no se aparta de la tradición que un autor publique junto a su obra las aprobaciones correspondientes y la carta de un crítico prestigioso, que podría considerarse equivalente a los versos de elogio, con la diferencia de que en la carta se formulan críticaa a la traducción de la *Andrómaca*. Para entender los motivos de la inclusión de estos preliminares y la postura de la autora debemos considerarlos tal y como se presentan, integrados en los dos prólogos que ella escribe.

Lo que convierte a estos preliminares firmados por hombres en algo extraordinario, es el motivo por el que se publican. La autora afirma que no se hace para aumentar las expectativas del lector hacia la obra; las aprobaciones, como se veía más arriba, se citan para restaurar el honor de las mujeres. A falta de más explicaciones podemos considerar que actúan, ante el vulgo lector, como la sanción de personas cualificadas de su capacidad y dedicación a las letras. De este modo los lectores no pueden descalificarla pues significaría desafiar la opinión positiva, aunque matizada, de hombres ilustres. Ya no se enfrentan sólo a una osada mujer, a la que, sin duda, podrían menos-

---

[46] SIMON PALMER, Mª del Carmen: "Prólogos masculinos en libros de escritoras del siglo XIX" *Actas del X Congreso de la A.I.H.* P.P.U. Barcelona, 1992. Tomo II. pp. 1475-1483. p. 1475.

[47] [Rita de Barrenechea. Condesa del Carpio]: *Catalin, Comedia en prosa*. Jaén, [s.i.], 1783.

preciar libremente, respaldados por los prejuicios que actúan como criterio literario. Se encuentran con una recomendación de hombres que aligera, ya que no elimina, esos prejuicios, abriendo las perspectivas del lector. Ella sola hubiera logrado que se alabara su buena intención, no que se tomara en serio, pero si hay nombres masculinos de prestigio que la respalden, puede beneficiarse del aumento en las expectativas del lector.

El primer tomo de las obras de esta autora, único conocido por el momento, se inicia con un prólogo; en él no alude Margarita Hickey al hecho de ser mujer. Resalta, en estas páginas previas, las valores literarios que presenta su traducción de la *Andrómaca* sobre todo frente a otra, indigna a su parecer, de la misma obra, y a las que habitualmente se representaban en Madrid. No hay en él ningún tópico modificado para adaptarse a la peculiaridad del sexo de su autora. No incluye por tanto, alusiones a la debilidad y falta de conocimientos de la mujer que presentan casi unánimemente la mayoría de los preliminares estudiados. Se centra únicamente en los aspectos literarios de la obra que presenta. Tras exponer que su criterio en la traducción es el de ser lo más fiel posible a la obra original y criticar la versión que de la misma obra corría por Madrid, y que no tenía reparo en presentar en escena el asesinato de Pirro, dibujar a una Andrómaca vergonzosamente rendida ante su vencedor y en convertir a los héroes del drama francés en seres que se comportan como "...el asesino mas vil y venal de la república: si esto son héroes, y acciones estas, que deban ofrecerse a un público respetable, civilizado y bien instruido, venga la razón y lo vea"[48]. La sustitución de Dios por la razón en esta frase hecha no es el único elemento que revela su adscripción a los principios ilustrados con respecto al teatro:

> "Era menester y sería bueno, que los que tienen este cuidado se hiciesen cargo y considerasen que el Teatro es un escuela pública a la que una gran parte de gente va a aprender a pensar y a proceder y que por esta razón no se deben presentar en ella al pueblo sino acciones y documentos que puedan enseñarle a pensar bien y a bien proceder:"[49]

> "Pues en realidad, una composición dramática no es otra cosa que un poema moral, y como tal debe ser bueno y doctrinal para que sea provechoso; que éste es el único medio de que este género de diversión, tan precisa e indispensable en las grandes poblaciones, pueda ser, y sea efectivamente a un mismo tiempo útil y delectable; dos puntos estos, procurados conciliar por muchos y logrado de pocos."[50]

A pesar de la fidelidad que proclama al texto, se permite reducir los cinco actos del original a tres:

> "He reducido a tres actos los cinco del original por estar más en uso esto en España que lo otro, y en esto solamente me he determinado a no seguir el original, porque la frecuente interrupción de la trama o enlace, que resulta de los cinco actos, me parece que hace algo confusa la acción."[51]

Cuando Hickey, en el párrafo final de este primer prólogo, pasa a referirse a las composiciones poéticas que siguen a la traducción de la *Andrómaca*, arguye, sin hacer referencia a su sexo que son producto de su ociosidad:

> "...en cuya composición he divertido a veces mi genio y ociosidad, o falta de ocupaciones y de 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"[52]

Es una forma tópica de humildad, presentar el trabajo realizado como producto de una labor escasa y aparece también en los autores masculinos, como Cadalso en los *Ocios de mi juventud* o

---

[48] HICKEY, Margarita: *Poesías varias,...op.cit.* p. IX.
[49] *Ibidem*, pp.IX-X.
[50] *Ibidem*, p. XIII.
[51] *Ibidem*, p. XIV.
[52] *Ibidem*, p. XIV.

poesías líricas[13], aunque éste expresa que debiera haberse llamado "Alivio de mis penas". Un tópico que pretende rebajar el nivel crítico del lector al presentar la obra como producto de una escasa dedicación. Pero no podemos olvidar el diferente significado de ocio para hombres y mujeres. Para ellos ocio será el espacio entre ocupaciones serias, trabajos que desempeñar, del vacio temporal entre una vida laboral y social, para cuyo correcto uso no hay normas estrictas. No deben explicar como ocupan el tiempo libre. Sin embargo, el ocio de la mujer es un tema tratado con profusión en esta época; primero como ocasión para la perversión ya que fomentaba el lujo y la disipación moral y, segundo, como espacio alternativo a estos aspectos, como un tiempo que podía ser aprovechado, tras cumplir las obligaciones domésticas, en la lectura o en la escritura. Hemos citado ya numerosos ejemplos de publicaciones periódicas que ensalzaban esta actitud porque, al menos, decían, no era perjudicial ni para ellas ni para el equilibrio social que se fundaba en la familia.

En ese párrafo que cito se contienen además quejas en sordina sobre la vida que se ve obligada a llevar; nos muestra un ser inadaptado, que no encuentra actividades placenteras. Una persona culta, que comparte para el teatro ideas neoclásicas (unidades, utilidad social, decoro,... de las que da debida cuenta en el prólogo) como debió serlo para poder traducir correctamente, y escribir poemas, se encuentra sin vida intelectual, la única que hubiera podido darle satisfacción, frente a las tediosas obligaciones de su sexo. Lo que aquí es sólo insinuación sin especificar aparece más adelante de manera explícita:

De las de mi sexo
siempre he aborrecido
el infructuoso
pueril ejercicio:
Y que aunque no ignoro
todos sus principios,
por precisión sólo
a ellos me dedico:
Más quiere mi genio
siempre discursivo,
haber de las cosas
ciertos silogismos,
Que hablar de las modas,
trajes y vestidos,
ni de los peinados
adlante, o erizo:"[14]

Por último, se presenta a sí misma como observadora de la realidad de la que toma los elementos necesarios para sus poemas y habla también de sus vivencias, del yo subjetivo que traspone en verso alguna de sus experiencias. Ver, conocer y presenciar, tres verbos que indican una posición marginal y pasiva respecto a la vida, manifiestan, a la vez, el deseo de cubrir lo que de sí misma hay en esos poemas, y el hecho de que su tarea se realiza a partir de la observación, sin estudios clásicos, sin cultura libresca que venga en su ayuda. Estos dos aspectos, la vida al margen de cualquier experiencia personal y la falta de conocimiento librescos, son falsos, por lo que podemos considerarlo como parte de la creación de una imagen femenina esperada por los lectores. En primer lugar sabemos que algún conocimiento debía tener cuando era capaz de traducir a Racine y de citar a varios clásicos españoles (Ercilla, o Lope de Vega) más adelante. Aunque no pueda equipararse a los estudios universitarios tampoco puede admitirse que su obra es puro producto de la expe-

[13] Madrid, Imp. de D.Antonio Sancha, 1773.
[14] HICKEY, M.: *Op. cit.* p. 417.

riencia. En segundo lugar, no es una observadora marginal, en sus poemas toma partido, aconseja, acusa y remite a vivencias personales como fuente de conocimiento.

En este primer prólogo, por tanto, sin hacer referencia alguna al género como condicionante de su obra conforma una imagen ambigua de sí misma que va desde manifestarse con autoridad y criterio para condenar una mala traducción y proponer otra, a adoptar la postura opuesta para mostrarse como el perfecto reflejo de las expectativas del lector, una mujer con conocimientos limitados y que escribe para llenar su ocio sin hacer de esto más que un entretenimiento, en el que no implica su propia subjetividad. Un imagen que se revela falsa en textos posteriores, como hemos visto, con los versos que reniegan de los límites impuestos a las mujeres y las citas de los clásicos. Los elementos condicionados por el género aparecen aquí en el autorretrato fingido de la autora, pero no hay referencias sexuales explícitas. No hay un yo que se describe como femenino, no hay adjetivos femeninos, ni se caracteriza con los epítetos propios, como débil. Ha cumplido con el sistema adecuando su imagen, pero pretende realizar la pirueta de eliminar su sexo. Los principios están tan profundamente arraigados en ella que responde casi de manera inconsciente a lo que se espera de una mujer. Obtiene el respaldo de un hombre se manifiesta como se espera que lo haga una mujer en un nivel profundo, pero a nivel superficial elimina las referencias en femenino. Como veíamos en el prólogo de Teresa González, pretende alejarse del común de las mujeres denostadas, considerándose como un individuo, pero los elementos previos que condicionan su escritura no desaparecen por su simple voluntad, y aún es necesario intentar congraciarse y hacerse perdonar el hecho de ser mujer.

A este prólogo le sigue una carta de D.Agustín de Montiano y Luyando[14], secretario de Cámara de Gracia y Justicia a la traductora. Esta carta, indudablemente, no tenía como destino la publicación ya que era una comunicación privada en que el renombrado hombre de estado y conocido literato, expone una opinión crítica sobre la traducción que le ha sido remitida y la acompaña de las frases galantes sin excesos que dicta la cortesía. Su juicio se refiere casi exclusivamente a la obra que se le ha enviado; encuentra algunos pequeños defectos en la versificación, y otros tales como la reiteración de algunas palabras, pero es en general positivo, alabando la perfección con que se adapta al original y cómo ha sabido salir airosa de la difícil tarea que supone traducir. No hay referencias al sexo de la remitente, salvo la muy indirecta "y no apruebo menos que sea el de Vm. ocuparse en tan provechosa tareas en que encuentro yo también mi utilidad, por la honra que debo a Vm. en comunicármelas"[15] que en el contexto que lo genera puede perfectamente interpretarse como la felicitación de un ilustrado a una mujer que se ocupa en las bellas letras en lugar de perder su tiempo en preocupaciones frívolas. Esta carta lleva la fecha de 16 de mayo de 1759, lo que podría ayudar a situar cronológicamente la traducción, dado que la publicación es treinta años posterior.

En el prólogo antepuesto a la poesía en honor de Ceballos, se anticipa a las críticas previsibles, y aunque demuestra conocer a los clásicos españoles, lo hace, como exige la ocasión, en un tono más ligero, adecuado a los poemas como la seriedad lo era a la tragedia pero recurriendo a la autoridad de autores respetados que incurrieron en los mismos "fallos" que pueden imputársele a ella:

> "A todo lo cual satisfago, respondiendo en cuanto al primer reparo, que es cierto que estarían mejor, y sonarían más bien aquellas dos o tres octavas donde se halla esta asonancia junta con la consonancia, sino la tuviera, pero me salieron así naturalmente de la pluma, y sin trabajo alguno conceptuosas y corrientes, y no quise darme

---

[14] Agustín de Montiano y Luyando, fue Secretario de Gracia y Justicia en 1746. Fue también director de la *Academia de la Historia*, miembro de la *Academia del Buen Gusto*, con el seudónimo de "El Humilde". Académico también de la Española y de las de las Bellas Letras de Barcelona y Sevilla. Entre los arcades de Roma se le conocía como "Leghinto Dulichio". Murió en Madrid el primero de Noviembre de 1764.

[15] HICKEY, M.: *Poesías varias... op. cit. Prólogo* p.XVI.

el de mudarlas, pareciéndome que al favor de la verdad y buen concepto que encierran, se les podía pasar ese pequeño detalle; fuera de que no carecen de ejemplares, éstos, en los más celebrados poetas de la nación. Entre ellos Lope de Vega en su Jerusalén, Rufo en su Austriada, Ercilla en su Araucana, &c."[37]

Las tres aprobaciones contenidas en él, inciden, igual que lo hacía la apología de Teresa González, en que las mujeres tienen el don de la creación:

"...y celebrado en el espíritu, afición a las buenas letras y al mérito; cualidades sumamente apreciables aun en los varones más distinguidos; cuanto más en las señoras de la clase de V.[...] logra también los graciosos elogios de un sexo, que el vulgo cree incapaz de ideas de esta naturaleza."[38]

"..., de donde se ve, cuan incierta fue la opinión de algunos; haciendo poca merced al entendimiento de las señoras mujeres; como si el Omnipotente no repartiera a su voluntad talentos y dones, a los diversos sexos racionales.

Muy aplaudidas, son y fueron, con mucha razón, tales señoras, por varones de mucha fama y monta; como se puede ver en el tan sabio benedictino, al tomo primero del Teatro crítico, y otros autores."[39]

Estas aprobaciones siguen el esquema implantado en la defensa de las mujeres (que también recogía Teresa González), incluyendo la vinculación de la mujer concreta con la genealogía de mujeres escritoras de las que se tiene memoria; como un eslabón en la cadena de mujeres extraordinarias que se dedicaron a las letras y que se invocan como argumento para defender a todas las mujeres (como se veía también en Feijoo y Cubié entre otros). Lo cierto es que en la lista de mujeres insignes suelen incluirse gobernantes e incluso aquellas que destacaron por su virtud, en una combinación que pretende desmentir el peligro moral que supone la creación para la mujer, ya que la tradición vinculaba conocimiento con peligro de destrucción moral, ya que la mujer podía utilizar su arte para establecer contactos peligrosos don hombres y para desmentir su propia naturaleza pudorosa; la honorabilidad de las excepcionales mujeres citadas como ejemplo, no fue incompatible con su dedicación, puesto que las hubo grandes en virtud de lo que se deduce que esta mujer que se acoge a su protección tampoco pone en riesgo su honor.

Al final de estas aprobaciones, la autora confirma el objetivo vindicativo de su inclusión, que no consideró en la *Andrómaca*. Dice:

"Estas aprobaciones se dan a la estampa [...] no con el fin de que sirvan para prevenir y captar el elogio de éste; [...] danse, pues a la estampa en obsequio sólo del bello sexo en general, y en desagravio o vindicación de la injusticia que el vulgo hace a éste en la opinión que de él comúnmente tiene &c"[40]

Parece evidente que su intención es acallar a los ignorantes y anticiparse a sus críticas introduciendo en la misma obra las alabanzas de hombres considerados intelectualmente, tanto como para merecer cargos públicos, con el prestigio que esto conlleva. La transgresión está así autorizada por un sujeto masculino que ya pertenece a ese otro mundo superior del comercio de ideas y la literatura del que la autora se considera excluida, pues cree necesario insistir en que su condición de mujer no invalida un conocimiento y capacidad literaria que demuestra citando a autores reconocidos y justificando con argumentos de solvencia académica su obra. Por tanto estos preliminares se incluyen para defender su derecho a escribir y aún más a ser considerada como autora sin que se la prejuzgue por su sexo; su presencia en la obra obedece así a la necesidad de responder a las condiciones socio-culturales que determinan su inserción en el mundo literario por ser mujer.

---

[37] *Ibídem*, p. 140-141.
[38] Censura de Fr. Francisco de Villalpando, *Ibídem*, p. 144.
[39] Censura de Fray Antonio de Vitoria, *Ibídem*, p. 145.
[40] *Ibídem*, p. 146.

Con la forma en que el género se manifiesta en su calidad de determinante de su obra y de los preliminares en que se expresa, nos interesa aquí resaltar también las contradicciones aparentes entre el prólogo y la carta que antecede a la *Andrómaca* y el prólogo y aprobación que precede a sus poemas. En uno publica la carta de un hombre a cuyo juicio ha sometido su obra mientras que en el otro afirma no haber querido consultar a ningún hombre por miedo a que su opinión fuera indulgente en exceso por amistad o desvirtuado por los prejuicios ante las mujeres (" ... conozco, trato y comunico algunos sujetos, a cuya inteligencia y buen juicio, pudiera (y debiera acaso) haberla sujetado; pero unos por haberlos contemplado muy afectos, otros por poco, y a los más por suponerlos llenos de preocupación contra obras de mujeres, en las que nunca quieren estos hallar mérito alguno, aunque esté en ellas rebosando: he desconfiado de la crítica de todos, y he escogido por mi único juez al público."[41])

El contenido de los respaldos masculinos utilizados por Margarita Hickey, el de la carta de Montiano y Luyando y el de las aprobaciones, es diferente como lo es el carácter de las obras que presentan. Montiano y Luyando certifica que Margarita Hickey cumple los requisitos de una buena traducción mientras que las aprobaciones insisten en el talento de las mujeres. No parece haber más razón para ello que el distinto carácter de la obra que presenta: una traducción correcta de una obra de calidad, ajustada a las reglas frente a la creación personal, nacida de su propio estro poético que presenta aspectos problemáticos como la pertinencia de los temas, sobre todo teniendo en cuenta que en muchos de ellos se plantean las relaciones hombre-mujer de modo generalmente desfavorable para el primero, y la autoridad para afirmar públicamente su opinión y su criterio estético.

El prólogo de la *Andrómaca* justifica la obra, explica las decisiones que ha tomado en su traducción y hace profesión de fe neoclásica que se corresponde en el tono con el contenido de la carta de Montiano y Luyando. Pero es que la obra esta en sintonía con lo que se publica y se aprecia en el momento (de hecho había otra traducción de esta obra aunque distaba mucho del original), y ella ocupa su tiempo en una labor permitida e incluso alentada en las mujeres, la traducción, para lo que se precisa un conocimiento preciso de ambos idiomas, al menos en esta obra que no plantea la traducción como una adaptación del original al gusto del país, algo habitual en entonces, sino como una versión fiel:

> "... traducida al castellano tan fielmente que, que ni en pasaje ni expresión alguna he querido alterarla; sin embargo de que algunos me aconsejaban lo contrario cuando la traducía; pareciéndome que sería no solamente demasiada satisfacción y aun avilantez atreverme a querer enmendar, corregir y mudar obra de un Autor tan justamente alabado y celebrado como Racine, pero aun también que no lograría en ejecutarlo sino desfigurar acaso, afear y echar a perder la hermosura del original, como acontece frecuentemente a los que emprenden corregir y enmendar obras ajenas, que en lugar de hermosearlas suelen quitarles la hermosura y naturalidad de sus originales."[42]

Su actividad literaria es alabada, cuando se restringe a la traducción, porque se limita a un ejercicio de métrica o de precisión en que se entretiene, no de creación. Solo debe justificarse la necesidad de una nueva traducción por la mala calidad de las anteriores, y la corrección de su aportación (argumentando incluso la reducción del número de actos). La obra, que no es suya, no requiere justificación.

La diferencia entre traducción (en la práctica) y creación está en el don requerido para crear, que a pesar de ser necesario, no parece imprescindible en la traducción, y a la aparición de la subjetividad de una mujer, de su yo profundo en público. Estos dos elementos (talento creador y subjetividad femenina) eran considerados impropios dentro del constructo cultural en que se situaba a las mujeres, primero porque el pudor se considera una característica femenina inviolable, cuya con-

---

[41] HICKEY, Margarita: *Op. cit.* pp. 139-140.

[42] *Ibidem*, p. VI. Más adelante me ocuparé de esta supuesta fidelidad al original que queda bastante disminuida.

travención hace perder feminidad a la mujer (recordemos de nuevo a Jovellanos al discutir el ingreso de las mujeres en la Reales Sociedades de Amigos del País); segundo porque la capacidad de la mujer para crear, reducida a lo biológico, era más que discutida. En los poemas, necesita el respaldo masculino para su condición de mujer autora, no para la obra y las aprobaciones cumplen ese papel. Por eso hay una referencia explícita a la consideración de los hombres hacia las mujeres, y por esa misma razón también, es al presentar estos poemas (en el espacio que les dedica en el prólogo que antecedía a la *Andrómaca*) cuando construye esa imagen de mujer dócil que cultiva de modo provechoso su espíritu en los ratos de ocio.

5.1.2.2. Prólogos masculinos ajenos.

A diferencia de las aprobaciones y de la carta publicadas por Margarita Hickey, los próologos se escriben con la intención expresar de anteceder al texto que presentan y revelan, mejor que otros juicios, los criterios por lo que ésta es apreciada. En ellos se presenta tanto la obra como a la autora, y en el retrato de ésta última se pone de manifiesto no tanto sus capacidades intelectuales como sus virtudes morales, incidiendo, como las aprobaciones que introduce Margarita Hickey ante sus poemas, en que la calidad moral de la persona que escribe reviste de esa misma moralidad a la obra. Para la mujer la observación de la conducta ética normada como correcta es imprescindible en el trámite de su presentación para asegurar que su ocupación en las labores literarias no ha perturbado su naturaleza de madre y amante esposa, dos cualidades (junto al sacrificio, la abnegación y, en otro nivel, su belleza) que garantizan si no la calidad de la obra sí que la autora no se ha envilecido para escribirla.

En el caso de *Catalín* el anónimo editor-prologuista, recurre a los tópicos que justifican la publicación, como son la propiedad de uso de las reglas dramáticas, propiedad que justifica las críticas positivas de las personas cultas que han tenido acceso al manuscrito. Destaca que la obra se publica sin conocimiento de su autora "como parto feliz del singular talento que la ha concedido la Naturaleza."[93]

En cuanto a la autora, declara que ha escrito esta comedia en los intervalos de reposo que le ha proporcionado su delicada salud, cumpliendo así el ya referido principio de divertimento, distracción, ocio culto, que se exige a la literatura femenina en la Ilustración. Se nos compone un retrato clásico de mujer fuerte: la salud frágil, que se sobrelleva con ánimo tranquilo, calma, pasividad mantenida aun en medio de la mayor indisposición corporal:

> "No es ésta la primera, ni la única obra, en que lo ha acreditado suficientemente antes de ahora, y si no fuera por temor de ofender su suma modestia, y moderación, me detendría a referirlas; pero baste la presente, que en medio de una muy quebrantada salud compuso para diversión, y recreo de su ánimo tranquilo siempre, aun en medio de las mayores indisposiciones, e incomodidades corporales. Ella, a la verdad, da una idea del noble espíritu de su compositora, y obliga al lector a tomar cierto interés en su salud, y a desear, que Dios se la conceda con mayor robustez muchos, y dilatados años, para lustre de las letras y honor de las de su sexo"[94].

Otra de sus cualidades es la modestia de la autora, que impide elogiar, otro tópico tradicional y galante, su obra como se merece y que lleva a que se publique *Catalín* sin su conocimiento. Estas características dan idea de la nobleza de su ánimo.

Modestia, abnegación y silencio como persona, además de virtuosa, pues dedica su tiempo a las letras, cultivando su espíritu frente al evidente quebrantamiento de su cuerpo. Estos mismos principios se reflejan en su obra, en el comportamiento de sus personajes y el desarrollo de la trama:

---

[93] *Catalín, op. cit. El Editor.*
[94] *Ibídem.*

"No ha faltado algún literato harto inteligente en la materia, que habiendo leído esta comedia, luego que se hizo, no pudo dejar de admirar, y confesar lo delicado, y bello de su moralidad, junto con aquella sencillez, y naturalidad terenciana, que como cualidades propias, y características, deben adornar toda comedia, y que verdaderamente en ésta se ven brillar a cada paso en todas sus expresiones, y pensamientos."[34]

Se cumple así la asociación entre la moralidad de la autora y la de su obra que se entiende, identificando a la mujer que escribe por aquello que produce, como producto necesariamente de su experiencia, ya que carece de formación. Si vierte en el papel lo que ha vivido u observado, como alguna de ellas se empeña en sostener, es preciso que lo que escribe sea reflejo de su propia personalidad y ésta sólo puede exhibirse si cumple las exigencias morales y culturales del siglo. Si la mujer es juzgada de acuerdo a aquello que firma con su nombre se puede tener la certeza de que sus escritos se amoldarán, a riesgo de ver en entredicho su reputación, a lo que se espera de ellas, condicionando así su propia libertad creadora. Al respecto cabe apuntar los rumores insidiosos que acompañan a la figura de la mujer que más independiente se muestra en este sentido, reflejando en sus obra comportamientos diversos de sus personajes femeninos, Rosa Mª Gálvez.

Otro prólogo de características semejantes es la carta que D. José Climent, obispo de Barcelona, antepone a la traducción de la Marquesa de Montijo de las *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio;* en ella se mezclan las opiniones religiosas que respaldan la obra, las confidencias sobre la traducción realizadas por la autora y consideraciones generales sobre las mujeres en relación con la religión y la letras.

Primero se exponen los dos temores de la Condesa ante su publicación, que además de hacerla reacia a su presentación ante los lectores, provocan que su nombre no aparezca en la portada; estos temores eran primero la falta de tradición de mujeres que publiquen obras de carácter teológico y doctrinal y, en segundo lugar, el miedo a la burla de los demás por ocuparse de traducir una obra de tan serio contenido, cuando lo propio de una dama hubiera sido:

"...leer comedias y novelas; y quizá no pocos aplaudirían que me hubiera dedicado a traducir algunas obras de Voltaire, para hacer amena y agradable mi conversación"

El miedo a la reacción, y la modestia, añade Climent, provocan la negativa a publicar esta traducción, en principio realizada para su uso privado, y que una vez convencida de la conveniencia de publicarlo, se hace sin que su nombre aparezca en la portada; por ello, a las críticas negativas que la Condesa esperaba y paralizaban su decisión, no contesta ella, sino la carta de Climent, en la que se argumenta contra esos temores. Los argumentos no se dirigen contra los que niegan el talento a las mujeres "Porque sobre ser un empeño inútil, no es de mi intento; pues no se trata de imprimir una obra facultativa, que V.E. haya compuesto, sino las *Instrucciones*, que ha vertido, sobre un sacramento, que no sólo son provechosas, sino necesarias a todos las que la reciben". El obispo reitera aquí lo que he señalado antes respecto a los prólogos de Margarita Hickey, que una traducción no requiere la justificación del talento femenino, como ocurre en una obra original.

Se defiende la labor de la traductora basándose en uno los principios que motivaban la divergencia entre los acusados de jansenismo, la traductora y el obispo entre ellos, y la postura oficial de la Iglesia:

"Así solamente pueden negar, que la aplicación de V.E. fue muy puesta en razón, y muy loable, aquellos que piensan que las mujeres nunca deben saber más, que los rudimentos de la doctrina cristiana que aprendieron cuando niñas. Error pernicioso, en que incurren algunos católicos, que nimiamente tímidos recelan, que las mujeres, y los hombres, que no son de profesión teólogos, se exponen al peligro de perder la fe, si quieren saber más de aquellos primeros rudimentos."[35]

---

[34] *Ibidem.*

[35] *Instrucciones cristianas... op. cit.*

Lo primero que hace es recordar a unas cuantas mujeres que manejaron los conocimientos sagrados con fortuna, establecer, como en otras ocasiones, un genealogía por la que justificar la labor de la Condesa. Se cita, entre otras, a Santa Paula, las santas Macrina y Emmelia, abuela y madre de santos, Florentia, hermana de los santos Leandro, Fulgencio e Isidoro. No es impropio, continúa justificando el obispo, que una mujer tenga ciertos conocimientos de religión, eso sí, con los límites impuestos para ellas por el género:

> "Ni pretendo que las mujeres estudien las pruebas teológicas de las Misterios de nuestra Fe para disputar con los herejes, o para enseñarlos públicamente en la Iglesia: porque expresamente lo prohibió San Pablo. Solamente deseo que lean, o oigan con atención alguna clara, y sencilla explicación de los Misterios, que baste para tener la inteligencia, que corresponde a su capacidad, y permite la elevación de unas verdades, superiores a toda la capacidad humana."

El argumento que se basa en la orden de San Pablo aplica aquí con un criterio restrictivo que no anula completamente se derecho al conocimiento, aunque lo reduzca al ámbito personal.

Prosigue Climent diciendo que nadie podría considerar más oportuno que la Condesa hubiera traducido al impío de Voltaire, contra el que se deshace en calificativos negativos por su opción religiosa. Tampoco pueden criticar su labor porque se realizó según lo que hemos visto son las reglas para la creación femenina: no abandonó las tareas del hogar, ni tomó la devoción como pretexto para la holgazanería:

> "...sin que por esta ocupación, y otros ejercicios de piedad omitieran el cuidado de sus casas."

> "Solamente pues algún temerario, que no tenga Religión o no la conozca, ni la ame, puede censurar, que V.E. en obsequio suyo, empleara algunos ratos, que llaman perdidos (y realmente los son para muchos que los desperdician) en traducir estas *Instrucciones*; sin faltar al cumplimiento de sus obligaciones domésticas cristianas. Pues yo fui testigo de la prudencia, y vigilancia, con que V.E. gobierna su casa."

Las características comunes a los prólogos de las obras de Rita de Barrenechea y de la Condesa de Montijo, son las que ayudan a dibujar esa imagen de mujer doméstica perfecta; mujeres que cumplen con sus obligaciones familiares, que sufren sus enfermedades con resignación (aludía Climent en esa carta-prólogo al disgusto que supuso para la Condesa no amamantar a sus hijos); modestas, sus nombres no aparecen, por iniciativa propia en las obras; dedican su ocio, entre tanto trabajo, a cultivar una afición que puede llegar a resultar provechosa para ellas y la sociedad. Es la imagen de la mujer ideal, de vuelta a la naturaleza, volcada en la educación y cuidado de los suyos, lejos de toda mala costumbre o placer personal que no esté controlado y admitido socialmente y que incluso en su actividad intelectual ejercen como modelo de otras.

Lo de menos es que las personas que hay tras esas mujeres, su verdadera identidad, responda a esta composición idealizada, lo que nos demuestra es qué camino deben seguir las autoras que, por sí mismas, se presentan ante el publico lector, para ser aceptadas. En este caso la adecuación al tipo correcto para una mujer escritora la realiza el hombre que presenta la obra y que conoce, como hombre desde el interior del mundo literario las condiciones necesarias para que se admita a un nuevo miembro. Margarita Hickey también era consciente de las limitaciones que debía asumir para ser admitida, la pasividad, la falta de estudios reconocida, la humildad, la dedicación ocasional a la literatura, y se esfuerza en construir un autorretrato que se corresponda a las exigencias que formula el sociolecto en que se inscribe su labor; los esfuerzos de Margarita Hickey son en vano cuando el orgullo, por sus conocimientos y su labor creativa, acaban brotando y reivindicando su derecho a ser admitida como igual, al mismo nivel que los grandes que, como Lope o Ercilla, también cometieron los mismos fallos que a ella se le criticarán, error en que no incurren Rita de Barrenechea y la Condesa de Montijo, que anulan absolutamente su voz, dejándose presentar por un hombre.

5.2. Tópicos

Los tópicos literarios han sido bien estudiados, sobre todo a partir de las aportaciones de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*[67]. En lo que se refiere a los presentes en los prólogos dice:

> "En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos. Así, por ejemplo, todo autor debía tratar de crear en el lector un estado de ánimo favorable, con este fin, se le recomendaba-y se le siguió recomendando hasta la revolución literaria del siglo XVIII- presentarse con términos de modestia. En seguida el autor debía atraer al lector hacia su tema; para la introducción existía, por lo tanto, una tópica especial; lo mismo que para la conclusión"[68]

En los prólogos, por tanto, encontraremos fundamentalmente dos tipos de tópicos:

- los que intentan ganarse la benevolencia, atención y docilidad de sus oyentes. Esto se consigue, ante todo, con una presentación modesta, son los tópicos de la falsa modestia.[69]
- lo que Curtius llama la "tópica del exordio", es decir, la que sirve para exponer los motivo que han determinado la creación de la obra.

El alcance de los tópicos debe ser limitado ya que, como indica Porqueras Mayo[70], en muchos casos no es tal sino que responde a un hecho real, bien sea de carácter externo, escribir verdaderamente por obediencia, o interno, sentir un pudor real a exponer la obra en público.

Si una de las funciones de los tópicos es captar la benevolencia del lector, resulta evidente, que deben estar marcados por las consideraciones de género ya que la autora debe responder con ellos, como con los demás elementos de los preliminares, a las expectativas específicas que origina su obra por llevar firma de mujer. Los tópicos le servirán para adaptarse a lo que se espera de ella, lo que debe decir para penetrar en el círculo privado de la creación. La humildad debe apaciguar no sólo al lector también al hombre que se siente, como se veía en la cita de Manuel J. Quintana, temeroso de que éstas puedan hacerse un lugar en el campo de las letras:

> "...no es de temer que el contagio cunda nunca hasta el punto de que falten a las atenciones domésticas a que se hallan destinadas, y de que los hombres tengan que partir con ellas el imperio de la reputación literaria."[71]

Los tópicos responden, además de a la necesidad de expresar la falta de interés en competir con los varones en el terreno literario ellos, a apaciguar sus temores al respecto y a otras de las expectativas que se destacaban en ese artículo de Quintana como la dedicación a la literatura como ocio útil. Formula dieciochesca del clásico "hay que evitar la ociosidad", con especiales connotaciones en el caso femenino. Para ello se destacarán, tanto el cumplimiento de sus labores domésticas, previo a la literatura, como la utilidad de la obra propuesta, que aunque es un tópico del exordio que adquiere especial relevancia en la literatura dieciochesca, sobre todo en el caso de la novela, tiene un carácter especial en las mujeres que necesitan justificar en mayor medida su dedicación a esta labor que no se considera propia y, a mi entender, ni siquiera permisible salvo bajo ciertas condiciones.

Los tópicos tradicionales deben contemplarse de manera distinta cuando son formulados por una mujer. Por un parte, en muchos casos, los tópicos presentan un mayor grado de correspondencia con la realidad, como el de falta de arte, entendiendo que las mujeres tienen un acceso menor a los centros oficiales de la sabiduría. Por esto, aunque algunos de los que estudiamos se

---

[67] Sobre todo en el capítulo V "Tópica". F.C.E., Mexico, 1955. La primera edición en alemán es de 1948.
[68] *Ibidem*, pp. 122-123.
[69] *Ibidem*, p.127.
[70] *Ibidem*, p. 142.
[71] Cfr. nota nº 10.

formulan de acuerdo al modelo establecido, como el que expresa "miedo a escribir", deben considerarse de acuerdo a lo que Milagros Rivera decía aplicando el "rito de paso", es decir, el riesgo que la autora corre de quedarse en el margen, no reincorporada a la sociedad tras la publicación de la obra, con un mayor estatus o reconocimiento, sino desprestigiada, burlada, en tierra de nadie; esto es lo que provoca que su miedo esté ampliamente justificado, porque corre un enorme riesgo de fracaso, lo que añade contenido al tópico.

Su propio sexo se convierte en un argumento para el tópico de modestia al que se recurre para pedir una crítica menos severa:

> "...sólo son producción de una mujer española"
> " Atrevimiento es en mi sexo..."
> " La prudencia que juzgo merece mi sexo."[12]

Milagros Rivera, en su artículo sobre las autoras medievales dice:

> "Mi hipótesis es que ellas no se consideran a sí mismas ni mediocres ni endebles ni carentes de inteligencia y de talento (el orgullo por haberse lanzado a escribir despunta siempre), sino simplemente desplazadas, excluidas por el poder patriarcal de los espacios sociales en los que se produce y se disfruta el texto escrito."[13]

Por otra parte, algunas expresiones tópicas, son exclusivas del género femenino, como las que refieren la falta de ambición en el mundo de las letras o el desinterés por competir con los varones, que éstos no utilizarían.

Por último aparecen también algunos tópicos sin marca de género, es decir, que son utilizados de igual manera por hombres y mujeres, sin que las diferencias establecidas por la construcción cultural del género les afecten.

Los rasgos específicos más importantes de los tópicos femeninos, a mi entender, son éstos:

- Los tópicos tradicionales se adecuan a la realidad histórica en que se utilizan, de modo que contribuyen a la expresión de una imagen personal de la autora en que se asume, por parte de ésta, el modelo que se les propone socialmente (obediencia, silencio, pasividad...) o bien son una manifestación externa, el uso de lo socialmente esperado y correcto, como medio para penetrar en el santuario masculino de las letras, aunque no se haya interiorizado el modelo que se describe. La diferencia entre ambas posturas es que, en este último caso, no hay coherencia entre lo manifestado en el tópico y lo que se escribe, cosa que sí ocurre en el primero.

- Por otra parte, los tópicos en la mujer constituyen un arma de doble filo: aprovecha los prejuicios del lector para que sea benévolo con lo que se lee, pero también reafirma esos prejuicios, creando un círculo vicioso en el que es imposible cambiar los criterios seguidos para juzgarlas.

Los tópicos más utilizados son los siguientes:

A. Debilidad natural femenina.

Es una de las formas del tópico de "falsa modestia", es decir, mostrarse humilde para obtener la benevolencia del lector. Para ello, se alude con frecuencia a un talento escaso, a la torpeza de la pluma, la ignorancia o a razones semejantes, en ocasiones en clara contradicción con lo que el texto refleja después. Nada hay por tanto de extraño en que las mujeres recurran también a este artificio, salvo la referencia explícita a que su escasez de talento está en relación directa con el sexo a que pertenecen. El tópico adquiere así la especificidad del género, condicionado claramente por la consideración de sus contemporáneos hacia la capacidad femenina.

---

[12] GALVEZ, R. Mª.: *Obras poéticas. Op. cit. Advertencia.* Tomo II.
[13] RIVERA, M.: *Art.cit.*, p. 147.

Esta debilidad femenina manifestada en el tópico como característica de su obra literaria, procede de la progresiva "biologización", esto es, del traspaso de las cualidades femeninas biológicas tipo, como la debilidad, a su espíritu y a las creaciones de éste. Este proceso se acentúa a lo largo del período estudiado, pues, en un principio, en las polémicas sobre las diferencias de talento entre hombres y mujeres se esgrimía como argumento que al carecer las almas de sexo, ambos estaban igualmente dotados de talento, siendo la diferente educación y consideración social lo que desequilibraba sus posibilidades, además de la dispar naturaleza que mantenía a la mujer ocupada en labores de perpetuación de la especie, mientras el hombre se dedicaba a los asuntos públicos, para los que estaba más dotado. Esta idea en un principio favorable a las aspiraciones femeninas de ser juzgadas por su labor, producto de poseer un alma idéntica a la de los hombres, (como pretendía Teresa González) también aparece en estos preliminares. Dice Margarita Hickey en los versos finales de su libro, que cumplen, a pesar de su localización, la función de dedicatoria:

"Que el alma no es hombre
ni mujer, y es fijo,
que entrambos casos
su ser es el mismo:"[74]

Sin embargo, como decía, se evoluciona desde aquí hacia una identificación entre alma y cuerpo, en que aquella quedaba impregnada de las cualidades de éste; el alma femenina, por tanto, se realizaba a través del cumplimiento de las funciones primordiales de la mujer determinadas por su naturaleza: a través de la maternidad y un papel de dependencia, por su reclusión en lo doméstico, del hombre. Éste no limitado, en cambio, por la biología, podía dedicarse a labores menos determinadas por su cuerpo, a los asuntos abstractos, intelectuales, como la creación literaria o el pensamiento. La mujer que escribe traiciona de tal modo su naturaleza que pierde parte de ella para masculinizarse.

En esta unión de alma y cuerpo, el alma se define por las cualidades físicas entendidas como propias de mujer. Eso ocurría con la debilidad, por ejemplo. Rousseau principal diseñador de la mujer doméstica y dependiente, afirmaba, como hemos visto, que la única fortaleza física de la mujer debía ser la que necesitara para la gestación y crianza de sus hijos y siempre en función de su servidumbre a los hombres[75]. Del cuerpo al alma, del alma al talento; dice Caveda:

" ...la preocupación, tal vez aún arraigada entre muchos, de que el talento de la mujer participa de la debilidad de su espíritu..."[76]

El intento de conciliar ambas posturas se remonta en España a Feijoo quien, a pesar de no encontrar diferencias de espíritu, consideraba como decisión de Dios que la mujer se sometiera al hombre; eso mismo pretende aquí Laborda que cree que es el mismo Dios quien da el don de la palabra también a las mujeres:

"...sigo los impulsos del eterno ser que le plugo formar mi alma un ente racional adornado del admirable don de la palabra, por cuyo medio disfruta y comunica los placeres que hacen amable la existencia:"[77]

y reitera las posibilidades creativas de las mujeres, en base a que el alma es indistinta para ambos sexos:

"Como el alma produce las ideas sin distinción de sexos, nos presentan las historias, algunas mujeres que han competido en ingenio y valor con los hombres más memorables:"[78]

---

[74] HICKEY, M.: *Op.cit.*, p. 417-418.
[75] Wollstonecraft, tan crítica con él, afirmaba que esa debilidad corporal que las mantenía en permanente estado de incapacidad se debía a las perniciosas costumbres en cuanto a actividad física y atuendo a los que se veían sometidas a las mujeres desde niñas.
[76] CAVEDA, R.: *Op. cit. Prólogo.*
[77] LABORDA, María: *Op.cit. Prospecto.* P. I.
[78] *Ibidem*, p. II.

pero termina intentando conciliar voluntad divina y naturaleza en la marginación de la mujer, destinada de hecho, a pesar de que puede seguir el camino de las letras, a otras funciones determinadas por su cuerpo:

> "...: pero el supremo Hacedor, que las destinó, principalmente, al grado de objeto de propagar la especie humana, dispuso sabiamente, que la naturaleza las embelesara con el encanto que las ocasiona el fruto de su fecundidad, y sumergidas en el golfo de sus indecentes caricias, dejan al hombre el cuidado de cultivar su talento para desplegarle después, en fortificar la cadena de la sociedad."[79]

En el espacio de unas líneas, María Laborda expresa primero su derecho y su elección, tomando como autorizador a Dios donante de la palabra y después, en aparente contradicción, nos dice que ese mismo Dios que otorga capacidad de enriquecer la existencia mediante la palabra a las mujeres, prefiere que ésta haga de la maternidad el primero de sus deberes, deber que se describe como sumamente placentero.

Es evidente que la autora sabe que ha roto ese principio (el del reparto de competencias y tareas) más importante que la posesión de la palabra, que deja el monopolio del talento creador al hombre y reconoce que el común de las mujeres ni pueden ni, lo que es más significativo, están interesadas, por naturaleza, en cultivar el don divino que ellas también poseen.

Cuando el corto talento se une al género aparecen con frecuencia el adjetivo "débil" como característico, tiñendo todas las potencias femeninas de la misma "otredad" frente a lo fuerte, con que se significa a su sexo. Tenemos así referencias al "débil pulso de una mujer"[80], incluso se habla de pluma débil, estableciendo cierta frontera entre los temas adecuados para la literatura masculina, la pluma varonil, y la femenina, adjudicando a la primera los asuntos públicos y protagonizados por hombres como el caso del heroico militar cantado por Margarita Hickey:

> "(aunque no toda, ni tan dignamente como sus grandes méritos lo requerían, dejando el desempeño de esta empresa a las plumas varoniles, que son a las que principalmente corresponde, y no a las mujeriles y débiles como la mía.)"[81]

La frontera, que en suma está basada en la dedicación a la literatura menor y de tema privado, no público, que se les atribuye a las mujeres, puede dividir también los géneros literarios a los que ellas pueden dedicarse. Dice Gálvez hablando de sus composiciones dramáticas "atrevimiento es en mi sexo, y en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias."[82]

Es la misma contradicción que se ve en las demás autoras que mencionan de alguna manera esta debilidad: desde la expresión más simple que establece la debilidad como característica femenina, a las más complejas que se extienden en una argumentación sobre el cuerpo y el alma. Sorprende que este tópico de femenina debilidad sea utilizado por mujeres que demuestran no creer en ella. Teresa González habla de débil pulso femenino para escribir a continuación una *Apología* en que, a pesar de las concesiones, reivindica su honor y lucha contra los criterios masculinos. Hickey, dice que el elogio de un militar sería más propio de los hombres, pero lo escribe ella, pretendiendo además, que los varones a los que no se les habría ocurrido la imiten; Laborda que, tras hablar de debilidad como propia de mujer dice de su heroína:

> "Mi heroína, Rebeca Wesfiel fue grande y singular en acciones varoniles, sin dejar de llenar los deberes que la impuso su débil sexo: ella fue débil, por demasiado confiada: pero su gran valor vindicó su honor perdido..."

dejando claro que la debilidad no es una cualidad intrínseca e inmutable. Rosa Mª Gálvez, con la reiterada publicación de su obra, atreviéndose con un género muy difícil. Parece claro que no se

---

[79] *Ibidem*, p. II.
[80] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Prólogo*, p. II.
[81] HICKEY, M.: *Op.cit.* p. 138.
[82] GALVEZ, R. Mª.: *Obras poéticas...Op. cit. Advertencia*, Tomo II.

creen lo que dicen en este caso, considerándolo claramente el paso preciso, la reverencia ante los sabios, los hombres, para ser toleradas. Posiblemente porque son conscientes de que atentan contra un viejo precepto que las excluía y las relegaba a esa subordinación apoyada en causas naturales, biológicas y teológicas, como ellas mismas lo exponen al introducir sus obras.

La lucha por seguir el patrón vigente de comportamiento femenino y quebrarlo al mismo tiempo, solo puede solventarse si la autora asume su propia excepcionalidad como mujer-escritora[45], si su actitud no es agresiva respecto al hombre y si deja claro que su prioridad no es la literatura, a la que dedica sólo los ratos de ocios que le sobran de sus ocupaciones domésticas, y esta postura de sumisa relegación también tiene sus tópicos.

B. Carencia de arte.

Como ya he indicado, las autoras se enfrentaban al miedo de los hombres a perder el dominio de la sabiduría y la creación, por la progresiva presencia de mujeres "literatas". Éstas son conscientes de que, para lograr un mínimo reconocimiento, deben evitar que los hombres, los sabios, se sientan agredidos, manifestando su falta de ambición, su conformidad con un nivel inferior de la consideración literaria:

> "[...]: más yo les dije con serena frente: no temo vuestros golpes, que darán en vago. ¿ a quién se dirigen? a una débil mujer, confundida en el profundo abismo de la obscuridad, que no compone el más leve átomo de globo literario?"[46]

Puede considerarse que a calmarlos van destinados los tópicos de humildad que, como el de la debilidad, estamos exponiendo. Pero a veces ese afán se hace más explícito y se llega a la declaración directa de sus intenciones, en este caso, por el reconocimiento explícito de su inferioridad:

> "Si esta preciosa obra hubiese caído en otras manos, el traductor literato hubiera sacado todo el partido posible de las elevadas máximas, y del delicado estilo del original."[47]

> "[...] confieso ingenuamente que no es mi ánimo entrar en competencias literarias con los que corren por poetas entre nosotros."[48]

Para argumentar a favor de esa inferioridad, se utiliza un tópico, el de la falta de arte, entendiendo éste como el conocimiento y dominio de las reglas que debe cumplir una obra literaria. Es éste un tópico muy conocido (Curtius cita a Tácito[49], por ejemplo) pero no podemos, como decíamos al principio considerar que tengan el mismo valor de recurso literario, la misma correspondencia con la realidad en estas autoras que en los varones. Lo que impide a las mujeres acceder al nivel literario del hombre es su falta de conocimientos, de arte, ya que este se adquiere en los centros tradicionales a los que no les está permitido acceder; es un tópico tradicional, argüido por los varones, pero que refleja una situación real(la falta de estudios oficiales para la mujer) de la que parte el lector y que aplica, sin individualizar, al conjunto de las autoras. Su falta de arte tiene un doble origen:

- la inaccesibilidad de la mujer a las fuentes convencionales de sabiduría.
- la proximidad de la mujer a lo natural, ya que se predica una mujer determinada por sus funciones naturales, su obra estará cerca de lo espontáneo, sin trabajo.

---

[45] Para entender el conflicto que crea romper un molde social, escribiendo, cuando se defiende en los textos puede verse el capítulo VII de KIRKPATRICK, Susan: *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Ed.Cátedra, Madrid, 1991, dedicado a Cecilia Böhl de Faber "Negación del yo. Cecilia Böhl y *La gaviota*.".

[46] LABORDA, María: *Op. cit. Prospecto*. P. I.

[47] CAVEDA, R.: *Op. cit. Prólogo*.

[48] GALVEZ, R. Mª.: *Op. cit.*, T. I.

[49] CURTIUS, E.: *Op. cit.* p. 128.

De hecho, esta realidad de la falta de educación reglada manifestada en el tópico de la falta de lima en la obra de una mujer, es una de las causas por las que el Romanticismo experimenta un auge de la literatura femenina; en el Romanticismo se favorecerá esa creencia de que la obra nace del impulso del corazón, reflejo de la subjetividad si ningún esfuerzo posterior, por lo que las mujeres encontrarían una vía lícita para manifestarse, a pesar de que la educación formal les estaba vedada[26]:

> "La idea de que estas verdades acerca de la experiencia humana normal podían aprenderse de la introspección individual más que de un conjunto de libros accesibles sólo a una élite masculina, animó a las mujeres lectoras a identificarse con la empresa romántica."

Es Rosa María Gálvez quien más insiste en sus prólogos en las diferencias entre el talento cultivado de los varones y el estilo "natural" de las mujeres:

> "Conozco la diferencia que hay entre unos talentos mejorados con el estudio, y una imaginación guiada sólo por la naturaleza. Por tanto, espero que, leídas estas obras sin prevención, logren la indulgencia del público."[27]

> "En las mías faltará mucho para la perfección; pero el sexo, y las continuas ocupaciones, y no vulgares penas que acompañan mi situación, no me han permitido limarlas con escrupulosidad; ni yo creo que por haberlo hecho adelantaría mucho; puesto que tal cual sea su mérito, es más bien debido a la naturaleza que al arte, con que no me ha sido muy fácil adornarla."[28]

> "...; pero atendiendo a que no se le esconderá la limitación de mi talento y estudios, y a que no suelen ser muy comunes estas producciones en mi sexo,..."[29]

> "...por la justa desconfianza que tengo de mi insuficiencia. Conozco que una obra como ésta pedía una pluma correspondiente a la sabiduría del autor..." [30]

No es de ningún modo original en las mujeres esta referencia a lo natural como único mérito de su obra; ya lo usó María de Zayas:

> "Si se tuvieren por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas, y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el cielo."[31]

cuando uno de sus personajes va a iniciar su relato, aunque después muestra que conoce bastante bien la retórica.

Sin embargo, nos encontramos con que al igual que en el ejemplo de Zayas, algunas de las que usan este tópico conocen las reglas dramáticas, por ejemplo, o enumeran sus conocimientos para dar un respaldo erudito a su obra. Así Margarita Hickey, en principio, también utiliza el tópico de la naturaleza frente al arte:

> "... pero me salieron así naturalmente de la pluma, y sin trabajo alguno conceptuosas y corrientes, y no quise darme el de mudarlas, pareciéndome que al favor de la verdad y buen concepto que encierran, se les podía pasar ese pequeño detalle; fuera de que no carecen de ejemplares, estos, en los mas celebrados poetas de la nación."[32]

pero no podemos considerarlo sino un quiebro irónico del tópico, pues cita en defensa de esta "falta de arte" a poetas como Lope o Ercilla. Incluso ella misma en sus versos, arremete contra los hombres que consideran que quien no ha pasado por la Universidad carece de sabiduría:

---

[26] KIRKPATRICK, Susan: *Op.cit.* p. 33.
[27] GALVEZ, R. Mª.: *Op. cit.* Tomo p. 1.
[28] GALVEZ, R. Mª.: *Op. cit.* T.II.
[29] ABELLO, María: *La Estuarda... op. cit. Argumento* [s.p.].
[30] TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, Mª. A.: *Instrucciones..., op. cit.* p. 1.
[31] ZAYAS, María: *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto de...* Ed. y prólogo de Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid, Aldus S.A., 1950. p. 413.
[32] HICKEY, M.: *Op. cit.* p. 140-141.

"Pues piensan los tales,
que en no habiendo sido
colegas, son legos
los más entendidos
[...]
Aunque los más doctos
y excelentes libros
haya con cuidado
y elección leido,
Porque de la escuela
el cascote y ripio
no ha usado, en mantillas
queda como niño."[44]

Esta cita expresa su opinión contraria a la de los hombres que no reconocen otra forma de alcanzar la sabiduría que la instituida y gobernada por ellos, por lo que cualquier avance de una mujer en ese sentido quedará silenciado. Ya hemos visto a Margarita Hickey dibujar una imagen falsa de sí misma como mujer ignorante, simple aficionada a la literatura y aquí reitera un tópico de humildad, el de la falta de arte, de trabajo en la obra para convertirlo, a continuación en una muestra de orgullo, ya que se presenta como seguidora de los grandes. Utiliza el tópico a regañadientes aprovechando cualquier ocasión para desmentir su veracidad.

Teresa González que describía detalladamente sus méritos y los conocimientos que había adquirido para justificar su obra, mostrándose orgullosa de una labor respaldada por el trabajo intelectual serio, también sabía que la falsa modestia era un recurso literario:

"(sin entrar en el delicado examen de mis fuerzas, en que acaso mostraría una vana presunción, o una humildad afectada.")[45]

O la propia María Martínez Abelló que, para justificar su obra, demuestra su conocimiento del hecho histórico en que se basa y de las reglas de la tragedia, argumentando sobre lo apropiado del tema y el "acomodo" de la realidad a las reglas de unidad, de espacio (cuyo incumplimiento razona) y tiempo. Tras otorgarse autoridad para explicar estas reglas concluye diciendo:

"Pero atendiendo a que no se le esconderá la limitación de mi talento y estudios, y a que no suelen ser muy comunes estas producciones en mi sexo, no quedo sin la esperanza de que su bondad sabrá disimulármelos, y más cuando en ello aventura tan poco."[46]

No puede evitarse la sensación de que estas tres últimas autoras, como Rosa Mª Gálvez, se encuentran en una situación difícil. Por un lado muestran su orgullo, el que nace del conocimiento y la creación de una manera constante, retando a los lectores a que encuentren un fallo en su argumentación teórica sobre reglas de tragedias o conocimientos astrológicos, pero al fin, siempre deben aludir a la falta de arte de su sexo, a la falta de estudios, a los tópicos de humildad. La contradicción es evidente y sólo puede explicarse si tenemos en cuenta que el uso del tópico, un uso externo, formulario, es la única vía por la que pueden acceder a cierta cota de reconocimiento, porque para su género no se considera lícito el orgullo intelectual.

Quintana, en su ya mencionado artículo sobre las *Obras Poéticas* de Rosa María Gálvez, dice:

"La autora confiesa ingenuamente en la advertencia del primer tomo, *que no es su ánimo entrar en competencias literarias con los que corren por poetas entre nosotros: y reconoce la diferencia que hay entre unos talentos mejorados con el estudio, y una imaginación guiada solo por la naturaleza*. Mas esta confesión parecerá excesivamente modesta a los que volviendo la hoja se encuentren con la oda a la campaña de Portugal, y lean en ella estos rasgos que cualquier poeta, por muy preciado que estuviese de su habilidad, adoptaría gustosamente por suyos."[47]

---

[44] *Ibidem*, p. 414.
[45] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Prólogo*, p. XXII.
[46] MARTINEZ ABELLO, María: *La Estuarda... op.cit. Agumento*.
[47] QUINTANA, M.J.: *Art. cit.* p. 160.

"Ellas por otra parte son producciones de una dama; y esta anuncia expresamente que no aspira a las perfecciones que puede poner en sus obras los ingenios que añaden al talento natural una instrucción que su sexo, y sus circunstancias particulares la niegan: ¿y nosotros nos permitiríamos la pedantería grosera de citarla ante el tribunal de Aristóteles, de Luzán y de Blair, y denunciarla rigorosamente por las faltas cometidas contra las leyes que ellos han dictado?."[10]

La aparente contradicción con que se expresa en la respuesta a los dos tópicos utilizados por Rosa Mª Gálvez, el primero el de modestia, el segundo el de falta de arte, por su condición genérica, desconcierta. El primero se contesta con un halago y se citan versos que responden por él, aunque sean pocos los de un tono elevado, es decir se le considera verdaderamente un tópico que exagera la incapacidad para mostrarse humilde. En el segundo, a pesar de que a continuación hace algunas críticas a sus obras dramáticas, reconoce las circunstancias determinadas a que obedece su falta de preparación que conlleva el incumplimiento de las reglas, lo que reduce la consideración que la obra merece y situando la obra dentro del marco de sus posibilidades, renuncia a criticarlas según las leyes que las rigen, mostrándose benevolente en virtud de las carencias de su formación. El primero, por tanto, se entiende como un tópico, y se demuestra como mínimo su exageración, mientras el segundo se recibe como una confesión de incapacidad motivada por las limitaciones a que se ve sometida la educación y la vida de las mujeres.

Se responde aquí a un juego literario, el tópico de humildad aunque tenga cierto referente real, con una cortesía social, la galantería, que recurre al cumplido para evitar dañar el sensible espíritu de la mujer. Un tópico utilizado de manera codificada en el sistema de comunicación con el lector, que carecería de importancia en un hombre, se emplea como un elemento más de la crítica, se considera una confesión verdadera, reforzando la credibilidad de un arquetipo literario contrario a la creación literaria, su falta de preparación; sin embargo, sin reconocer, en ningún momento, se reconoce la posibilidad de una formación alternativa, autodidacta, personalizada, que otorgue a la mujer la cultura necesaria para escribir bien.

C. La creación como entretenimiento útil

Tras la no competencia, la intención de defenderse de acusaciones posibles, como el de traicionar y perder su propia identidad de género si rompen con sus inclinaciones básicas para sustituirlas por otras característicamente masculinas, las lleva a manifestar que sólo le ha dedicado el tiempo que sus ocupaciones, principalmente domésticas, les ha dejado libre y a proclamar la utilidad de su labor. Estos dos tópicos, en el sentido de formulas reiteradas, aparecen especialmente en las traducciones de novelas morales de fines de siglo XVIII y principios del XIX, y en las obras de contenido religioso-educativo.

Las autoras de estas obras han ejercido su primera opción eligiendo no entrar en el mundo de la creación literaria, y buscando un sitio en el campo menor de la traducción de obras que, por su contenido, están dedicadas a propagar entre las mujeres lectoras, los principios que el sociolecto patriarcal considera apropiados para las mujeres. Esta primera opción, revelada por la elección del texto producido, debe manifestarse también en los preliminares. Además de limitarse a lo conveniente, es decir, un prólogo breve presentando la obra y, como mucho, una corta dedicatoria, utilizan los tópicos que expresan la aceptación de los límites y las condiciones impuestas por el sistema para la participación femenina en la literatura. Estos límites eran la falta de pretensión, la consideración de sus obras como menores y bajo condiciones como que se produjeran en momentos de ocio, no impidiendo su trabajo doméstico, y que fueran útiles, tanto para la autora como para

[10] *Ibidem*, p. 163.

las lectoras. Esta alusión a la utilidad, por otra parte, es habitual en las novelas, cuya catalogación como obras peligrosas para la moral, forzaba a justificar su traducción con ese pretexto.

María Romero y Masegosa al explicar el proceso de traducción de las *Cartas de una peruana* dice:

> "... me dediqué a traducirlo, lo que conseguí, a pesar de sus auxilios, con mucho trabajo, pues así por el gobierno de mi casa, como por los muchos trabajos que me cercan (de que es testigo fidedigno el pueblo en que vivo) no podía entregarme libremente a su estudio."[99]

Lo mismo que afirma María Laborda:

> "... que éste es mi primer ensayo, sólo es una mera distracción de mis penosas tareas: mi ocupación, estado, y fortuna, no me permiten perfeccionarle con mis cortos conocimientos"[100]

Lo mismo que se afirmaba de la Condesa de Montijo en la carta-prólogo de Climent, que la traducción no había restado dedicación al gobierno de sus casas, lo afirma el representante de la Condesa de Lalaing, cuando solicita, en 1790, licencia para la impresión del primer tomo de *Las Americanas o la prueba de la religión cristiana*, en que dice:

> "Digo, que mi parte en los ratos que la han dejado libre la atención del cuidado y obligaciones de su casa y familia, ha traducido..."[101]

A pesar de que se manifiesta el carácter marginal de su ocupación en estas tareas, mucho tenía que importarle a la autora su publicación cuando el expediente se prolonga, con continuas reclamaciones por su parte desde 1782, año de primera censura, a 1804, año de sobreseimiento del expediente. ¿Cómo podemos creer que mantiene una lucha de veintidós años para llegar a publicar una labor surgida sólo de la necesidad de entretenerse?

En el prólogo a su traducción de las *Obras de la Marquesa de Lambert* insistía en esta principio del entretenimiento útil:

> "Mucho tiempo hace que deseaba emplear mis ratos desocupados en alguna cosa útil, y provechosa, que poder presentar al Público."[102]

El tiempo libre, el ocio, era peligroso pues permitía la dedicación de la mujer a sí misma, y por tanto, era incontrolable. Se reprocha a las que dedican estos ratos a su propia belleza, sospechando que tras esta ocupación acecha, además del gasto excesivo, la ruina de la familia, por el cortejo o el desinterés hacia la casa. La inactividad, como la falta de quehacer que se considera nociva pues no tienen ni ocasión ni deseo de dedicarlo a asuntos de provecho, es lo que la autora trata de evitar en sí misma y, como justificación de su publicación, en las lectoras. Es la adaptación a las ideas del siglo del tópico "hay que evitar la pereza", que en su expresión tradicional aparece en Teresa González:

> "Sigamos, pues, un tan bello ejemplo, dejemos con resolución la pereza, y la desidia; desechemos el amor indigno del reposo, para que triunfando de los monstruos enemigos de la aplicación, y de los bellos conocimientos, podamos amar todas las ciencias, y todas las artes."[103]

La censura, como instancia oficial, reconocía también como uno más de los méritos reconocidos en una obra, el carácter de dedicación marginal de la producción literaria. Así se hace en la censura de la traducción de la *Filosofía Moral* de Zanotti, obra de Dª Josefa de Lezo y Alvarado, marquesa de la Espeja. En ella se mencionan como elementos favorables para la consecución de

---

[99] ROMERO Y MASEGOSA, María: *Op. cit.* p.15.
[100] LABORDA, María: *Op.cit. Prospecto.*
[101] A.H.N., Consejos, Exp. 5556, 35.
[102] DE LA CERDA Y VERA, Mª CAYETANA (Condesa de Lalaing): *Obras de la Marquesa de Lambert...op. cit. Prólogo* [s.p.]
[103] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Prólogo*, última página.

licencia la claridad y el buen orden con que está escrito, consecuencia de la inteligencia de los dos idiomas, y también:

> "...da una prueba de que se emplea con utilidad el tiempo que le dejan libre otras obligaciones más precisas."[105]

Este tópico tradicional para esta época y este género, se convierte en un alegato de las autoras a favor de que las lectoras ocupen su tiempo, del mismo modo que ellas, en instruirse a través de buenos libros o traduciendo obras que contribuyan a la corrección moral. En esa propaganda encuentran ellas el motivo que justifica su obra convirtiéndose así en ejemplos vivos de lo que predican. La vinculación entre la autora y la obra, de la que respondía por la virtud de su carácter aparecía también, como ya he señalado, en los prólogos masculinos a las obras de Rita Barrenechea y la Condesa de Montijo.

Este tópico se expresa de manera casi idéntica en un buen número de obras. Lo hace María Romero y Masegosa:

> "Me intereso en sumo grado en los adelantamientos de mi sexo; y ya que mis esfuerzos no pueden ser suficientes para inspirarles otro modo de pensar más ventajoso, les suplico que apartando a un lado los aparentes obstáculos que pueden impedirles adornar sus almas con conocimientos propios de su nobleza, se apliquen a la lectura de libros morales e instructivos, para que ocupadas en tan útil cuanto agradable diversión miren con horror el vicio, y amen la virtud.
>
> [...]
>
> ...cometidas por el deseo de que las señoritas se aprovechen de la moralidad que contienen, y dar al publico este producto de mi aplicación para animar a las demás señoras a que se atrevan, y den los de la suya."[106]

María de Córdoba y Pacheco, en el prólogo de su traducción de *Discursos espirituales y morales, para el útil entretenimiento de las sagradas virgenes que se retiran del siglo:*

> "Me tomé el penoso trabajo de traducirla, creyendo así satisfacer por una parte la estrictísima obligación, en que me constituye mi empleo de animar con mi ejemplo, y exhortar con el arreglo de mis operaciones esta pequeña grey, que el Señor ha fiado a mi desvelos; y dar por otra útiles y provechosas instrucciones y consejos a mi amada sobrina. Estos han sido el norte de mis deseos, el objeto de mis tareas, y el único fin a que se han dirigido mis anhelos."[107]

Cayetana de Aguirre y Rosales en diferentes ediciones de *Virginia, la doncella cristiana:*

> "El deseo de ser útil a mis semejantes, y la importancia de esta obra, me hicieron pensar en traducirla a nuestro idioma, y ofrecer este corto trabajo en obsequio vuestro;"[108]
>
> "Por esto, y como entre las mujeres, ya por falta de instrucción, ya por nuestra tendencia al orgullo, sea muy común esta mala inteligencia de *en qué consiste la verdadera y provechosa virtud*... he creído haceros un obsequio ofreciéndoos una obra; que conteniendo todas las reglas y preceptos del Evangelio, enseña la manera de practicarlas, con la propia santificación y utilidad de los demás."[109]

María Laborda:

> "Dichosa yo, si logro que estimuladas de mi ejemplo, abandonen una de las muchas horas que pierden sin fruto, y traten de emplearla en corregir mi obra con otras más dignas de atención ¡cuanto sería mi placer si llegase a verlas tan amantes de la literatura, como son de las modas extranjeras."[110]

---

[105] A.H.N. Consejos 5557, nº 23.
[106] ROMERO Y MASEGOSA, María: *Op. cit.* p. 10-18.
[107] CORDOBA Y PACHECO, María de: *Op. cit. Prólogo.*
[108] AGUIRRE Y ROSALES, C.: *Op. cit* [ed. 1806]. *Prólogo.*
[109] *Ibidem*, [ed. 1858]. *Prólogo.*
[110] LABORDA, María: *Op. cit. Prospecto.*

Mª Antonia Tordesillas Cepeda y Sada, en *Instrucción de una señora para vivir en el mundo santamente:*

> "Así espero que esta obra, no obstante lo que puedo yo haberla desfigurado en la traducción, ha de ser muy útil a la piedad, por la abundancia de doctrina que encierra, y la claridad y propiedad con que habla el autor de las principales obligaciones de una señora cristiana."[111]

La Condesa de Lalaing:

> "[...] y habiendo hallado en ellas unos Tratados sumamente morales, e instructivos, me resolví a traducir los que podrían traer más utilidad, separando algunos, que aunque muy buenos, no eran el objeto que yo me proponía."[112]

Doña Rita Caveda y Solares, en las *Cartas selectas de una señora a una sobrina suya...*, tanto en la dedicatoria como en el prólogo a la obra:

> " ...no debía defraudar al publico de tan útiles lecciones en una era en que la disipación y el lujo se van haciendo tanto lugar entre nosotros."[113]

> "Dichosa yo si consigo que alguna se aproveche de tan preciosos documentos, que es la recompensa que deseo, y el único fin que me propongo."[114]

Puede verse que este tópico aparece fundamentalmente, como he indicado, en las novelas de contenido moral traducidas fundamentalmente del francés y en los tratados de piedad. Las excepciones son solamente la obra de María Romero y Masegosa y de María Laborda. El hecho de que esta referencia a la utilidad para las de su sexo sea igual en aquellas obras que se dedican a la instrucción en la piedad y la religión, que en aquellas que, más literarias, son traducciones y tienen el mismo objeto de instrucción moral, puede o ser simple utilización de un tópico que esconde a la perfección la verdadera intención de la autora, o verdaderamente reflejar la aceptación de las traductoras de los valores establecidos, buscando en la literatura un medio de propaganda de los principios morales en boga más que la integración como escritoras. Otras autoras tienen un concepto distinto de la utilidad y optan por buscar la combinación entre lo útil y lo agradable, sin limitar su público a las mujeres, como hacía Margarita Hickey en sus reflexiones teóricas sobre la tragedia, o en última instancia, buscando la utilidad para las mujeres en la vindicación de su sexo y no en su instrucción moral, como Teresa González:

> "...después de vindicar mi primera obra de las objeciones de los hombres, y hacerme muy de veras partidaria en la gloria de las mujeres; las indico claramente por donde pueden volver a cobrar sus legítimos derechos de hacer un papel de mucha gravedad, y honor en este mundo."[115]

Otras, como Gálvez no pretenden en ningún momento conseguir utilidad con su obra, lo que supone una diferencia más en esta autora frente a las demás.

La intención de no competir con los autores masculinos en la que insistían algunos tópicos (como el que hacia referencia a la carencia de arte específica de las mujeres) y que se manifestaba a veces de manera explícita debe tener en cuenta también la dedicación profesional o no de quien escribe; a la hora de dedicarse a la labor literaria estas mujeres señalan que su labor es marginal, producida en los escasos ratos de ocio, o bien que el motivo es puramente coyuntural e irrepetible, es decir, que es una obra singular, y que no piensan, salvo excepciones, seguir la carrera literaria. De hecho, podemos diferenciar entre aquellas autoras que mantienen una continuidad creativa (como en el caso de Teresa González, Margarita Hickey, Rosa Mª Gálvez o María Martínez Abelló) y las autoras de obra única (como Rita Caveda, aunque manifiesta estar dispuesta a volver

---

[111] TORDESILLAS CEPEDA, Mª Antonia: *Op. cit. Prólogo.*
[112] DE LA CERDA Y VERA, Mª CAYETANA (Condesa de Lalaing): *Obras de la Marquesa de Lambert...op. cit. Prólogo.*
[113] CAVEDA, R.: *Op. cit. Prólogo.*
[114] *Ibidem. Dedicatoria.*
[115] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Dedicatoria.*

a hacerlo, Cayetana Aguirre, Mª Antonia Tordesillas, o Juana Bergnes, de la que sólo conservamos una obra).

D. Publicar por consejo u obediencia

Otro de los tópicos de humildad es el que hace ver que no hay una motivación personal en la obra, sino que es producto de una orden que no ha podido incumplirse:

> "A menudo se vincula la formula de modestia con la afirmación de que el autor sólo se atreve a coger la pluma porque un amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado.[...] Muchísimos son los autores medievales que aseguran escribir por mandato de alguien ; las historias de la literatura suelen considerar la afirmación como moneda contante y sonante, pero por lo general no es sino un tópico."[116]

Porqueras Mayo señala, en cambio, el hecho de que en muchas ocasiones no es constante literaria sino que responde a "un verdadero hecho histórico (como en el caso de "escribir por mandato") o a una vivencia psicológica independiente y espontánea radicada en íntimas implicaciones del alma humana."[117]

Este es el caso cuando el autor debe responder de algunos hechos de la vida ante alguien que se lo ordena (como las vidas de algunas religiosas escriben por mandato de su confesor o superior), pero también podemos sospecharlo en determinadas obras, cuando el aceptar un consejo de este cariz, afecta a un colectivo para el que se predica la obediencia como un valor supremo a la que se mantiene en posición de inferioridad y que no expresa su aspiración a la fama literaria ni al reconocimiento personal, sin satisfacción personal, sino a la utilidad pública.

Especial incidencia tendrá este precepto de la obediencia en aquellas obras que tienen como aspiración la divulgación de máximas morales e instrucción en la virtud; es lógico pensar que serían animadas, como lo eran en las censuras y en las críticas, a publicar libros de gran utilidad para sus semejantes, respondiendo también al modelo de mujer, obediente y sumisa como corresponde al triunfante de fin de siglo. El refuerzo de este recurso es más necesario aún cuando se tiene en cuenta la prevención con que se las recibe, obteniendo además, igual que con los elementos preliminares debidos a una pluma masculina, el respaldo de alguien superior en conocimientos, desde luego, pero también con la ventaja de ser hombre, finalmente, excusa también su atrevimiento, cuya responsabilidad debe recaer en otros.

Esta obediencia puede adquirir la neoclásica forma de respeto y sumisión al padre. Así en el caso de Mª Antonia Tordesillas:

> "Nunca pensé ocupar tu atención con éste, ni otro algún trabajo de mis manos; pero la obediencia, que debo a mi amado padre, me ha hecho obrar contra toda mi esperanza."[118]

De otro modo, también Juana Bergnes, expresa el mismo tópico, cuando se refiere al cariño que profesa a sus abuelos y progenitores, y le mueve a mostrar su talento, que afirma deberles:

> "No pudiendo corresponder de otro modo a tanto amor y cuidado, he creído daría a Ustedes una muestra de los deseos que tengo de hacerlo, dedicándoles este ligero trabajo."[119]

Al final de la obra el autor insistía en la idea de la obediencia filial, como garantía de la felicidad propia y familiar, idea que compartía la propia Juana Bergnes:

> "Suplico encarecidamente a todas las señoritas que quieran un día hacerse distinguir por sus virtudes, que sigan este ejemplo con valor constante. Si hay una sola-

---

[116] CURTIUS, E.: *Op. cit.* p. 130.
[117] PORQUERAS MAYO, A.: *Op. cit.* p. 142.
[118] TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, Mª A.: *Op. cit. Prólogo.*
[119] BERGNES Y DE LAS CASAS, J.: *Op. cit. Prólogo.*

mente a quien las pequeñas anécdotas que acabo de escribir hayan podido ser útiles para hacerla dichosa, y para ser la alegría de sus Padres, miraré su felicidad como la más dulce recompensa de mi trabajo."[120]

Corrobora la figura de la buena hija ensalzada en el parte de la literatura neoclásica, de la que el mejor y más conocido ejemplo quizás se halla en las obras de Leandro Fernández de Moratín. Se cifraba la felicidad del estado, en la familia, y la paz y armonía de ésta en el respeto filial de las mujeres sobre todo en el manido tema del matrimonio, que constituía su objeto y su única posibilidad de realización, dada la disminución del valor de la vida religiosa por parte de los ilustrados, como en los casos conocidos de Jovellanos o Josefa Amar y Borbón. A la vez, la imagen de familia bien avenida, con padres preocupados por la educación moral de sus vástagos femeninos, es ejemplo para otros en cuyas manos está hacer de las jóvenes individuos útiles socialmente. Esta obediencia quiebra el deseo inicial de modestia y anonimato de la autora; aparece en las novelas educativas que reflejan en el texto los mismos valores que las escritoras expresan en su prólogo.

En otras ocasiones son personas cercanas a la autora, a los que se califica como personas respetables al menos, para que su intervención sea cualificada. Es el caso de Rita Caveda:

"...tuvieron algún tiempo suspensos mis buenos deseos, hasta que al fin, el empeño de personas respetables, y el celo ardiente de ser útil a mi sexo, desterraron mis temores,..."[121]

María Romero dice que es sincera cuando afirma que le han inducido a publicar; podría ser cierto si tenemos en cuenta que la suya es una traducción en la que lo que se destaca son sus máximas morales, con lo que el afán de la utilidad pudo impulsar a sus conocidos a aconsejarla la publicación. Sin embargo, el orgullo que muestra ante su logro hace desconfiar de que necesitara un gran estímulo:

"...sin que me pasase por la imaginación el darla a la prensa, pero que a ello me obligaron algunos sujetos que me favorecen con su amistad, de modo que me fue preciso condescender."[122]

En ocasiones se busca el más alto protector, como hace María Laborda:

"Sigo los impulsos del eterno ser que le plugo formar mi alma un ente racional adornado del admirable don de la palabra, por cuyo medio disfruta y comunica los placeres que hacen amable la existencia: yo cumplo su voluntad practicando tan singular prerrogativa:"[123]

En algunos casos, este respaldo de los doctos es un arma contra quienes critican aspectos determinados de una obra. Por ejemplo aparece con esta finalidad en las censuras, como la que recibe la traducción de la Condesa de Lalaing que al ver denegada la licencia de impresión por la impropiedad y peligrosidad de su traducción dice en su recurso:

"A instancias de sujetos acreditados por su literatura y doctrina se resolvió la exponente a traducir una obra francesa intitulada [...] Hecha la traducción y asegurada de nuevo por sujetos inteligentes de la solidez y mérito de la obra, trató de imprimirla..."[124]

El recurso a las personas de reconocida sabiduría que la respalda, exculpa de la osadía por el tratamiento de temas que puedan considerarse peligrosos. Se insiste en la obediencia y falta de responsabilidad de quien traduce.

En ocasiones, el tópico se mantiene como mero instrumento literario si se pone en contacto su expresión con otras de la autora. Es el caso de Hickey, a quien podría calificarse de cualquier manera menos de tímida, por lo que vengo diciendo:

---

[120] *Ibidem*, p.125
[121] CAVEDA, R.: *Op. cit. Prólogo.*
[122] ROMERO Y MASEGOSA, María.: *Op. cit.* pp. 15-16.
[123] LABORDA, Mª.: *Op. cit. Prospecto.*
[124] A.H.N., Consejos, Exp. 5556, 35.

"Amigo Danteo,
por fin te remito
estas producciones
de los ocios mios:

Que por complacerte,
por seguir tu aviso,
y por darte gusto
tímida publico."[125]

En otras, la obediencia es un hecho real como la traducción que la condesa de Montijo hizo de *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio y sobre las ceremonias con que la Iglesia le administra* y que apareció 1774. Se realizó a instancias del obispo de Barcelona, Climent. A él le adjudica Paula Demerson las variaciones más importantes que se dan en la traducción frente al original[126]. Él es también quien escribe un prólogo a la obra.

E. Miedo a escribir

Otro tópico vinculado a la falsa modestia[127] es el del temblor que acomete al autor cuando comienza su obra.

María Laborda se refiere a ese temor:

> "Cuando me propuse dilatar con la pluma, una parte de las muchas ideas que animan mi corazón, se aparecieron a mi mente dos formidables monstruos, que con semblante aterrador intentaron confundirme. Eran, la sátira y el desprecio."[128]

En la misma circunstancia afirma encontrarse Mª Antonia Tordesillas Cepeda:

> "...lo que sé es que se me mandó entregar, para que se publicase; y no pudiendo negarme a un mandato tan respetable para mí, convine a ello, aunque no con poco pesar mio..."[129]

Ya he citado, en el mismo caso, a Teresa González:

> "Todo lo reconozco, y todo me está avisando las hostilidades, que forzosamente ha de sufrir mi desvalido Piscator; motivo que él solo bastaba para hacerme retroceder del intento.[...], que he de vencer los formidables tiros de la envidia, y las ciegas temeridades de la ignorancia."[130]

Creo que en este caso el tópico responde mejor al modelo del miedo a publicar, al conocimiento publico de su labor, pues de él se van a derivar las consecuencias; el temblor no aparece cuando se escribe, sino cuando se presenta la obra al público:

> "No por cierto: toda tiemblo y me azoro cuando pienso que irremediablemente ha de caer en manos de algunos de estos mi traducción."[131]

Es el miedo a la transgresión por una parte, el miedo a que su publicación, les reporte no reconocimiento, sino críticas, que no sólo no la haga subir en la opinión de quien lee sino al contrario, la descienda a los infiernos por el atrevimiento de querer integrarse en un mundo ajeno.

---

[125] HICKEY, M.: *Op. cit.* p. 411.
[126] DEMERSON, Paula: *Mª Francisca de Sales Portocarrero: Condesa de Montijo, una figura de la Ilustración*. Madrid, Ed. Nacional, 1975. Capítulo XIII: "La traductora de las *Instructions sur le sacrement de mariage*".
[127] CURTIUS, E.: *Op cit.* p. 128-129.
[128] LABORDA, Mª.: *Op. cit. Prospecto.*
[129] TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, Mª.A.: *Op.cit. Prólogo.*
[130] GONZALEZ, T.: *Op.cit. Dedicatoria.*
[131] ROMERO Y MASEGOSA, Mª.: *Op. cit. Prólogo*, p. 5.

El modo más efectivo de eliminar ese miedo es eliminar el contacto con lo masculino; es decir satisfacer lo que él puede esperar de la obra de una mujer ("una cosa cuca", útil, etc...), y dirigir su mensaje a las mujeres, sin pretender ilustrar, distraer o dar gusto (literariamente) a los hombres. Esta es una de las opciones.

Otra opción es ser consciente del riesgo y enfrentarse a él, con las armas a su disposición, el talento y los conocimientos, que se esfuerzan por demostrar. Por último se puede obviar el miedo, hacer caso omiso de los prejuicios que lo motivan.

Este miedo, provocado por el constructo ideológico de género que considera la literatura como algo impropio de una mujer de virtudes sólidas, se expresa algunas veces en forma extrema, mediante la quema de obras, por cumplimiento de una última voluntad de su autora, si creemos las crónicas (así lo afirman de Mª Ignacia Isla, María Egual[132], Mª Francisca Irene de Navia y Bellet[133], etc...) y la desaparición de muchas otras de las que tenemos noticia porque no llegarán a publicarse (como las de Teresa Cónsul y Gertrudis Conrado, a pesar de la popularidad y buenas críticas de sus contemporáneos) sus manuscritos se han perdido a pesar de que en algunas ocasiones, siempre creyendo testimonios indirectos, tuvieran éxito.

F. Tópicos sin marca de género.

Otros tópicos presentes en estos preliminares no están marcados por el género del autor, es decir, su presencia y la manera de formularlos no están determinados por las relaciones de género presentes en la sociedad. Son aquellos que podrían presentarse, de idéntica manera, en un hombre.

El más destacable es la novedad de lo que se ofrece al público. Este tópico del exordio ("ofrezco cosas nunca antes dichas"[134]). Lo utiliza Josefa Amar y Borbón, que insiste en que su obra es la primera que abarca los dos aspectos de la educación femenina, lo que justifica la necesidad de ser escrita y publicada. También aparece en un prólogo de Rosa Mª Gálvez, que hace un repaso del estado de la tragedia española para concluir que dada su escasez, sus composiciones merecen, al menos, el beneficio de la atención del público, que lo concede en exceso a las traducciones. Rita Caveda y Solares, también justifica la publicación de su obra en que ésta no es conocida "..., se ha publicado en Filadelfia, y aun creo habrá entre nosotros pocas noticias de una obra tan apreciable"[135], refuerza así la utilidad de la obra con la novedad de lo que propone.

5.3. La creación de un mundo propio.

Hemos visto que una de las características de los preliminares de las escritoras es la manifestación de las peculiaridades que presentan en razón de su sexo. Creyendo o no en la inferioridad que los tópicos manifiestan y en su falta de capacidad y ambición para competir con los hombres, sean o no ciertos para quien lo escribe, aparecen constantemente. Una solución propuesta ante la diferencia, establecida por defecto, de las cualidades y aptitudes en la mujer, será seleccionar un público femenino entre el universo de lectores posible. Cuando Porqueras Mayo en su obra

---

[132] Noticia recogida para Egual por J. Herrera Navarro (*Catálogo de los autores teatrales del siglo XVIII*, F.U.E., Madrid, 1992) que afirma que se salvaron tres tomos por estar impedida durante muchos años.

[133] "Aunque compuso esta Excma. Sra. en la edad más madura excelentes versos latinos y castellanos, y tenía hechas algunas traducciones del latín y el francés, pocos años antes de morir quemó por su mano todos los borradores" *M.L.*, nº 24, Vol. VIII, Mayo de 1786, p. 73.

[134] CURTIUS, R.: *Op. cit.* P. 131.

[135] CAVEDA Y SOLARES, R.: *Op. cit. Prólogo.*

ya citada, alude a la selección de público se refiere a las distinciones entre discreto lector y vulgo, por ejemplo, es decir al nivel cultural de aquel que el autor considera va a ser su lector más probable. En nuestro caso esta distinción se da, pero es más importante la distinción que se establece entre lector masculino y femenino.

Se reafirma así la falta de ambición literaria, la renuncia a aspirar a un lugar entre los escritores, por un lado, y por otro se evita el enfrentamiento, el miedo a penetrar en el mundo masculino de las letras. Ejercer la selección de público corrobora la veracidad de buena parte de los tópicos (incapacidad, temor, obediencia) que vienen manifestando en los preliminares de las traducciones de novelas y obras de piedad.

La creación de un mundo privado se fundamenta en la autoridad que la propia vida, las experiencias como mujer, le otorgan para hablar con otras mujeres de temas específicos femeninos, en los que su propia experiencia las acredita y convierte en seres autorizados (sin necesidad de estudios). El paralelo histórico es la pretensión, finalmente lograda, de que las mujeres constituyeran una sociedad apartada de la Real Sociedad de Amigos del País, la Junta de Damas, que se ocuparía de temas en los que por ser especificamente femeninos, como la infancia, las presas, etc..., estarían más capacitadas. Por otra parte, en la mayoría de los casos, seleccionan la obra que traducen, por la utilidad que de ella han obtenido, o para mostrar lo que pueden conseguir otras, en el camino de la progresiva adaptación del modelo que se les propone, el de mujer doméstica.

La selección de público se hace explícitamente en algunos prólogos, como el de María Romero y Masegosa:

> "Este prólogo, o como se quiera llamar, no habla con los sabios: éstos me causan mucho respeto, para que ni aun se me pase por la imaginación el familiarizarme con ellos en una conversación tirada. No por cierto: toda tiemblo y me azoro cuando pienso que irremediablemente ha de caer en manos de alguno de estos mi traducción. Esta con todas sus añadiduras y ribetes está destinada para las personas de mi sexo; y con ellas habla más directamente que con otra alguna del otro varias cosillas que me ha parecido que debia prevenir."[14]

Pero se hace generalmente en la dedicatoria. Ésta puede ir dedicada a una mujer aristócrata o a un grupo determinado de mujeres. Así Rita Caveda y Solares la dedica "al bello sexo":

> " Señoras
> Presento a V. esta obrita, que por su bella moral, y sólidas máximas de educación pertenece propiamente a nuestro sexo. Dichosa yo si consigo que alguna se aproveche de tan preciosos documentos, que es la recompensa que deseo, y el único fin que me propongo."[15]

Cayetana Aguirre y Rosales dedica la suya a "las señoritas solteras de España" y "a la reina nuestra señora"[16]; María de Córdoba y Pacheco, a su sobrina, en el primer tomo, a las religiosas, después. En estas dedicatorias se destaca no sólo el público a que se dirigen, sino también con qué objeto se hace; principalmente el de serles útil en el peligroso camino de la vida. Esa instrucción va desde la elección de estado, a la vida familiar de las niñas (Juana Bergnes) o señoritas en edad de escoger estado (Rita Caveda o Mª Antonia Tordesillas). A cada edad se aplican los mismos criterios que conducen a un matrimonio conveniente, y el buen gobierno de la casa. Se incide en los valores del silencio, la habilidad manual, y la contención de todo sentimiento apasionado, como el deseo de venganza o la cólera.

En los casos en que la traducción intenta convertirse en vehículo de enseñanzas sobre la virtud y la moral, esta finalidad debe excusar las faltas cometidas por la autora. Así, Cayetana Aguirre:

---

[14] ROMERO Y MASEGOSA, Mª.: *Op.cit. Prólogo*, pp. 5-6.
[15] CAVEDA Y SOLARES, R.: *Op.cit. Dedicatoria* [s.p.].
[16] AGUIRRE Y ROSALES, C.: *Op.cit. Dedicatoria* [ed. 1806].

"...; persuadida a que disimularéis los defectos de la traducción con las bellezas que encierra, a pesar del desaliño con que, por más que me [he] esforzado he desfigurado el original:"[99]

Mª Antonia Tordesillas:

"Así espero que esta obra, no obstante lo que puedo yo haberla desfigurado en la traducción, ha de ser útil a la piedad, por al abundancia de doctrina que encierra, y la claridad, y propiedad con que habla el autor de las principales obligaciones de una señora cristiana."[100]

María Córdoba y Pacheco:

"Si tú, lector mío, encontraras algo para tu provecho, ruégote me correspondas encomendándome a Dios; pero si solo hallaras que corregir no pierdas el tiempo en criticar a quien llanamente te confiesa la cortedad de sus luces, e instrucción en la materia."[101]

Finalmente María Romero y Masegosa:

"No puedo lisonjearme de haberles dado en la traducción toda el alma que tienen en el original; pero además de que éste es un achaque de que comúnmente adolecen las traducciones de los diestros, cuyos yerros pueden servir de disculpa al atrevimiento de una mujer; espero que se aprovecharán de lo bueno mis lectores, y despreciarán lo malo siquiera porque son faltas involuntarias."[102]

Hay que tener en cuenta que lo fundamental no es la exactitud o calidad de la traducción, sino el contenido que incluso alteran para que se adecue mejor a la enseñanza que pretende. Esa adecuación es especialmente valorada en las censuras:

"Sea la principal el anticipar la razón del prólogo que se han suprimido algunas cosas del original, y por que se han añadido otras. Pertenecen a lo primero algunas expresiones poco decorosas a nuestra sagrada religión;[...]

También me pareció preciso añadir alguna cosa en la parte perteneciente a la corrección de costumbres."[103]

Difunden así una ideología moral determinada, eliminando ellas mismas, la posibilidad de que otras mujeres puedan ejercer su propia crítica. Forman una elite privilegiada que conoce un idioma extranjero y muestra el camino, limpio y sin peligros, de la perfección, en su escultura espiritual-moral del sexo femenino. Así lo reconocen las censuras, que valoran positivamente que la traductora omita los elementos peligrosos del original. Pedro Estala en la censura a la traducción de *El viaje a la China* de Jorge Staunton, realizada por María Luzuriaga dice:

"La traducción está ejecutada con mucha propiedad y exactitud, habiendo cuidado el traductor de omitir algunas expresiones peligrosas."[104]

Puede considerarse negativo dejar que sea el juicio de las mujeres el responsable de discernir aquellos elementos nocivos para la fe. Se expresa así en la censura que en 1782, y recogida en el expediente que se inicia en 1790 y se alarga hasta 1804, al primer tomo de *Las Americanas o la prueba de la religión Cristiana*, original de Madame Beaumont, hecha por la Condesa de Lalaing, ya citada. El censor dice:

"Como la obra aparece escrita por una mujer, dedicado a una mujer (bien que del carácter más digno de respeto) y las catorce personas, que hablan en esta obra por modo de diálogo, todas son mujeres, las personas de este sexo encantadas de una obra, que creerán hacerla tanto honor, se lisonjearon de leerla, y conducirse por sus docu-

---

[99] *Ibidem, Dedicatoria.*
[100] TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, Mª A.: *Op. cit. Prólogo.*
[101] CORDOBA Y PACHECO, María de.: *Op. cit. Prólogo.*
[102] ROMERO Y MASEGOSA, María: *Op.cit. Prólogo*, pp. 16-17.
[103] ROMERO Y MASEGOSA, María: *Op.cit. Prólogo*, pp. 5-8.
[104] A.H.N., Consejos, Exp. 5562, 63.

mentos y máximas. No obstante, entre nosotros en más de un millón de mujeres, se sacará una que esté bien instruida en la Filosofía; y particularmente en la parte de Metafísica, a quien pertenecen las más razones de este tomo.

[...]

El dudar de la religión cristiana es cosa que no habrá mujer por ruda que sea que no pueda hacerlo. Las que son capaces de percibir las razones, que prueben la verdad de la revelación, serán tan raras, como las aves del todo blancas."[145]

para terminar su alegato contra la capacidad de las mujeres para hablar y comprender estos temas recurre a San Pablo, y su famosa afirmación sobre el silencio de las mujeres.

La lectora femenina no tiene opciones; no se pretende que consiga mayor libertad, ampliando su visión de la realidad o su conocimiento, sino que siga recluyéndose en lo que se dictamina como propio de mujer. Ejercen el papel de portavoces de los principios masculinos sobre las mujeres, ilustrando a otros sobre cómo someterse mejor a esa imagen esperada que consigue el éxito social. Es el propósito de Cayetana Aguirre y Rosales, reiterado en varias ediciones:

"... el único premio que espero,[...] que cuando leais las vivas pinturas que hace el autor de todos los afectos de una alma cristiana, os sintáis penetradas de los mismos sentimientos, y os abraséis en vivos deseos de imitar los modelos de virtud que os presento; única felicidad que puede gozarse en la tierra."[146]

"no aspirando a otra recompensa que a la satisfacción anticipada que me ofrece la idea consoladora del bien que resultará a las costumbres públicas, si penetradas de las santas máximas que encierra, ofrecéis un dia el modelo de todas las virtudes, sea cual fuera el estado a que la divina Providencia os destine."[147]

El caso contrario, poner al alcance de las mujeres las normas de comportamiento por el que se rigen también los hombres, es el de la Marquesa de la Espeja:

"Digo *a nuestra instrucción*, porque también a todas las personas de nuestro sexo es convenientisimo el conocimiento de la Filosofía moral."[148]

Justifica esta idea con una larga cita del capítulo 9, del libro tercero del primer tomo "Sobre la educación de la mujer en la puericia", de la obra *Idea del Universo*, y finaliza con el siguiente deseo:

"Por lo demás yo quedaré contenta, si con esta traducción estimulase a muchas Señoras insignes en letras, que florecen al presente en nuestra monarquía, a que empleen sus talentos, y nos ilustren con los conocimientos que han adquirido en la Ética, para que todas aprendamos a vivir honestamente, conforme a las reglas, que nos prescribe esta nobilísima facultad"[149]

En los preliminares, para conseguir implantar la figura ideal de mujer deseada, se sigue la estructura ejemplificadora que he señalado se usaba en los periódicos: mostrar un ejemplo negativo y desgraciado para oponerle un ideal positivo; por ello no dudan en criticar lo que entienden es el comportamiento habitual de las que van a ser sus lectoras en aquellos puntos que más destacaba la crítica de la Ilustración a la mujer: el lujo y la ociosidad. Así lo hace María Laborda:

"Dichosa yo si logro que estimuladas de mi ejemplo abandonen una de las muchas horas que pierden sin fruto, y traten de emplearla en corregir mi obra con otras más dignas de atención;"[150]

Expresiones casi idénticas aparecen en María Romero y Masegosa, Cayetana Aguirre y Rosales y Rita Caveda:

---

[145] A.H.N., Consejos. Exp. 5556, 35.
[146] AGUIRRE Y ROSALES, Mª.: *Op.cit.* [ed. de 1806].
[147] *Ibidem*, [ed. de 1858].
[148] ESPEJA, Marquesa de: *Op. cit. Prólogo*, p.V.
[149] *Ibidem*, pp. VII-VIII.
[150] LABORDA, María: *Op. cit. Prólogo* [s.p.]

"Regularmente empleamos todos nuestros conatos a los adornos del cuerpo, teniendo (digámoslo así) ociosa y abandonada esta alma racional con que nos honró el ser Supremo, y que nos distingue de los brutos. Esta prerrogativa tan superior debiera más bien avergonzarnos que envanecernos, si considerásemos el mal uso que hacemos de alhaja tan excelente."[11]

"...y ridiculizando y reprendiendo todo lo que la ignorancia y el espíritu de singularidad sugiere a algunas mujeres, con especialidad a las que se dedican a la devoción para hacer de la piedad un pretexto para la holgazanería y abandono de sus obligaciones más atendibles..."[12]

"...no debía defraudar al público de tan útiles lecciones en una era en que la disipación y el lujo se van haciendo lugar entre nosotros."[13]

Ellas ejercen como jueces de su mismo sexo, por la autoridad moral que las confiere hacerse partícipes de la doctrina masculina sobre la mujer, y por el esfuerzo realizado para amoldarse a ella (escribiendo, invirtiendo útilmente tiempo en producciones morales) y propagarlo. Ser mejores equivale a acercarse más a lo que la sociedad está esperando de ellos.

Estas obras que seleccionan desde los preliminares un público femenino, buscan de una manera evidente, perpetuar y reforzar el estado de las cosas, mantener un mundo propio y marginal, inferior al del hombre (literariamente hablando), avanzando a la vez hacia un determinado tipo de mujer que viene imponiéndose; estos prólogos y dedicatorias son coherentes con el contenido de las obras que incide en las reglas y comportamientos que corresponden a una mujer. El hecho de que lo que se presenta como *novelas* coincida, en la aparición y tratamiento de los tópicos, con lo que se publica como tratados morales, revela la identidad de motivos, intenciones y preparación de ambos tipos de obras y autoras.

Pero hay otra forma de buscar un mundo femenino. Es el mundo de la solidaridad en la lucha por dejar de ser un sexo al margen y su integración en el mundo único, sin diferencia de sexos, que se pretende. Es el modo en que se manifiesta Teresa González, que se dirige, dado el carácter de su obra, a un público sin determinar, al mayor número posible de lectores, mientras su apología se dirige claramente a los hombres. Sin embargo es una firme partidaria de las bondades de la relación entre mujeres que no se encuentran en las relaciones masculinas. Para empezar dedica su obra a la Condesa Duquesa de Benavente y no lo hace por el hecho de ser una mujer importante, sino por que ha tenido experiencia en el mundo de las letras; busca comprensión ante sus problemas creativos, al tiempo que pretende recordar a los lectores el nombre de una mujer insigne del momento que actúa como protectora de su propia capacidad respaldándola. Se trata de una mezcla primitiva quizá, de admiración y mecenazgo, de buscar en una persona poderosa una protectora casi maternal que da pie a engancharse a una genealogía de escritoras, una linea de creación femenina en la que inscribirse:

"Pero V.Exc. que por experiencia propia conoce muy bien el fondo de sus bellas luces, no se maravillará de que una mujer aplicada, haya podido arribar a tan alto punto, ..."[14]

Una genealogía que casi unánimemente es iniciada en Safo por nuestras escritoras, pero que no cuenta a sus coetáneas entre ellas. No hay alusiones a otras mujeres que escriben en el mismo momento; con lo que parece evidente que falta la comunicación, el tejido de relaciones productivo y protector que se dará más adelante. Sin embargo hay figuras, como la de la Condesa-Duquesa de Benavente, que figuran como puntos de referencia. A ella, a la Excelentísima D^a M^a Josefa Pimentel, Duquesa de Osuna, Condesa de Benavente, etc... dedica también su obra Inés Joyes Blake:

---

[11] ROMERO Y MASEGOSA, María: *Op.cit. Prólogo*, p. 9.
[12] AGUIRRE Y ROSALES, C.: *Op.cit.* [ed. 1858].
[13] CAVEDA, R.: *Op.cit. Prólogo*.
[14] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Dedicatoria* [s.p.].

"Ofrece esta leve demostración de obsequioso afecto.
Su más atenta y apasionada servidora
Inés Joyes"

Otra mujer que une a su notoriedad pública, la dedicación aplaudida a las letras era, aunque no queden muchos rastros de ello, la infanta Carlota Joaquina, esposa del infante D. Juan de Portugal. A ella le dedica la Marquesa de la Espeja su obra *Compendio de la Filosofía moral:*

"La fama, que corre y va publicando por todas las Naciones los rápidos progresos de V.A. ha despertado en mi ánimo el deseo de imitar un ejemplo tan admirable."[14]

Otro principio, estrechamente vinculado a éste, y del mismo modo fundamental en las escritoras románticas, es el de la solidaridad femenina, basada en una crítica positiva a la obra de otras mujeres, en las que se valora más el sentimiento y las vivencias afines, que la crítica literaria. Este elemento básico de la relación entre escritoras, aparece también en Teresa González, con casi un siglo de anticipación respecto a las mujeres del XIX que hicieron de ello una de sus características[15]:

"Pero lo que más califica, y realza estas tan excelentes cualidades, es no criarse entre los individuos de mi sexo, que se consagran a las letras, aquella baja envidia de oficio, que tanto deshonra a los hombres. Puedo decir, que no he visto, no conozco mujer alguna que haya compuesto la menor sátira contra otra mujer; ni que haya zaherido sus talentos, ni denigrado sus luces."[16]

Teresa González no ejerce la selección de público pero establece un mundo femenino que se vive en los sentimientos como más positivo que el masculino. Entre las ventajas del mundo femenino, destaca la generosidad y la admiración hacia otras mujeres. Es quizá una trampa no considerar que al igual que los hombres goza de mayores ventajas en lo intelectual o educativo, la literatura no tiene en ellos el mismo significado, y la solidaridad del frente común del débil es lo más razonable. Lo que para unos es vida, proyección publica y campo de debate para las ideas, para ellas, en España y salvo excepciones, es diversión, frivolidad, juego social en el que la crítica y la mordacidad serían de mal gusto, además de no existir suficientes escritoras como para satirizarse unas a otras, como en Francia, país con el que ejemplifica su aserto.

Teresa González pretende dignificar a las mujeres que escriben y por ello les adjudica virtudes como esa generosidad y grandeza intelectual, un mundo soñado para el que aún no existen las condiciones intelectuales y de educación en la mujer española. Su mirada idealiza a las mujeres que le acompañan en las lides intelectuales como un refugio frente a aquellos que fomentan la comunión femenina en los principios morales de prudencia, silencio, virtud, entrega y sumisión que los hombres les adjudican en la nueva ética burguesa.

Entre ambas, sin seleccionar al público pero sin renunciar a dirigirse especialmente a una mujer, a la reina generalmente, en busca de complicidad femenina, están las dedicatorias de Josefa Amar y Borbón y la de Cayetana Aguirre y Rosales. En esta última hay que distinguir entre la publicada y la primera propuesta a la censura, que fue prohibida.

La aragonesa encuentra en el hecho de ser ambas mujeres, la escritora y la reina, uno de los motivos de esta dedicatoria (los otros son los favores dispensados a su familia y el deber de la corona de apoyar la reivindicación del honor literario del país); sin aludir a la utilidad, ni seleccionar un público femenino, manifiesta un uso, una norma, el de la identidad femenina, la conexión entre mujeres. Sin embargo, a pesar de que expresa el interés especial que las mujeres pueden tener en la obra, aspira a un público indistinto en el sexo:

---

[14] ESPEJA, Marquesa de: *Op.cit. Dedicatoria*, pp.I-II.
[15] KIRPATRICK, S.: *Op. cit.*
[16] GONZALEZ, T.: *Op. cit. Prólogo*, pp. XXIII - XXIV.

"También las mujeres tenemos algún interés en la publicación de esta obra, porque en el tomo IV. se hace memoria de españolas ilustres en las letras. Por esta razón pudiera pretender el agrado entre las de mi sexo, y conseguido el de ambos, no hay más que apetecer."[148]

Sin plantearse un universo reducido de lectoras a las que instruir o aleccionar, no renuncia tampoco a la reivindicación femenina como un hecho diferencial de interés para las mujeres, como valor añadido para las de su sexo. Pero es un elemento al margen del objeto principal de la obra, casi una anécdota que no constituye, desde luego, el objeto único que la justifica.

Otro rasgo significativo en los preliminares es como se controla su corrección, por ejemplo, los censores podían prohibir el texto de la dedicatoria a la reina propuesto por la autora; así se hizo con ésta de Aguirre y Rosales:

"A la Reina Nuestra Señora

Señora: Permítame V.M. que ponga bajo su real protección las primicias de un trabajo que he emprendido con el solo objeto de consagrarlo a la utilidad de las señoritas solteras a quienes la preocupación esparcida por los hombres tiene hecho creer que su estado es vergonzoso, especialmente si ya tienen una cierta edad, y que es de ningún provecho en la sociedad. La heroína de la historia que me atrevo a presentar a V.M. prueba bien, que el estado de soltera es el más a propósito para cumplir con todos los deberes de una mujer, ya sean religiosos, ya sean sociales, y el más conforme también con el que nos da la naturaleza, pues que por él conservamos aquella amable libertad del corazón que se pierde al unirse con un hombre, y de que por desgracia se suele hacer tanto abuso (.)

A V.M. que es la protectora de todos sus vasallos, lo dedico, para que su real nombre dé mérito a la obra, y sirva de estímulo para que se aproveche de las instrucciones que encierra, la porción más débil de nuestro pueblo."[149]

El tema de la dedicatoria, no considerar una carga a la mujer soltera y piadosa porque la piedad no implica holgazanería, es un principio que ya ha aparecido aquí en la carta de Climent para la traducción de Montijo.

El censor, escribió al margen de este documento, las indicaciones de acuerdo a las cuales debía reformarse :

"No se aprueba esta dedicatoria. Que remita otra limitada a ofrecer este obsequio [...] y a implorar su real protección."[150]

Lo que estaba fuera de lugar en la propuesta en un principio, es, por lo visto, las referencias a la solteria como estado ideal, no sólo porque atenta a la institución que sirve de base al entramado social, el matrimonio, sino por esa alusión a la libertad que la mujer obtiene si no la obligan a someterse a un hombre. Es una idea revolucionaria en una sociedad que solo otorga representación a la mujer en sus papeles de esposa y madre; Cayetana Aguirre, en cambio, se atreve a decir que es casi contra natura sujetarse a un hombre doblegando la libertad que la propia naturaleza otorga, y que en ese estado, considerado imperfecto e inútil socialmente, la mujer puede realizarse mucho más que por el camino tradicional.

Esta semilla de subversión es aniquilada en el prólogo finalmente publicado que sí se ajusta a lo adecuado:

"A las señoritas solteras de España

El deseo de ser útil a mis semejantes, y la importancia de esta obra, me hicieron pensar en traducirla a nuestro idioma, y ofrecer este corto trabajo en obsequio vuestro; persuadida a que disimulareis los defectos de la traducción con las bellezas que encierra, a pesar del desaliño con que, por más que me [he] esforzado ha desfigurado el original: el único premio que espero, y que más apetezco es, que cuando

---

[148] AMAR Y BORBON, J.: *Ensayo historico... op. cit. Prólogo.*
[149] A.H.N. Estado, leg. 3234-n °11. Doc. 4.
[150] *Ibidem*, doc. 3.

leais las vivas pinturas que hace el autor de todos los afectos de una alma cristiana, os sintáis penetradas de los mismos sentimientos, y os abraséis en vivos deseos de imitar los modelos de virtud que os presento; única felicidad que puede gozarse en la tierra."[161]

La reivindicación de la soltería, equivalente a libertad, se elimina en esta versión final; el texto, sin necesidad de ser comentado, deja evidentes las diferencias, y cómo este segundo refleja, a la perfección, unos valores de sumisión y humildad. Las coincidencias se limitan a lo religioso.

A la Princesa de Asturias Dª Luisa de Borbón dedica también su obra Dª Cayetana de la Cerda y Vera, Condesa de Lalaing, en un escrito repleto de tópicos, como el de humildad, en el que invoca la autoridad superior de la princesa para mitigar las críticas:

"Señora

Aunque lo corto de mi trabajo me detenía para atreverme a presentarlo a V.A., no pareciéndome objeto propio una mera traducción; la benignidad de V.A., su talento, e instrucción me animan a ponerlo a sus pies, esperando de su notoria bondad, lo admita. Yo quisiera poder tributar a V.A. un obsequio digno de su persona; pero a esto no alcanza mi corto talento, y sí sólo mi deseo. Si V.A. admite uno, y otro, será mi mayor satisfacción, y mi obra merecerá se le disimulen sus defectos, por estar acogida bajo tan Real auspicio.

Nuestro Señor prospere, y dilate la vida de V.A. para consuelo, y felicidad de estos reinos."[162]

Otro modo de establecer contacto con las demás mujeres (además de incitar a la virtud o a la lucha) es alertarlas sobre las generalmente negativas relaciones con los hombres. Ocuparse de un tema femenino, pero no desde la perspectiva de los valores masculinos sino desde la propia vivencia que supone ser el otro en una sociedad que se describe desde el único punto de vista del varón, y que no otorga el uso de la palabra excepto cuando la toma para compartir el punto de vista del dominante, pero esto no ocurre en los preliminares, sino en el interior de algunas obras.

6. Preliminares sin marca de género.

Hay dos preliminares que no hacen referencia al sexo de su autora. Son el de Jara de Soto, del que ya he hablado, como ejemplo de autorización personal insólito en una mujer, y el que Josefa Amar y Borbón pone ante su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*[163]. Ella utiliza tópicos pero no están marcados por el género, sino que se manifiestan del mismo modo que los masculinos. Hay un tópico de humildad:

"[...]: por lo que no parecerá tan impropio el publicar este libro, pues aunque está muy distante de la perfección que se requiere, quizá servirá de estímulo a otros autores más dignos."[164]

pero no se justifica la insuficiencia con el sexo, como hacían las autoras anteriores. En su edición, Mª Victoria López-Cordón[165] afirma que esa declaración de humildad es imprescindible en cualquier mujer, pero sabemos que también aparece en muchos hombres; lo que yo considero que constituye un factor diferencial y, por tanto, significativo en este estudio, es que el tópico se relacione con el sexo del autor, justificándose en la construcción cultural de ese vínculo, cosa que aquí no ocurre.

---

[161] AGUIRRE Y ROSALES, C.: *Op. cit.*

[162] LA CERDA Y VERA, Cayetana: *Obras de la Marquesa de Lambert... Op. cit.* Dedicatoria.

[163] Hay una edición reciente de Mª Victoria López-Cordón, en Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Feminismos, 1994. Citamos por ésta.

[164] *Ibidem*, p.60.

[165] *Ibidem*, nota 8.

A lo largo de este prólogo, sin rechazar las características que la cultura ha forjado como propias de mujer, reflexiona sobre este tema, sin considerarse, ella misma, determinada tanto por su sexo como por su categoría social; el grupo al que se pertenece decide la cultura que una mujer puede llegar a adquirir. No atribuye exclusivamente a la imposición del sistema patriarcal la falta de educación de las mujeres, también las culpa a ellas, que "miran con indiferencia aprender esto o aquello, o no aprender nada."[166]

Al igual que González, y que Mary Wollstonecraft, cree que es la educación que reciben lo que hace que su vida gire alrededor de su aspecto:

> "A pesar de estos frecuentes desengaños, casi todas las mujeres cuidan lo primero de su buen parecer, y miran con indiferencia las demás prendas. Esto puede atribuirse en gran parte a la educación;"[167]

La belleza y el halago derivado de todo lo exterior, se resaltaba, como veíamos, de manera continua en los periódicos ilustrados como argumento para convencer a la mujer de la necesidad de su instrucción. Al igual que en ellos, Josefa Amar y Borbón apuesta por la adquisición de bienes más sólidos y permanentes, que sean más útiles a la mujer y a la sociedad, contribuyendo a la felicidad común. Al igual que en los medios de divulgación ilustrados Amar y Borbón mantiene una postura reformista, que no revolucionaria.

Para conseguir que se interese en su instrucción (y siempre habla de las mujeres en tercera persona, como un colectivo del que ella misma se distancia), debe compensárselas, atrayéndolas con algún tipo de incentivo, el mayor de los cuales debería ser la propia utilidad que se deriva de ello. Además de las mujeres ilustres (Aspasia, Safo, las españolas como Luisa Sigea o Luisa Padilla, entre otras, cuyas obras se citan en el texto con rango de autoridad), menciona los hombres ilustres que han hablado favorablemente de las mujeres y se extiende en la exposición de algunos casos de mujeres ilustres que fueron reconocidas y elogiadas por los mejores talentos de su época. Queda fuera de discusión, por tanto, el talento de las mujeres, su capacidad para aprender; entre otras cosas porque ya había publicado una obra en que establecía que el talento femenino también existía; no hay, así, necesidad de volver a defenderlo. Todas deben cultivarse para conseguir tres objetivos:

> "Para esto será del caso que las mujeres cultiven su entendimiento sin perjuicio de sus obligaciones: lo primero, porque puede conducir para hacer más suave y agradable el yugo del matrimonio: lo segundo, para desempeñar completamente el respetable cargo de madre de familia; y lo tercero, por la utilidad y ventaja que resulta de la instrucción en todas las edades de la vida. Pero mientras la educación no se encamine a estos puntos, nunca será general el beneficio."[168]

Pero no todas deben aspirar al mismo nivel, debe haber diferentes ejercicios y clases, igual que los hombres. No usa tópicos marcados porque no se siente marcada por él. Es una de las pocas mujeres que pueden equipararse al nivel que los hombres, que algunos hombres, porque tampoco todos pueden manifestar educación y cultura. Ilustra a las mujeres pero no sobre moral sino sobre conocimiento y educación. Mantiene los sexos separados pero cada uno con diferentes funciones que no son inferiores sino distintas, pues desempeñan papeles necesarios en la comunidad. Es el ejemplo de la integración de una mujer, desoyendo las prohibiciones, en el diseño de un mundo ideal en que las aportaciones de la mujer, las consentidas por el hombre, se consideran de igual importancia que las de los varones.

No margina a las mujeres, no las separa de los hombres. Habrá mujeres, como las de la clase superior y más cultivadas que deben guiar a las inferiores de modo que se extraiga de ellas la mayor utilidad social. La mujer tiene en esto su papel específico; no es sólo el hombre quien la mantiene en la ignorancia sino su propio desinterés, y la autora, que por sus circunstancias familiares y per-

---

[166] *Ibidem*, p. 61.
[167] *Ibidem*, p. 64.
[168] *Ibidem*, p. 72.

sonales, ha conseguido una brillante instrucción pretende que todas se interesen por su propia conveniencia y por la colectiva. El objetivo de la sociedad debe ser que la mujer se interese por su propio avance. No considera al hombre como el enemigo a batir, sino el colaborador, aunque en diferente plano tanto en el progreso de la industria, del país, como de la propia mujer.

El optimismo pedagógico de la Ilustración se manifiesta en este texto por la creencia de que la educación puede cambiar a la mujer y por ende a la sociedad; pero no quiere revolucionar los papeles, sino mantener a cada uno en aquellas funciones que la biología, pero también la lógica, le atribuye.

La referencia a la costumbre como origen de la desigualdad es la diferencia con autores que no tienen en cuenta lo que hay de convencional en la distribución social de papeles. La lógica aparece cuando arguye que es razonable que la mujer, que está mucho más tiempo en casa por la necesidad de criar a sus hijos y porque en el reparto de tareas se le han otorgado las domésticas:

> "La educación y cuidado de los hijos pertenece del mismo modo a los padres que a las madres; pero como la naturaleza los deposita por cierto tiempo en el seno de éstas, y les suministra los medios de alimentarlos en los primeros meses, parece que en cierta manera están más obligadas a su conservación y manejo. Hay también otra razón cual es la que están mas tiempo en casa y teniendo casi siempre a la vista a sus hijos, pueden conocerlos mejor, y corregirlos."[16]

No reniega de las funciones que se consideran propias de su sexo. las asume como parte de su propio papel social al que añade otros. Su afán es procurar el máximo desarrollo de cada uno de los miembros de la sociedad, dentro de las circunstancias en que debe hacerse, que mantienen a la mujer en el hogar; lograr que esa reclusión no extinga todas las posibilidades de cultivar su intelecto , sino que se fomenten aquellas que son más adecuadas a cada caso. Se manifiesta, a mi entender, posibilista, ya que pretende obtener el máximo rendimiento de las posibilidades que se ofrecen:

> "No formemos, pues, un plan fantástico: tratemos sólo de rectificar en lo posible el que está ya establecido."[15]

Amar y Borbón es consciente de su excepcionalidad. Ella ha recibido la mejor educación posible, y pretende extender los beneficios de ésta a los demás pero es consciente de los límites. Como parte de la elite cultivada dirigente no le interesa la revolución (y su desorden) sino avanzar dentro de los límites en lo posible. Postura que es diferente al rechazo que Teresa González y Margarita Hickey hacen de las atribuciones femeninas, y pretenden liberarse del cuerpo que las encierra para elevarse a un mundo sin sexos, del mismo modo que se diferencia de las novelas morales tanto por ser original, una creación personal del pensamiento, como por sus pretensiones y su estilo.

No menciona su sexo porque, demostrado ya el talento de la mujer, y demostrada su propia formación, no hay diferencias de sexo que señalar; recurre, eso sí, a los ejemplos y a las autoridades para insistir en las grandes figuras de mujer pero, en su caso, las autoridades refuerzan el argumento, no respalda su propia capacidad, que da por establecida, sino la del resto de las mujeres para aprender y su necesidad de ser educada. No hay tópico de obediencia, sino de obligación moral con la sociedad, a la que pretende dotar de un instrumento para su perfección, no hay tópico sobre carencia de arte o debilidad femenina, sino sobre la novedad de lo que se dice, en lo insiste :

> "Añádese a estas razones la de no tener en nuestro idioma una obra que comprenda los dos puntos esenciales en la educación, como son la parte física y moral."[17]

---

[16] *Ibidem*, pp.74-75.
[15] *Ibidem*, p. 72.
[17] *Ibidem*, p. 60.

7. Rechazo, adaptación y aceptación en los preliminares femeninos.

Al inicio de este capítulo establecía que si bien los preliminares femeninos, con sus especificidades, responden a los condicionantes del contexto socio-cultural al que deben enfrentarse, una situación común a todas ellas, las autoras podían optar por tres vías: el rechazo, la aceptación o la adaptación de esas normas. Yo considero que por el estudio de los preliminares puede establecerse qué postura adopta cada una de las autoras, para lo que he aislado los diferentes aspectos de los preliminares que contribuyen a analizar este aspecto.

Por otra parte, la actitud que cada autora toma refleja también la conformidad o la rebeldía ante la marginalidad a la que el sistema la condena como escritora, aceptándola, mediante la creación de un mundo femenino, inferior, o rechazándola mediante la manifestación de ciertas aspiraciones literarias que deben, aún así, recubrir de la necesaria modestia.

Las que rechazan la construcción social de un esquema sexual al que deben adaptarse, y que implícitamente limita e impide su acceso a la cultura, aquellas que intentan reclamar un lugar en el Parnaso sin que se tenga en consideración su cuerpo biológico sino su intelecto asexuado, tienen como principales protagonistas a Teresa González y Margarita Hickey. Éstas escriben en los años finales de los 70 y los 80. María Martínez Abelló también escribe en esa época (Palau fecha *La Estuarda* sobre 1776, otras no tienen fecha); se presentan agrupadas cronológicamente, excepto las de Gálvez que se retrasan hasta principios del XIX.

Sus preliminares se caracterizan por la subversión del papel tradicional del prólogo. Éste presenta y justifica la obra pero se incluyen textos, como apologías, suplementos y aprobaciones, que tienen como objeto a defenderse a sí mismas y su derecho a escribir.

Ellas, del mismo modo, utilizan los tópicos marcados por el género (como la debilidad, el miedo, o la falta de arte) sin asumirlos pues sus propias obras, en contenido y forma niegan que esos tópicos correspondan a la realidad; de ese modo el tópico queda reducido a "contraseña", a afirmación necesaria destinada a aplacar la ira de los críticos, como cuando se establece que no pretenden competir con ellos o su miedo a escribir. El tópico es un reconocimiento necesario de humildad y falta de ambición, que contrasta con el juicio positivo que piden para sus obra y las listas de méritos que se esfuerzan por presentar. No podemos creer que se afirma falta de arte cuando se incluye en el mismo texto razones de peso para explicar la opción literaria de la autora, como no resulta coherente cuando se afirma la igualdad de talento femenino a la vez que la existencia de temas más propios de varón. El tópico no solo responde a la realidad en que la autora cree, su propio talento y preparación, sino que es un exponente claro de la realidad en que se desenvuelve, es decir, de las características que la sociedad, el hombre literato, juez, le supone, y que ella debe reconocer, si quiere ser admitida como un elemento no transgresor del esquema masculino del mundo de las letras. Adoptan un papel en que no creen, se presentan a sí mismas como perfecto exponente de la feminidad, tal y como este concepto se considera en la época, para poder expresar sus verdaderos sentimientos y opiniones en lo que a su propia capacidad se refiere. Así la diferencia en los tópicos de humildad que ellas emplean está en que no les sirve, como a los hombre para ganarse la benevolencia del lector, sino que es una expresión imprescindible para ser aceptadas, no es una elección personal, sino una imposición.

Tanto Teresa González como Margarita Hickey, manifiestan su indeterminación, su marginación de ambos sexos, aquél al que pertenecen pero cuyos papeles y atributos reconocen rechazar y el masculino al que se sienten más cercanas pero en el que tampoco pueden integrarse, por su autodidactismo, que las excluye del reconocimiento de los hombres que dominan las vías regladas de sabiduría y se niegan a otorgar validez a los esfuerzos personales, al tiempo que se les niega el acceso a los tradicionales centros de saber.

No presentan dedicatorias ni alusiones que establezcan una selección de público. Teresa González, como he señalado, busca mecenazgo en una mujer concreta, no dedica su obra a las mujeres en general.

No proponen instrucción moral para las mujeres, o bien las incitan a superar las barreras,

incluso las que ellas mismas respetan, o no reconocen más utilidad que el arte a su obra (caso de Mª Rosa Gálvez).

Publican géneros literarios de creación, como teatro (y si lo traducen se hacen de acuerdo a las reglas neoclásicas, es decir basándose en las reglas del arte), poesías, pronósticos e incluso dramas originales. Se requiere pues, algo más que obediencia y un ligero conocimiento del idioma, se necesita cierto talento y atrevimiento.

A diferencia de los prólogos de las novelas morales en que los tópicos se enlazan uno tras otro, sin prácticamente ninguna aportación de información personal sobre su autora, en éstas podemos extraer datos sobre el modo en que discurre su educación, su pensamiento sobre el mundo que habitan. Los prólogos de novelas traducidas nos presentan una mujer-tipo que intenta identificarse al máximo con el ideal de mujer que representan.

Las autoras que intentan adaptarse a este ideal son las mujeres que traducen novelas morales en los años noventa y principios de siglo (Bergnes, 1804, Caveda, 1800, Aguirre, 1806), en plena ola de reacción. Los preliminares se reducen, limitándose a un escueto prólogo, y en su caso, una dedicatoria. Además de presentar los tópicos marcados, no argumentan contra ellos sino que los asumen como una característica que responde perfectamente a la mujer ideal.

Esta corriente de pensamiento reaccionario que, procedente de la Francia antirrevolucionaria[172], tomará fuerza en la España fernandina, genera un tipo de novelas que pretenden combinar lo útil con lo dulce, exigido además por la censura, que propone un modelo de mujer ejemplo de virtudes, pura, amante de las artes, etc...tiene un éxito evidente también entre los autores masculinos, que escriben una cantidad considerables de éstas, con protagonista femenino, dirigidas a la mujer, pero nuestras autoras se proponen a sí mismas como ejemplo, como modelo idéntico al descrito en la novela. Se convierten en el respaldo moral del personaje de la novela, adaptándose al prototipo, convirtiendo su propia vida en ficción adaptada al guión y patrón elegido y promocionado desde el poder masculino. A este fin obedecen los tópicos y las declaraciones en los prólogos que sus protagonistas podrían hacer suyas.

El prólogo masculino a *Catalin*, insiste en que la autora comparte ese patrón de comportamiento deseado para la mujer y que aparece también en la obra. La visión del que escribe unifica la personalidad modélica de la mujer con algunos de los elementos, como la modestia de la dama que actúan como elemento clave en el texto, vinculando estrechamente a la mujer con su obra de modo que la entereza moral de la primera es garantía de un texto ortodoxo en lo moral, y conforman un ejemplo a seguir, su vida y su obra, para las demás.

Asumen el patrón femenino del fin de siglo; cuando éstas argumentan carencias de conocimiento es cierto, si tenemos en cuenta que confiesan traducir tras una breve tintura de otro idioma como María Romero o María de Córdoba, por ejemplo, o como un ejercicio de su aprendizaje, como Tordesillas. En algunos casos esa declaración, de escaso conocimiento del idioma traducido, cuando su torpeza hace que la obra no obtenga licencia de impresión, como la traducción de Villanova y Mayolí, en la que Andrés Navarro dice:

> "..., su traducción esta muy mal hecha, pues destituida la traductora según se advierte en la misma traducción, de conocimientos salidos en esta materia, y no poseyendo bien, como era necesario, los dos idiomas, apenas hay en el original idea o pensamiento alguno, que en la traducción se presenta según su verdadero sentido, o con aquella claridad, pureza de estilo y propiedad de voces que correspondía, y con que se hallan expresados en el original."[173]

La traducción, en este caso se trata de una obra sobre el buen gusto (*Arte de sentir y juzgar en materia de buen gusto*), lo que no permite las utilidades y objetivos propios que justifican las variaciones en la novelas morales, y que excusan su imperfección.

---

[172] HERREROS, Javier.: *Op.cit.*

[173] A.H.N., Estado, 3249.

Hemos visto que para ellas la creación literaria es más que secundaria pues su objetivo es la utilidad (aunque acompañada con lo agradable) tanto para sí misma como para las demás mujeres. Recurren a la obediencia, como modo de redondear esa imagen de buena hija sumisa (obediencia al padre) o a los doctos, en caso de que sea una mujer responsable de su propia casa. Es un tópico que pueden fácilmente suponerse cierto, por cuanto obras como las suyas serían muy adecuadas para cumplir el papel de adoctrinadora, realzado por el hecho de que sea una mujer quien escribe para otra mujer.

Seleccionan al público, un público femenino frente al que adquieren una autoridad que no conseguirían en el masculino y al que no aspiran. Esa autoridad que recibe de los doctos, de la utilidad que se pretende en el original que ellas traducen, se utiliza para instruir a las lectoras sobre el papel que debe cumplir y como hacerlo adecuadamente para conseguir las metas a que pueden aspirar, el matrimonio en unos casos, el convento en otros. Coincide en esto con obras de carácter moral como Mª Antonia Fernanda de Tordesillas o María Córdoba, en motivo, justificación y tópicos lo que nos revela la escasa diferencia que hay entre ellos, por lo que venimos citándolos juntos en muchas ocasiones, para ejemplificar sus semejanza, que aclara el motivo último de esas obras.

Ninguna de ellas trata de demostrar su conocimiento o su inteligencia discutiendo la relegación a que se les somete, sino que considerándola natural, traducen obras que transmiten los valores de modestia, virtud, utilidad, silencio que se vienen imponiendo como consecuencia de la fusión de las ideas religiosas tradicionales (sobre el papel subordinado de la mujer) con las ideas de Rousseau, sobre la mujer inferior por naturaleza, y un principio de ideología burguesa que relega a las mujeres al ocio, ocio que se trata de llenar no con lujo y entretenimiento, más propio de la aristocracia, sino con la atención a la familia, las labores domésticas y la esfera de lo religioso propio de la burguesía.

A medida que avanzamos en el siglo, abundan más las traducciones de novelas morales que las obras de creación, y en cuanto a publicación, reedición y conservación corren mejor suerte, pues cuentan con el apoyo del que compra y aprueba, del que juzga y recomienda, del que fiscaliza las lecturas adecuadas. Estas novelas presentan asunción de valores ilustrados como la religiosidad no supersticiosa ni falsa, de pureza religiosa, y esos valores burgueses triunfantes en el XIX del ángel doméstico que, omnipresente para solventar necesidades, es casi invisible y sobre todo inaudible; basta comprobar las reediciones que tuvo la *Virginia* de Aguirre.

En cuanto a las noticias personales de las autoras sólo aparecen aquellas que reafirman el modelo femenino de buena hija, esposa hacendosa y cumplidora. María Romero Masegosa y Cancelada es, dentro de las autoras de este grupo, una pequeña disidente; presenta sus mismas características, pero incluye un orgulloso relato de su aprendizaje en el prólogo, si bien ese progreso pretende justificarse como un avance en el camino de la virtud más que en la fatuidad del conocimiento que hubiera resultado impropio. En esta línea de variaciones respecto al preliminar-tipo de las autoras de traducciones morales, como es la inclusión de elementos personales, también se separa al elegir una novela moral al uso, en que la acción se limita al progresivo perfeccionamiento de las costumbres y las virtudes de una niña o adolescente; elige una novela que tiene como ejes una historia de amor y la visión crítica que unos ojos inocentes, salvajes, los de la princesa peruana Zilia, nos dan de la sociedad francesa. La autora aparece más en la obra, incluyendo el cambio del final, yendo más allá de la propia traducción, y lo mismo ocurre en el prólogo, en el que aparece con rasgos personales, aunque se adapta, en general, a las normas que establecen el diseño de una personalidad abnegada y apropiada al modelo, la utilidad que se espera para sus semejantes y la selección de público.

En el mismo período temporal la gran figura es Rosa Mª Gálvez, que se enfrenta al modelo propuesto, creando obras de género literario específico, sin declarar su utilidad, aunque manifieste la incompetencia femenina.

Estas mujeres buscan reconocimiento, pero es el reconocimiento a la perfecta asimilación del modelo que se les impone. Tal vez por ello ninguna (excepto Rita Caveda) se plantea la suya como

una labor continuada, sino puntual, mientras las del primer grupo demuestran su vocación escribiendo de manera continua, aunque después se publique o no.

No es desde luego reconocimiento literario lo que obtienen estas modélicas autoras que asumen con entusiasmo las limitaciones personales y literarias que se les imponen, si tenemos en cuenta la crítica, que ya he citado por otros motivos, que recibe la obra de Río y Arnedo *Sara Th.* Esta obra es por su descripción perfectamente asimilable a las novelas morales, de las que hablo. Se publicó en 1795, dentro del período cronológico que establecía para ellas, y en el *Diario de Madrid* se decía:

> "Esta obrita, apreciable por su sencillez, presenta un modelo del desempeño de las obligaciones de una madre de familia, un ejemplo de la felicidad que produce el cumplimiento de ellas y pintura agradable de las delicias de la vida del campo;"[14]

La descripción de sus preliminares destaca la presencia de las mismas características que señalaba para este tipo de obras:

> "Es verdad que me ha parecido la obrita *demasiado corta para tan largo prólogo*, como lo confiesa la Sra. traductora: pero me hago cargo que es novicia; que tenía que decir que éste era su primer ensayo; y que si lo publicaba, no era por tener infulas y pujos de escritora, ni por vanidad, sino por ser una buena hija, y no querer sus señores padres que echase todo su gozo en el pozo, y como suele decirse, en saco roto."[15]

Pero la crítica desmenuza esta obra que, literariamente, no tienen ningún valor:

> "Bien se conoce que sabe V. bordar, Sra.mía, y nada menos que a tambor. V. ha dado sus golpecitos al original, ya en la descripción de la librería; ya en otros dibujos; y a la verdad que alguno me parece de *mano maestra*: pero no le perdono a V. que en lugar de mentar los Romance de *Richardson* diga V. a la pag. 77 *buenos libros de Moral*, pues los más de sus lectores entenderán el Larraga, o el Echarri; de lo que estaba bien lejos el autor cuando suponía que los felices esposos leían el Richardson.
>
> En punto de traducción no es de lo peor que corre, aunque se conoce que han andado dos manos, y *que no faltó un alma caritativa que tomase a su cargo pulirlo*, y que se olvidó de ello algunas veces."[16]

Diferentes obras, con diferentes planteamientos sobre la capacidad femenina para crear y diferente concepto sobre la literatura, como instrumento de educación (algo que también exige Hickey para el teatro de acuerdo con el credo neoclásico) o como literatura creativa. Diferentes formas de manifestarse mujer en dos épocas también diferentes, con muy pocos años de diferencia, pero teniendo en cuenta que no solo interviene su voluntad, sino también la de la censura, y la demanda de los que ejercen mayor autoridad en la recomendación de lecturas, esto es, los hombres como religiosos, consejeros o padres con autoridad.

Hay otras que, intentando colocarse en una de las dos vías, no pueden impedir bien la reivindicación de su sexo, bien buscar la aprobación de los lectores. Es el caso de María Laborda, atrapada entre la igualdad del almas y las funciones primordiales otorgadas por la naturaleza respaldada por Dios. Entre su personaje, una mujer luchadora que consigue, a pesar de su debilidad y sus errores, aquello que persigue, y el tópico de utilidad de la obra a sus semejantes, que varia incitándolas a la literatura más que a la virtud.

Finalmente aquellas que no mencionan su sexo, Clara Jara de Soto y Josefa Amar y Borbón. Es curioso que ésta última omita su condición de mujer en una obra que trata sobre las mujeres precisamente y que Jara tenga una obra que la censura prohibió porque seguía las de Zayas[17] (*Las tertulias murcianas* [...] en que se propone su autora las de Dª María de Zayas por modelo: y que

---

[14] *Diario de Madrid*, 26 de Sept. de 1795.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] A.H.N., Consejos, Leg. 5556-1.

con menos corrección en el estilo, ni felicidad en la invención, tiene todos los defectos de aquellas: sin un fin moral conocido, sin episodios que instruyan o interesen, sin variedad que divierta.") en un caso de conexión con la genealogía literaria femenina no habitual en estas mujeres. No se consideran marcadas por su condición, en el caso de Amar y Borbón tal vez porque cita el número suficiente de autoridades, personajes históricos como para que pueda criticársela.

POESIA DE AUTORA FEMENINA EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

1. Introducción

El verso, herramienta básica de la poesía, se utiliza en el siglo XVIII, no sólo con la intención de crear una obra literaria sino también como vehículo de expresión de diversos contenidos: noticias, alegatos, epístolas, felicitaciones, etc...; por ello no todo lo escrito en verso puede considerarse poesía en el sentido estricto en que hoy se hace. En palabras de Rusell P. Sebold:

> "Por esto mismo, por creerse espíritus refinados, los neoclásicos preferían usar el verso aun para tratar toda suerte de cuestiones diarias, escribiendo la consabida plétora de *epístolas poéticas*, y hay que decir que de hecho tenían el espíritu suficientemente refinado para hacerse cargo de que muchas de estas *epístolas* en verso, pero no poesía, ..."[1]

Las mujeres no son una excepción, y también hay casos en que el verso cumple un papel instrumental al servicio de un contenido que pretenden hacer más agradable, o una función de utilidad en la comunicación de un mensaje moral o político, como en las fábulas, que no siempre alcanzan calidad literaria; en otros casos tenemos la creación por obediencia, debida a un superior o a la amistad, lo que reduce su motivación personal y la pretensión literaria. Sin embargo, considero aquí toda creación en verso por ser propia de la época en que se escribieron, sin ejercer un criterio restrictivo como sería más propio de una visión actual de este género, que supondría elimina manifestaciones que, a pesar de pecar de prosaísmo o falta de calidad, son sumamente significativas de la actividad literaria en que se inscriben.

En el período que comprende este estudio encontramos una cantidad considerable de manifestaciones poéticas femeninas, si bien no en igual número que las de los hombres. Como decía en un capítulo anterior, en algunos casos no hay pruebas de que las que afirman ser mujeres, pertenezcan de verdad a este sexo. Sin embargo, a diferencia de las que he considerado dudosas, no hay, en las que aquí estudio, motivos en que sustentar la duda; no se puede afirmar que sean mujeres porque no hay datos sobre ellas, pero tampoco hay elementos que hagan suponer lo contrario, como sí ocurría en los que he descartado por las razones anteriormente expuestas.

En lo que se refiere a la poesía escrita por mujeres, hay que tener en cuenta dos factores: primero, el modo de publicación y conservación, cuestión que tiene cierta relación con el momento de su creación y el éxito obtenido (que determina si son publicados, por ejemplo); algunas se mantuvieron como manuscritos y otras fueron publicadas bien como colaboraciones en periódicos, bien como pliegos independientes o en un volumen que agrupa toda la obra conocida de la autora; en otros casos la misma obra se da a conocer de diversas maneras (en un volumen, en periódicos) o se conserva más de un manuscrito, con diferentes versiones lo que complica su estudio.

El segundo factor que debe considerarse es la diferencia en la concepción de la literatura entre aquellas que sólo publican un poemita y las que abarcan en su labor áreas más amplias.

---

[1] SEBOLD, Rusell P.: *Tomás de Iriarte, poeta de "rapto nacional"*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº11. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1961. p. 14.

2. Manuscritos, publicación en periódico, pliegos y obras completas.

Las diferencias en la publicación de poemas, optando por alguno de los diferentes medios a su alcance, son indicio evidente de las que existen en la personalidad de las autoras, en sus contactos con el mundo intelectual, determinadas en parte por su posición social, y en la recepción de sus poemas, juzgados generalmente de acuerdo a lo admisible y valorado en una mujer.

Cada una de las formas en que se publican las poesías de estas autoras tiene sus propias peculiaridades:

- Lo que destaca de las que se conservan manuscritas es que no se agrupan cronológicamente: se conservan obras escritas desde los años 50 hasta principios del XIX; por otra parte, no hay unidad temática, esto es, no se mantienen manuscritos textos dedicados a una materia concreta sino que abarcan diferentes campos, desde las de conmemoración de un hecho concreto a las poesías religiosas; finalmente, salvo excepciones como Mª Gertrudis de Hore y Sor Ana de San Jerónimo, son breves, de una a cuatro composiciones, asemejándose en ésto a las que publicaron en los periódicos; las autoras de los manuscritos no consiguieron en estos casos alcanzar el privilegio de ver su obra publicada como pliego o en un diario. Son, según parece, una producción destinada al conocimiento de unos pocos, lo que evita que influyan en ella las expectativas del público respecto a la obra de una mujer.

- La característica común de los pliegos, una publicación independiente formada por unas pocas páginas, es su conexión inmediata con el hecho al que se refieren, bien sea la respuesta a un poeta, la conmemoración de un acontecimiento o la muestra de condolencias; una rasgo propio de estas obras es su interés crematístico (cosa que no ocurre en los periódicos, excepto el *Diario de Madrid* o los libros, económicamente inaccesibles a un público mayoritario); se vendían y pretendían rendir beneficios, por lo que la publicación debía producirse cuando el acontecimiento aún estaba en la memoria de los potenciales lectores y su contenido debía provocar o agradar al público potencial.

A esa motivación económica hacen referencia tanto Josefa Céspedes como Francisca Moreno acusando de ello a sus contrincantes pero sin reconocerlo en sí mismas. Josefa Céspedes dice:

> "Ofreciendo erigir para censura
> un *Juzgado Casero*, mas de grajos,
> que a los Cisnes perturbe su armonía,
> y saque su dinero a los incautos."

y Francisca Moreno acusa al autor que provoca sus iras del siguiente modo:

> "Yo, conocida tu treta,
> y lo que el interés puso,
> te aseguro en chanzoneta,
> que la ganancia no dudo
> te haga salir de poeta."

La inmediatez, su longitud (una sola composición puede constar de cientos de versos), el deber de agradar a quien lo compra y su público particularmente popular marcan el carácter de estas publicaciones de carácter efímero que no pretenden, en general, perdurar en la memoria.

- Los periódicos son muy apropiados para una obra escasa o para dar a conocer aquellos poemas que no tendrían cabida, por su relación con un suceso personal o social, en una publicación más amplia; por otra parte las autoras que sólo publican en ellos firman uno o dos poemas[1]. La excepción a la común brevedad de estas composiciones la constituyen las obras de Mª Rosa Gálvez, bastante extensas, y las de María Martínez Abelló que se extienden a lo largo de varios días;

---

[1] Ya he hablado de los problemas que suponía confiar en la verdadera identidad de las firmas en los periódicos, pero en los casos que aquí presento no hay razones para dudar de su existencia. Se observa así que frente al destacado papel que en los casos de identidad dudosa desempeñaba el *D.C.M.*, publican poemas femeninos en muy diversos periódicos; éstos incluso, cuando alcanzaban cierto éxito, aparecían en dos o más de ellas.

del mismo modo ésta y Mª Gertrudis de Hore publican un número excepcionalmente alto de poemas en este medio.

En lo que se refiere a la evolución cronológica de la poesía femenina española en la segunda mitad del siglo XVIII, las primeras composiciones se escriben en los años 1759-1760 en relación con la llegada de Carlos III.

En los 70 escriben la Baronesa de Les, obra fechada con exactitud en el manuscrito, y Sor Ana de San Jerónimo, cuya fecha límite es 1774, año de la muerte de su autora.

En los 80 publican Margarita Hickey y Josefa Céspedes; la primera solicitó permiso de impresión en 1779, aunque la publicó finalmente en 1789, lo cual nos da un amplio margen para esa producción. La obra de Josefa Céspedes, de 1786, está, por la exigencia de prontitud propia de los pliegos, escrita ese mismo año.

En los años 90 se publican la mayoría de las obras en los periódicos; esta concentración en el tiempo debe obedecer a diferentes causas: la evolución del público y los editores que han llegado a admitir con naturalidad esta participación esporádica, la propia convicción de las mujeres sobre su capacidad, la restricción temática provocada por la Revolución Francesa y la corriente reaccionaria originada en este mismo país difundiendo una imagen de mujer apegada a lo sentimental-natural; ésta propiciaría la manifestación en verso de sus sentimientos hacia objetos inofensivos, como los animales, y de una moral reductora para las mujeres a las que se dirigen preferentemente.

Finalmente, en los primeros años de 1800 publican Mª Rosa Gálvez e Ignacia Saénz de Tejada y la Buria.

En consecuencia, la publicación más abundante e importante se da en la última década del siglo XVIII y principios del XIX, pero no se puede precisar con tanta exactitud la fecha de composición o las posibles variaciones en su redacción; esto y el corto número de sus obras impide considerar una trayectoria de evolución estilística. Al no haber reediciones, ni conservarse manuscritos diferentes, salvo de Mª Gertrudis de Hore, o referencias precisas de su biografía, la obra se queda en un vacío contextual que puede falsear el juicio sobre ella.

3. Autoras y obras consideradas.

Dado el desconocimiento general acerca de estas obras, uno de los aspectos que pretende cubrir este estudio es recopilar y caracterizar el corpus de las poesías que lo componen, mostrando la participación de la mujer en la literatura de la Ilustración mediante la confección de un catálogo de autoras y sus obras; por ello se recogen muchos poemas y autoras que carecen de calidad literaria pero que son significativas para mi objetivo. Algunas de estas autoras fueron figuras relevantes en su momento y ocuparon una posición de privilegio entre sus contemporáneos, basada en el reconocimiento que merecían por diversos factores, a veces extraliterarios; otras, en cambio, son personajes desconocidos.

Las autoras consideradas son las siguientes (por orden cronológico):

- Francisca Moreno: *Respuesta de Dª...al papel intitulado "La locura más discreta", que sobre la aclamación de nuestro católico monarca, y señor Don Carlos Tercero...escribió Don Ventura Lucas*. Madrid, Of. de Antonio Muñoz, Calle del Carmen. [s.a.]. [1759]. Este Ventura Lucas escribió *La locura más discreta, que se dice ejecutó, la villa de Níjar, del obispado de Almería, el día trece de septiembre de este presente año de 1759 en la aclamación de Nro. católico monarca Don Carlos III (que Dios Guarde). Su autor...* (Madrid, Imp. del Diario, [1759])[3], lo que permite fechar la obra de Francisca Moreno en este mismo año.

---

[3] Francisco Aguilar Piñal indica en su *Bibliografía de autores*... que se conocen de este mismo autor otras dos obras que quedaron manuscritas: *Don Ambrosio el Baladrón* ([s.l.], 1763) y *Sainete nuevo. La tertulia de un jueves. Para la Compañía de María Ladvenant*, [1764]. Este último tiene censura de Nicolás González Martínez, y la licencia lleva fecha de 4 de septiembre de 1764.

- Isabel Catalina de Zavaleta: *Afectuosas seguidillas a la feliz entrada de su Majestad y Altezas y enhorabuena a la Reina Madre Nuestra Señora. Los escribió Dª...* [s.l.s.i.s.a.] [1760][4]. Aguilar le atribuye en su *Bibliografía* la de 1760, año en que se produce el acontecimiento al que se refiere.

- Sor Ana de San Jerónimo. Consta que publicó sus poemas en un volumen citado por Nicolás Marín[5]: *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Jerónimo,* (Córdoba, Juan Rodríguez, 1773); en la Biblioteca Nacional se conserva un manuscrito que se califica en la portada como "Extracto"; es el nº 21432 (15).

- Baronesa de Les: *Versos hechos por la... el año de 1773 a las fatales muertes de los tres sabios, el P.Sarmiento, el P. Flórez y D.Jorge Juan*[6].

- Josefa Céspedes: *El parto de los montes. Bando que manda publicar contra los malos escritores dado a luz por...*Madrid, Of. de D.Pedro Marín, 1786.

- Mª Gertrudis de Hore. Ha sido considerada durante mucho tiempo como la voz poética femenina del XVIII, en buena parte por la leyenda romántica tejida por Fernán Caballero; su obra nos ha llegado a través de la publicación en los periódicos y de tres manuscritos, posiblemente recopilaciones de admiradores. A partir de éstos ha sido recogida en diversas antologías, proporcionándonos imágenes superpuestas y divergentes de su quehacer poético. Sus composiciones poéticas son anteriores a 1801, año de su muerte y la mayoría posteriores a su profesión en el convento (1780).

- Margarita Hickey: *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General Don Pedro Ceballos.* Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXIX.

- María Martínez Abelló, además de sus obras teatrales, publicó varias composiciones en el *Diario de Barcelona: Décimas a la Purificación de la Virgen* (*Ibid.*, 1-II-1789, p.125), *Elegía. A una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora* (*Ibid.*, 2-V-1797), *Canción* (*Ibid.*, 3-V-1797), *Canción por la salida de la Reina al Prado* (*Ibid.*, 24-VIII-1798), *Fábula. El hombre y las dos mujeres* (*Ibid.*, 1-IX-1798), *Canto, en que refiere la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana* (*Ibid.*, 12 a 14-X-1798), *Anacreóntica* (*Ibid.*, 14 a 23-X-1798), *Oda* (*Ibid.* 23-XII-1798, pp. 1441-1442; dice que se concluirá, pero no hemos encontrado el final del poema), *Redondilla y glosa* (*Ibid.*, 11-XII-1798, pp. 1393-1394), *Sentimientos obsequiosos de Madame Abelló, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito* (*Ibid.*, 19-I-1799).

- Clara Jara de Soto publica, además de su novela, dos poemas: *Letrilla que hizo Dª Clara Jara de Soto,* (*Diario de Madrid,* 13-VIII-1790, T. XVII, p. 899-900, nº225) y *Letrilla que compuso Doña Clara Jara de Soto, fingiendo haberse hallado en sueño en el Tribunal de Apolo,* (*Ibid.*, nº277,4-X-1790, T. XVIII, p. 1111-1112).

- Isidra Rubio: escribió una *Oda,* (*Diario de Barcelona* 8-I-1794) y una *Letrilla* (*Ibid.* 8 y 9-II-1794).

- Mª Josefa Ribadeneira: *Ofendida justamente una pluma de haberle usurpado el fruto de sus tareas, nos remite el siguiente papel, suplicándonos se inserte.* (*Correo Literario de Murcia,* T.V., 14-I-94)

- Nicolasa Helguero y Alvarado: religiosa bernarda que escribió *Poesías sagradas y profanas. Su autora..., Monja profesa del Orden de San Bernardo en el Real Monasterio de las Huelgas cerca de la ciudad de Burgos.* En Burgos, por Don José de Navas, 1794.

- Juana Verge: autora de un *Soneto* (*Diario de Madrid,* nº 352, 18-XII-1797, T. XLIV, p. 1465). Publica también una carta con el título *¿La corrupción de la sociedad empieza por los hombres o por*

---

[4] B.N. V.E. 422 (8).

[5] MARIN, Nicolás: *Poesía y poetas del setecientos. (Torrepalma y la Academia del Trípode).* Granada, U.de Granada, 1971.

[6] B.N. Mss. 10955.

las mujeres? (*Ibid.*, nº132, 12-V-1797, pp. 541-542), que merece ser aquí incluida para arrojar luz sobre su composición poética.

- Mª Rosa Gálvez además de recoger sus poesías en la primera parte del primer volumen de sus *Obras Poéticas*[7] (Madrid, Imp. Real, 1804), publicó otros tres poemas: como pliego, *Oda en elogio de la Marina Española, por Dª María Rosa de Cabrera* (Madrid, Repullés, 1806)[8], y en periódicos *Oda en elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España en beneficio de la humanidad, de orden del Excmo. Sr. Príncipe de la Paz* (*M.*, III, nº LII, I-VII-1806, p. 3) y *Viaje al Teide. Oda* (*V.C.*, 1805, T.VII, nº XVII, p. 301-308).

- Ignacia Saénz de Tejada y La Buria: *Poesías*[9]. Pueden ser fechadas aproximadamente porque incluyen un poema al que sigue la siguiente aclaración: "Estas endechas las compuso la Excma. Sra. Dª María Ignacia Saénz de Tejada y La Buria con motivo del fallecimiento de su médico el célebre Profesor Severo López, y con ocasión del suntuoso funeral que le hicieron varios discípulos y amigos suyos." Se compuso, por tanto, en fechas próximas a la muerte de este hombre, que podemos situar en 1808, por la siguiente obra, compuesta por Tomás García Suelto: *Elogio de D. José Severo López compuesto y leído en la Real Academia de Medicina de Madrid, en junta de 24 de diciembre último. Por su discípulo...* (Madrid, Of. de Alvarez, 1808). Teniendo en cuenta que estas endechas están colocadas al final del manuscrito (que consta de dos copias de los mismos poemas) podemos situar a su autora justo en el límite final de mi estudio.

- Marquesa de Fuerte-Híjar. Esta mujer es autora de dos comedias manuscritas, un *Elogio de la reina Nuestra Señora formado por la Señora Marquesa de Fuerte-Híjar. Leído en la Junta Pública general de distribución de Premios que celebró la Real Sociedad Económica de Madrid en 15 de Septiembre de 1798.* Madrid, Imp. de Sancha y *Noticias de la vida y obra del Conde de Rumford, traducida del francés y presentado a la Real Sociedad Patriótica de Madrid. Por la Marquesa de Fuerte-Híjar, socia de honor y mérito.*

Además dedicó un poema, publicado como pliego, *A la muerte del Excmo. Sr. D. Francisco Alvarez de Toledo y Palafox, duque de Fernandina, condes de Niebla, hijo primogénito de los Excmos. Señores Don Francisco Alvarez de Toledo, y Doña María Tomasa Palafox, marqueses de Villafranca* (Madrid, Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816). Aunque por su fecha (1816) queda fuera del período estudiado, la considero como excepción ya que completa la visión de la labor literaria de su autora.

- María Viera y Clavijo. Agustín Millares Carlo[10] le adjudicaba la autoría de un buen número de poemas (cuya referencia puede hallarse en el apéndice correspondiente de esta tesis), pero Francisco Aguilar Piñal, en su *Bibliografía*, sólo cita dos que se encontrarían en la Biblioteca de la Universidad de la Laguna:

- *La dama decente y apreciable. Romance.*
- *Al Sr. D. Luis de la Encina... Soneto.*

Sin embargo, al pedir copia de estos poemas a dicha Universidad me ha sido notificado que la primera ha desaparecido de sus fondos, por lo que sólo se conserva copia de la segunda con la signatura: 860-1 Viera y Clavijo; María 7. (Aguilar Piñal la consignaba con la signatura C-V-4).

Una vez reunida la obra de estas autoras, he considerado, por un lado, las peculiaridades de la poesía femenina que derivan del constructo de género: su sumisión al modelo de "literata", su rebeldía ante las limitaciones que se les imponen o su disposición a convertirse en divulgadoras de la moral correcta entre las suyas; por otro, he subrayado los rasgos que la sitúan dentro de las corrientes estilísticas del momento.

---

[7] La obra poética se encuentra en el primero de los tres volúmenes.
[8] B.N. V.C. 110 nº14.
[9] *Poesías* de Dª...B.N. Mss. 12952 (51). La primera página indica "Letra de princ. del s.XIX".
[10] *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII).* Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

Francisca Moreno: pliego de polémica. La burla y el negocio como motivo literario.

Uno de los temas recurrentes en los extensos poemas que se publican en forma de pliegos es el de la llegada de los reyes Carlos III y Amalia de Sajonia para su proclamación en la Corte de Madrid, que canta también la obra de Catalina de Zavaleta[11].

Es la celebración de esa proclamación real lo que motiva, indirectamente, la obra de Francisca Moreno; el motivo para escribir su obra, *Respuesta de Dª...al papel intitulado "La locura mas discreta", que sobre la aclamación de nuestro católico monarca, y señor Don Carlos Tercero...escribió Don Ventura Lucas,* es el deseo de lavar el nombre de su localidad natal, acusada de conducta indecorosa con ocasión de ese acontecimiento; la relación con la obra de Lucas (*La locura más discreta, que se dice ejecutó, la villa de Níjar, del obispado de Almería, el día trece de septiembre de este presente año de 1759 en la aclamación de Nro. católico monarca Don Carlos III (que Dios Guarde). Su autor...* Madrid, Imp. del Diario, [1759]) me permite fechar la respuesta de Francisca Moreno en el mismo año de 1759, en el límite inicial de mi estudio.

La composición de Francisca Moreno se compone de 35 quintillas divididas en seis fragmentos[12] de 5 estrofas el primero y seis los siguientes; el primero actúa como presentación y justificación de la obra, los cuatro siguientes se dedican a contestar las afirmaciones hiperbólicas y burlescas de Ventura Lucas; la última resume los principios en que se basa esta defensa, acusa de literato venal a su contrincante y le amenaza con sepultarlo con futuras composiciones en que sepultarle.

En el primero de estos fragmentos, como decía, la autora expone su disposición al ponerse a escribir e inicia la guerra entre su obra y la de Ventura Lucas parodiándolo:

Ventura Lucas:

"Hoy tengo yo de invocar
de Apolo el soplo sutil,
y una fiesta he de contar
de un lugar, que entre cien mil
merece el primer lugar."

---

[11] Viene a subrayar la importancia de todo acontecimiento social en que intervienen los reyes la publicación de una carta de Mª Gertrudis de Hore, narrando el revuelo causado por una visita de éstos a Cádiz, (*Carta de una religiosa de Cádiz, de 11 de marzo de 1796. Trata de la ida de los reyes a dicha ciudad y contiene una décima y un soneto.*) y que fue reproducida tanto en el *D.C.M.* (29-III-1796, pp. 365-367) como en el S.S. (T.XI, pp. 25-27). En ella se describe, desde el encierro del convento la conmoción que produce la presencia de los reyes; era esta una fiesta grande que provocaba la redacción de poesías de circunstancias, si creemos a Hore, como las que ella se vio obligada a componer en previsión de que el monarca llegara a visitarlas; se hace vivir en ella ese ambiente de bullicio y locura, de excusa para el descontrol, que suponía la visita real:

> "Ya es tiempo, amigo mío, de que yo tome la pluma para dar a Vmd. parte de la que me ha tocado en el común alboroto por la venida de los Reyes nuestros Señores a esta ciudad, pero esto quiere tomarse de espacio. Primeramente nuestros mozos de Comunidad con algunos días de anticipación acopiaron en su estrafalario cuarto, ensaladas, berzas, y todos aquellos comestibles, que sin mayor riesgo de podrirse, se pueden guardar, para de este modo tener más libres sus pies y su tiempo a costa de nuestro pobre estómago y paladar, mientras que en cada celda no se pensaba más que en coser y trazar los adornos de las muchachas, que con general licencia salían de la clausura. [...]. Empecé a comer, tocan la campana, que el Rey pasa a pie por el mirador: correr arriba; en efecto ya S.M. había comido, y se venía paseando viendo las murallas, obra nueva de Ler, y fortificaciones: veo la bulla, oigo los vivas, cojo una ventana para ver al Rey, cuando entra una monja diciendo: *S.M. viene a rezar el Jubileo, manda la Madre Abadesa que se forme la Comunidad con mantos y velos.* Al oír esto dejo la ventana, tomo el manto, salgo al claustro, la Madre Abadesa me encuentra y dice: *al instante unos versos para presentar nuestra ofrenda (de primorosas flores) a los Reyes,* formo ocho renglones largos en hilera de octava y llego al coro sin aliento, y (déjeme Vdm. respirar) ya pasó el rey de largo, y fue hacia Capuchinos, donde fue igual la agitación, más prevenciones, y el mismo logro que nosotras. No obstante, por si acaso venía al Jubileo, se deja el coro para la noche. El segundo día lo mismo: ya va por la mar, ya viene por la tierra, y nosotras al mirador, al campanario, al cochecillo (que es un caramanchón sobre el campanario) y aguardando la oración al Jubileo y maitines de noche. El tercer día que el Rey viene y la Reina se va, que a ver el embate de las naves, a la noche a la iluminación, a la tarde a los toros, a oír tonterías, que aquel es el rey, que no es sino el otro, que la Reina, que los Infantes, si son, si no son, y a oír contar muchísimas patrañas [...]"

[12] La numeración de éstos es errónea, salta del V al VII.

Francisca Moreno:

"Yo no tengo de invocar
de Apolo el soplo sutil,
que temo me ha de apagar
un lagrimoso candil,
que es el que me ha de alumbrar."

La estrofa inicial de Ventura Lucas marcaba el tono burlesco en que se iba a desarrollar su composición, en algunos momentos verdaderamente cruel; con el mismo se inicia la obra de Francisca Moreno, haciendo de esta polémica un conjunto de burlas superpuestas, de Ventura Lucas a Nijar y de Francisca Moreno a Ventura Lucas y su obra.

Pasando por encima de las acusaciones de ignorancia y pobreza centradas en los preparativos de los festejos en las que el autor insiste a lo largo de buena parte del poema, su defensa se dedica a contrarrestar las críticas que recibe el pueblo por su conducta durante los fiestas de la proclamación, a la que Ventura Lucas dedicaba menor atención; argumenta que los excesos se justifican por la pasión con que aman a su rey y el desconocimiento de las normas dictadas para en Madrid para evitarlos.

La defensa del honor de Nijar hace que no escatime esfuerzos en los ataques al crítico, al que se le tacha de aquellos excesos que él juzga propios de la localidad levantina. Si Ventura Lucas en las quintillas 33-44 describían las borracheras y excesos de los habitantes de Nijar, en la respuesta de Francisca Moreno es de él de quien se sospecha un abuso de alcohol:

"[¿]Por qué infieres, que del vino
fue consecuencia el exceso,
que tú llamas desatino?
Serás Baquista, y por eso
irás por ese camino.
Que lo eres, se asegura,
y es preciso que se infiera,
pues en tu Papel, que aún dura,
la que crees borrachera,
llamas *Discreta locura*."

En lo mismo insiste en el fragmento quinto en el que ataca personalmente a Lucas: "El licenciado Cuaresma/*No*rma de proclamaciones/..."; llamarle Licenciado Cuaresma remite a la lucha entre ésta y Carnaval, en la que la exaltación, los excesos y el disfrute de los sentidos (que incluyen la permisividad hacia los pecados) contrastan con la austeridad rigurosa de la Cuaresma; así Ventura Lucas es aburrido, censor, triste, frente a la alegría y la pasión de Nijar.

Ofendiendo conscientemente al autor de la primera obra, igual que con la narración de sucesos escandalosos en Madrid y Valencia, aumenta el interés de la composición; la autora entra en un cruce de acusaciones y velados insultos que tienen por objeto incrementar la satisfacción que el lector obtendría de su lectura, bien por ver vengado el nombre de su ciudad bien por disfrutar con las chanzas, basadas en los juegos de palabras, que intercambian ambos escritores.

En las estrofas que componen el grupo VII resume la defensa de la dignidad del pueblo que él ha mancillado junto a la piedad que merece el rey; le acusa de escribir con fines crematísticos y le amenaza con sepultarle en quintillas:

"Y si haciéndote cosquillas
de estas coplas el portazo,
contra mi honor acaudillas
ya quedan en mi regazo
treinta y nueve mil quintillas."

El carácter de la publicación explica, así, el contenido y estilo de esta composición: destinada a un público al que debe halagarse para que compre el pliego recurre a los ataques, las descripciones exageradas de sucesos escandalosos, el insulto velado, la ironía, etc...

Dado el objeto de la obra, limitado en sus aspiraciones y en el tiempo, su interés literario reside únicamente en lo que refleja sobre estas producciones propias de su época.

Isabel Catalina de Zavaleta: el pliego áulico.

Al igual que la anterior, este pliego de Isabel Catalina de Zavaleta, vecina y natural de Madrid, *Afectuosas seguidillas a la feliz entrada de su Majestad y Altezas y enhorabuena a la Reina Madre Nuestra Señora* [s.l.s.i.s.a.] [1760], se relaciona con el acontecimiento de la llegada a Madrid como monarca de Carlos III.

La obra principia con una introducción:

"De una madrileñita
oigan señores,
que entendida es, si logra
las atenciones:
No es muy discreta
que es fortuna que alcanzan
sólo las feas.
Ya que nuestro monarca
llegó a la Corte
no se acorta Talia
en sus razones,
Pues da de presto
para tanta alegría
cadentes metros."

El estilo de este tipo de publicaciones impone características de la narración oral, como ese vocativo inicial "oigan señores" con que se inicia el poema. Por otra parte, esta introducción recoge los aspectos fundamentales a la hora de presentar la obra al público: reclamar su autoría, presentar su contenido al lector (la llegada del nuevo monarca) e invocar a las musas.

Pero lo más significativo, por diferencial, es la inclusión de un tópico de género: la tradicional relación entre discreción y fealdad; su belleza es un rasgo positivo, pero perjudicial para el talento.

Como indica su título esta composición se estructura en dos partes diferentes: la primera, tras una breve introducción, elogia a los nuevos reyes e infantes, la segunda, da la enhorabuena a la reina madre para terminar con una llamada a los madrileños para que vitoreen al rey.

Para ensalzar a los reyes y a sus hijos utiliza los rasgos que caracterizan estas poesías de elogio o áulicas: la reiteración del nombre del elogiado, para fijarlo en la mente de los lectores, la comparación positiva de los personajes cantados con otras grandes y reconocidas figuras históricas, para dar idea de su grandeza, y la enumeración de las virtudes que se le atribuyen:

"Es en lo generoso,
como Alejandro,
y es en lo heroico otro
Felipe Cuarto.
Es como César,
que practica con muchos
de su clemencia."

En la reina, a la que se llama Amelia, se destacan las cualidades eminentemente femeninas: su belleza, su atractivo y su sabiduría, que también serán elogiadas en su nuera, Mª Luisa, en los preceptivos elogios (entre otros los escritos por las pertenecientes a la *Junta de Damas*):

"Valerosa Amazona,
princesa bella,
es un portento en todo,
sabia Minerva.
Es un conjunto
de cuantas perfecciones
admira el mundo."

Pasa por fin a elogiar a los infantes y, finalmente, para terminar con esta primera parte del poema, utiliza el lugar común en el que se citan los nombres de poetas que tampoco podrían elogiar suficientemente al personaje, pero en esta ocasión presenta, como en la introducción, una característica específica debida a su género: cita no a esos grandes poetas sino a dos mujeres, lo que nos remite a otras autoras del siglo que buscan en Safo y Corina una genealogía literaria femenina que justifica, como autoras reconocidas pese a su sexo, su propia dedicación; por otra parte indica la incapacidad de las propias Musas, también femeninas:

"Para elogiarles,
ni Corina, ni Erina
fueran bastantes.
Tan superiores prendas
admiro en todas,
que aunque fueran las Musas
quedaran contentas."

La segunda parte del poema, da la enhorabuena a la reina madre por la llegada de su hijo y por la mejoría en su estado de salud, referencia que indica cierto grado de relación de la autora con la Corte, y sobre todo, informa sobre la vida cortesana que gira en torno a los pequeños detalles de la vida de los monarcas. Además, establece que escribe específicamente como mujer, componente de un mundo femenino cuyos miembros pueden entender los sentimientos de la reina como madre; se utiliza aquí precisamente una de las características de la creación femenina: establecer autoridad o conocimiento de una materia por su condición de mujer, creando un universo propio y cerrado en el que ellas tienen todo el conocimiento.

"Cualquier vasalla puede
hoy a su reina
tributarle rendida
la enhorabuena.
Pues ya tenemos,
la suspirada entrada
de nuestro dueño.
Sea, ¡¡oh reina madre!!,
en-hora-buena (sic),
de que ya entró en la Corte
su cara prenda.
Del rey su hijo,
que fue en ambos sumo
el regocijo,
También, ¡¡oh reina madre!!,
en-hora-buena (sic),
de ver convalecida
ya nuestra reina.
Cuya fuerte tos
en vuestro real pecho
de amor resonó.
¡¡Oh, qué suma alegría!
¡¡Oh qué contento!
logro tan excesivo
al ver los nietos."

Las últimas estrofas se dedican a describir, retornando así al principio del poema y cerrando la composición, las muestras de alegría de los súbditos y a animarles para que vitoreen a su nuevo rey:

"Bien lo merece
las prendas son relevantes,
que la engrandecen.
Si la voluntad ama
siempre lo bueno? [sic]
Por ello dicen viva
CARLOS TERCERO.

Con tales ansias,
que en incesantes voces
todos le aclaman.
[...]
Con mi innumerable afecto
todos repitan,
que Carlos, y la reina
mil siglos vivan.
Y los infantes,
la reina madre viva
y D. Luis Jaime."

Esta composición reúne por tanto varias características de interés. La primera, su carácter de composición áulica, cuyos elementos contiene, aunque utiliza el verso de arte menor que no solía ser el propiode estas composiciones.

Por otra parte su propósito es tanto expresar los sentimientos del pueblo ante la llegada del nuevo rey, como subrayar las expectativas que genera en lo personal y en lo social. En este caso su descripción del rey (ilustrado, justo, ponderado) refleja una visión del gobernante ideal que se aplica a Carlos III, considerado como un "príncipe de la razón"; es ésta la imagen con la que ha pasado a la historia y que sirvió para marcar una ruptura histórica que venía fraguándose desde principios de siglo.

Por último, y en virtud del sexo de su autora, destacan los tres elementos que la diferencian de los poemás aúlicos obra de varones: el uso de tópicos específicamente femeninos (en la introducción asociando discreción y fealdad en la mujer), la mención de una genealogía literaria femenina (formada por dos ejemplos reconocidos de ésta, Corina y Erina) y la manifestación de un mundo femenino, centrado en este caso en la experiencia de la maternidad.

Estos rasgos, que no tendrían cabida en la obra de un hombre, manifiestan la influencia de las construcciones de género en la creación femenina; por un lado obligan a que se defienda de la acusación de fealdad que su tarea literaria le va a suponer, a refugiarse en "patronas" femeninas que justifiquen su audacia y, finalmente, a buscar en el campo de las experiencias exclusivamente femeninas una fuente de autoridad que le permita componer un mundo propio en el que el hombre carece de entrada.

El interés de esta composición radica exclusivamente en estos elementos diferenciales que la hacen destacar entre la multitud del mismo género escritas en esa ocasión; éste es el motivo por el que debe ser recordada.

Ana de San Jerónimo: poetisa religiosa posbarroca.

Sor Ana de San Jerónimo, es una de las hermanas del Conde de Torrepalma (la otra, Juana, también ingresó en el convento); se ignora cualquier dato biográfico anterior al día de 1729 en que abandonó en secreto el hogar de su familia para acogerse en el convento del Angel de Franciscas Descalzas de Granada. Pasó así de la casa paterna (su padre había muerto en 1720 dejándolos en una situación económica y de consideración social muy difícil) al convento en que permanecería la mayor parte de su vida hasta su muerte en 1774.

Su padre la educó en el gusto por la poesía de Góngora que mantendrá a lo largo de su vida y que manifestará en su obra; también a él le debe la inclinación por la poesía de Garcilaso, con cuyos versos alienta, junto a su hermana Juana y desde el convento, las primeras aventuras poéticas de su hermano. El biógrafo de éste, Nicolás Marín[11], dice:

[11] MARIN, Nicolas: *Op. cit.* pp. 33-34.

"En su biblioteca se guardan hoy muchas cartas de D. Luis, textos críticos de la polémica cultista, obras teóricas sobre la poesía, manuscritos poéticas del XVII, la colección de obras de Góngora que recogió Don Martín de Angulo y Pulgar y libros impresos de gran interés, todo ello reunido lenta y atentamente por él, que supo transmitir a sus hijos el afecto por la poesía y por el gran cordobés. Conocedor de varias lenguas, cofundador de la Maestranza granadina, académico antiguo de la Española, organizador de academias privadas y protector del primitivo Trípode, puso gran empeño en educar a sus hijos, especialmente al único varón,..."

Esta poetisa, en su momento, debió gozar de cierto prestigio ya que de ella dice Cueto:

"Dª Ana llegó a ser aquella poetisa *Sor Ana de San Jerónimo*, religiosa profesa del convento del Angel (Franciscas Descalzas de Granada), que llenó de admiración a cuantos la conocieron, por sus acendradas virtudes, por su ingenio clarísimo y por su erudición extraordinaria."[11]

Está claro que fue la educación recibida de su padre la que marcó su poesía, que no pudo evolucionar por verse privada del contacto con el mundo cultural del que sí disfrutó su hermano.

Dado que desconozco el paradero del libro publicado con sus poesías en 1773 he estudiado las que se hallan en el manuscrito de la Biblioteca Nacional; la única de ellas que lleva fecha está compuesta por un grupo de octavas:

"Calenda de Navidad de S.A.D.S.G. para el año de 1744."

Otro poema puede situarse en años posteriores a 1760 porque en él se refiere a la Virgen como Patrona de las Españas, cuya proclamación tuvo lugar ese año; la última referencia temporal se da en un villancico que menciona sus "vejeces" (El Monte Parnaso,/ no quiere vejeces,/ y en viéndome arruga,/ sus dos tiesas frentes.), lo que indicaría una composición posiblemente tardía del mismo. Puede por tanto suponerse que las obras de este manuscrito se escribieron en un período extenso de tiempo, aunque serían en su mayoría anteriores al año 1773, en que la publicación de las obras podría indicar que considera terminada su obra.

Todos los poemas de Sor Ana, salvo el último de felicitación a una religiosa por su profesión, tienen una temática religiosa; aunque debe considerarse que trabajo con un extracto de sus poesías que puede ofrecer una visión parcial y tergiversada de su creación, destaca la división de aquéllas en dos grupos temáticos y estilísticos:

1º. Una buena parte, se dedican a los acontecimientos de la Navidad y al nacimiento de Jesús; los sentimientos femeninos de Sor Ana, los socialmente inculcados, como el amor a los niños, tras ser cercenados por su condición de religiosa, encuentran su salida sublimados en las expresiones de ternura por el niño Jesús y en los transportes que causa en su alma esta visión.

En éstos debe tenerse en cuenta dos rasgos: las imposiciones de la tradición de los villancicos (el verso corto, el contenido festivo) y que habrían sido escritos, en muchos casos, para ser cantados o recitados en público, en la comunidad, lo que exige cierta ligereza, sentido del humor, además de la musicalidad y el ritmo que favorecerían la memorización.

Su estructura es sencilla y suele despojarse de recursos retóricos que complican la expresión, aunque en ocasiones introduce una estrofa final, de contenido más oscuro, volviendo a su gusto por la expresión barroquizante.

2º. Otro grupo de ellos se ocupa de los misterios de la fe (el verbo hecho carne y su sacrificio final) y encuentran una expresión más adecuada en las formas oscuras, las antítesis y paradojas, la complicación sintáctica que subrayan la incapacidad de la razón para acceder a ellos.

Su poesía presenta así, la doble influencia, ya indicada, de Góngora y Garcilaso, y, en términos más generales, del Renacimiento y el Barroco español. Esto podría indicar, si hubiera forma de fechar estos poemas, una evolución del posbarroco gusto por el Góngora más oscuro hacia lo rena-

[11] CUETO, L.A.: *Op. cit.* p. LXXXI.

centista, como componente del neoclasicismo, concebido por algunos como un nuevo clasicismo español en que Garcilaso sería el primer clásico.

El corto poema que se coloca al principio de este manuscrito como advertencia al lector indica ya el estilo poético que domina en esta poetisa:

"No trabajes en leer,
que no este laberinto,
no trabajes, no; sino
anégate en ese Abismo."

La poesía como laberinto, como universo oscuro, no está desde luego de acuerdo a los criterios estéticos de la poesía posterior. El gusto y la consideración por el Góngora más difícil queda declarado por esta poetisa en un poema que dedica a una novicia el día de su profesión:

"Venga hincada a mi ruego
amada flor fran[ca][15]
del Parnaso cordobés
culta musa gongorina,
Para P. y por paisana
su voz en tus loores rinda
pues más que sangre a las venas
néctar al[16] labio destila.
Puesto que son en tu aplauso
cuando a tanto vuelo aspiran
Lucano niño de leche
y Séneca de mantillas
en tanto ruda sandalia
de un puro afecto movida
así a la pata la llana,
la escabrosa senda pisa.
[...]"[17]

Las alusiones a Góngora obedecen tanto a la admiración que la autora siente por el cordobés como a la condición de compatriota de la monja a quien se dedica el poema. Invoca a tres ilustres cordobeses con la afirmación de que el afecto es lo que produce una composición sencilla "a la pata la llana", aunque no debemos creer que esto sea más que una afirmación retórica, dado el trabajo realizado sobre el poema que se revela en la eliminación de elementos gramaticales (como el sujeto), el hipérbaton, las frases que se prolongan a lo largo de varios versos, etc... Entre ellos destaca la anáfora, la reiteración, en este caso a principio de estrofa, de una misma expresión, recurso que le es especialmente querido.

A lo que considero estilo barroquizante, propio de los grandes misterios, pertenece el primer poema que figura en el manuscrito. El encabezamiento dice:

> "Se escribió cuando S.A. quiso consumir o sacar de la clausura, las Sagradas Particulas del robo de Alhama. Todas estas poesias sueltas que siguen desde aqui son de la composición de D[a]..... (sic) Verdugo y Castilla, hermana del último Conde de Torrepalma, religiosa profesa en..... (sic) de la Cruz y grande, insigne poetisa."

El tema del poema es la comunión puesta en peligro, primero por el robo de las Sagradas Formas[18] y, luego, como se explica en un margen del manuscrito porque "salió entonces un libro

---

[15] El manuscrito recoge la abreviatura fran [ca], se juega si con el significado de esta palabra (el *Diccionario de autoridades* dice para franca: liberal, dadivosa, bizarro y galante. Vale también desembarazado, libre, sin impedimento alguno. También libre, exento y sin privilegio. Se toma tambien por sencillo, ingenuo y real en su trato)

[16] Sustituyo en ésta y todas las ocasiones venideras el "a el" del original por "al" cuando no altera el ritmo del poema.

[17] He corregido la continúa manifestación del seseo ('vos', por voz, 'felis', 'milisia', 'dulsemente', 'paresida', 'despresia', 'plasemes', 'carisias'), que aparecen en el manuscrito, que obedecen a las peculiaridades del habla granadina de la autora.

[18] Está documentado por Nicolás Marín (*Op. cit.* p. 40. nota 33.) el robo de las Sagradas Formas del Convento del Carmen de Alhama, al que Sor Ana se refiere en la poesía; ella se relacionaría con este asunto porque parte de lo recuperado pasó posteriormente al convento del Angel, donde ella se encontraba.

reprobando la comunión cotidiana."; este poema reúne expresiones oscurantistas, expresiones en latín y la influencia de Fray Luis y San Juan en lo que respecta a las imágenes utilizadas:

"[...]
¡¡ Así se deja el rebaño
a la sombra, a la sed, al frío!
¡¡ Ausente el Pastor! y el pasto
disputado, o detenido."

En estos versos resuena el eco del poema de Fray Luis *En la ascensión* que hacía estas mismas preguntas a Jesús:

"¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, escuro,
con soledad y llanto;
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?"

Sor Ana incluye en él expresiones litúrgicas en latín ("En el día en que la Iglesia/ llora difunto a un Dios vivo,/hasta oir el *non es Deus*,/padecieron mis oídos") que expresan lo que en lengua vulgar sería inefable o incomprensible, acentuando la profundidad del misterio. Estilísticamente destaca el escaso uso de adjetivos salvo aquellos que forman una unidad indisoluble con el sustantivo al que acompañan como *Pueblo escogido, sagrada mano* (para hablar de un miembro de la jerarquía eclesiástica) el *gran banquete*, o los epítetos como *calvario sangriento, insufribles grillos.*

Por lo demás, se trata de describir las cualidades que caracterizan a la divinidad (generosidad, valentía, piedad) frente a la desolación en que la sume la prohibición de comulgar, descrita mediante su trasposición a un escenario físico:

"Si nuestros campos dejareis;
en los huecos de los riscos,
escucharé, aquellos tristes,
últimos ecos del silbo;
buscaré, en las densas sombras,
de este lóbrego recinto,
de tanto vibrado rayo,
débil crepúsculo tibio;
Buscare de tu cayado
en la arena los vestigios,
perderá por no borrarlos
el aliento que respiro;
En las cumbres de los montes,
y en los valles más sombríos,
con los ojos, y el deseo,
seguiré mi cervatico."

En estas estrofas parece innecesario destacar la influencia que de manera inmediata podríamos atribuir a San Juan de la Cruz, sobre todo en lo que se refiere a la asimilación del amado con el ciervo, y la referencia al silbo[19].

---

[19] Sin embargo, estos elementos poéticos tienen precedentes mucho más antiguos, que para el caso del ciervo se remontan al *Cantar de los cantares* ("¡Huye, amado mío,/ sé como la gacela,/ como el cervatillo,/en los montes perfumados!") y que, recorriendo la literatura religiosa y utilizada en algunos casos en la profana (como en Garcilaso), culmina en la primera estrofa del *Cántico espiritual* de San Juan ("Como el ciervo huiste/ habiéndome herido;/salí tras ti clamando y eras ido"). Sea cual sea su procedencia exacta en este caso, aunque la influencia de San Juan es innegable, hay que destacar que tanto la metáfora del ciervo para el amado, como el viaje nocturno del alma para buscar al amado, a Dios, están presentes en otra religiosa, Mª Nicolasa de Helguero, lo que viene a indicar la importancia de la obra de los místicos y las lecturas religiosas (entre ellos San Juan de la Cruz, más o menos versionado en su utilización en los conventos carmelitas) dentro de la formación religiosa de las monjas con inquietudes literarias de la época. Para la imagen del silbo que también utiliza Sor Ana, Domingo Ynduráin, pp. 96-97, señala en el comentario a la estrofa 14 del *Cántico* ("las ínsulas extrañas/los ríos sonorosos,/el silbo de los aires amorosos,") que, además de la lectura posible como sonido que encanta, dejando paralizadas a las víctimas, es también "el elemento de atracción, amor y quietud a más de encantamiento,..." sentido en que lo usa Santa Teresa ("El buen pastor, con un silbo tan suave que aún casi ellos mismos no lo entienden") y en el que es utilizado también por Sor Ana de San Jerónimo.

El siguiente poema del manuscrito es un soneto, y pertenece también a este grupo de composiciones más cercanas al gusto barroco; referirse a Jesús como el Dios victorioso frente al pecado y la muerte, el léxico bélico y los símbolos de la victoria la acercan más a la ideología del siglo anterior que a la imagen de un Jesus sensible propio de la Ilustración:

"Cuándo a los Cielos, triunfador glorioso,
subirás de trofeos coronado;
cuándo serán, la muerte y el pecado,
despojos de tu Brazo Victorioso;
Abrid las puertas de ese Cielo hermoso;
arrancadlas dirá, escuadrón alado;
Y al hombre, que de polvo fue formado,
franquearán asiento decoroso;
[...]"

La poesía que lleva por antetítulo "Calenda de Navidad de S.A.D.S.G. para el año de 1744" es la más perfecta muestra de la que vengo calificando como poesía cercana al gusto barroco. Es un grupo de 17 octavas, en las que se sigue la cronología del mundo desde la creación de la tierra. Para establecerla se siguen las fechas proporcionadas por ciertos acontecimientos religiosos, luego la historia de las antiguas civilizaciones griega y romana hasta llegar al nacimiento de Jesús, cuya celebración era el objeto del poema.

Es una muestra perfecta de la complejidad formal, el hipérbaton, la abundancia de epítetos y sintagmas no progresivos que me llevan a calificar su poesía como posbarroca. Sirvan como ejemplo la segunda y sexta octava:

"Ceres ya de tres mil chupaba ardiente
de sus senos las ondas del Castigio,
el sol, y [...] en su fúnebre corriente
vegetable raíz halló su abrigo;
brotó delitos la arrugada frente
contra la alta piedad de un Dios amigo,
y con el fétido aliento, que espiraba,
el arco hermoso de la Paz borraba."

"Ciento y noventa y cuatro contó el griego
gentil, a honor de Júpiter impío,
entre sus olimpiadas, y el riego
de la paterna sangre, infame brío
del [...] voraz desasosiego
que con los años siendo desvarío
en cincuenta y dos más setecientos,
cruel agujero dio a sus fundamentos."

El asombro del universo, reflejado en el comportamiento anormal de la naturaleza, reitera la imagen del silbo:

"Calla, en el vasto globo de la tierra
toda voz, para todo movimiento,
el río, a las entrañas, a la sierra
vuelve encogido, y el más leve viento
el silbo corta, que en las olas yerra
que si algún día moverá su asiento
al recibirlo justo es que la asombre
más que verlo hombre muerto, verlo hombre."

La asimilación al cristianismo de los mitos clásicos contraponiéndolos y asumiendo las cualidades de éstos, tiene una manifestación importante en la octava nº16, en que el Dios cristiano, recoge los atributos de Eros, en nombre del verdadero amor; las flechas son ahora las saetas que hieren el corazón del amante, heridas y saetas que constituyen imagen querida de los místicos:

"Con qué flechas apunta y cómo hiere
el verdadero Dios de amor desnudo,

cuán elocuente, pide lo que quiere
cuando el verbo de Dios se obstenta mudo;"

La última octava, incluye una disculpa por el estilo de la autora, semejante a la que se incluía en los sainetes pidiendo el perdón del público a los posibles defectos. Se reitera la figura de Dios como rayo, que penetra e ilumina y la metáfora del amor divino que enciende el fuego en el pecho (el fuego es también en otras autoras religiosas el símbolo constante de la pasión por Dios):

"El dulce trato de los dos amantes
y el fuego, que el un pecho al otro envía,
decid vosotras, que bebéis constantes,
rayos al sol, en un perpetuo día;
Unanse pues, mis voces disonantes,
a tan pura sagrada melodía;
y al pesebre (apoyando en tanto asilo)
sus pajas bese mi grosero estilo."

La última de este primer estilo que he caracterizado como más elaborado y oscuro, está casi al final del manuscrito, antes de la dedicada a la profesión de una religiosa que ya he citado como muestra de la influencia gongorina; es un romance heroico al que antecede la siguiente nota: "El alma contemplativa en metáfora de nave, en la Nochebuena." (esta metáfora del alma como nave es muy común y la utilizan otras autoras religiosas como Mª Gertrudis de Hore y Mª Nicolasa de Helguero, y algunas laicas como Margarita Hickey); se inscribe así en la tradición de la poesía religiosa ascética de los poetas que la precedieron; la metáfora del alma como nave se completa con la idea de Dios y los principios religiosos convertidos en puerto seguro al que se llega, librándose de tentaciones y peligros de pecado que ponían en riesgo la vida eterna de su alma. La misma imagen es la que utiliza Sor Ana, pero en su caso el puerto de destino es Belén, el lugar de nacimiento del Dios protector vencedor del mal y de la muerte; supone otra variación el hecho de que, en este caso, el mar no es el peligro, sino que su movimiento la acuna y la protege, pasando el riesgo a las orillas:

"Dichosa nave; al Piélago arrojada,
tan gallarda, en sus ondas, se presenta,
que si ella vive, de él enamorada,
él también se complace en sostenerla.
Lecho apacible de cristal, la duerme;
líquida cuna es, para mecerla;
abrazos son la Linphas que la tocan;
besos, cuantas le arroja, hermosa Perla.
El sol, la llena, sin temor de sombras;
pues siempre en su cenit venciendo nículas
son perpendiculares, dulces rayos,
la hermosea, la ilustra, y la calienta;"

Presenta el viaje del alma es sumamente placentero, y los rayos, símbolo divino, adoptado de la mitología clásica, como en poemas anteriores ilustra y calienta.

Con distinto estilo, aunque debo insistir en que no hay una ruptura total con lo que he descrito hasta ahora, se escribe la tercera composición del manuscrito, una romance formado por octosílabos, salvo un excepcional verso de 10 sílabas, quizá error del copista. La primera diferencia respecto al estilo de las anteriores es el uso del arte menor, introduciendo, además, expresiones que revelan sus propios sentimientos personales e incluso alguna reflexión literaria. Plantea lo inexcrutable del misterio del amor de Dios, que se materializa en la entrega de su hijo.

"Se hizo la Palabra Carne;
y entender, la carne pudo,
Verbum caro factus est,
sic deus, Dilexid mundum."

Consciente de cómo ha de forzar la corrección poética en aras de la explicación del misterio se disculpa:

"Quiero decirlo en latín,
porque me da mucho gusto;
y perdóneme el Parnaso,
disonancias del coturno."

El siguiente poema, un romance, aborda, de nuevo, el tema de la llegada de Jesús; en esta ocasión, los desastres, las transmutaciones de la naturaleza, producto de los pecados del hombre señalaban el Juicio final; el susto lo alivia sólo la presencia del niño (al que se ve entre pajas, uno de los símbolos, como las bestias, de su pobre nacimiento):

"¡¡Qué guerras!¡¡qué enfermedades!
Huracanes, precipicios;
y causa infelice, de
tantos males, ¡¡qué delitos!
Ya; viéndote en esas pajas,
del susto habemos salido
de otra venida; anunciado
con tantas señas de Juicio.
Ya, alentada la esperanza
de remedio del conflicto,
Príncipe de la Paz, te invoco;
Dios de salud, te apellido;
Si eres Dios de las batallas,
como ha de temer peligros,
el que lleva por patrona,
a la Madre del Caudillo."

Conocido su gusto por las antítesis, no es extraño que llame a Jesús Príncipe de la Paz y Dios de las Batallas a la vez; siguiendo con la imagen del dios guerrero, defensor de su religión y de los suyos, se le pide especial protección para el país, España, cuya patrona es su propia madre; esta referencia a la Virgen como Patrona de España, me permite fechar este poema después de 1760[20]. En este sentido hay que recordar la especial devoción que los franciscanos, orden a la que pertenecía Sor Ana, tenían por este misterio[21].

Con la protección de la madre y del hijo, España y sus reyes se convierten en defensores de la fe ante los diversos herejes que en la historia han sido:

"[...]
Corte a la hidra del Norte,
tanto impuro, cuello altivo;
rinda las lunadas fieras,
en el Otomano Circo;"

Tras las imágenes bélicas cambia bruscamente de tono adoptando uno más íntimo e incluso con cierta gracia:

---

[20] El 2 de junio de este año, se promulga la Real Orden, desde Aranjuez, en que se proclama Patrona de las Españas a la Purísima e Inmaculada Concepción. Cfr. TORMO, E: "La Inmaculada Concepción y el arte español.". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914. p. 214.

[21] "Los franciscanos tenían otra devoción a la que permanecieron fieles a lo largo de los siglos: la de la Concepción de la Virgen. En una época en la que la Iglesia se preguntaba si María había escapado al pecado original, los discípulos de San Francisco nunca dudaron en proclamar su Inmaculada Concepción, y uno de los suyos Duns Escoto se convirtió en su defensor en la Universidad de París. En todas las épocas la Orden había representado a la Virgen como una creación particular de Dios, como una obra maestra de la pureza ávida de toda la eternidad, como una Eva que no hubiese pecado." MALE, E.: *El Barroco. El arte religioso del s.XVIII*. Madrid, Ed. Encuentro, 1985.
En lo que se refiere al arte, era frecuente encontrar su representación escultórica en las capillas franciscanas. La Inmaculada Concepción se convirtió en dogma de fe en 1854, por la *Bula Ineffabilis Deus* promulgada por Pío IX, pero se defendía como tal desde mucho antes. Por ejemplo Estanislao J. Labayru (*Historia general del Señorío de Bizcaya*. Bilbao, La Gran Enciclipedia Vasca, 1967-70 (reedición de la de 1895-1903. pp. 197-198) dice a propósito de este misterio en Bizkaia, "En la junta de 16 de mayo [de 1736], se acordó por unanimidad que el Señorío [de Bizkaia] emitiese solemne juramento de defender y sustentar el misterio de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen y que los Señores de Gobierno de Bizcaya, al tomar posesión de sus cargos, lo repitiesen."

"Y en particular hablando,
aquí que estamos solicos,
médicos y cirujanos,
que vayan a curar Lisio.
¿¡Cuartanas a Almuñecar?
ni por señas; ni por giros;
yo no quiero con los males
cuentas, un cero es muy lindo."

El final podría parecer incluso irrespetuoso, pues no es habitual aludir a las funciones humanas del niño, en este caso, la leche con que su madre le alimenta es la que le sirve para olvidar antiguos pecados, para perdonar a lo humanos, derramando sobre ellos los bienes que de su sacrificio se deriven:

"Si te dura la memoria,
de los enojos antiguos,
ya te diré yo el remedio;
mama; y vuelve a mamar, niño.
Mama; y no para ti sólo;
para mi; y para infinitos,
que hemos de comer el fruto,
con este blanco rocío."

La siguiente composición lleva antepuesta la siguiente estrofa:

"Este niño que vemos
en el pesebre
todo instante nace
todo instante muere."

La paradoja contenida en estos versos, tan del gusto barroco, requiere una explicación que la autora se apresura a ofrecer:

"Esto que yo digo,
tomando, se entiende,
por muerte, la ausencia,
que no es poca muerte."

Una nota final indica que este villancico se hizo para ser cantado ("Este villancico se hizo para que se cante en las Horas del Convento") lo que explica el verso corto, de seis sílabas, un ritmo muy ágil en el que el pensamiento discurre con claridad. Además es un juego poético, en el que aligera los argumentos sobre los misterios religiosos y abandona el tono grandilocuente, para burlarse de sí misma y de su edad, y hacer nuevas referencias al Parnaso. Si en el poema anterior el Parnaso es símbolo de corrección poética ("y perdóneme el Parnaso/ disonancias del coturno.") aquí rechaza y ridiculiza a la autora que busca refugio en la inspiración divina, creando un Parnaso a lo divino en el que se encuentran sustitutos de todo aquello que ofrecía el pagano, con la ventaja de su superioridad entre cuyas virtudes destaca la pureza:

"Niño, esto va frío,
tosco e [...]
musa con muletas,
vaya a que la asierren.
El monte Parnaso,
no quiere vejeces;
y en viéndome, arruga,
sus dos tiesas frentes.
Ya, de la Helicona;
sólo soy Augnese
y burla mis labios
con tantaleas sedes.
Llévame a tu monte;
llévame a tu fuente;
que allá seré docta,
cuanto más bebiere;

Allá hay otro Apolo
que ilustra y enciende,
con el vino puro,
que nunca se tuerce.
Allá en nueve coros,
nueve musas tienen,
de infinitas voces
concierto perenne."

Esta sustitución tiene interés porque la vincula a otra autora religiosa, Mª Gertrudis de Hore, que convertida a una fe profunda recomienda a una amiga que sustituya los temas del amor pagano por los del amor divino, tal y como ella hizo.

También incluye una silva que desarrolla la metáfora del pastor y las ovejas, convertido en tópico; un pastor, conociendo la llegada de un nuevo mayoral decide escribirle un pliego de súplicas:

"[...]
No sabe con qué estilo,
explique sus conceptos;
puesto que un pueblo y otro,
le darán muy distintos tratamientos."

Tras argumentar todos los que se merece (majestad, alteza, excelencia, señoría, merced), acaba utilizando un coloquial "tú"; después expone la desastrosa situación en que han colocado a la Iglesia sus sucesores en la Tierra:

"Si enferman las ovejas,
no les ponen remedio;
no esfuerzan a las flacas,
ni ya saben atar lo que está suelto.
Tú si sabrás buscarlas,
y sacarlas del riesgo;
donde la oscura noche,
las indujo a infeliz despeñadero."

La crítica por el desorden y el peligro en que se encuentra la grey cristiana no deja de sorprender teniendo en cuenta que quien la hace es una religiosa, sometida por la jerarquía no sólo a la autoridad masculina sino también a la autoridad religiosa

El final del poema vuelve a la ficción poética de la carta con su correspondiente despedida, posdata y remite:

"La posdata hace falta,
en frases de correo;
pero de esta carta
la posdata será el abrazo eterno.
Sobre escrito y membrete,
por ocioso lo dejo;
puesto que estás presente,
y darla en mano propia es lo que quiero.
Con esto a Dios, Dios mío;
y la respuesta espero,
en aquel gran billete,
de tus amores y de tus secretos."

Al final de este poema se incluyen estos versos:

"Qué diremos al Altísimo que bien le [siente]
Tu puedes, tú sabes, tú quieres,
Tú tienes, tú vales, tú vastas, tú eres."

El uso de sintagmas no progresivos, acumulativos, pretende como en ocasiones anteriores ofrecer una dimensión aproximada de la omnipotencia divina.

En resumen parece oportuno clasificar a esta autora como autora posbarroca; en primer lugar por como su confesada admiración por Góngora se manifiesta en su poesía. Sus recursos estilísti-

cos preferidos son los propios de los autores del XVII: el hipérbaton, la paradoja, la metáfora complicada (en ocasiones incluye una clave para entenderla), la antítesis, la acumulación de sintagmas no progresivos entre otros. Estos aparecen sobre todo, acentuados, en las que he considerado forman un grupo específico dentro de su obra: aquellas que se dedican a abordar los grandes misterios de la fe. De los nueve poemas que componen este extracto cuatro pertenecen a este grupo, en el que se utiliza preferentemente el verso de arte mayor y las estrofas de estructura cerrada (son un romance, un soneto, un grupo de octavas reales y un romance heroico).

Frente a éstas, aunque no abandona los rasgos esenciales de su estilo (no desaparece el gusto por el paralelismo y la acumulación, por ejemplo), simplifica considerablemente la sintaxis en aquellos poemas en que trata el tema del nacimiento del Niño Jesús; para éstos utiliza casi exclusivamente versos de arte menor (dos romances, un villancico y una silva). A diferencia de los anteriores, de contenido dogmático, en estos se traslucen sus sentimientos personales, fundamentalmente la ternura que despierta la visión del infante; hace hincapié en el Dios niño que despierta ternura, respeto y adoración, como no podría hacerlo la imagen del Jesús adulto sufriente; puede entenderse como la sublimación religiosa del instinto maternal social, como culturalmente creado, que tolera esta dedicación mejor que las metáforas amorosas sobre el amado formadas sobre el amor al Jesús adulto que podrían engendrar más peligro y a las que sí recurre Helguero, por ejemplo.

Otros rasgos de su poesía la alejan de lo que se imprimía en 1773, año de su publicación aunque no de su redacción:

- La alegoría de la guerra que presenta a Jesús como el guerrero contra el pecado y la muerte, las tropas cristianas frente a otomanos y bárbaros del norte, etc... no tendrán vigor en un época que caracterizará a Jesús de acuerdo con los nuevos valores en boga, como amante sacrificado y generoso.

- De las mujeres que la siguen le separa también que no utiliza los sentidos para la adquisición de conocimiento ni en la creación de su mundo poético, nacido de la reflexión y el dogma más que del sentido y el sentimiento.

- La complejidad sintáctica de sus poemas, que buscan más el adorno retórico y la aparta de la buscada simplicidad, tachada de prosaísmo en ocasiones, que caracteriza a las escritoras posteriores que ponen, mayoritariamente, el poema al servicio de transmisión de ideas y pretenden la mejor comprensión del texto.

- Finalmente, su dedicación monotemática a lo religioso, reforzando el aislamiento de su clausura, no será compartido ni siquiera por las religiosas posteriores que, aun ocupándose de estos temas, también se ocupan de temas laicos, sobre todo cuando afectaban a las mujeres.

Sin embargo, hay otros elementos que sí comparte con las escritoras que la siguen:

- Dentro de una concepción propia de ésta y de otras religiosas, se funden el Parnaso, Apolo y las musas, con los elementos de la religión cristiana (como hace esta autora en villancico) en un intento de utilizar los elementos de la tradición poética para el objeto cantado, el amor divino. Se hablará de otro Parnaso, otra fuente, del verdadero amor frente al que patrocina el hijo de Venus, etc... Esa difícil coexistencia de lo profano y lo religioso, indica la dificultad de encontrar formas de expresión del sentimiento religioso, dentro de una época de manifestaciones literarias cuajadas de mitos.

- Las referencias a la historia sagrada, a los personajes que habitan en la *Biblia*, es continua, como lo será también en Mª Nicolasa Helguero; primero, porque en ellos se encuentran las más interesantes lecciones de moral que afectan al cristiano y, en segundo lugar, porque son los acontecimientos que le resultan más familiares y más lícitos por su condición.

La obra de esta religiosa es sumamente significativa por cuanto partiendo del mismo ambiente cultural que su hermano, el Conde de Torrepalma, las condiciones de su vida determinadas por el constructo social de género como la clausura y el aislamiento de la vida cultural impiden que su obra evolucione e integre elementos del nuevo gusto. Por otra parte, son más apreciables, al menos desde una perspectiva actual, los poemas en que se dirige al Niño Jesús, por su mayor vínculo con el sentimiento personal de la autora.

Baronesa de Les: elegía pre-ilustrada.

En los años 70 escribió la Baronesa de Les, cuyo nombre desconozco, la primera de las dos elegías escritas por mujeres que se conservan: *Versos hechos por la Baronesa de Les el año de 1773 a las fatales muertes de los tres sabios: el P. Sarmiento, el P. Flórez y D. Jorge Juan.*

Se compone en décimas que combinan versos endecasílabos y heptasílabos; en ella se encuentran rasgos de la ideología pre-ilustrada junto a otros más propios de la barroca. Propio del período que prepara la Ilustración es la exaltación de la ciencia y de las recopilaciones de sabiduría clásica, el elogio del trabajo por el bien común, la productividad social de su labor tanto en lo intelectual como en su aplicación práctica y su utilidad como modelos para la posteridad; del mismo modo, la referencia continua a elementos de la mitología clásica (como la diferentes musas, propia cada una de un sabio por su ocupación) que sólo son sinónimos de aquello a que se refieren y han perdido su valor poético.

De la herencia barroca permanece el hipérbaton constante que retuerce la expresión lejos de la claridad propia de la poesía ilustrada; se valora que empleen sus plumas para defender sus derechos, sus lares, la ley, la religión y los altares, en una combinación de religión, tradición y estado, que lo relaciona con épocas anteriores; sus consideraciones sobre la fragilidad y vanidad de todo lo humano y los conceptos de Fama y Fortuna:

"Tres veces descargó con fiera mano
Atropos la tijera inexorable,
y el golpe formidable
estremeció nuestro Parnaso Hispano.
Atónitas, confusas
vacilan en su asiento
las españolas musas
al faltar su doctísimo Sarmiento.
Pierde la Historia natural su arreo,
con el que de ella hizo tan digno empleo.
[...]
Mas todavía fresca esta honda herida
con el mismo fatal triste destino,
corta el estambre fino
de Flórez la útil, la preciosa vida.
Nuestra Sagrada Historia
pierde en su docta pluma
todo su adorno, y gloria,
su verdad, lustre, y diligencia suma.
Cubra negro cendal Clio sagrada
tu trompa, y suene ronca, y destemplada
[...]
Aun no contenta con tan graves daños,
nuevo y terrible Urania te prepara
en su maduros años
al gran D.Jorge Juan nos roba avara,
cuando de su experiencia,
de su sabiduría
celo, conducta y ciencia.
Más servicios su rey se prometía,
más progresos su patria cual brillante
Febo cubre la noche su semblante.
[...]
¡¡Qué de vastos proyectos!¡¡qué tareas
en borradores doctos delineadas
quedarán sepultadas
de tres genios tan grandes en ideas!
La ignorancia perdidas
las cubrirá de olvido
o serán confundidas
del áspid de la envidia enfurecido,

que a los hombres, que el orbe todo aclama
con el cuerpo enterrar quiere la Fama.
Dignos y refragables monumentos
de espíritus sublimes, que la gloria
a su eterna memoria
conserva en pocas obras, y fragmentos
sed pues, firmes escudos,
que oponga a la Fortuna
como testigos mudos
la constancia, que el mérito están una
pues, la ciega deidad tiro tan fuerte
jamás vibró con el arpón de muerte.
[...]
¡Qué eternidad de lo caduco fía!
Cayó uno y otro imperio
trocaron las naciones
el mando en cautiverio,
lengua, leyes, y aun nombres las regiones
[¿] y el hombre vano puede presumirse,
que entre los siglos no ha de confundirse?
Pero vosotras almas generosas,
que, en hacer bien, de hacerle estáis pagadas,
que desinteresadas
sobresalir de envidia victoriosas?
Como la suma inmensa
de vuestros beneficios
no anhela a recompensa,
ni del caduco honor vanos indicios,
no padecéis en vuestro premio engaño,
no teme el inmortal ruina, ni daño.
[...]
Tales son dignos hijos de la España
nuestros grandes ejemplos, el modelo
que a vuestro patrio celo
propone la virtud, que os acompaña
como el grano, que yace
en fértil tierra amena.
[...]
Sus bien cortadas plumas
de la virtud guiadas
sean en doctas sumas
para honor de su rey bien empleadas.
Sus derechos defienden y sus lares
la ley, la religión, y los altares."

Estilísticamente pertenecería al posbarroco dados los recursos literarios que en ella aparecen: sin embargo, la fecha de la obra es tardía para ese estilo, lo que indica que la autora quizá no conocía las nuevas corrientes literarias y recurre a la tradición elegíaca impregnada de ascética religiosa por considerarla la más apropiada para este tema.

Su mayor valor está en ser muestra de un periodo de transición que combina una ideología y estilo literario en decadencia con una cultura en auge; no merecería pasar a la historia por otra razón que su ejemplaridad.

Josefa Céspedes: crítica a los literatos en modelo de fábula.

La obra de Josefa Céspedes *El parto de los montes. Bando que manda publicar contra los malos escritores dado a luz por...* publicado en forma de pliego es un romance endecasílabo sólo ve rota su estructura en dos ocasiones, la queja de España que lee Melpómene y el bando de Apolo que se forman de 14 versos endecasílabos con la siguiente rima: ABBA/ABBA/CDCD/EE.

Hay una reseña de esta obra en el *M.L.*, (IX, 1786, pp. 215-216), que dice:

> "El autor de este papelito finge haberse quejado España en el tribunal de Apolo de que eran tantos los escritores que inundaban con sus papeluchos a Madrid, que dejaban sin labrar los campos por echarse a escribir. Entre ellos nombra al *Diario*, y de el *Juzgado Casero* dice :
>
> [...]
>
> Ultimamente dándole comisión a un ratón del Parnaso para que los roa bien, manda se publique este Bando."

Este resumen indica que el tema de la obra es la abundancia de malos escritores; en la solicitud de licencia para imprimir otra obra suya (de la que no se conoce ejemplar) tramitada en julio de 1786, se mostraba el interés de la autora en el mismo tema que se trata en este *Bando*:

> "Francisco de la Fuente en nombre y en virtud del poder que presenta de Dª María Josefa de Céspedes, vecina de esta Corte; ante V.A. como mejor proceda digo que con el fin de que lo que se escriba al público sea con utilidad y provecho el mismo, y con el mimo, y con el modo correspondiente y no con destemplanza ni con el perjuicio de hacer gastar tiempo y dineros infructuosamente, ha meditado y compuesto el siguiente papel que presento con el título de: Observaciones de unas Damas sobre los papeles de Huerta y Forner trasladadas por Dª Tacituma de la Cueva.
>
> A V.A. suplico se sirva conceder licencia para su impresión [...]"[22]

Este tema, bastante habitual, no parece propio para un pliego una de cuyas características es la cercanía entre la publicación de la obra y el acontecimiento que le sirve de tema, ya que el fin económico exigía que hubiera cierta curiosidad, y demanda por tanto, entre los lectores; sin embargo, es la referencia crítica en el *Bando* a dos publicaciones periódicas de ese año, el *Juzgado Casero* y el *Diario*, lo que indica cuál es interés inmediato de la obra.

El primero, el *Diario noticioso, curioso-erudito, comercial, público y económico*[23], fue, como ya he apuntado, fundado con este nombre por Nipho y aunque desapareció en 1781, reapareció precisamente en 1786, año de publicación de este *Bando de Apolo* de Céspedes.

El *Juzgado Casero*, publicado también ese año, tenía como título completo: *Juzgado casero o Academia de legos. Correspondencia entre el Sr.Juan Claro, residente en esta Corte, y el compadre Curro, vecino de El Viso de la Mancha* (Madrid, Andrés Ramírez, 1786), y también se ocupaba de la crítica literaria. Aguilar Piñal lo describe así:

> "Se conserva un volumen de 166 páginas. Cada número es una "censura" en que trata de las costumbres madrileñas, de los teatros y de los cómicos, e intervienen en la polémica con "Urbano Severo" sobre los diaristas. Hay reseña en el *Memorial Literario* IX, 1786, p.213"[24]

Se publicaba precisamente el mismo año en que apareció la obra de Mª Josefa Céspedes lo que indica la relación entre estos periódicos, objeto de crítica en el *Bando* que los califica de "papeluchos", y su impresión.

El parto de los montes. Bando que Apolo manda publicar... se vincula al género fabulístico ya desde el título, cuya primera parte hace referencia a la conocida fábula de Fedro sobre el parto de los montes[25]. Iriarte ya había tratado el mismo tema, la abundancia de malos escritores, en una fábu-

---

[22] A.H.N., Consejos Leg. 50674.

[23] Este *Diario* no puede ser el *de los Literatos* pues dejó de publicarse en 1742.

[24] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La prensa del s.XVIII...Op.cit.* p. 33. Indica que hay un ejemplar en la Hemeroteca Municipal de Madrid, Sign. Am 5-5. La polémica a la que se refiere Aguilar se produce entre alguien que utilizaba como seudónimo el de "Severo Urbano" y el *Diario* y este *Juzgado Casero*. Severo Urbano escribió las siguientes obras: *Carta tercera o Manifiesto al público de D.... sobre la censura tercera del "Juzgado Casero", en la parte que le toca* [Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786] y *Carta cuarta de D... a los Diaristas de los diarios de 13, 14, 19 y 20 del presente, en la parte astronómica que le pertenece* [Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786]. De esta última hay reseña en el *M.L.*, 1786, IX, 367.

[25] Ernesto Jareño, en la edición de las fábulas de Samaniego recorre la presencia de este tema en los clásicos latinos y en los españoles desde el Arcipreste de Hita a Mateo Alemán y Gracian en el Siglo de Oro. *Op. cit.* p. 91. Un autor del siglo como Samaniego también lo recoge en *El parto de los montes* (I, XV).

la *El erudito y el ratón*; en ella, un roedor, como en la obra de Céspedes, destruye las composiciones del escritor royéndolas, aunque a diferencia del protagonista de ésta, el de Tomás de Iriarte, es capaz de distinguir lo bueno de lo malo mientras que éste pretende que se paguen las culpas con el castigo ejemplar de una plaga, sin considerar a los buenos.

El Parnaso, por otra parte, también aparece en otras obras, generalmente figurando que la autora viaja hasta allí; este recurso se utiliza bien para criticar algunas actitudes dentro del mundo literario, como en este caso, bien para exponer opiniones y juicios literarias que se ponen en boca de Apolo (lo utilizarán también María Gertrudis de Hore y Clara Jara de Soto, aunque ésta realizará el viaje en sueños).

La composición la inicia el ratón que se presenta a sí mismo: un villano tranquilo que de repente, y para su desgracia, se encuentra en medio de la Corte bulliciosa:

"Un ratón soy, que en soledad gustosa
habitaba la falda del Parnaso,
sin atreverme a penetrar su cima,
por no acercarme al délfico Palacio.
[...]
De esta, pues, dulce paz, en que vivía,
me sacó la desgracia de un acaso;
mas ¡¿cuándo los acasos no estuvieron
prontos a incomodar a un desdichado?"

Allí está Apolo rodeado de las tres Gracias y las nueve Musas; el Dios se muestra airado por un memorial que la "infeliz España" ha puesto en sus manos y que leerá Melpómene. En él acusa a sus hijos de ser la causa por que fallece su grandeza, ya que por meterse a escritores abandonan los campos, y lamenta la pérdida de prestigio exterior, trocada en burla la antigua admiración de tiempos pasados.

Las musas reaccionan sorprendidas, confusas, tristes, anegadas en lágrimas y suspiros. Apolo insiste en el desperdicio que supone no aprovechar los dones que la patria les ofrece:

"Pero ellos, como pérfidas langostas,
esterilizan mieses, y sembrados,
viciados solamente en la cosecha
que en sus plumas les dan sus toscos rasgos."

Han hecho los hijos caso omiso de las advertencias de su madre y han tenido incluso la osadía de incluir a Apolo en sus desmanes, acusación que centra en el *Juzgado Casero*, lo que sirve como razón inmediata para la escritura de esta obra:

"Hasta llegar por último de alguno
el arrojo, atrevido y temerario,
a profanar el templo de mi fama
con sueños torpes que fingió el letargo.
Ofreciendo erigir para censura
un *Juzgado Casero*, mas de grajos,
que a los Cisnes perturbe su armonía,
y saque su dinero a los incautos."

La utilización de animales que simbolizan una cualidad o comportamiento humano (cisnes y grajos en este caso) nos remite, de nuevo, a la fábula.

Cuando ya Apolo va a fulminar a los españoles, en castigo por este comportamiento, interviene Tersícore, muy femenina ("graciosa,/ diciéndole anegada en tierno llanto"), que le pide envíe un aviso previo al castigo; aconseja despojarles de plumas y papel, avisarles para que escarmienten antes de castigarlos; piensan como mensajeros posibles en los animales que aparecen caracterizados por los rasgos típicos que se le adjudicaban, con propósito educativo-moral, en este género:

"Eurofrosine propuso que la zorra
era animal astuto, cuerdo, y sabio,
y que sólo a sus máximas podía
fiarse de este empeño el fin tan arduo.

Que con maña, y ardid atar sabría,
por salir con su empresa, bien los cabos,
atrayéndose a sí los corazones
con las simulaciones de su trato.
Pero Talía pertinaz se opuso
a que la zorra entrase en este encargo,
diciendo, que era asunto muy honroso
para un bruto insidioso, y tan liviano."

Descubren, entonces, al ratón y deciden que él sea el emisario :

"Eres animal astuto, cauteloso,
sagaz, sutil, y muy determinado
capaz de conseguir tan ardua empresa,
y de cumplir en todo tu mandato."

Las instrucciones de Apolo para que conozca la literatura del país, incluyen que recorra las esquinas leyendo los anuncios de lo publicado, después tertulias, cafés y estrados; finalmente, le recomienda que no lea los papeles que salen copiados en el *Diario*, para que no malgaste el tiempo. Tras esto, debe descubrir las prensas que producen estos "humores" que contaminan el puro aire de Madrid, y allí usar sus dientes como "cuchillo infausto". Le otorga permiso para que recluta a todos los ratones en esta tarea.

"La plaga de ratones sustituya
a la que hay de escritores, pues yo hallo,
que aunque ambas son molestas, la segunda
es la que causa más tremendo el daño.
[...]
Roedles las palabras, las acciones,
los gestos, la vianda, y todo cuanto
tuviesen destinado a su recreo,
y pueda conducir a su regalo."

Los versos que culminan el poema imitan la prosa legal:

"Y a fin de que nadie alegue la ignorancia
de este bando, y precepto soberano,
se manda publicar en las esquinas,
y demás sitios siempre acostumbrados.
Dado en el Pindo a 26 de agosto
mil setecientos ochenta y seis años
por comisión de Apolo Augusto Numen.
Yo el ratón del Parnaso: Delegado."

En resumen Mª Josefa Céspedes utiliza el género fabulístico para tratar un tema habitual en las críticas de la época, la de los malos escritores; resulta paradójico que esta crítica genere aún más obras carentes de calidad que, como la presente, contribuyen a anegar el país.

Mª Gertrudis de Hore: la "Hija del Sol". La búsqueda de refugio en un mundo femenino y la manipulación de su figura.

En el caso de María Gertrudis de Hore es imprescindible, para intentar una acercamiento a su obra, conocer su vida o al menos la leyenda que sobre ésta crearon sus contemporáneos y recogida en un cuento por Fernán Caballero[25]. Su obra ha sido conservada en gran medida a causa de la belleza de su autora y los elogios que tanto su conversión a la religión como sus prédicas a favor de la moral, merecían entre sus contemporáneos.

[25] CABALLERO, Fernán: "La Hija del sol", *Obras completas de Fernán Caballero* (II). Ed. y estudio preliminar de D.José Mª de S. Calvo. B.A.E. Tomo CXXXVII, Madrid, 1961, pp.295-300.

La historia, de la que es indisoluble la leyenda, afirma que esta dama era conocida entre los gaditanos por su belleza y llamada por ello la *Hija del Sol.* Casada con Esteban Fleming, al que no amaba, se dejo seducir por un oficial de la marina real. Fernán Caballero insiste, desde su perspectiva del siglo XIX, en que el ocio y la falta de entretenimientos adecuados para éste, son lo que le llevaron a la perdición (un criterio que compartían los ilustrados cuando alentaban a las buenas lecturas y una moderada actividad literaria). Una noche que su amante fue a visitarla en su casa unos desconocidos le asesinaron dentro del patio; María Gertrudis, asustada, sacó su cadáver a la calle con ayuda de su criada negra y limpió las manchas de sangre. Al día siguiente la poetisa sufrió una enorme conmoción al ver desfilar a su amante, al que había visto morir, al frente de su compañía; tras esta terrible impresión decide olvidarse del mundo y pide licencia a su marido para ingresar en un convento, el de las Descalzas de Cádiz.

Sus datos biográficos son, por lo demás, bien conocidos en líneas generales, pues quedaron recogidos por Cambiasso y Verdes[27]. Nació el 5 de diciembre de 1742, casó a los veinte años con Esteban Fleming, un 15 de agosto. Resaltaba su belleza[28]; sin aludir al acontecimiento crucial que refiere la leyenda de Fernán Caballero, Cambiasso atribuye su repentina vocación a un desengaño de los mundanales y perecederos placeres cuya causa no explica. Profesó el 14 de febrero de 1780; siguiendo el modelo biográfico adecuado para las religiosas, se dice que "vivió dando a sus hermanas muchas lecciones con el ejercicio práctico de la más acendrada virtud". Murió el 9 de agosto de 1801, a los 58 años de edad[29]; tuvo, si creemos la indicaciones de Cueto, al menos un hijo que murió de viruelas, dato desvelado por la dedicatoria de un poema.

Ese alejamiento de lo mundano que decide con su profesión queda reflejado en algunos de sus poemas, mientras que en otros mantienen una temática amorosa difícilmente asimilable a lo divino y hacen dudar de la veracidad de sus convicciones religiosas.

Las circunstancias vitales de esta autora marcan de manera indeleble su creación artística, cambio reseñado por críticos como Cambiasso que ponen la frontera entre dos estilos claramente diferenciados (en cuanto a los temas de que se ocupa, sobre todo) en el momento de su conversión. Los poemas de la primera etapa de su vida fueron destruidos por ella misma cuando decidió ingresar en el convento, de lo que nos informa en una composición dedicada a su primo; tras esta decisión dedica su obra a condenar la vida frívola y vacia que había llevado hasta entonces, la común de las mujeres acomodadas de su época, y que se critica constantemente en la literatura de la época como ejemplo negativo de mujer. También en esta etapa quemó o destruyó muchas de sus composiciones hasta que el obispo, enterado de ello, se lo prohibió.

Cambiasso destaca de las composiciones escritas tras su profesión, que "retratan su carácter, esto es, la amabilidad, el buen gusto, el amor, y su mucha lectura." Su obra fue heredada por D.Pedro Chaves de la Rosa y luego por Dª Teresa Figueroa, vecina de San Fernando donde Cambiasso la vio en 1816.

La conservación posterior de su obra está marcada por la quema de sus poemas anteriores a la profesión, la publicación en diversos periódicos de algunos de ellos, que en ocasiones eran reiterados en otros diarios años más tarde de su primera impresión, y los manuscritos conservados por sus admiradores. En periódicos publica las siguientes:

- *Oda de una poetisa a un jilguero que cayo herido a sus pies*: "Infeliz pajarillo,/que apenas empezaste..."

---

[27] CAMBIASSO Y VERDES, D.Nicolás Mª: *Memoria para la biografía...Op.cit.*, T.II.pp. 72-77.

[28] "[...] cuánto brillaba entre las otras damas por su dulcísima voz y hechiceros encantos y melifluos versos, y ostentación en su persona y casa" *Ibidem.*

[29] Serrano y Sanz recoge su partida de bautismo, de casamiento, la licencia de Esteban Fleming para su toma de hábito, la exploración para la toma de hábito y para la profesión, su profesión y su partida de defunción, que corroboran los datos ya resumidos.

Anacreóntica de la misma a la muerte de un hermoso canario que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula: "Muere, muere en mis manos..."

Correo de Madrid, 14-XI-1787, pp. 543-544 y *Diario de Barcelona*, XX, nº341, 8-XII-1798, p. 1381. *Anacreóntica de una señorita joven y poetisa a la muerte de un canario .*

- *Soneto*: "Estaba Apolo en el Parnaso un día...", *Correro de Madrid*, 19-XII-1787, p. 624. Éste se publica también en el *Semanario de Cartagena*, nº XLVIII, 30-XI-1787,p. 384, y añade:

> "El siguiente soneto nos consta ser de la misma poetisa española D.M.G.H. que la Oda y Anacreóntica inserta en el nº111 del *Correo de Madrid* del Miércoles 14 de este mes."

- *Avisos a una joven que va a salir al mundo Fenisa a Filena*: "¡Oh qué desventurada/pasa su infeliz vida..." *Diario de Madrid*, 11-V-1795, pp. 537-539. Firmada por H.D.S.

- *Anacreóntica. La ensalada*: "De riñas y cuestiones /ardiendo está la aldea;..."

Letrilla: "Junto a un horno miraba/ cómo se paseaba..."

Diario de Madrid, 21-V-1795, pp. 577-578. Firmadas por H.D.S.

En este mismo periódico, el 8 de junio de 1795, p. 651, se dice:

> "Las poesías de los días 11 y 21, señaladas con las iniciales H.D.S., me consta son de un Señora gaditana, conocida con el nombre de la *Hija del Sol*; su instrucción en varias lenguas, su erudición escogida, su buen gusto e ingenio, juntamente con sus prendas personales, la han adquirido la admiración de cuantos la han tratado. En estas tres composiciones se advierte su facilidad en la poesía, y aunque las dos Anacreónticas tienen la gracia y ligereza propias de este género, no son comparables con la Canción, llena de sólidas máximas y de filosofía."

- *Anacreóntica*: "Bellísima zagala/ que estás en nuestro afecto..." *Diario de Madrid*, 2 de junio de 1795, pp. 625-626). Firmada por H.D.S.

- *Anacreóntica*: "¿Hasta cuándo, Gerarda,/tu peregrino intento..." *Diario de Madrid*, 9-VIII-1795, pp. 897-898. Recogida también por Cambiasso como de esta autora. Firmada H.D.S.

- *Anacreóntica*: "Oye, Filena, mía/ porque en tus años tiernos..." *Diario de Madrid*, 5-XI-1795, pp. 1253-1254). Firmado por H.D.S.

- *Carta de una religiosa de Cádiz*, de 11 de marzo de 1796. Trata de la ida de los reyes a dicha ciudad y contiene una décima y un soneto, que empiezan: "Amigo del jubileo..." y "Gózate, ¡oh feliz Cádiz venturosa!"

Firmada por H.D.S. (*Diario de Madrid*, 29-III-1796, pp. 365-367, y *Semanario de Salamanca*, T.XI, pp. 25-27). La editada en el *Diario* contiene una canción y un soneto, en el *Semanario de Salamanca*, no se incluye el soneto.

- *Canción. El amor caduco*: "En el corvo cayado/ descansando Cefisa..." *Diario de Madrid*, 17-IV-1796, pp. 441-443)[10].

En la Biblioteca Nacional se conservan dos manuscritos

1º El manuscrito nº 3751 (ff.232-244) Bajo el epígrafe "Poesías varias de Dª María Gertrudis de Hore, llamada la Hija del Sol. Religiosa del convento de la Purísima Concepción en Cádiz." Es una copia de principios del XIX según Polt[11]; este carácter de copia queda en evidencia por el espacio en blanco que evitan algunas palabras que tal vez eran ilegibles en el original.

---

[10] Serrano y Sanz, le atribuye, por el estilo, una *Oda*. (*Diario de Madrid*, 27 de mayo de 1795, pp. 601-602). "¡Oh Cloe simplecilla!...".

En adelante le llamaré B.N.1. Contiene:

- *Idilio anacreóntico*: "Luego que de la corte/ dulce amigo, me aparta..."

- *Oda*: "Ya, Gerarda mía,/ tu amistad severa..."

- *Octava acróstica forzada*: "Mi tierno amor a tu lealtad confío,/ y sólo en ti reposa mi cuidado..."

- *Madrigal*: "Cuando apartarnos veo/ sólo una corta sierra..."

- *Habiéndose desbocado el caballo que llevaba una calesa en que iba, compuso al asunto este soneto*: "Soberbio bruto que de instinto ajeno..."

- *Décima*: "No es tuyo el soneto..."

- *Décima*: "Ya dicen que es tuyo..."

- *Endechas*: "Zagal, el más bello..."

- *Endechas a una perdiz*: "¿Quién dijera que un ave/ su libertad perdiera..."

- *Endecasílabos a sus amigas*: "Ya llegó, en fin, aquel dichoso día..."

- *Soneto*: "Dichoso aquel que en sus alegres días,..."

- *Oda*: "Bellísima Diana/que en solio luminoso..."

- *Anacreóntica a D.Rafael Hore*: "Amado primo mío,/no creas a mi amiga..."

2º- El manuscrito nº 4061 (ff. 242-262), copias del XIX de algunos de sus poema. (En adelante B.N.2). El encabezamiento dice con letra insegura "Siguen Poesías de Dª Mª Gertrudis de Hore"

- "Del rigoroso enero/ una hermosa mañana..." (al final "En 26 .9.96. Cádiz. por Dª Mª G.Hore, Religiosa en Santa María)

- "No doy muestras de amarte, qué pena..."

- *Décimas. La pluma que tiene un corazón con grillos de donde salen cadenas, una que tiene [...] al mundo y rota*: "La pluma antes de escribir..."

- *Para pedir el nombre al señor Obispo*: "Si al reconocer el alma felizmente..."

- *Décima que fue con la fineza del dulce, para el señor obispo, cuando el hábito*: "La humildad Señor que intenta/ mostrarse hoy agradecida..."

- *Glosa de M.G.H.* (Cádiz, por D. Manuel Jiménez Carreño, s.a.): "Señor, ante tu presencia/ nuestras culpas confesamos..."

- *Glosa*. Sin nombre de autor impreso, lleva una nota escrita a mano: "De M.G.H.". (Cádiz, por D. Manuel Jiménez Carreño, s.a.): "¡Ave, oh madre!, en quien confía/la fiel gente contristada..."

- *Glosa* de M.G.H. (Cádiz, por D. Manuel Jiménez Carreño, s.a.): "Hermosa reina del cielo/ dulcísima madre nuestra..."

- *Glosa* manuscrita: "Bondad inmensa, increada/ principio de todo bien..."

- Le sigue un texto manuscrito que dice "Ultimas poesías de Dª Mª Gertrudis Hore, gaditana, en vida de su marido, que la supervivió, entró de religiosa; profesó en el convento de Sta. Mª de Cádiz y murió a mediados del año 1801 y la enterraron en dicho convento por no llevarla al cementerio de la ... y fue la última que se enterró en clausura."

- *A Voltaire sobre el estado actual de la Francia*: "Sombra fatal que por la negra espuma...."; al final "Traducido del italiano por Dª Mª Gertrudis de Hore, [..] la hija del sol, monja profesa de Sª Mª, en vida de su marido, en Cádiz.

- *Endecasílabo*: "Ya llegó, en fin aquel dichoso día,..."; al fin "De Dª Mª Hore (la hija del Sol)". También se encontraba en el primer manuscrito.

- Ejemplar de la *Canción* publicada en el *Diario de Madrid*, (11-V-1795): *Avisos a una joven que va a salir al mundo. Fenisa a Filena*: "¡Oh que desventurada/pasa su infeliz vida..."

- Ejemplar de la *anacreóntica* publicada en el *Diario de Madrid*, (2-VII-1795): "Bellísima zagala,/que estás en nuestro afecto..."

- Ejemplar de la *anacreóntica* publicada en el *Diario de Madrid*, (5-XI-1795): "Oye, Filena mía,/porque en tus años tiernos..."

En este manuscrito se incluyen los versos que le dedicó el Marqués del Mérito, recogidos también por Cambiasso, Cueto y Fernán Caballero.

También incluye este manuscrito un largo poema al final del cual aparece el nombre de Juan

J. Moza; la letra de este poema es diferente de igual manera que estilo de la copia. En todo caso, es la única composición en la que no aparece el nombre de Mª Gertrudis de Hore, por lo que he desestimado su autoría, aunque figure entre los versos de esta mujer.

Hay otro manuscrito en la Biblioteca Menéndez Pelayo nº544 (Papeles de Valmar), que parece ser una copia que Eustaquio Fernández Navarrete envió a Leopoldo Augusto Cueto en el siglo XIX y que, como he afirmado más arriba[32], sirve de base a lo que éste publicó en su *Antología de poetas del siglo XVIII* citada reiteradamente en esta tesis. Este manuscrito indica en portada el orden, posiblemente dictado por Cueto, que debía seguirse en la impresión: *Noticia biográfica, juicio crítico* y *poesías*. A este respecto indica que sólo deben imprimirse las marcadas para tal fin, ejerciendo la selección de los poemas además de corregirlos de manera poco respetuosa.

La noticia biográfica se basa en los datos ya proporcionados por Cambiasso y Verdes. El juicio crítico que figura en el manuscrito es el mismo que incluirá luego Cueto en su *Antología de poetas del XVIII:*

> "Las personas que conocen los versos de DOÑA MARIA GERTRUDIS DE HORE acaso desearían en ellos mayor entonación y más cuidado de que el estilo, agradable cuando se sostiene, no degenerase en prosaísmo; pero debe tenerse en cuenta que no escribió para el público; que hizo muchos versos de sociedad, en que hubiera parecido pedantesco tratar de dar a la frase más colorido poético, y que, satisfecha con agradar a sus numerosos amigos, no sólo se contentaba con emplear los medios que le bastaban para lograrlo, sino que arrinconaba luego sus papeles, hijos de la inspiración del momento. Debe sobre todo tenerse presente la época en que escribía. De los dos méritos que puede tener, el absoluto y el relativo, el primero, que es muy raro en las obras del hombre, sólo puede en rigor exigirse de aquellos afortunadísimos escritores que vinieron al mundo cuando las lenguas en que escribían llegaban a su auge, el gusto a su perfección y la nación en que vivían a la cúspide de la grandeza; tales son, por ejemplo, los que inmortalizaron los siglos de Augusto y de Luis XIV; a los demás es preciso juzgarlos principalmente, según las circunstancias en que escribieron. ¿Sabemos lo que hubiera hecho el autor del poema del Cid, si hubiese alcanzado los tiempos de Ercilla? Los versos de HORE deben referirse a los años que mediaron entre 1760 y 1780. En este tiempo el gongorismo estaba ya vencido; pero restaba vencer un coplerismo, insulso cuando no grosero, que era casi la única poesía que se estilaba. Cuatro composiciones de Luzán en noble tono, pero faltas de naturalidad y de jugo, no bastaban a formar escuela; don Nicolás Fernández de Moratín y el gaditano don José Cadalso, nacidos por los mismos años que la poetisa, apenas escribían cuando ésta era ya conocida; y tampoco sus versos la pudieran servir de modelo. Meléndez no publicó los primeros hasta 1785, y en el tiempo de que tratamos aún escribía con mano tan insegura que pudiera acaso recibir lecciones de nuestra gaditana. Esta señora, pues, careció de persona que guiase y enmendase sus primeros ensayos, y le advirtiese los escollos que convenía evitar ; todo lo que valen sus poesías se debe a su sano instinto. En general sus versos excitan nuestra simpatía, porque retratan un alma bondadosa, y tienen dulzura, ya que no corrección; son fáciles, como de una persona a cuya imaginación se presentan limpiamente las ideas, y en general castizos, como de escritor que conoce la lengua. Cuando entró monja, condenó al fuego los que le vinieron a las manos; y es de presumir sufriesen esta pena los mejores; pues aquellos en que estuviesen con vivacidad retratadas sus pasiones de joven, es natural que fuesen los que mas excitasen sus escrúpulos. No se continuó el sacrificio, porque no consintió en tal estrago su director espiritual Don Pedro Chaves de la Rosa, obispo de Arequipa y después patriarca de las Indias. De los versos que quedaron se formó en 4º, y éste, juntamente con un legajo de varias obrillas piadosas, lo dejó a su confesor, quien depositó tan apreciables papeles doña Teresa de Figueroa, vecina de San Fernando, en cuyo poder existían aún en

---

[31] POLT, John H.R.: *Poesía del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1979. p.153.

[32] Polt menciona un sólo manuscrito de la Biblioteca Nacional el nº 3751 (ff.232-244) y no menciona otro, citado por Aguilar, el nº 4061 ff. 242-262. Sí refiere, en cambio el manuscrito de la Menéndez Pelayo, nº544 (Papeles de Cueto) que parece ser copia de Eustaquio Fernández Navarrete, en el XIX, y que no aparece en Aguilar. Polt sigue en su edición este último manuscrito, que contiene algun verso defectuoso, ya que los elegidos para su antología no figuran en el de Madrid, pero en aquellos que sí coinciden, la versión del de Madrid refuerza la de Santander. Admite algunos de los cambios introducidos por Cueto cuando son necesarios.

1816. De monja hizo varias composiciones y traducciones de salmos, en las cuales luce tanto el espíritu de devoción como el poético. Dicen que de sus versos se pueden formar algunos tomos, y el señor Cambiasso, en su *Diccionario de hijos ilustres de Cádiz*, se lamenta de que no se hayan publicado. Nosotros creemos que el público, acostumbrado a los muchos hermosos versos que se han hecho después que calló la lira de la poetisa gaditana, no podría satisfacerse con su lectura, pero que tampoco debe condenarse por completo al olvido a esta bella escritora del siglo XVIII."

En el manuscrito le sigue este comentario que debe de ser de Cueto ya que su autor se adjudica la publicación de los poemas de Mª Gertrudis de Hore:

"Muchos versos de Dª Mª de Hore procedentes de la colección de manuscritos poéticos que poseía el Sr.D. Martín Fernández de Navarrete. Hoy han sido franqueados por su nieto el Sr. D. Eustaquio Fernández de Navarrete, ilustrado y laborioso caballero cuyo reciente fallecimiento deploramos sinceramente. De estos versos solo publicamos escasa parte, como muestra del estilo de la escritora. Los demás como *Despedida de las damas* de la tertulia de D.Antonio Ulloa, que dejo escrita al marchar de Cádiz a Madrid, y su correspondencia poética con D.Gonzalo de Cañas, aunque sembrados de ingeniosos rasgos, son poco dignos de la estampa por su desaliño y sobrada familiar entonación."

El juicio crítico de Fernández Navarrete ponía el acento en las circunstancias de época que van desde el prosaísmo del XVIII a la falta de guías literarios entre sus contemporáneos, lo que disculpa su escasa calidad; alababa, por otra parte, las cualidades más femeninas de su creación: el alma bondadosa y la dulzura; las mismas cualidades que reconocía Cambiasso (amabilidad, buen gusto y mucha lectura), ya que no la corrección. Es, por tanto, el modelo habitual de la crítica decimonónica para las obras del siglo anterior, que tendía a despreciar su valor, y especialmente para las mujeres, en las que reconoce buena voluntad y virtud ya que no ingenio literario.

En el manuscrito se señalan como destinadas a su publicación las siguientes poesías:

- A Gerarda. La vida de la Corte, disculpándose porque tardó en contestarla.
- *A un pajarillo*: "Infeliz pajarillo... "
- *El nido. Anacreóntica.*
- *Al poner unas siemprevivas, después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas.*
- *Soneto*: "Estaba Febo en el Parnaso... "
- "¿Hasta cuándo, Gerarda... "
- *Oda.* "Bellísima Diana..."
- *Meditación. Endecasílabos.*
- *Endecasílabos a sus amigas*: "Ya llegó en fin el venturoso día..."
- *Anacreóntica*: "Amado primo mío... "
- *Poesías místicas*: "A vos, padre amoroso..."
- *A Jesús. Silva*: "Vos, mi Jesús, en una cruz clavada... "

Sin marca para ser impresas:

- *A Mirtilo. Endechas.*
- *Soneto*: "Dichoso aquel que en sus alegres días... "
- *Despedida que dejo escrita al marcharse de Cádiz a Madrid, la Hija del Sol, para las damas de la tertulia de D. Antonio Ulloa.*
- *Respuesta de D. Gonzalo de Cañas.*
- *Respuesta de la Hija del Sol. Oda.*

Cueto, en su *Poesías líricas del siglo XVIII* (pp. 553-559), publicó las que estaban destinadas a tal fin en el manuscrito y deja de lado aquellas que se habían desechado.

Polt edita en su antología[11] dos obras recogidas por Cueto y que no se habían publicado en los periódicos en vida de su autora:

[11] POLT, John H.R.: *Op. cit.*

- *Anacreóntica. El nido.* "Yo advertí en un hueco..."

- *Endecasílabos.* "Los dulcísimos metros que tu pluma..."

En su *Antología de la poesía prerromántica española*[24], Guillermo Carnero recoge una anacreóntica (*A la muerte de un hermoso canario que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula*, publicada en el *C.M.*, 14-XI-1787, pp. 543-544 y *Diario de Barcelona*, XX, nº341, 8-XII-1798, p. 1381).

Según Manuel Serrano y Sanz habría publicado estas obras religiosas de las que dejo constancia de su presumible existencia aunque no he conseguido localizar copia de ninguna de ellas:

- *Deprecación, que a su Purísima Madre María Santísima, Concebida sin Mancha de Pecado Original, hacen sus amantes hijas las religiosas de Sta. María de la ciudad de Cádiz; Y para repetir en la próxima Octava, y demás festividades, que dicha Comunidad celebra en honor, y reverencia de la Concepción Inmaculada de su gran reina, Madre, y Protectora. Ha compuesto la R.M. Doña María Gertrudis de la Cruz y Hore, Religiosa de dicho Convento.* Cádiz, José Niel, Calle de San Francisco, [1793].

- *Traducción del Himno "Stabat Mater" Glosado, que hace la R.M. Doña María Gertrudis de la Cruz y Hore, Religiosa del Convento de Sta. María de Cádiz.* Cádiz, José Niel, [s.a.].

Cueto[25] juzgaba así su obra:

> "Las poesías que se han conservado de esta mujer singular, a la cual ha consagrado nuestra ilustre amiga *Fernán Caballero* una de sus leyendas fantásticas, no merecen salvarse del olvido, a no ser como testimonio honroso de su gentil entendimiento, que en tiempos más felices para las letras habría producido acaso brillantes y sabrosos frutos. Son estas poesías por demás candorosas e insulsas, y si algo hay digno de notarse en ellas, es que, escribiendo, *doña María de Hore* cuando todavía reinaba el contagio del mal gusto, su estilo es claro y natural, con muy pocos resabios de retruécano y alambicamiento."

Destaca, como en el juicio de Fernández Navarrete que él mismo publica, la dificultad añadida de la época "anti-poética", en una visión hoy desusada del XVIII, pero es interesante que los valores que se le reconocen sean los que derivan de su personalidad, en cuya imagen algo tiene que ver la leyenda a la Cueto se refiere. Otra autora, Margarita Nelken, dice sobre ella:

> "Una sola poetisa destácase con rasgos personales vigorosos, y ello, más que a su obra, débelo a su historia, episodio romántico si lo hay, y que bien pudiera calificarse de leyenda, de no haber estado aun vivo en la memoria de muchos el recuerdo de la protagonista cuando lo recogió Fernán Caballero."[26]

Sebold[27] la sitúa entre aquéllos que a pesar de tener algunas obras neoclásicas pertenece artística y filosóficamente al primer romanticismo, visible, por ejemplo, en su poema *Meditación*, influido por la traducción francesa que Letourneur hizo de las *Noches* de Young.

Por último, Elisabeth F. Lewis dedica a esta autora un artículo "Mythical Mystic or 'Monja Romántica'?: The Poetry of María Gertrudis de Hore."[28], en el que destaca como punto fundamental que todos sus poemas presentan un vínculo de fondo con la vocación del sujeto poético como artista, preludiando el concepto lírico del "yo", propio del Romanticismo. Señala la subversión de algunos aspectos que comparte sólo en apariencia con los autores masculinos; por ejemplo, los pajarillos que pueblan su obra no son sólo, según esta autora, los objetos eróticos y de coqueteo de un Meléndez, sino inspiración y proyección externa de su propio cautiverio. Otra subversión es la que

---

[24] Barcelona, Barral Editores, 1970.

[25] CUETO, Leopoldo Augusto: *Op. cit.* p. CCXXXV.

[26] *Op.cit.*

[27] SEBOLD, Rusell P.:"El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español" *Hispanic Review*, nº 41, 1973, pp. 669-692.

[28] *Dieciocho*, Vol. 16, nº1-2, 1993, pp. 95-110.

realiza en las poesías pastoriles en *La ensalada*, convirtiendola tradicional esfera doméstica en un ambiente erótico y sensual. Señala el conflicto entre su condición de religiosa y su vocación literaria; aplicando la teoría del palimpsesto (la doble lectura con que la mujer se adapta a las exigencias de su entorno para expresarse a sí misma en la más profunda) de Gilber y Gubar, a la que me he referido en el capítulo introductorio de esta tesis, dice:

> "Hidden beneath the lighthearted form is poetry whose subject matter, imagery and language was anything but frivolous and superficial.
>
> [...]
>
> Her "caged" inner subjectivity can sing of unknown beauty and turn art into experience, but always with the menacing threat of a "fall" if she goes too far. She, like the generation of "Románticas" that followed her, was torn between the desiring egocentric self of the artist and the other-oriented self society expected her to be"[9]

Mi lectura de Mª Gertrudis de Hore parte del mismo principio, es decir, que su obra refleja la imagen de sí misma que gozaría de la aprobación de los lectores; para lograrlo, sólo publica aquellos poemas en que muestra su arrepentimiento por la vida anterior a su profesión y los que se ocupan de temas que expresan su sensibilidad ante objetos inócuos (no del amor a un hombre). Los que hablan de pasión o ambición literaria permanecen inéditos en los manuscritos.

Además de mostrarse sumisa al paradigma de mujer de intachable moralidad, ganándose el respeto del lector, utiliza esa experiencia vital para formar un discurso moral e instructivo destinado a otras mujeres; así participa de los principios ilustrados que predican la instrucción a través de la literatura y se presta a servir de divulgadora de las normas morales.

Establece una comunicación con otras mujeres a las que aconseja desde la autoridad de lo vivido, pero estas obras se dirigen tanto a ellas como a los hombres ante los que quiere mostrarse; no subvierte el orden patriarcal sino que lo refuerza, forjando una imagen adecuada de sí misma y defendiendo el encierro, el aislamiento como único lugar seguro para la mujer.

Finalmente, creo que esa presencia del "yo" lírico por la que merece la consideración de prerromántica por parte de la crítica posterior, deja de lado el carácter mayoritariamente ilustrado de su poesía en cuanto a los temas tratados, como la crítica de costumbres, la utilidad de la poesía, su gusto por la anacreóntica, el tratamiento "pastoril" de lo amoroso, las epístolas poético-didácticas, la constante referencia a que la razón debe controlar la pasión y la profunda religiosidad. A pesar de que la expresión de lo personal y la influencia reconocida de Young parezcan señas de prerromanticismo, su "yo", aunque centro del universo personal, se exhibe con finalidad de ilustrar a todo un grupo de lectoras; sus sentimientos amorosos, nunca publicados, se limitan a los idilios pastoriles y se preocupa sólo de publicar los que se ajustan a los principios morales más estrictos defendidos por la sociedad de su momento.

Por todo esto creo que debe diferenciarse entre las compósiciones publicadas en periódicos contemporáneos de la autora, y los diferentes manuscritos, cada uno de los cuales conforma una imagen diferenciada de la autora: de las poesías amorosas recogidas en el B.N.1 a la casi exclusiva presencia de poemas religiosos en el B.N.2 y las correcciones, irrespetuosas con el texto, del de Santander.

Poesías publicadas en periódicos

He señalado la importancia de su carácter público que determina primero la propiedad temática cuando es de conocimiento general su condición de religiosa, y en segundo lugar en lo formal, la adaptación a los metros más considerados en la época. En lo que se refiere a éste segundo punto,

[9] *Ibidem*., p. 106

de las 12 publicadas entre 1787 y 1796, hay 5 anacreónticas, 1 oda, 2 sonetos, 1 décima, 1 canción, una letrilla y un poema sin descripción. Ya Elisabeth. F. Lewis[40] señaló que éste era el metro favorito de la autora, que lo utiliza con un amplio abanico temático, impropio de la anacróntica clásica; si bien los versos anacreónticos en otros autores también se desvían de su contenido original hacia temas más profundos de contenido filosófico o social, suele obedecer a una evolución cronológica, como en el caso de Meléndez[41], que no se puede considerar para Mª Gertrudis de Hore ya que, si creemos que quemó sus versos, toda su producción publicada se escribió entre el año 1780, en que profesó, y 1801, año de su muerte; en esta autora el uso de la anacreóntica debe obedecer simplemente al gusto por este metro propio del fin de siglo; no sólo es el instrumento perfecto para divulgar ese contenido ilustrado y moral que pretende expandir, también permite introducir los elementos propios del rococó considerados feminizantes, como los diminutivos, los animalitos, la ternura y la descripción detallada.

En estos poemas debe considerarse también que se publican en dos épocas diferenciadas: tres en el año 1787 y el resto entre 1795 y 1796. Los primeros, excepto un soneto, tienen una temática sentimental, la manifestación del dolor ante la muerte de los pajaritos; los publicados en los años 1795 y 1796, en cambio, son "morales", es decir, tienen el propósito de instruir a otras mujeres. Esta evolución obedece primero a la que sufre el gusto en estos años finales de siglo, y segundo, a las características de la literatura femenina, que centra en los años 90 la publicación de una serie de obras (poéticas y novelescas) de pretensión instructiva y moral, recomendando a la mujer el aislamiento en su hogar (o en la alternativa del convento en casos extremos) con un fuerte componente religioso, base de la educación y de su comportamiento.

Los primeros son *Oda de una poetisa a un jilguero que cayó herido a sus pies* (*C.M.*, 14-XI-1787, pp. 543-544) y *Anacreóntica de la misma*[42] *a la muerte de un hermoso canario que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula* (*C.M.*, 14-XI-1787, pp. 543-544)

La oda es, aparentemente, un canto de dolor ante un pájaro herido admite, desde mi punto de vista, una segunda lectura clarificadora, si se tiene en cuenta el paso del sentimiento de lástima y piedad a la rabia incontenida que se desata en la autora ante la posibilidad de que el animal, una vez sano, pueda escaparse "ingrato" a los favores de la dama. Este poema fue después recogido por Cueto en su *Antología* (transcribo las variaciones más significativas de este crítico sobre el texto publicado y numero las estrofas para facilitar su localización):

	Publicado	Cueto
	[...]	
[5]	Te lo daré, no hay duda, y si logro sanarte tendrás con mi Diana en mis caricias parte.	Te lo daré amorosa, tendrás en mis cuidados con mi Diana parte.
[6]	Sobre su blanco lomo irás a pasearte, volándote a mis brazos siempre que yo te llame.	 vendrás a pasearte, volándote a mi pecho
[7]	Será mi mayor gusto que en mi pecho descanses, y con mi propia mano, el alimento darte.	[esta estrofa no aparece en Cueto]
	[...]	

[40] "Yet it is interesting that her poem of choice was the anacreontic, the light-hearted "wine, women and song" poems so popular in the last half of the eighteenth century. This poetic form, like others in the Rococo period, was typified by themes of love, the use of diminutives and the abundance of adjectives that appeal to the senses. Yet most of Hore's poem are anacreontics in name and structure only." *Ibidem.*, p. 105.

[41] Polt, John H.R.: *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*. Oviedo, C.E.S.XVIII, 1987.

[42] Se publicó seguida de la *Oda a un jilguero que cayó herido a sus pies*, por eso se refiere a "la misma" autora de la anterior.

[9]	Mas si después que logres la salud apreciable, ingrato a mis favores volando te escapases	Mas si después que el fruto logres de mis afanes, ingrato a mis finezas volando te escapares,
[10]	Pliegue al Cielo que encuentres, ¡oh, jilguerillo infame!, con liga, que te prenda, o tiro que te mate."	¡oh pajarillo infame! ya lazo que te prenda, ya tiro que te mate.

En general los cambios realizados por Cueto carecen de importancia; pero sí son significativos la eliminación de la intimidad en la tercera estrofa, al variar la segunda persona de "causas" por "causa", y la de todos los términos que podrían implicar una carga sensual: elimina "caricias", en la quinta, sustituido por "cuidados", pone "pecho" en la sexta, donde la autora escribía "brazos" y "favores" se ve reemplazado por "finezas" en la novena; finalmente, para formular la amenaza en los dos últimos versos, refuerza el paralelismo y utiliza la anáfora.

Por un lado el pájaro, como decía Lewis[43], es la representación exterior de la cautividad de la misma autora, sin embargo, aquí destacan esa protección maternal que le proporciona en primer término y la amenaza final, más propia para ser dirigida a un amante; creo que las veladas referencias eróticas pueden considerarse en este caso y así debió pensarlo Cueto al modificar algunas palabras demasiado explícitas del poema; en la poesía de Hore, el pájaro representa al amante, que será recompensado con amorosas caricias y sustento mientras se mantenga cerca de la amada y sea constante, pero al que se amenaza con los más duros castigos, la muerte más cruel, si se atreve a abandonarla.

La *Anacreóntica de la misma* ... (*C.M.*, 14-XI-1787, pp. 543-544), se forma con versos heptasílabos, en que riman los impares asonantado, estructura habitual de sus anacreónticas, verso impropio para lo elegíaco; de ello se dieron cuenta ya en aquel momento incluso los partidarios de la autora y así fue criticado por María Martínez Abelló[44] que le propone cambiarlo precisamente por uno elegíaco.

En ella aparece lo que es una constante en su poesía: la exaltación de la dicha que se encierra en la prisión, en la privación de la libertad y aún más, incluso en la renuncia voluntaria a ella; el mundo protegido, la jaula en este caso y el convento en el de la autora, resguarda de peligros.

La indefensión del pequeño animal provoca la desbordante ternura de la autora expresada en la exclamaciones con que pretende manifestar el dolor por la muerte y la nostalgia del recuerdo. Como muestra de la persistencia del rococó en estos años finales de siglo, abunda el uso de los diminutivos, así cuando se dirige a él, en varias ocasiones con el mismo verso "¡Ay, pajarito mío!"; se utilizan para describir tanto a la pobre víctima ("cuerpecito") y lo que con él se vincula con él ("miajitas")[45]:

"Muere, muere en mis manos,
¡oh, amada avecita,
y donde la empezastes (sic),
acabará tu vida!
[...]

---

[43] *Art. cit.*

[44] "Perdona que el estilo
del verso haya innovado,
por ser para el asunto
mas propio el elegíaco."
"Sentimientos obsequiosos de madama Abelló, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto Pajarito" *Diario de Barcelona*, XXI, nº19, 19-I-1799.

[45] Lewis señala en este poema la aliteración de los dos primeros versos y el efecto de stacatto del final ("Te tiembla el cuerpecito/ el pecho te palpita, las alas se te caen,/y lentamente pías") marcado por la repetición de sonidos "t", "p" y "b", que acentúan el movimiento hacia la muerte del pajarito y el final del poema.

A quien yo alimentaba
alegre y compasiva,
al ver con cuanta gracia
el sustento pedías,
con tu pequeño pico,
y a las tiernas alitas
dándoles movimiento
de plumas aun no vestidas.
[...]
En torcidos alambres,
la libertad te quitan,
y antes de conocerte,
la cantaste perdida.
De ti tan ignorada,
tan poco apetecida,
que pudiendo lograrlo,
gozarla no querías.
[...]
¡Ay, pajarito mío,
qué contento vivía,
del cazador seguro
del lazo de la liga.
[...]
¡Ay, pajarito mío,
qué contento vivías,
y qué pronto la muerte
borró tus alegrías!"

Al poema se le añade un colofón:

"A las hormigas
A vosotras hormigas diligentes,
anatómicas diestras de las aves
el cadáver entrego porque quiero
en precioso esqueleto conservarte."

Para Lewis estos versos simbolizan el afán de Hore de dejar su poesía en el esqueleto, en lo más puro, sin exceso de adjetivos, o elementos de adorno rechazando, dice, la idea de una poesía femenina que debe recargase de adjetivos y diminutivos[*], lo que parece incoherente dado el uso de éstos en el poema.

Al grupo de sus poemas morales pertenecen el poema *Avisos a una joven que va a salir al mundo*, las *anacreónticas* "Bellísima zagala,...", *"Oye, Filena mía,..."*, y la canción *El amor caduco*. Todos pretenden ilustrar a las mujeres a quienes se dirige en la invocación inicial y a las lectoras; esta exclusividad femenina es la que le permite hablar desde su experiencia personal sin miedo a ser desautorizada en un terreno que los hombres no desean para sí mismos, pero también la margina del mundo literario con mayúsculas, al que no entra en condiciones de igualdad (en la posibilidad de tratar ciertos temas, ambiciones literarias o la expresión de la propia subjetividad) con los hombres. Este mundo exclusivamente femenino como ideal de vida se refleja en el poema *La ensalada*.

Esa instrucción combina la crítica de costumbres ilustrada (se encuentran algunos de los temas habituales como el ocio, el lujo, los amores ilícitos) con aspectos condenables desde el punto de vista de la religión, todos aquellos que atañen a la pérdida del alma y en este punto, como especialmente peligrosos para la mujer, en la crítica de los amores ilícitos, adúlteros; muestra también cierta persistencia en condenar el cortejo y el amor frívolo de sus coetáneas, en lo que coinciden ambos sistemas ideológicos. Esta coincidencia se manifiesta en lo formal por medio de la presen-

[*] LEWIS, E.: *Art.cit.* p.99.

cia de lo mitológico clásico en convivencia con los de la tradición cristiana y el mundo del falso amor, el terreno opuesto al verdadero, inspirado en Dios, tan frecuente en su poesía. Esta combinación de mundos expresa, según Lewis, el conflicto entre las dos "carreras" de Hore, la literaria y la religiosa; a mi entender, sin embargo, refleja el intento de utilizar el lenguaje poético de una cultura determinada, la ilustrada, en un materia inusual, la religiosa; sería una consecuencia natural del paso del amor humano al divino, careciendo de las lecturas adecuadas que doten de un lenguaje propio adecuado a las necesidades de la autora; es, además, la manera más sencilla de mostrar a las profanas la verdad que ella misma ha descubierto. Por otra parte nos muestra a una autora hija de su tiempo que encuentra, para huir del mundo, la salida más tradicional, la de la vida religiosa, y señala los puntos de contacto en que la Ilustración triunfante y religión coincidían para dejar a la mujer en un papel dependiente y doméstica.

En 1795 se publica *Avisos a una joven que va a salir al mundo Fenisa a Filena* (*Diario de Madrid*, 11-V-1795, pp. 537-539), que pertenece a este grupo. Destaca la condena a los usos femeninos que condenaba la Ilustración: ocio, lujo, instrucción frívola, etc...

"¡Oh, qué desventurada
pasa su infeliz vida,
la que sus días sacrifica al mundo!
[...]
Mírala distraída,
vagando el pensamiento,
ya en el adorno bello
del traje y del cabello,
ya en darle al cuerpo airoso movimiento,
porque entre sus iguales
no encuentre, no, su mérito rivales.
Si la mano no ociosa
A la labor aplica,
lo útil no elige, si lo delicado:
y tal vez oficiosa
su trabajo dedica
para interprete final de su cuidado.
[...]
O bien la pasión ciega,
o el interés malvado,
deciden su elección, fijan su suerte.
De la una el fin se llega,
el otro es disipado,
y el propio bien en daño se convierte.
[...]
Huye aquél su embeleso,
con que el alma la abisma,
y cuando en él vivieres,
evita sus placeres.
Se custodia severa de ti misma:
Que si te encuentra fuerte,
perderá la esperanza de vencerte."

La insistencia en la muerte como final y castigo, reduce la importancia de la penitencia ilustrada que, para una vida frívola no dedicada a la familia, prescribía el desprecio de la sociedad y la soledad en sus últimos años; sin embargo, la presencia de ambos incide en esa combinación de mentalidad religiosa e Ilustración laica.

A las poesías morales pertenece también la *Anacreóntica* (*Diario de Madrid*, 2 de junio de 1795, pp. 625-626); se dedica a un muchachita, que tras pasar sus años de infancia en el convento, lo abandona para casarse lo que lleva a la *Hija del Sol*, según su propia confesión, a volver a escribir. Las recomendaciones sobre la prevención ante los peligros del mundo exterior, y la llamada a escarmentar sin sufrir el daño, son las reiteradas en estos poemas; destaca la referencia a su propia obra poética, abandonada y retomada con esta ocasión. Lo subjetivo, como el dolor personal de la autora, es la experiencia que autoriza a la autora a aconsejar a la muchacha que abandona el con-

vento; entre sus recomendaciones señalo, por el vínculo con su propia vida, la de vencer la tentación de la infidelidad:

"A sus amables gentes
tributen tus talentos
ya con la voz sonora
ya con el pie ligero.
Mas vela con cuidado
el alcázar del pecho
porque al corazón libre
no le hagan prisionero.
Aquel tierno cupido
cuyo retrato bello
en tus brazos has visto
de Cayetano siendo.
Aquel de tu memoria
no apartes ni un momento
que él será fiel custodia
aun de tus pensamientos."

De temática moral es también la *Anacreóntica* publicada en el *Diario de Madrid*, el día 5-X-1795, (pp. 1253-1254). Reitera en ella el tema de la precaución ante el mundo, ante los engañosos encantos que nos conducen a la perdición de la vida eterna; el estribillo recoge la idea de la inmediatez de la muerte, para la que esta vida no es sino la breve antesala ("nada en el mundo dura/ todo lo acaba el tiempo), más cercana al desengaño vital del Barroco que a la Ilustración. La insistencia en la transitoriedad de la hermosura y el inevitable fin destructor del tiempo, se mantienen como una reflexión individual, la que se ofrece a una persona para que rectifique la orientación de su vida en favor de la consecución de la vida eterna:

"Oye, Filena mía,
porque en tus años tiernos
tengas el desengaño
antes que el escarmiento.
[...]
Ese conjunto alegre
de músicos conciertos,
de danzas, de teatros,
festines, y paseos.
Al pasar cada uno
oye que va diciendo,
nada en el mundo duro
todo lo acaba el tiempo.
[...]
Después que se han cansado,
ya con el dulce acento,
ya con ligera planta,
agitándose el pecho.
Examina y repara
si no ha sido su objeto
del próximo la ruina,
la envidia de su sexo.
Sus gozos se transforman
en pesares y celo.
nada en el mundo dura,
todo lo acaba el tiempo.

Finalmente una *Canción. El amor caduco* (*Diario de Madrid*, 17-IV-1796, pp. 441-443, nº08) caracteriza a la vejez, cercana a la muerte, como el período de la vida que merece la tranquilidad absoluta, derivada de la ausencia de pasiones a la que se llega por la madurez, el desengaño y el conocimiento de la verdadera felicidad, basada en la familia. El pasado de la protagonista, descrito en un ámbito pastoril (con los ingredientes imprescindibles: pastores, celos, reconciliaciones), reaparece renovando el inmenso dolor por la muerte del amado que le lleva a desear el suicidio,

tomando como referencia a Safo, la amante que se suicidó para olvidar su amor; a este modelo de amante se contrapone su propia imagen en el agua, una anciana en la que es indigna tal pasión:

"[...]
De su pena corrida,
ocultarse quisiera
Cefisa aun a sí misma un error tan necio
[...]
y en varias reflexiones
a su cabaña llega, en la que espera
familia placentera,
que por su ausencia le hace mil cuestiones.
Satisface amorosa,
y luego se retira cuidadosa.
Da gracias al cielo
que no hubo en el suelo
quien viera su acción.
Luego al Ser Supremo,
con dolor extremo
le pide perdón.
Canción, si por ventura
fueres a algún estrado
di a las damas ancianas que allí hubiere,
que si en sus pechos dura
o presente, o pasado
amor, que sus helados pechos hiere,
suspendan luego el paso,
pues si en público caen por acaso,
causará mayor risa
que el oculto tropiezo de Cefisa."

Este discurso anti-pasión, se ve acompañado por la referencia a Dios, Ser Supremo al que se debe agradecer la vida y que dispone de ella, y nuestro albedrío lo que convierte al suicidio en pecado mortal. En esta crítica a las ancianas que suspiran por pasiones que les deben ser impropias, se reitera el tema que era constante en tantas cartas fingidas en los periódicos; en ellas, como aquí, se establecía lo ridículo e inapropiado que resultaba la pasión amorosa en las viejas señoras, que atentaban contra la dignidad de su condición y ponían en peligro su vida eterna.

Ayuda a subrayar la importancia de lo religioso en su obra el hecho de que aunque aparecen algunas críticas que pertenecen al campo de las reconvenciones ilustradas a la conducta de los hombres y mujeres (como la disipación o la falta de otro afán que la propia belleza) éstas no se condenan en su dimensión de atentado social que repercute en el desarrollo del país, desviando a los hombres y mujeres de sus papeles como esposos, padres y cuidadores responsables, sino que se mantienen en lo personal.

Un tercer grupo de poesías son las que exponen sus opiniones sobre la estética literaria: "Estaba Apolo en el Parnaso..." y "¿Hasta cuándo Gerarda..."; su ideal estético se resumen en tres aspectos: la sencillez, la temática religiosa, y por extensión lo moral y finalmente, en lo personal, la falta de ambición literaria (aunque firma siempre con las iniciales de su apodo H.D.S., que elimina cualquier posibilidad de anonimato).

El *Soneto* "Estaba Apolo..." (*C.M.*, 19-XII-1787, p. 624. y *S.C.*, nº XLVIII, 30-XI-1787, p. 384.) recoge el lugar común de la visita al Parnaso; Cueto, en el manuscrito conservado en Santander apunta que fue "escrito poco antes de su renuncia al mundo" y que Fenisa es el nombre poético de su autora. Elogia en él la simplicidad en lo literario, que es también el símbolo de su renovación espiritual, abandonando las galas del mundo para hacerse partidaria de la austeridad preconizada en la vida religiosa. Cueto introduce variaciones al publicarlo:

Publicado	Cueto
"Estaba Apolo en el Parnaso un día,	Estaba Febo en el Parnaso un día,
repartiendo guirnaldas diferentes,	
y de Helicona al son de las corrientes	

Terpsícore festivas danzas guía.	
Fenisa, que del Betis ascendía,	
osada llega entre otras concurrentes,	osada llega entre otros concurrentes,
y al ver de todas coronar las frentes,	y al ver de todos coronar las frentes,
¿Dónde está, dice, la corona mía?	
Febo al verla de galas adornada,	
aparta, le responde, la riqueza	
con mi numen feliz no tiene entrada;	en mi imperio feliz no tiene entrada.
a que ella le replica con destreza:	Pero ella le contesta con destreza;
si esto no mas en mí te desagrada,	si eso no más en mí te desagrada,
coronadme que admito la pobreza."	corónam e que admito la pobreza.

Cueto unifica la denominación del dios al que Hore llamaba Apolo en el primer verso y Febo en el noveno. La modificación más importante es la eliminación del mundo femenino que creaba Hore para referirse, en los versos seis y siete, a la concurrencia poética: "otras concurrentes" se sustituye por "otros concurrentes" y "todas" por "todos"; Cueto hace así desaparecer uno de los rasgos propios de la poesía de esta autora, la creación de un mundo femenino exclusivo y más seguro que aquél en que habitaban también los hombres, con los que, además, no se plantea competir en el mundo literario.

Del mismo asunto se ocupa la *Anacreóntica* publicada en el *Diario de Madrid*, 9-VIII-1795, pp. 897-898 y fue recogida también por Cambiasso como de esta autora, posiblemente porque refleja a la perfección la ensalzada conversión a la religiosidad por parte de la gaditana y la instrumentalización de esa experiencia, engrandecida e idealizada, para construir y normatizar el tipo de mujer deseado desde ciertas instancias. En ella recomienda a una amiga los temas que debe tratar en los poemas para asegurarse la salvación eterna; se compone de diecisiete estrofas formadas por versos de siete sílabas en las que riman los pares en asonante.

Las dos primeras estrofas preguntan a Gerarda hasta cuándo dedicará su ingenio a frívolos asuntos: amor, frivolidad y pasión, tres enemigos declarados de la Ilustración más proclive al control, la profundidad y lo social. Con una estrofa que sirve de puente recomienda la dedicación a la materia religiosa; se ofrece a sí misma como ejemplo en las siguientes tres estrofas, aludiendo a su conversión. Se la incita a seguir su propio ejemplo abandonando el tema amoroso y a buscar inspiración en la Virgen; dibuja el cambio de los éxitos vacíos actuales ("rosas marchitas" que implican también la fugacidad de los bienes obtenidos en este mundo) por los imperecederos. La última estrofa se dedica a animar a su amiga y a pedir perdón por la osadía del consejo.

La redacción del poema tal y como fue publicado se ve alterada en la edición de Cueto; numero las estrofas e indico las variantes más significativas incluidas por este autor a su lado:

	Publicado	Cueto
[1]	"¿Hasta cuándo, Gerarda,	
	tu peregrino ingenio	
	en frívolos asuntos	
	malgastará conceptos?	malgastará sus vuelos?
		¿Hasta cuándo, sectaria
		De la fingida Venus,
		A sus indignas aras
		Tributarás inciensos?
[2]	¿Hasta cuándo has de darles	
	infelice fomento	
	a tus locas pasiones	A tus mismas pasiones
	con amorosos versos?	Con tus amantes versos?
[3]	Esas luces tan claras,	
	que te concedió el Cielo,	
	no le causen enojos	
	si tributenle inciensos.	Mas tributenle inciensos.
[4]	Yo también algún día	También laúd de amores
	templaba el instrumento,	Templaba yo otro tiempo,
	creyéndole sonoro,	
	cuando más descompuesto.	

[5]	Yo también invocaba al que llaman Dios ciego, e hice (¡rara locura!) me prohijara Febo.	[esta estrofa no aparece en Cueto]
[6]	Yo lloré ingratitudes, yo celebraba afectos, empleando en delirios, la dulzura del metro.	Yo lloré ingratitudes, Yo ensalce los afectos, Empleando en uno y otro Las dulzuras del metro.
[7]	Pero ya arrepentida de tan frívolo empleo, sólo a dignos asuntos dedicarle pretendo.	de tan bajos empleos
[8]	Tú, amada compañera, sigue también mi ejemplo, no aguardes que algún día lo exija el escarmiento.	
[9]	Emprenda, emprenda mucho, elévese tu ingenio remóntese su Numen, no aleteé rastrero.	[esta estrofa no aparece en Cueto]
		A esferas encumbradas elévese tu ingenio, cruce el númen volando, los ámbitos del cielo.
[10]	No tejas más laureles a ese contrario sexo que sólo en nuestra ruina fabrica sus trofeos.	A ese enemigo sexo,
[11]	Y si se resistiere a tu loable afecto, tu corazón, dé parte de todos tus afectos.	[esta estrofa no aparece en Cueto]
[12]	Si la mente se excusa a darte sólo pensamientos, y sólo te sugiere los frívolos y tiernos.	Si la mente te niega sublimes pensamientos,
[13]	Nuestra común amiga sea tu nuevo Febo, ella te preste especies a tus primeros versos.	La Virgen que adoramos, dando a tu lira aliento, será el númen divino de tus primeros versos.
[14]	Y luego que tus voces llenen de gozo el viento, verás que diferentes guirnaldas te tejemos.	verás cuán diferentes
[15]	Verás caer marchitas esas rosas de Venus, y perder la fragancia, que te encantó algún tiempo.	
[16]	Del más sacro Parnaso subirás a lo excelso, y al monte de Helicona mirarás con desprecio.	y el monte de Helicona
[17]	Ea, Gerarda mía, remóntese su vuelo y perdona a Fenisa tan osado consejo."	

Con las variantes de la estrofa segunda del original, Cueto varía el contenido de época, descontextualizando en cierta medida la poesía, ya que elimina el neoclásico concepto de "loca pasión" por el más neutro de "mismas pasiones"; al matizar, en la séptima "bajos empleos", donde ponía "frívolos empleos", elimina una crítica habitual de la Ilustración como es la pérdida del tiempo en asuntos no útiles, sustituyéndolo por un concepto moral.

Sin embargo, las variantes más significativas son la eliminación de la quinta estrofa, con lo

que queda fuera de la nueva redacción el sobrenombre de la autora, identificado con una vida anterior (en la que se cantaba a Cupido, el amor ciego, pagano); en la número trece se produce la sustitución de "nuestra amiga" por el más explícito "la Virgen" y se pierde el calificativo de nuevo Febo, se elimina el comparativo con la mitología pagana, aunque después se mantenga la visión paralela del Parnaso sacro y el monte Helicona. La eliminación de algunos referentes mitológicos y la acentuación de otros cristianos es una constante en las modificaciones del original introducidas por Cueto.

Este poema muestra de nuevo la utilización de una anacreóntica con un tema impropio en el que se critica a la mujer ociosa por el mal uso del talento poético al dedicarlo a temas inadecuados (todos los que se relacionan con el amor); aconseja combinar lo dulce ("empleando en delirios/la dulzura del metro") con lo útil, principio de creación defendido por los más destacados autores ilustrados. Como argumento de convicción utiliza la amenaza del castigo religioso ante un comportamiento amoroso ilícito o mundano.

Para considerar las características específicas de la relación entre las mujeres y la literatura y, sobre todo, la utilización de ésta como instrumento moralizador de fuerte carga religiosa, me parece esclarecedor comparar este poema con el que escribió Jovellanos en 1776 en su carta a los amigos de Salamanca, en la que les inducía a dejar el tema amoroso, fútil y sin importancia, para dedicarse a otros temas socialmente útiles. Hay sin embargo varias diferencias significativas:

- Jovellanos ofrece como motivo para inducirles al cambio de temática en sus composiciones la gloria eterna, la fama tras la muerte, mientras que Hore arguye la salvación del alma.

- Mª Gertrudis de Hore le pide que cambie su musa pagana por la sagrada, personalizada en la Virgen como nueva fuente de inspiración, (se menciona a la Virgen explícitamente en el texto de Valmar, y de manera indirecta por ella misma en el manuscrito, como "nuestra común amiga").

Jovellanos también pide a Delio que ensalce la santa religión pero Delio era Fray Diego González, un religioso, condición que ignoramos de Gerarda y que Hore no menciona.

Jovellanos tiene en cuenta el diferente carácter de sus amigos y amplia la oferta de materias. A *Bátilo* (Meléndez Valdés) le encomienda cantar las heroicas hazañas de la patria, y a *Liseno*, fray Juan Fernández de Rojas, que reforme el teatro convirtiéndolo en escuela de virtud.

- Ambos, Jovellanos y Hore, pretenden tener el honor de ser guías de sus amigos en estos difíciles asuntos. Jovellanos quiere pasar a la posteridad por esa función, Hore afirma que quiere compartir su gozo religioso y espiritual.

Las diferencias, por tanto, son evidentes: frente al concepto de Jovellanos sobre la utilidad social de la poesía, en la que los poetas ejercerían de guías de las masas lectoras por caminos de mayor provecho que les ganarán la gloria por su contribución al bien del país, Mª Gertrudis de Hore, reciomienda una temática exclusivamente religiosa y moral a su amiga, elección que ella misma hizo tras su ingreso en el convento.

Hore no aspira al reconocimiento ni a la gloria literaria, sino a la salvación del alma, al trabajo terreno para conquistar la gloria eterna. La carencia de ambición literaria, poniendo la literatura al servicio del bien del espíritu, es otra de sus características, si bien sobre este punto cabe cuestionarse si es adaptación al modelo impuesto o la propia voluntad de renuncia a las pompas, incluso literarias, del mundo teniendo en cuenta que su firma es fácilmente identificable en aquellas poesías que publica en vida.

El resto de los poemas publicados son la anacreóntica *La ensalada*, la *letrilla*, y los poemas contenidos en la *Carta* que escribió con motivo de la visita de los reyes a Cádiz

La anacreóntica y la letrilla son *La ensalada* y una *Letrilla* publicadas en el *Diario de Madrid* (21-V-1795, pp. 577-578), y firmadas como H.D.S. La primera tiene una temática anacreóntica clásica ya que constituye una llamada a disfrutar de los placeres de la vida cantando a los goces sensuales, el amor, el vino, la música, etc... Es éste un estilo más ligero que el de otras composiciones de la autora, como destacaba la crítica del *D.M.* el 8 de junio de 1795, p. 651:

> "Las poesías de los días 11 y 21, señaladas con las iniciales H.D.S., me consta son de un Señora gaditana, conocida con el nombre de la *Hija del Sol*, su instrucción

en varias lenguas, su erudición escogida, su buen gusto e ingenio, juntamente con sus prendas personales, la han adquirido la admiración de cuantos la han tratado. En estas tres composiciones se advierte su facilidad en la poesía, y aunque las dos anacreónticas tienen la gracia y ligereza propias de este género, no son comparables con la canción, llena de sólidas máximas y de filosofía."

En esa anacreóntica, pese a situar la acción en el medio campestre, no se parte de la descripción del *locus amoenus*, propicio para el deleite de los sentidos y el goce de los placeres sino un ambiente inhóspito, ruidoso, desagradable, provocado por las riñas de las zagalas de la aldea. Frente a él la autora establece su propio ambiente placentero protegiéndose, con un grupo de selectas amigas, en una cabaña para alejarse del bullicio y disfrutar de los placeres más sencillos:

"De riñas y cuestiones
ardiendo está la aldea
todas hablan a un tiempo,
y no hay quien las comprenda.
[...]
Niña de la cabaña
cierra pronto la puerta,[9]
y porque no la empujen
arrímala una piedra."

El espacio interior femenino que logra tiene también sus propios placeres que residen en la buena compañía y los alimentos sencillos: agua serenada, mantelillo "que de limpio blanquea" y una variedad de hortalizas y verduras descritas por su olor y su color. Los sentidos se excitan así de una manera muy honesta, en lo que Lewis califica como un lugar lleno de sensualidad.

El tradicional paisaje natural y la idealización de la vida campestre se sustituye así por una selección de elementos naturales producidos por el hombre, frutos y verduras, consumidos en el interior de una cabaña. El contraste entre el exterior inhóspito y el interior placentero se remarca en los versos finales:

"Y mientras que las otras
necedades alternan,
comamos y bebamos
en paz nuestra merienda."

Los elementos que destacan en esta peculiar anacreóntica son tres; el primero, un criterio elitista para seleccionar a las mujeres dignas de amistad: aquellas que observan la moderación de costumbres, desarrolladas en el espacio privado, frente a las que la incumplen con su escandaloso comportamiento público.

El segundo elemento destacable es la falta de idealización de la vida real de pastores y campesinos; las verdaderas zagalas que quedan marginadas, por zafias y marrulleras, frente a la selectas amigas de la autora. El encierro, en este caso, se realiza con un grupo de mujeres que por contraste con las zagalas necias representan la sabiduría, no en un sentido intelectual sino moral.

Como tercer elemento, una constante temática de la autora: la división del mundo en espacios interiores y exteriores; los primeros suponen el refugio, la protección, el asilo (como será luego el convento, por ejemplo) frente al exterior peligroso, pecaminoso, turbulento y de mal gusto.

En este sentido, tiene cierto carácter subversivo, por cuanto excluye de su universo a los hombres, que no considera necesarios, pero esa subversión tiene un límite establecido en la reducción del papel de la mujer al encierro, condenadas al exilio de la vida social, aceptado por la autora como una liberación y predicado por los ilustrados para la buena marcha de la sociedad y la familia, y la pasividad en cuanto a su propia vida, optando por la huida y la dejación de la responsabilidad personal.

---

[9] Lewis destaca la aliteración del segundo verso y el ritmo interno que marca en versos como "cierra pronto la puerta".

La *letrilla* que acompañaba a esta anacreóntica tiene el esquema de la fábula: los protagonistas son animales y se escribe con pretensión de moralizar; presenta la, ya clásica en este género, laboriosidad de la hormiga frente a la inconstancia del palomillo, trabajador discontinuo guiado por la necesidad que recibe el castigo.

Otros dos poemas están incluidas en la *Carta de una religiosa de Cádiz, de 11 de marzo de 1796* (*D.M.*, 29-III-1796, pp. 365-367, y *Semanario de Salamanca*, T.XI, pp. 25-27). Son una *décima* y un *soneto* de compromiso que describen el alboroto que se produce en la ciudad con la llegada de los monarcas y el honor que supone para la ciudad;la décima, por ejemplo, dice:

DÉCIMA

"Amigo, del Jubileo
la casualidad dichosa
con esperanza gustosa
le daba impulso al deseo:
Ya voy a ver, ya no veo,
ya su Majestad venía,
ya pasó de largo:¡¡oh impía
suerte, de rigores llena
pues de Tántalo la pena
le tocó a Santa María[!]"

Hay una gran diferencia entre estas composiciones y las demás de Hore; éstas son breves, mucho más de las que habitualmente publicaba y su función es actuar como complemento de la carta citada con anterioridad.

Tenemos así, por un lado, las poesías de contenido moral, que aparecen dirigidas a un interlocutor femenino, frente a las que le permiten expresar su sensibilidad, utilizando algunos recursos estilísticos del rococó. Agrupa así los valores reconocidos para una mujer de fin de siglo: la capacidad sentimental enfocada, en este caso a lo maternal (aunque se le escape un retazo de pasión) y la capacidad de convertirse en ejemplo para otras, dedicando a lícitos asuntos sus momentos de ocio.

La ensalada recoge sus obsesiones, que van desde la huida del mundo, a la felicidad que se alcanza cediendo la libertad a cambio de amor y protección, y que incluyen la exaltación de la compañía femenina; en general el mundo exterior, como en otras autoras, se concibe como peligroso no en lo físico, sino en lo moral, corriéndose el riesgo de una caída que le haga perder la vida eterna.

La última cuestión que debe considerarse es el calificativo de prerromántica que ha merecido de algunos autores. En las composiciones de contenido moral los rasgos prerrománticos quedan, a mi entender, conscientemente anulados por la autora; como ejemplo, la burla que merece la decisión de suicidarse de una anciana por viejos amores, frente a otros poemas no publicados en que se invocará la misma actitud de Safo como un ejemplo positivo del amor.

En los dos poemas dedicados a los pájaros sufrientes, en que su sentimiento se expresa de una manera más clara; ella es el poema y toma como excusa al pájaro para manifestar ternura, dolor, o incluso pasión. Para ello se utilizan los recursos propios del rococó que ya he señalado, diminutivos, exclamaciones, la preocupación por lo detalles (como el plumaje del ave), etc... Pero en ellos se muestra favorable a la cautividad de la propia alma como clave de la felicidad, un sentimiento más cercano a la dependencia deseable para la mujer que triunfa con la burguesía, que a la devoción romántica por la libertad.

Finalmente el interés por la muerte que muestra en alguno de ellos, y que Lewis vincula con las *Noches Lúgubres* de Cadalso, encuentra una mayor justificación, en coherencia con el resto de su poesía, si tenemos en cuenta la presencia de la literatura de "desengaño" en la obra de Cadalso[*].

[*] GLENDINNING, Nigel: *Vida y obra de Cadalso*. Madrid, Gredos, 1962. p. 84.

Por otra parte, éste tiene en común con Young la inexistencia de un designio divino que alivie la vida terrena, y el que su protagonista sigue adelante por "su estoicismo personal"[49] no por fe en la vida eterna, dos rasgos que no pueden ser compartidos por Mª Gertrudis de Hore, que hace de la vida eterna y la existencia de Dios la columna vertebral de sus discursos. Versos como *"nada en el mundo dura/todo lo acaba el tiempo"*, recuerdan más al Barroco que al próximo Romanticismo.

Poesías conservadas en manuscritos

Se conservan tres manuscritos que recogen la obra poética de Mª Gertrudis de Hore. En el que he llamado B.N.1, quedan recogidas un *Idilio Anacreóntico*, dos *odas* ("Ya, Gerarda mía..." y "Bellísima Diana..."), una *octava acróstica forzada*, un *madrigal*, dos *sonetos*, dos *décimas*, dos *endechas*, un *endecasílabo*, y una *anacreóntica*. Ninguna de ellas fue publicada en su momento y algunas de las composiciones de este manuscrito sí parecen anteriores a su profesión, no solo por la narración del viaje, impropio en una religiosa sino también por los requiebros de amor y el orgullo literario que muestra en algunas de ellas frente a la humildad de la que hace ostentación en toda su obra pública.

La primera composición, el *idilio anacreóntico*, muestra cierta preocupación social, pues al cumplimiento del deber de la amistad, que le lleva a narrar su viaje a un amigo, se une la reflexión sobre algunos asuntos que hacen referencia a la situación de los campesinos y las tierras de España, que si bien es reconocida como pobre y desgraciada, también es mirada con envidia porque carece del artificio de la vida de la Corte:

"Transito enternecida
la miserable Mancha
donde para arruinarse
la gente se propaga.
Hago mansión gustosa
en la limpia vialva
con agrado asistida
de sus bellas zagalas.
[...]
Afectos naturales
en sencillas palabras
que admira como extraños
como nuevos agradan.
[...]
Los inocentes dones
de la limpia cuajada
y las tejidas ligas
de finísima lana.
Los despojos habidos
en la cetrerea casa
y la negra morcilla
en el hogar ahumada
Más para mí apreciable
que el oro y que la plata
y los ricos tesoros
de los grandes monarcas.
Pues dádivas son estas
sin arte y sin falacia
que con verse admitidas
se conocen premiadas.
[...]"

[49] *Ibídem*. p. 85

El viaje representa también la libertad frente al encierro que en su casa le espera; el lamento por ese encierro a que se verá sometida contrasta con el elogio de la clausura que se convierte en tema recurrente de sus poemas publicados en periódicos del momento, sobre todo en los años 90; si en ellos se valora la huida del mundo como vía para una progresiva purificación del alma, en éste se lamenta la pérdida de la libertad.

Le sigue a éste una *oda* ("Ya, Gerarda mía,...") que se encuentra también en el manuscrito encontrado entre los papeles de Valmar. En el de Madrid no lleva ninguna indicación de las circunstancias en que se compuso, pero el de Santander dice: "La vida de la Corte: disculpándose porque tardó en contestarla. Carta familiar" y con este mismo comentario la publicó Cueto[9]. En este poema, describe las ocupaciones de la Corte que le han impedido escribir antes a Gerarda, lejos de la actitud de desprecio que exige para esas diversiones en los poemas que publicados:

"[...]
Los sentidos solo[s]
son los que aquí reinan
pues sujetan ellos
hasta las potencias.
La música dulce
la danza ligera
la cómica farsa
la triste tragedia
El bárbaro circo
de gentes y fieras
a quien la costumbre
permite o tolera."

Algunas obras de este manuscrito obedecen a una demostración de habilidad poética en los que se pretende la adecuación formal al modelo elegido, como una *Octava acróstica forzada*, con el mismo final y cuyas iniciales forman un nombre masculino común en esta autora para designar al amado, Mirteo:

"M i tierno amor a tu lealtad confi
Y solo en ti reposa mi cuidad
R igores abandona el pecho mí
T odo a tu dulce afecto dedicad o
E n tu poder entrego mi albedrí
O bstenta el mando que mi fe te ha dad
M is caprichos se venden a tu rueg
Y a en mi no hay voluntad pues te la entreg "

Este poema debe de ser anterior a su profesión por su temática amorosa.

El mismo Mirteo es el destinatario de las manifestaciones amorosas del *Madrigal* que aparece a continuación y que contrasta, como el anterior, con los poemas que sí publicó:

"Cuando apartar nos veo
sólo una corta Sierra
¿saldré yo de esta tierra
sin ver, sin abrazar a mi Mirteo?
Imposible lo creo;
amor, amor piadoso
este piadoso gozo
concedo a mi deseo,
o faltará a mi pecho resistencia
para sufrir tan dilatada ausencia."

[9] Hay en Cueto correcciones necesarias a algunos errores sintácticos respecto a la copia del manuscrito de Madrid y de alguna falta de sentido, que he incluido entre corchetes; también ha reformado estrofas enteras según su gusto, aunque en este caso no son significativas.

Algo más que entretenimiento es el *soneto* que se encuentra bajo el epígrafe *Habiéndose desbocado el caballo que llevaba una Calesa en que iba, compuso al asunto este...* ; el soneto tiene una segunda lectura que trasciende la anécdota y manifiesta una experiencia vital más profunda, lo que explica las referencias al hado y el trágico desenlace y la reflexión final, tan en la línea de esta autora, sobre el ejemplo y el escarmiento, producto por lo general de no haber seguido los modelos adecuados; ella misma quiere convertirse ahora en uno de ellos:

"Soberbio bruto que de instinto ajeno
precipitarme intenta desbocado,
y ejecutor del más tirano hado
decreto cumple de impiedad lleno.
Pues la traición hoy con mi muerte estreno
no dure más el riesgo amenazado
que en llegando el rigor a ejecutado
se acabará lo que en tenerle peno.
Y a ti imaginación, di ¿no te bastan
el peligro, y el susto en que me miro?
Póstumas reflexiones te contrastan,
y el sosiego del último suspiro
olvida el que dirán, pues sólo siento
que lo que no fue ejemplo sea escarmiento."

La caída aparece en otras ocasiones en esta poetisa como elemento de ruptura con una vida o unos sentimientos equivocados (así en *El amor caduco*) y el caballo desbocado se identifica en otros poemas de la autora con las locas pasiones que, descontroladas, llevan al hombre, hacia la muerte y la perdición; así en un poema místico que publica Cueto dice:

"Yo, aquella que atrevida
el campo de la vida
corrí desenfrenada,
cual bestia desbocada,
[...]"

Escribió dos décimas que recogen y responden a las dudas sobre la autoría de este soneto (ya citadas); la primera está rematada por estos siete versos:

"Con el ánimo mismo
yo te prometo
que les diera la causa
como el efecto.
Que es dolor grande
que a quien le ha prohijado
propiedad falte."

Mª Gertrudis expresa aquí un interés en obtener el reconocimiento por su obra literaria que choca con la humildad que exhibe en los poemas que sí vieron la luz durante su vida; aquí se percibe un orgullo personal, un ambición que no encaja con su imagen pública posterior, a la que ella contribuye, de mujer arrepentida que sólo busca auxiliar espiritualmente a sus semejantes.

Las *Endechas* que le siguen son una muestra de las composiciones de amor pastoril; el tema del amor que tiene por objeto un zagal, se combina con el elogio de la mayor sencillez de la vida alejada de todo tumulto. Safo aparece de nuevo como referencia femenina de la máxima entrega por amor.

"En mi verso amado
aun más celebrado
que el Barquero amado
de Safo constante
por benigna estrella
de mí tan querido
cual lo fue Cupido
de su Signis bella."

El amor que lleva al amante a la plenitud a cambio de su libertad, se expresa de nuevo en la *Endecha a la perdiz.*

Los *Endecasílabos a sus amigas*, están indiscutiblemente escritos "poco antes de su profesión" como se señala en el manuscrito de Cueto. Sorprende en ellos que el elogio a la vida en el convento no se basa tanto en la vida religiosa como en la camaradería femenina, un mundo en el que se valora despertarse sola y la relación exclusiva con mujeres que proporcionan respeto, juegos, compañía, sin que implique renunciar al mundo exterior que se alcanza a través de la visita de su amigas. A la ya reiterada idea de que el encierro es garantía de felicidad y tranquilidad frente al mundo turbulento se une, para ser perfecto, que éste sea exclusivamente femenino.

Para expresar la idea del convento como puerto seguro, utiliza la vieja imagen del barco salvado de tormentas y huracanes; expresa así el temor que le inspira una vida propia fuera del refugio de un convento o una familia estable, pues se usa para describir ambas situaciones.

Este poema se recoge también en el manuscrito B.N.2 y en Cueto[51]:

B.N.1.	B.N.2
"[...]	
Ya la nave que anduvo por el golfo	
expuesto al choque de contrarios vientos,	
sin temor de huracanes y borrascas	
logró tener del mar seguro puerto,	Logró feliz el más seguro puerto.
	Ya aquella peregrina caminante
	que vuestro lado disfrutó algún tiempo[52]
fijo el dudoso pie para su dicha	
del desengaño en el sagrado templo:	
En la Santa quietud y su muralla[53]	En la santa quietud de sus murallas
lejos de hallar el arrepentimiento	
que tantas veces cuasi persuadida	
temer le hicieron los avisos vuestros,	
hallo la paz, el gusto, la alegría,	
los placeres, el gozo y el sosiego,	
que en este caos de contrariedades	
en vano procuró buscar su esmero.	
Aquí amanece el día, y sin cuidado	
su belleza a gozar sólo despierto,	sólo a gozar su bella luz despierto.
y después de rendir como es debido	
al Santuario aquel primer momento,	
a la labor dedico algunos ratos.	
Otros en la lectura me divierto,	
y la pluma me ponen en la mano	
gusto y obligación al mismo tiempo.	
Ya de algunas amigas la memoria	
en la reja me busca con esmero,	
y con gusto, dejando ocupaciones,[54]	
corro a mostrarlas mi agradecimiento.	
Pero de cuantas dichas proporciona	
este feliz retiro que poseo,	
no hay alguna que tanto me complazca	
como la amable sociedad de adentro,	

[51] Parece más correcta la versión de B.N.2. para los versos "con su indecisa suerte no lastime" y "En la santa quietud de sus murallas", por otra parte el añadido "Ya aquella peregrina caminante/...", construye de modo paralelo a la anterior (en que utiliza la nave) una comparación que pretende establecer la desorientación vital de la autora antes de ingreso, lo que parece coherente con la composición.

[52] Cueto también recoge estos dos versos que no aparecen en el B.N.1.

[53] Cueto coincide con la versión del B.N.2.

[54] Cueto:

"[...]
y con gusto dejando mis tareas
corro a mostrarles gratitud y afecto.

En el trato agradable de sus gentes mas atención disfruto que merezco y en la voluntad de cada cual que hablo es el favorecerme nuevo empeño.[55]	
Las ya de edad me tratan como hija[56] yo les pago con todo mi respeto, y con la juventud alegre logro[57] la diversión, compañía y juego.	Las ya de edad me tratan como a hija la diversión de compañía y juego.
Ved amigas si en esta nueva vida[58] queda qué apetecer a mis deseos sino que no escaseeis a mi cariño[59] vuestra noticia[60] que constante espero."	 vuestras noticias que constante espero

Cueto que corrige mucho los versos de Mª Gertrudis de Hore, introduce en este poema unos versos (que señalo en cursiva) que intensifican, el contenido religioso del poema:

"Que en ese caos *de pesar y angustia*
pompa, amor, juventud, jamás le dieron...
Aquí amanece el día, y sin cuidados
su belleza a gozar sólo despierto,
y después de rendir *ante las aras*
gracias y adoración al Ser supremo
a la labor dedico algunos ratos".

Primero sustituye *"contrariedades"* del original, por *"pesar y angustia/pompa, amor, juventud, jamás le dieron"* convirtiendo los factores externos, las circunstancias que dificultaban su vida, en comportamientos personales y sentimientos interiorizados que hacían de su vida un atentado contra la verdadera felicidad. El segundo cambia el *"Santuario"* por la referencia explícita al Dios cristiano de *"ante las aras gracias y adoración al Ser Supremo"*; el manuscrito tenía un contenido menos ortodoxo que Cueto, como he señalado en las correcciones que realiza sobre otros poemas, se dedica a reforzar las referencias al cristianismo, eliminando dudas sobre su contenido real, que a veces podría resultar ambiguo en cuestiones de religión[61].

Sigue en el manuscrito un *Soneto* de tema amoroso, por lo que parece, en que se insiste en la idea de que el punto álgido del amor se consigue renunciando a la propia libertad, encarcelada en la voluntad y los brazos del amado ("prisionero feliz para su vida").

Este soneto no es reproducido por Cueto que sí publica el siguiente poema, una *oda* de amor pastoril en el que la amante abandonada solicita consuelo a Diana, símbolo de la fidelidad a la propia condición de doncella, de la libertad de la mujer respecto a las ataduras que supone cualquier sentimiento afectivo hacia un varón.

La anacreóntica que cierra el manuscrito es un manifiesto de intenciones y motivos poéticos; explica aquí que quemó sus poemas y define como *místicas* sus composiciones posteriores a la profesión. En el manuscrito B.N.1 le antecede este título: *Habiendo ido Dn. Rafael Hore enviado por*

---

[55] Cueto:

"no hay ninguna que tanto me complazca
[...]
y es en voluntad de cuantas hablo,
el hacerme favor constante empeño."

[56] En Cueto corregido como en B.N.2.

[57] Cueto:

"Y con la alegre juventud disfruto
candor y vida, y diversión y juego."

[58] Cueto: "Ved, pues, si en esta plácida existencia"

[59] Cueto: "sino que no neguéis a mi cariño"

[60] Cueto "Noticias vuestras".

[61] LEWIS, E.: *Art.cit.* p. 103., señala en este poema una de las técnicas poéticas preferidas de Hore, refiriéndose al verso "la diversión, compañía y juego":
"...I call a brushstroke technique- the enumeration of multiple nouns, not always logically related, that "paint" with words."

una amiga de la Autora a pedirle a ésta las poesías que había compuesto en el Siglo, le respondió en el mismo tono, con la siguiente... (a su lado coloco la versión que publica Cueto):

B.N.1.	Cueto
"Amado primo mío	
no creas a mi amiga	
pues de antiguos papeles	
no queda[n] ni aun cenizas.	
Tú no has de contentarte	
con místicas poesías	
que son las que a mi pluma	
le están permitidas.[62]	
A profanos asuntos	
no puedo dirigirla	
pues ya de mi memoria	
tan distantes se miran.	
Ya mi numen rehusa	
la invocación antigua	
del mentido Parnaso	
y sus fingidas Ninfas.[63]	
Ya desde que a mi frente	
ciño la hermosa cifra	
del *veni electa mea*	
que aseguró mi dicha,	
Las rosas con que Venus	
me coronó algún día	
vi caer deshojadas	
pisadas y marchitas;	
Abandoné de su hijo	Desdeñe de la tierra
la deidad fementida	ternuras fementidas,
y del Amor Divino	
me hice dichosa víctima.	
De Mirtilos y Ergastos	
olvidé las noticias	
y al pastor mas amante	
le dediqué mi vida	
Rompí o entregué al fuego	
Cuanto serme podía	
fomento a unas memorias	
ya de mi aborrecidas.	
Y así en vano pretendes	
de algún modo adquirirlas	
que en esto no te puede	
servir tu afecta prima".	

La única variante significativa de Cueto es la de eliminar, de nuevo, la mención a Cupido; en esta ocasión parece que su eliminación obedece más a el deseo de adecuar el poema a una época que no gustaba de alusiones mitológicas.

Expone aquí los mismos principios poéticos que en la *Carta a Gerarda*; se resumen en ella los temas adecuados en la poesía de una religiosa y se defiende el olvido de todo lo mundano por los asuntos divinos. Se contrapone la mitología clásica, Eros, hijo de Venus, en el campo de lo aborrecido junto a lo pastoril (Mírtilos y Ergastos) mundano a sus equivalentes religiosos, el verdadero amor y el mejor pastor, Jesús, objeto amoroso de poemas pastoriles a lo divino. Este cambio se simboliza en la caída de las rosa de Venus, símbolo utilizado también en la anacreóntica *A Gerarda*.

---

[62] Cueto: "Sólo están permitidas."
[63] Cueto: "de sus fingidas Ninfas."

La insistencia de María Gertrudis de Hore en la propiedad de temas específicos para su nueva condición, y su nuevo estado espiritual, permite suponer, de creerla, que este primer manuscrito contiene poemas anteriores a su ingreso en el convento; así las composiciones en que se refiere a viajes realizados o los dedicados al amor humano ajustados al modelo pastoril; en otro sentido, la suposición se apoya en las manifestaciones de orgullo por su creación que no sería lícito tras su profesión; la existencia de estos poemas me obliga a concluir que o la destrucción que asegura llevar a cabo no fue real o que escaparon a su control copias de algunos de sus escritos y en ambos casos lo convierten este poema en un manifiesto de la intención de ruptura de la autora, resaltada por los críticos posteriores.

Este manuscrito presenta una imagen más rica de la autora dada la variedad temática de sus poesías: de relación social (la epístola a Gerarda), juguetes literarios (como la acróstica forzada), el contacto con el mundo literario que la infravalora por ser mujer (los poemas sobre su autoría) y finalmente los que se producen a partir de su conversión. Uno de éstos últimos, los posteriores a su ingreso en el convento, se convierte en un manifiesto literario (el poema dirigido a su primo) comunicando su decisión de dedicarse sólo a la poesía "mística" y el otro viene a ser una versión religiosa del apartamiento con un grupo de selectas amigas que veíamos en la anacreóntica *La ensalada*, y que induce a creer que su vocación obedece más al miedo que le inspira la vida en el exterior que a la propia convicción religiosa.

En lo formal se reduce el número de anacreónticas respecto a la proporción de éstas que fue publicada, se recoge una mayor diversidad de metros; utiliza estrofas más estructuradas (décimas, sonetos, octavas) y otras más libres, como las endechas.

El segundo manuscrito, el que he denominado B.N.2., no se conserva en buen estado; contiene cuatro poemas sin calificar, dos décimas, cuatro glosas, un grupo de endecasílabos, además de una canción y dos anacreónticas ya publicadas en los periódicos.

El primero de ellos esta firmado y lleva fecha: "26-9-1796, Cádiz de Dª Mª G. Hore. Religiosa en Sª María"; a pesar de que es posterior a su profesión como religiosa su tema es puramente mundano y lejano a la mística que confesaba ser el único tema de su obra, lo que viene en cierto modo a desmentir su profunda conversión, de la que no deja, en cambio, ninguna duda, en lo que sí publicó en su momento. En esta manifestación privada muestra su subjetividad (la reflexión sobre unos sentimientos personales que le vinculan a las relaciones humanas con sus amigas), que se aleja del servicio a las reconvenciones morales a las que se dedicaba preferentemente en sus poesías publicadas en periódicos para vincularse al lamento basado en un motivo fútil propio de la época: el olvido de una amiga.

"[...]
Pues ésta,[¡] Ah desengaño!
en tan corta distancia
que un muro nos rodea,
que una llave nos guarda,
Ni ve ya a su Jeniza,
ni ya de saber trata
si cesó su existencia,
o si respira el aura.
Se va sin despedirse,
vuelve sin avisarla,
y nada en fin le mueve
que antes le interesaba.
¡Sol! tu luz esconde
por no ver su inconstancia,
[¡]Oh,[...] Océano
ronco en tus Olas brama[!],
acompañad mi pena,
sentid, sentid mis ansias,
y llevadle mi quejas
a la ingrata Melania."

Hay en él poemas que se refieren a la creación literaria; el que lleva por título *No doy muestras de amarte, ¡¡qué pena!*, expresa la necesidad de la gracia e inspiración divina para atreverse a hablar con propiedad de la grandeza de los asuntos religiosos y se queja por no recibirla:

"¿Por qué sin amor tuyo
permites llegue a hablar
cosas tan superiores
a mi capacidad?
[...]
Que grande atrevimiento
es querer demostrar
algo de tu grandeza
sin saberlo explicar
[A los] labios groseros
[y] sin purificar
[sólo] les convenía
decir tres veces A (1)
[...]
[¡]Oh Gracia que previenes,
y sabes madrugar![],
habita en este pecho
que tan helado está.
No me libra de pena
la misma frialdad,
y el corazón por tibio
se quisiera inflamar.
Dejarme el sentimiento,
él será mi caudal,
Si el dote que me diste
no merezco gozar.

(1) En alusión a cuando llamó Dios a Jeremías y éste prorrumpió: a,a,a,Señor no se hablar."

La siguiente composición lleva como título *La pluma que tiene un corazón con grillos de donde salen cadenas, una que tiene [...] al mundo y rota.* La componen unas *dëcimas* que son, a su vez, la explicación que ofrece para su conversión y la presencia de algunos de sus temas favoritos, como la prisión deseada, que se convierten en la clave de su poesía y su vida. Puede leerse en éste poema como son la angustia y el miedo lo que la llevan a la conversión; asustada por los extremos a los que le había llevado su afición a lo mundano, busca refugio para no acabar de perderse:

"La pluma antes de escribir
nos anuncia su destino
cuyo enigma peregrino
así se ha de definir.
No sé aun que llego a vivir
asida a este mundo tanto,
después se vio con espanto,
que por su bien sin segundo,
al espíritu del Mundo
venció el Espíritu Santo.
[...]
Ella se impuso la pena
del encierro que prefiere,
cárcel donde el cuerpo muere
prisión donde el alma reina.
Huye de la gloria terrena
con constancia muy notoria
y por us acción meritoria
puede alcanzar sin desgracia
perdón de culpas; [¡] qué gracia!
descanso eterno;[¡]qué gloria!"

Siguen a ésta dos composiciones dirigidas con distintos motivos al Señor Obispo, cuyo único mérito es el de ser modelos perfectos de poesía de relación social, en este caso manifestación de agradecimiento y cortesía. El primero tiene como título *Para pedir el nombre a el Sr. Obispo*[44]. La segunda es la *Décima que fue con la fineza del dulce, para el señor Obispo, cuando el hábito*[45].

Este manuscrito tiene como peculiaridad, como he dicho más arriba, la de incluir poemas de otros autores, entre ellos el que escribió el Marqués del Mérito con ocasión de su toma de hábito. Este poema era también recogido por Cambiasso y Verdes como muestra del afecto que sentían por ella los que la conocieron y, posteriormente, por Fernán Caballero, para dar fe de la veracidad de su relato:

"Ya en sacro velo esconde la hermosura,
en sayal tosco, el garbo y gentileza
la hija del sol, a quien por su belleza
así llamó del mundo la locura.
Entra humilde, y alegre en la clausura
huella la mundanal falaz grandeza,
triunfadora de sí sube a la alteza
de la santa Sión mansión segura.
Nada puede con ella el triste encanto
del siglo la ilusión, y la malicia
antes lo mira con horror y espanto.
Recibe el parabien feliz novicia
y recibe también el nombre santo
de la Hija amada del que es sol de Justicia."

Este poema resalta aquellos aspectos que la leyenda sobre Mª Gertrudis de Hore (basada en ciertos hechos reales al parecer) que es uno de los factores posteriores para el éxito y la consideración (manipulándola hacia lo puramente religioso) de su obra: su belleza, el abandono del mundo triunfando en su carácter la humildad, el dominio de toda voluntad y el espanto ante lo mundano. Esta es la misma imagen que ella ofrece de sí misma en algunos de sus poemas.

---

[44] El poema es el siguiente:

"Si al reconocer el alma felizmente
en las aguas de Gracia a nueva vida
es costumbre, que el nombre se le pida
a quien le lleva a la sagrada fuente.
Si quien el mundo deja diligente,
y a la estrecha clausura se convida
su gusto, y propia voluntad olvida,
siendo a la ajena humilde, y obediente.
Yo que a la profesión nacer espero,
yo que a la religión feliz me ajusto,
de una y otra razón valerme quiero,
y pues ya en mi no hay voluntad, ni gusto,
y pues tengo un Padrino a quien venero
que me señale adducacion es justo."

[45] El poema es:

"Mi humildad señor, que intenta
mostrarse hoy agradecida
a bondad tan conocida,
como la que experimenta.
esa fineza os presenta
de su dicha por memoria,
y siendo ésa tan notoria
como se llegó a mirar,
sólo tiene que desear
la profesión, y la Gloria."

A este poema que se le dedica le siguen cuatro glosas de tema religioso: la primera se refiere a la Semana Santa; la segunda se dedica a la figura de la Virgen, haciendo hincapié en el misterio de la Purísima Concepción, advocación por la que debe tener particular devoción ya que era religiosa en el convento de la Purísima Concepción de Cádiz; la tercera insiste en el dogma de la Purísima Concepción de la Virgen a la que añade su condición de Patrona de España (consagrada como tal en 1760); la cuarta y última expresa la complejidad de lo religioso. Estas glosas son su producto menos personal ya que no expresan una experiencia personal subjetiva sino principios religiosos ortodoxos, de la obra de esta autora que las escribiría en función de su profesión en la fe, como labor obligada que pone de manifiesto su propósito de adecuarse a su nuevo estado.

La última composición exclusiva de este manuscrito es *A Voltaire sobre el estado actual de la Francia*, una traducción del italiano (cuyo original y autor desconozco) que insiste en la maldad de la Revolución Francesa, contraria a la fe, cuya consecuencia más funesta es el asesinato de los reyes, y que tenía su origen en las ideas de los "espíritus fuertes" representados aquí por Voltaire al que condena al infierno por sus pecados contra la religión y la monarquía:

"Sombra fatal, que por la negra espuma
vuelves del[a] triste Averno a el patrio suelo,
mira si debe estatua, o debe duelo,
la infeliz Francia a tu inhumana pluma.
El horror que a la miseria la abruma
[t]e detiene ¿La miras con recelo?
¡¡Ah!, sobre el Sena, en vano tu desvelo
Leyes, trono, o monarca busca; en suma
combatiste la fe, nada te enfrena;
Dicha esperaste, es todo horror y espan[to]
Quisiste libertad, gime en cadenas.
Vuelve al[b] reino infeliz de Radamanto,
deja aquí el desengaño, y en la arena
el Averno, te siga eterno llanto."

Las últimas composiciones recogidas en este manuscrito son los endecasílabos a sus amigas que también estaba en el primer manuscrito ("Ya llegó en fin aquel dichoso día...") y copias de la *canción* "Avisos a una joven que va a salir al mundo", las *anacreóntica* "Bellísima zagala,..." y el poema "Oye Filena mía,..." las tres en su formato de periódico.

Este segundo manuscrito, en suma, a diferencia del anterior, que recogía diversidad de temas y experiencias de la autora, reduce la imagen de Mª Gertrudis; exceptuando el primero, cuyo carácter social no es tampoco impropio del convento todos son de contenido religioso, y de aquellas publicadas en los periódicos ha escogido las que yo he definido como de carácter moral, aquellas cuyo propósito es ilustrar en esta materia a sus lectoras. Con el material a su disposición, el compilador de este manuscrito, nos proporciona una reducida visión de la autora eliminando todo aquello que era anterior a su profesión. Por otra parte, nos ofrece una pincelada añadida con la traducción del poema sobre Voltaire, que la sitúa en el bando de la fe y el orden.

El tercer manuscrito es el que Fernández Navarrete envió a Cueto para su antología y estudio sobre la poesía del XVIII. En él están marcadas las poesías que Navarrete o Cueto, posiblemente el segundo, quiso publicar con correcciones y rectificaciones sobre el manuscrito.

Fueron publicadas las siguientes:

- *A Gerarda. La vida de la Corte, disculpándose porque tardó en contestarla.* Que también estaba en el B.N.1., y de las que ya he señalado los correcciones efectuadas por Cueto.

- *A un pajarillo.* "Infeliz pajarillo...". Publicada ya en un periódico.

- *El nido. Anacreóntica.* Es una anacreóntica formada por versos de seis sílabas, dividida en dos partes, la primera nos ofrece una descripción sensible de la ternura que le suscita la visión de

---

[a] Sustituyo *de el* por *del*.
[b] Sustituyo *a el* por *al*.

los pajaritos en el nido, con las connotaciones de desprotección, ternura infantil, amor maternal, etc... que permiten la utilización de diminutivos, expresiones de deleite y las exclamciones; en éste se dirige al amante ausente, con quien se promete disfrutar de tan inocente y premonitorio (para su propia relación) placer; la situación cambia bruscamente con la destrucción del nido, que le causa el mayor dolor. Se relaciona por su estilo y su tema con las que publica dedicadas a pajaritos, si bien aquí, aparece un amante a quien se dirige el poema, imposible en las que se hicieron públicas[46].

"ANACREONTICA. EL NIDO.

Yo advertí en un hueco	Yo miré en un hueco
de mal juntas vigas	
haciendo su nido	
una golondrina.	
[...]	
Las plumas más suaves	Las plumas más blandas
del pecho se quita,	
porque encuentre lecho	
la esperada cría.	
[...]	
A tres pajarillos,	
que amante acaricia,	
con las alas cubre,	
con el pecho abriga.	
Tal vez se levanta,	
y a buscar camina	
el tierno sustento,	
que ya necesitan;	
y tal vez su amante	
su cuidado evita,	
trayéndole insectos	
que halla en la campiña.	
Los tiernos polluelos,	
¡con qué gracia pían!	Contentos se agitan
[...]	
Sí, ven a la aldea;	Ven, aquí te aguardan
mientras allí asistas	campestres delicias.
ésta es en tu ausencia	Salud, paz, contento
la diversión mía,	aquí encontrarías
y lo será siempre	Ven, que aquí te espera
que estés en la villa.	la ternura mía.
II	
¡Déjame que llore;	
déjame que sienta!	
¡Ah, muchacho infame!	
¡pobres avezuelas!	
[...]	

La versión publicada por Cueto elimina rasgos propios del gusto de época: sustituye la gracia (propia del gusto rococó) por el contento, por ejemplo.

- *Anacreóntica: Al poner unas siemprevivas, después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas.* Reproducida por Cueto, utiliza la anacreóntica para lo elegíaco como lo hacía en la que publica a la muerte de un pajarito.

Esta anacreóntica es la única prueba que queda de que Mª Gertrudis de Hore tuvo un hijo; resulta extraño que esta circunstancia no conste en sus biografías, la real y la novelada, ya que la inclusión de la noticia de una maternidad sufriente añadiría brillo a la imagen de mujer que construyen con ella.

---

[46] Ha sido publicada por John R. Polt en su *Poesía...* por lo que es suficientemente conocida.

Estos versos indican, en todo caso, que falleció pronto víctima de las terribles viruelas como dice el título; esta pérdida y su renuncia pública al amor humano justifican que vuelque poéticamente sus afectos maternales en los más indefensos seres de la naturaleza, por ello pueden compararse los poemas en que llora la muerte de un pajarito y ésta, dedicada a su propio hijo.

En éste manifiesta su dolor de manera más contenida, justificando la resignación por el acatamiento a los designios divinos y la fe en la vida eterna que su hijo inicia donde encontrará otra madre, la Virgen, mejor que ella.

En este poema prescinde de exclamaciones, diminutivos, y otros rasgos que aparecían en su elegía al pajarito; sin embargo, la sencillez expresiva (manifestada también en la única flor que da a su hijo) sirve mejor a la profundidad del dolor que siente y a su fe:

"Estas hermosas flores,
que adorno fueron mío,
y hoy con trémula mano
entretejo y matizo,
a esas tus yertas sienes,
conforme, las dedico;
último don funesto
del maternal cariño.
Entre tus fríos dedos,
conforme, sólo aplico
esta flor, que retrata
la aflicción que reprimo.
Por lo que me has costado,
por lo que te he querido,
pide que me dé fuerzas
el Hacedor divino.
Su purísima Madre
también tu madre ha sido;
pídele que me otorgue
resignación y auxilio...
Tomad, piadosa gente,
yo os entrego mi hijo,
ya ni tocar su rostro
a mis labios permito.
Ya su espíritu habita
en más dichoso sitio;
y si tras sí se ha llevado
sentimiento y sentidos.
De la naturaleza
ceda el impulso altivo
al superior decreto
de Dios, que así lo quiso."

Este poema reduce, en buena parte, el presunto prerromanticismo de la autora que acepta la decisión divina y se resigna ante la muerte ejerciendo un control absoluto sobre su sufrimiento e incluso sobre sus gestos.

- *Soneto*: "Estaba Febo en el Parnaso..." Publicado ya en el periódico, aunque varía Febo por el original Apolo.

- "¿Hasta cuándo, Gerarda... " También publicado ya en periódico.

- *Oda*. "Bellísima Diana..." Ya aparecía en el B.N.1.

- Meditación. *Endecasílabos*. La composición se presenta como una carta a una amiga; afirma que no podrá disfrutar de sus versos porque al placer le seguirá el dolor que, por lo que afirma en la última estrofa, causa su ausencia. Así, todo su sufrimiento deriva de que en su estado actual, tal vez el convento aunque no puede asegurarse, no puede disfrutar de la compañía de sus amigas, lo que era el único consuelo de su vida anterior.

Además de la mención de Young y el reconocimiento de la seducción que ejerce sobre ella su *cuarta noche* los rasgos prerrománticos de la composición son: la expresión de su melancolía, su desengaño vital, la existencia dolorosa sin motivo concreto (el fastidio universal), la fascinación

por la muerte (que la lleva a disfrutar de la contemplación de un cementerio) y el reconocimiento de la fantasía como potencia creativa.

Sin embargo, ella misma, tras dejarse arrastrar por ese espíritu, pide ayuda a su amiga para combatir lo que califica de "distracción", condena como "necedad" su renuncia al remedio de sus males.

Así junto a los rasgos prerrománticos se manifiesta ese último reducto de la razón que percibe el rumbo insano de esos pensamientos.

"Los dulcísimos metros que tu pluma
hoy me dirige, amada amiga mía,
fueran el refrigerio más gustoso,
si admitieran alguno mis fatigas;
La paz, con que el amor y la fortuna
la bella unión coronan a porfía
de tantas bellas almas, que su culto
engrandecen con ver que se dedican,
celebrara, si acaso ser pudiera,
que por bien estimara la alegría;
Mas yo, que la conozco cierto anuncio
de tristezas, pesares y fatigas,
compadezco las almas que, engañadas,
en su inconstante duración se fían,
y huyendo del contagio que las cerca,
me acojo a mi feliz melancolía.
Si ésta cede al encanto que le ofrecen
de tu discurso las pinturas vivas,
mil funestos objetos me prevengo
porque conserven las tristezas mías.
[...]
Perecerá, si perecer le toca,
pero no temblará con cobardía
el sabio corazón que reconoce
que nada pierde con perder la vida.
No reirá cual Heráclito del mundo
vanas perecederas alegrías,
ni cual Demócrito llorará las tristes[a]
funestas consecuencias que las sigan.
Mas como aquel filósofo del Támesis,
huyendo, sí, sus engañosas dichas
y los vanos objetos que interpone
para que la verdad se nos resista,
se entra por los altísimos cipreses
y con puro deleite ve y visita
sepulcrales cavernas, a quien sólo
de la muerte blandones iluminan;
Y leyendo piadosos epitafios
de los pasados, su memoria viva
se complace en tan lúgubre ejercicio
y con cuidado pisa sus cenizas;
Yo exclamaré con él, que aquel imperio
en que la muerte en trono de ruinas
soberana se ostenta a los humanos,
un asilo le ofrece a sus desdichas.
Aquí el alma ha de entrar, y aquí es preciso
que el pensamiento siempre se dirija,
y para su consuelo y su remedio
como recreo este paseo admita[b]

[a] Cueto: "Ni dorará, Demócrito las tristes"
[b] Cueto: "Triste contemplación cual goce admita."

¡cuán mortal es ¡oh Dios! para el orgullo
y cuán suave a la verdad benigna
de estos cóncavos siempre tenebrosos
el aire que gustoso se respira!
¡Sí, sí, divino Young! contigo entro:
al ver tu ejemplo, mi valor se anima,
y de ti acompañad[a] sin recelo,
compararé la muerte con la vida.
[...]
Mas ¿dónde voy?.. Perdona mis discursos,
mi distracción perdona, amiga mía,
que del inglés filósofo la cuarta
noche me arrebató mi[71] fantasía.
No, aunque me veas gustosa en mi tristeza,
dejes de condenarla y combatirla;
Yo no merezco tu piedad, pues necia
huyo el remedio al punto que le indica[72]
¿Qué tengo, desgraciada?¿Qué me aflige?[73]
[¿Vencen mi corazón las penas mías?]
No, pues ya la costumbre las ha hecho
indiferentes cuasi, por continuas.
¿Es más que, te pregunto, el corto alivio
que hallaban mis pesares en el día
para el instante que alternar lograba
contristada mi voz melancolías?[74]
Y este corto consuelo, rigurosas[75]
leyes de esta república me privan
por un espacio, que cual siglos cuento,
aunque los cuenten todos como días.
¡Feliz tú, que viviendo en otro mundo,
[Disfrutas de] la amable compañía
de tus amigas, sin que estorbo alguno
incomode lo firme de tu dicha.[76]"

- *Endecasílabos a sus amigas*: "Ya llegó en fin el venturoso día..." Aparece ya en el primer manuscrito de Madrid.

- *Anacreóntica*: "Amado primo mío..." Aparece ya en el primer manuscrito de Madrid.

- Incluye también dos *poesías místicas*; en el manuscrito las correcciones de Cueto hacen imposible la lectura, por lo que sólo conozco la versión de Cueto.

La primera es un *romance*: "A vos, padre amoroso...". En él se dibuja como pecadora arrepentida: su vida anterior se caracteriza como desorden, tiempo perdido y se define a sí misma como una fiera desbocada corriendo por el campo del vicio y pide a Dios que la encadene a su voluntad vinculando, de nuevo, cautividad y felicidad:

"[...]
A vos, dueño absoluto
de todos bien nacido,
la fugitiva esclava
vuelve a pedir los grillos.
[...]
Vos, que me tolerasteis
cuando con ciego olvido
corría desbocada

---

[71] Cueto: "la".
[72] Cueto: "Busco remedios que mi mal no alivian."
[73] Cueto: "¿Por qué soy desgraciada? ¿Qué me aflige?"
[74] Cueto: "A veces los delirios de mi mente/deslumbran mi insaciable fantasía."
[75] Cueto: "Y este breve consuelo, rigurosas"
[76] Cueto: "Venga importuno a acibarar tu dicha."

el campo de los vicios;
cuando de las virtudes
imploro el patrocinio,
que acogeréis mi ruego
en mi humildad confío.
[...]
¡Ay, mi Jesús amado!
Ya el corazón os rindo,
de sus culpables yerros
del todo arrepentido.
Ya del mundo detesto
el ponzoñoso brillo,
los traidores halagos,
los necios atractivos.
Mas ¡ay de mí! ¡quién sabe
si este es rencor altivo
por lo mal que ha pagado
el mundo mis servicios?
Yo quiero detestarlo
sólo por vos, Dios mío,
aun cuando me brindara
con bienes infinitos.
[...]"

La segunda composición mística es una *Silva. A Jesús.*: "Vos, mi Jesús, en una cruz clavada...". En ella Sebold encontraba rasgos de un egocentrismo impropio de una religiosa:

> "Estas, las culpas de doña María Gertrudis Hore de Fleming, son mayor motivo de aflicción para el Salvador crucificado-comparación sacrílega en una monja-, que el mismo desamparo de Jesucristo por su Padre Celestial"[77]

Lewis no está de acuerdo con esta apreciación, por la que Sebold cree que se roza la creación de una nueva Trinidad entre Dios Padre, Jesús y la misma autora. Lewis[78] opina que Mª Gertrudis no cree que sus problemas sean más importantes que el sufrimiento de Jesús, sino que sus culpas y sus deudas son las que, más que cualquier otra cosa, han contribuido a que se encuentre en ese calvario. Personalmente creo que ésta es una lectura más adecuada del poema y también estoy de acuerdo con ella cuando afirma que la alusión al talento en el poema se refiere a "Her profund desire to use her talent well, and not squander it or hide it like the foolish servants in the well-known parable, is evident in her poetic production after becoming a sister in the convent of Santa María"[79]. Afirma después que esa misma intención había quedado clara en otro poema (*No doy muestras de amarte* ..., recopilada en el B.N.2), pero creo que no llega al fondo de esa reflexión; el interés por adecuar el contenido de sus poemas a su nueva condición de arrepentida y religiosa se ve de manera mucho más evidente en la carta a su primo o en la composición dirigida a Gerarda que sí constituyen un verdadero manifiesto de sus ideales literarios posteriores al ingreso en el convento y sobre todo ignora la dimensión pública que pretende al publicar al menos uno de estos idearios en los periódicos con el objeto de servir de guía a otras mujeres, lo que invalida ciertas reflexiones sobre la preponderancia de su "yo" poético:

"[...]
Mas ¡ay! que cabe más, bien lo imagino;
Pues cuando me examino,
al verme en mar de culpas sumergida,

---

[77] Apud. LEWIS, E: *Art.cit.* p. 103. SEBOLD, Rusell P.: "La pena de la Hija del Sol: Realidad, Leyenda y Romanticismo." *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Lincoln, Nebraska, Society of Spanish-American Studies, 1984, pp. 295-308. p. 306

[78] *Art. cit.*, p. 103-105.

[79] *Ibidem*, p. 104.

¡Ay Dueño de mi vida!
que son ellas, consiento,
en esa cruz vuestro mayor tormento.
[...]
Yo recibí el talento
y no sólo con él nada ganaba.
Mas con modo violento
sólo para perderlo lo empleaba.
[...] Pues ¿qué me aflijo,
si de mi Dios el Hijo,
siendo mi Dios también, hoy amoroso
satisface piadoso
la deuda que mi culpa ha contraído?."

En el mismo manuscrito de Santander aparecen marcadas para no ser impresos los siguientes poemas:

- A Mirtilo. *Endechas.* Aparecían ya en el primer manuscrito de Madrid.
- *Soneto:* "Dichoso aquel que en sus alegres días..." Ya en B.N.1.
- *Despedida que dejo escrita al marcharse de Cádiz a Madrid, la Hija del Sol, para las damas de la tertulia de D. Antonio Ulloa* (entre corchetes las correcciones de Cueto). Este poema, como los que le siguen, cumple un deber de amistad que la autora define como inocente, sencilla y fiel, frente a aquellas malas compañías que inducen a la perdición.

Está dirigida a sus amigas cuando debe abandonarlas para ir a la Corte (en el B.N.1. encontramos una poesía que describe el regreso de la Corte a Cádiz, y que quizá sea la vuelta de este mismo viaje, lo que indicaría que también aquel se escribió antes de la profesión). En su intento por mostrar un espíritu sensible, Hore afirma que ocultó su tristeza por no aumentar la de sus compañeras; el dominio sobre la tendencia a expresar sus sentimientos, se consigue violentándose a sí misma. Están además presentes, los elementos propios de una carta de despedida: se promete llevar a los ausentes en el recuerdo, escribir con celeridad para aminorar el sentimiento de lejanía y se hacen protestas de amistad eterna capaz de superar incluso a la muerte. Al final se incluye la posdata, en la que pide que ningún hombre vea la misiva, lo que incide en la creación de un mundo femenino; petición que también proyecta cierta imagen de timidez en el trato con los hombres que conviene a una mujer que no quiera parecer demasiado experta y atrevida.

"[...]
Al ver mi justa pena
tal vez correspondida,
se agregará a la ausencia
aumento que el dolor no necesita.
Aunque salir me visteis
al parecer tranquila,
a alguna ya mi mano
cuasi se declaró sin mi noticia:
Cuidaba de mis ojos,
de quienes más temía,
que incautos descubriesen
de mi silencio el cauteloso enigma.
[...]
Y vosotras, en tanto,
con bárbara injusticia
no daréis al olvido
una amistad que a ser eterna aspira.
[...]
P.D.
Débaos amigas mías
de vuestro amor en prueba
que estos malos borrones
ningún hombre los vea."

- *Respuesta de la Hija del Sol. Oda.* Insiste en la descripción de la amistad superior caracterizada por la dulzura y la fidelidad.

Aparece un lugar común, constante femenina en las novelas sobre todo, que dan más cabida a las vivencias íntimas de la condición femenina: el malestar físico; dado que ha llegado a la Corte, también describe la multiplicidad de diversiones que allí ha encontrado y que también describía como absorbentes en la carta que dirigía a Gerarda excusándose por la tardanza en responderla.:

"[...]
Después que en la corte
mis pasos se hospedan,
algo más tranquilo
sino más contenta.
Padezco rigores
padezco inclemencias,
pues me trata el clima
como a forastera.
[...]
Visitas, teatros,
paseos y fiestas,
son del tiempo mío
continuas tareas.
[...]
Dichosas vosotras
en cuya presencia
la falta de unas
aun se nota apenas.
Y por lo contrario
infeliz aquella
a quien todas faltan,
porque a todas sienta."

Este último manuscrito hace una selección de toda la obra conservada por sus herederos; incluye obras anteriores a su profesión, poemas anacreónticos y una obra considerada prerromántica por la crítica (*Meditación*); además de como religiosa nos permite verla como madre, enamorada o miembro de tertulias.

Sin embargo, la selección de Cueto sobre este manuscrito elimina toda referencia al amor humano: sólo incluye un poema de amor pastoril, idealizado y convencional, del que excluye la idea del suicidio y la referencia al tributo que pagaría a los dioses paganos; sin eliminar la referencia a sus amigas, Cueto no publica los poemas a sus compañeras de tertulia, que no gozarían de excesivo prestigio en su momento. Por otra parte las correcciones responden tanto al gusto personal del editor como a la intención de reforzar la imagen religiosa ortodoxa de la autora y eliminar las referencias a lo pagano.

Nos proporciona una imagen que, acorde con la que dibujaba en su "cuento-leyenda" Fernán Caballero, incide en el arrepentimiento y la vida en religión de Mª Gertrudis.

En esta autora la fecha de 1780, año en que profesó, marca la frontera entre su vida anterior (como una fiera desbocada por la pasión) y la posterior en el tranquilo refugio del convento, a salvo de los peligros externos que siempre acechan. Aprovecha esa fecha para crear un símbolo de su renuncia a lo mundano con la afirmación de que había quemado su obra anterior y su decisión de dedicarse sólo a los temas religiosos; sin embargo, sabemos que esa destrucción no es real porque en los manuscritos encontramos poemas que se incluyen referencias amorosas, menciones de viajes, de tertulias, etc...[80], lo que implica que o no destruyó todos esos poemas o siguió escribiéndolos después.

---

[80] Cambiasso y Verdes proponía que con su obra podían componerse varios volúmenes, uno de poesía profana, otro de religiosa y otro de temas varios, lo que hubiera sido imposible si hubiera cumplido a rajatabla con la quema de sus poemas anteriores y con la dedicación a la poesía mística tras su profesión.

Sin embargo, sí se ajusta a este propósito declarado la poesía que publica la autora voluntariamente: responden a su intención de ofrecer una imagen de sí misma, como pecadora arrepentida, que sirviera de ejemplo para instruir a las lectoras a que se dirige; las no publicadas por ella, en cambio, enriquecen esa imagen de la autora que se expresa con mayor libertad.

Esta elección en lo publicado (en los temas, sus objetivos y sus formas) viene a subrayar dos aspectos que he considerado fundamentales en su obra (y comunes a las de otras autoras):

- la consideración de la especificidad de la literatura escrita por mujeres que se caracteriza por su nula ambición literaria, su dedicación a un lector exclusivamente femenino y la divulgación de principios moral-religioso en boga difundidos y sustentados por la construcción cultural de género.
- el papel subsidiario, de la expresión personal respecto a la utilidad social que le estaba consentida a la mujer: el trabajo en favor de las de su propio sexo. La subjetividad que aparece en otros poemas, como el tan mencionado *Meditación*, está siempre contenida por el sentido del pudor y la necesidad del control de la pasión que ella misma se impone dificultando seriamente su consideración como "prerromántica " o miembro del primer Romanticismo español, auqnue haya en su obra algunos rasgos de ese movimiento.

Por otra parte, este rígido corsé que aprisiona su obra pública en los límites de lo correcto para su sexo y su condición de religiosa desaparece en lo que nos llega de su obra a través de los diferentes manuscritos que la recogen y las antologías posteriores aunque esa variedad producto de la diversidad de sus experiencias en el mundo anteriores a su conversión religiosa es, sin embargo, intrumentalizada por los diferentes compiladores que intentan reducir su imagen a aquella que consideran más adecuada, mediante la selección de los poemas que componen el manuscrito o que son publicados y, en el caso de Cueto, con la modificación y corrección, para adaptarlos a su gusto y a lo que se supone más adecuado en los versos de una religiosa.

Las antologías posteriores no consideran su faceta más ilustrada, la que dedica sus poemas a la instrucción de otras mujeres o entabla relación con sus amigos, y han preferido destacar los rasgos prerrománticos de *Meditación* y dejar constancia de su predilección por las anacreónticas, que si bien son mayoría en los que ella publicó, no lo son en los manuscritos, que incluyen todo tipo de versos. Éstos olvidan el elevado componente moral de sus composiciones y su decidido posicionamiento a favor del orden y de lo establecido, por lo que ella misma cortaba cualquier tentación de fantasía o dulce tristeza. Refleja en su obra el nuevo gusto literario pero no participa en su filosofía.

Las diferentes imágenes que nos han llegado sobre ella responden así a diferentes perspectivas que no estudian el conjunto de su obra ni la consideran en relación con las condiciones que la época imponía a la creación femenina y que ella asume.

Margarita Hickey y Pellizoni: relaciones entre hombres y mujeres; la superioridad moral de las damas e injustas imposiciones de género.

La biografía de esta autora está también recogida por Serrano y Sanz: fue hija de Domingo Hickey, natural de Dublín, teniente coronel de Dragones, y de Ana Pellizoni, que pudo pertenecer a una familia de cantantes, nacida en Milán. Tuvo dos hermanos: Juan Jaime y Joaquín, que sirvieron en el Cuerpo de Guardia marinas (a la carrera militar de éstos dedica bastante espacio Serrano y Sanz).

Probablemente, dice el mismo autor, Margarita nació en Barcelona, hacia 1753, trasladándose muy pronto a Madrid, donde vivió el resto de su vida. Muy joven contrajo matrimonio con un hombre septuagenario, D.Juan Antonio de Aguirre, nacido en Donamaría (Navarra), en 1703 y que pasó de la carrera de las armas a la palaciega, donde llegó a ser *Guardarropa del Infante* en 1767. Murió antes de 1779, año en que ya Margarita Hickey se llama viuda.

Esta mujer publicó sus poesías en el volumen *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas: Con dos poemas épicos en elogio del Capitán general D.Pedro Cevallos...Obras todas de una Dama de esta Corte* (Madrid, Imp. Real, 1789).

A pesar de presentar esta obra con el nombre enigmático de "Una dama de esta Corte", su identidad era conocida ya por miembros del mundo literario como D. Agustín Montiano y Luyando o los redactores del *Memorial Literario*[81]. Las poesías aparecen firmadas por M.H., de la que Cueto[82] opinaba:

> "Sectaria de la nueva escuela reformadora, esta señora no escribe en estilo conceptuoso, lo cual no es ya de suyo escaso mérito para la primera mitad del siglo XVIII. Su estilo es desigual, amanerado y no siempre correcto, pero no le faltan ni desembarazo, ni lozanía. Los doctos de su tiempo la admiraban y aplaudían, y recordaban para ensalzarla a la poetisa *Cristobalina*, celebrada en sus versos por Lope de Vega. Pero su fama, encerrada en el gabinete de los literatos, no llegó a hacerse popular. Hoy día ignoramos su nombre, aunque conocemos sus iniciales (M.H.)"

Es en el contenido de sus poesías donde Serrano y Sanz encuentra la explicación a su voluntad de anonimato:

> "A las ilusiones sucedieron los desengaños, que lamentó en versos, quizá prosaicos en la forma, pero llenos de intenso dolor, como quien traslada al papel las amargas experiencias de la vida. Acaso al tratarse de recuerdos palpitantes fue causa de que intentase publicar sus poesías con el seudónimo de Antonia Hernanda de la Oliva, y que luego pusiera solamente las iniciales M.H."

Pero desde mi punto de vista, los poemas también critican a los hombres con la pretensión de advertir a las damas sobre sus malas artes; así se oculta para elevar su voz contra el sexo dominante y para exponer sentimientos íntimos, algo impropio del carácter pudoroso que se supone en la mujer.

Por otra parte, su obra sufrió una dilatación considerable de los trámites de censura; la primera sobre la *Andrómaca* y un conjunto de *Poesías varias* se remonta a 1779[83]. En ella, Nicolás Fernández de Moratín daba su visto bueno a la *Andrómaca*[84] y, respecto a las poesías, se limitaba a seguir las indicaciones de la ley, sin aportar un juicio personal:

> "La poesías de Dª Antonia de la Oliva, que V.A. remite a mi censura, además de no incluir cosa contra la Fe ni las Leyes, tienen suficiente mérito para que V.A., siendo servido, conceda licencia que para su impresión se pide"[85]

Es en 1787, ocho años después, cuando se produce la censura favorable de Casimiro Flórez Canseco para las traducciones de la *Andrómaca, Zayra y Alcira, las Poesías en elogio del Capitán Ceballos y las Poesías varias*. No se conservan documentos que nos iluminen sobre las causas de esta segunda censura, que podría justificarse por la inclusión de dos traducciones más y su pretensión de dedicársela al rey[86]; tampoco tenemos datos que informen sobre la razón por la que transcurren dos años entre la censura y su publicación en 1789. Lo que parece innegable es que los poemas de Margarita Hickey se escriben a lo largo de todo este periodo y que sufren modificaciones que la inexistencia de manuscritos impide valorar; así el poema en que imita a Góngora parece indicar una fecha temprana de composición, en que aún se mantendría el gusto por este poeta; además, sólo uno de los dos poemas dedicados a Ceballos presentados a la última censura, es finalmente publicado lo que señala que trabajó su obra hasta el momento de ser impresa.

---

[81] "Allí callamos muchas que vivían y conocíamos, aguardando ocasión que su modestia ofreciese oportunidad para que no quedase oculto su mérito. Entre ellas era Dª. Margarita Hickey y Pellizoni, autora de la presente obra, la cual es el mejor testimonio de su instrucción y talento para la poesía." T. XVIII, pp. 341-342. A pesar de esto el Marqués de Valmar ignoraba quién era esta dama, de la que sólo conocía sus iniciales. CUETO, Leopoldo Augusto: *Op. cit.* Tomo LXI, pág. CCXXXIV.

[82] CUETO, L.A.: *Op. cit.* p. CCXXXIV.

[83] A.H.N., Consejos 5544 nº43 y 5544 nº59, respectivamente, bajo el seudónimo Dª Antonia Hernanda de la Oliva y Carrizo.

[84] La de Nicolás Fernández de Moratín está fechada a 23 de junio de 1779; sobre la *Andrómaca* afirmaba que se ajustaba al original, no carecía de mérito y constituía un ejemplo para la ociosidad de otras damas

[85] A.H.N., Consejos. Leg. 5544, Exp. nº59.

[86] Este deseo le hace escribir a Floridablanca como intermediario, aunque su solicitud no fue finalmente aceptada. El documento está recogido por Serrano y Sanz.

El censor Flórez Canseco expresó su criterio sobre las poesías al final de la censura, en la que dedica tres folios a las tragedias y apenas medio a estas composiciones:

> "[...]; y los dos Poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Ceballos, son dignos de que vean la luz pública por encaminarse a perpetuar la memoria de un ilustre español tan benemérito de su Patria, y que por lo mismo mereció ser elevado a los más altos puestos en su carrera, por el monarca más amable, más diestro estimador de los talentos, y el valor. Las poesías Líricas contienen muy buenas enseñanzas, y documentos, y si bien la más son puramente amorosas, pero tratan de esta pasión con decencia y decoro, y son por la común elegantes. Por lo que juzgo que son muy dignas de que vean todas estas obras la luz pública, y espero que con su publicación se ha de conseguir divertir y enseñar al público. Dos puntos que no se debe perder de vista en este género de composiciones, y que rara vez suelen hallarse unidos. Así lo siento; V.A. ordenará lo que sea de su agrado. Madrid y octubre 16 de 1787." [6]

En este comentario incide en dos puntos que reitera la autora en sus poemas: el principio de diversión y utilidad y la diferencia entre el amor decente, el que ella propone, y el indecente.

Los poemas publicados, como ya señala el censor, se dividen en dos grupos; el primero es el *Diálogo entre la España y Neptuno* dedicado al elogio de un héroe muerto, el Capitán Ceballos; el segundo, *Poesías varias de una dama de esta Corte. Dalas a la luz Doña M.H.*, cuenta con poemas dedicatoria en que se exponen los criterios e intenciones literarias de la autora.

El *Diálogo...* forma parte de una corriente de patriotismo, que años después manifestará Mª Rosa Gálvez; así debe entenderse como canto a la gloria de la nación a través de las figuras del heroico militar perdido y la realeza, Carlos III y los príncipes de Asturias, Carlos y Mª Luisa; Ceballos representa la gloria militar en que se basaba buena parte del honor patrio mientras que los monarcas son elogiados según los cánones de la poesía áulica: reiteración de su nombre, exageración de sus virtudes y la comparación con grandes nombres históricos. Destaca la importancia concedida a Mª Luisa de la que se cantan su belleza y sus virtudes insistiendo en su fecundidad como uno de sus mayores atributos (a la vista de lo que conocemos de ellos los elogios se revelan desmesurados y sobre todo tópicos); este elogio a la reina es otra de las marcas de las mujeres escritoras que, ensalzándola en sus poemas o dedicándole sus obras, establecen con ella un vínculo del que esperan especial protección:

> "En el Carlos, que el cielo a ser destina
> el cuarto de la España venturosa,
> ¿No se penetra tu juicio, no adivina
> cuán felice, cuán regia, cuán gloriosa
> su reinado ha de hacerla? ¿Y qué divina
> Providencia, queriendo que dichosa
> sea esta Monarquía, destinado
> le tiene a ser de Príncipes dechado?
> ¿En Luisa su esposa no reparas?
> ¿No ves sus perfecciones, su belleza,
> su bondad, su virtud, sus raras
> prendas con que adornar naturaleza
> quiso su Real Persona? ¿En quien no avaras,
> pródigas sí, las gracias, con destreza,
> tantas ha derramado, que blasonan
> de ser ya más, desde que a Luisa adornan?"

El *Diálogo...*, compuesto en octavas, se inicia con una acotación teatral "Llora España la pérdida de Ceballos; y Neptuno movido de sus lamentos sale de las aguas a preguntarle la causa de su aflicción".

---

[6] A.H.N., Consejos, Leg. 5553, Exp. nº76.

Para consolarla, Neptuno, encargado de ensalzar la gloria de España, hace un repaso por el saludable estado de su sociedad, de las artes y las ciencias y la conservación de la verdadera religión; esto último incide, por un lado, en la peculiaridad de la Ilustración española y, por otro, en uno de los clásicos motivos de orgullo del país:

"¿No ves la religión? ¿No ves el culto
verdadero triunfante, y defendido
del error, del engaño, y del insulto
con que en otras regiones ofendido
se mira y se lamenta? y que el oculto
maquinar del impío, su atrevido
sistema, su arrogancia y su fiereza
¿No puede aquí sacar su cruel cabeza?
¿Las artes y las ciencias no blasonan
su perfección, su lustre, sus aumentos
en tan feliz reinado?¿No coronan
sus frentes de guirnaldas, de portentos?
La aplicación, la industria, que las ornan;
Las escuelas de Marte, complementos
de esperanzas, de triunfos y de hazañas,
¿No asegura la gloria a las Españas?"

Las hazañas del militar se describen con un tono heroico propio del tema, que incluye la utilización de lo mitos relacionados con la guerra (Belona, Marte...), los cultismos para denominar a los enemigos ("[...]/en la ausonia región, y en las riberas/del eridano ilustre y caudaloso;"), elevando el nivel poético y otorgando resonancias de victorias antiguas al poema y colocándolo a la altura del más glorioso momento militar para el país vivido con Carlos V; la composición que alterna invocaciones mitológicas y recuerdo de otros héroes hispanos se reitera en el poema al narrar la muerte de Ceballos (se menciona a Atropos, la Megera y el hado y se equipara al fin de Velasco). Aquí, al igual que ocurre con otras autoras (aunque no es privativo de las de su sexo), se vincula el presente con las glorias pasadas de cuyo brillo se benefician.

El poema termina con esta declaración de sumisión y elogio al rey en la voz de Neptuno:

"De esa suerte tus hesperos famosos,
felices vivirán, y no te callo,
que por la misma, justos y piadosos
monarcas lograrán, pues veo y hallo,
que en recíprocos nudos y dichosos,
es premio del buen Rey, el buen vasallo;
Y por divina arcana y justa ley
el del vasallo bueno es el buen rey."

El segundo grupo de poemas lleva el título de *Poesías varias de una dama de esta Corte. Dalas a la luz Doña M.H.*, iniciales con que desvelaba en una pequeña medida el misterio de su autoría. Se encuentran entre las páginas 162 y 426.

En lo que se refiere a lo formal, cabe destacar el escaso número de estrofas utilizadas; emplea sobre todo seguidillas, romances y endechas, muestra su predilección por las de arte menor y la sencillez expresiva para favorecer la exposición y desarrollo de las ideas; utiliza de manera reiterada las enumeraciones, el paralelismo (a veces en un número elevado de versos) y los sintagmas no progresivos, cuyo objeto parece ser describir en profundidad, algo imposible de alcanzar por su enorme dimensión, las indignidades del hombre y de su concepto del amor. Este último rasgo indica también, que muchos de estos poemas que manifiestan cierta influencia del gusto posbarroco estarían escritos ya para 1779.

En cuanto a los temas que aparecen en ellas se centra en la inconstancia de los hombres, los conceptos contrapuestos del amor noble y el sensual, la invocación al orgullo para sobreponerse al engaño amoroso y las descripciones morales de los hombres que ofrecen una visión contraria a la tradicional. También recoge influencias clásicas así la imagen del amor como guerra con vencedo-

res, el varón, y vencidos, y las citas de autores del siglo anterior para apoyar sus diatribas contra las feas o las nuevas corrientes filosóficas.

Dos poemas le sirven aquí como dedicatoria y prólogo de la obra. El *Romance dedicado a las damas de Madrid, y generalmente a todas las del mundo* cumple la función de una dedicatoria a las mujeres, indicando que su propósito fundamental es ilustrarlas respecto a su trato con los hombres, magisterio para el que invoca su propia experiencia; adoptando el papel de guía moral para con otras.

El poema se inicia con el tópico femenino de que la literatura ocupa el ocio, y el de humildad:

"[...]
Estos mal formados rasgos
de sus poesías varias,
con que ha divertido a ratos
la ociosidad que la agrava."

Considera la observación como método de conocimiento de donde extraer la base de las posteriores reflexiones, en este caso sobre la materia fundamental del libro, el hombre y sus peligros; para este conocimiento no es preciso, así, más estudio que el que se ofrece a cualquier persona con experiencia vital frente a los estructurados estudios oficiales de que gozaban los varones. El objetivo final, la pretensión de la obra, es prevenir a las mujeres sobre los riesgos que implica la relación con los hombres:

"En las cuales, al impulso
de prolijas meditadas,
continuas observaciones
del hombre y sus mudanzas,
ha sacado las pinturas,
que en ellas van dibujadas,
con el buen fin y el deseo
de que al verlas, al mirarlas,
precaviéndoos advertidas,
en otras escarmentadas,
contra enemigos tan fieros
sepáis defenderos cautas."

Resume después la base fundamental que expondrá en sus versos: el amor es una guerra en la que el sexo femenino resulta inevitablemente vencido, luego se debe intentar ser vencida con honores, es decir, entregarse sólo al lícito, decente, consagrado en el matrimonio, y no a los bajos placeres propios de los animales:

"De otra suerte ignominiosa,
afrentosa, vil y baja,
haréis la pasión más noble,
más ilustre, más hidalga,
Más generosa, más digna,
más ínclita y celebrada,
de cuantas combaten fieras
la debilidad humana;
A la que sólo rendirse
saben generosas almas,
remontados corazones,
fieras elevadas garzas,
Nobles altivos alientos,
peregrinas arrogancias,
espíritus altaneros,
divinas deidades sacras:
Que en vencer y ser vencidos,
puede haber gloria e infamia,
atendidas de uno y otro
suceso las circunstancias."

Remitiendo a un conocido estas poesías, es el poema que cierra el libro y cumple la función de prólogo. En ella se dirige a Danteo, un varón cuyo identidad no conozco, para justificar su propia capacitación y su obra frente a las censuras que espera; se muestra en ésta como una mujer con inteligencia frente a la mujer "moral" que muestra en la primera. Reitera el tópico de la literatura femenina como tarea para el ocio y explica cual es el tema general de la obra (al que se refería el censor):

"Hallarás en ellas
documentos finos
de amar noblemente,
con afectos dignos;
no de amar un arte
como la de Ovidio,
que más que de amor,
es arte de vicio."

A continuación anticipa los obstáculos que su obra va a encontrar precisamente por ser obra de mujer, carente de instrucción académica, demostrando que conoce el constructo de género que impide a la mujer el acceso a la literatura:

"No dudo Danteo,
persuadido vivo,
que los Aristarcos
y Momos del siglo,
hincarán su diente
con audacia y brío,
diciendo arrogantes,
tanto como altivos,
¿que quién me ha inspirado,
o quién me ha metido,
no habiendo aulas
cursado, ni visto,
ni haber saludado
acaso el distrito
de la docta Atenas,
un culto latino,
en hablar en cosas,
materias y estilos,
de mi sexo ajena?"

La crítica incluirá la recomendación de que vuelva a lo propio de su sexo:

"De que mi estado
los propios oficios
son la rueca, el huso,
la aguja y el hilo;
pues piensan los tales,
que en no habiendo sido
colegas, son legos
los más entendidos:"

Para luchar contra ese prejuicio de género, en primer lugar, limita el alcance de la sabiduría lograda en esas instituciones para lo que se apoya en Saavedra Fajardo, concretamente la *República Literaria,* que como hombre la respalda con su autoridad[28]; en segundo lugar, como era frecuente

---

[28] "[...]
porque a estas escuelas
compara, y su estilo,
a la vocinglera
Cigarra, el Egipcio:
[...]

y he mencionado ya para los prólogos, se distancia del patrón de conducta de las mujeres, en un intento de librarse del juicio genérico que éstas merecen a los varones; califica de pueril, frívolo e inútil dedicar la vida a tareas poco interesantes en lo intelectual y esclavizadoras por la constante atención que precisan:

"De las de mi sexo
siempre he aborrecido
el infructuoso
pueril ejercicio.
Y que aunque no ignoro
todos sus principios,
por precisión sólo
a ellos me dedico:"

El tercer argumento para establecer su capacidad para escribir es el más reiterado de la época: la igualdad de almas. Sin embargo, no se atreve a romper del todo con el arquetipo femenino, ya que utiliza el tópico de la debilidad femenina, para ganarse la benevolencia del lector:

"Déjalas que corran
conforme han salido
de mis flacas manos,
y débiles bríos,
que si ellas lo valen,
sus defectos mismos
les darán realce,
sin más requisito."

Revestida de esta autoridad, intenta mostrar su competencia en las labores literarias anticipandose a las críticas por utilizar algunos barbarismos que justifica por el uso[9]. Es significativo del

---

Que el inmoderado
uso y excesivo
del *dialectizar*,
o del *dialectismo*,
monstruosos abortos
siempre ha producido,
y ha hecho en errores
caer a infinitos."

"Que en inventar frases
meterme he querido,
y términos uso
aún desconocidos:
[...]
Libremente usando
el *poetal* permiso,
por debilidades
digo *debilismo*:
y en otro pasaje,
a éste parecido,
por puerilidades
digo *puerilismo*:
[...]
y son de la España
legítimos hijos,
y de su idioma
términos castizos,
al judaizar
decir judaísmo,
al terco dudar
llamar cepticismo (sic);
[...]
Por gentilidad
decir gentilismo
y al *francesear*
llamar galicismo,

conocimiento que muestra la autora la invocación a un "genio" de "estos ilustrados tiempos", en una de las escasas menciones que estas autoras hacen del nombre con que se autodenominó su época:

"(Como con acierto
lo dice un muy fino
genio de estos tiempos
e ilustrado siglo)"

Tras culminar esta reflexión sobre el empobrecimiento de la lengua castellana, propia de la época, expone los motivos que le han llevado a escribir entre los que se descarta, como es propio de una mujer, la búsqueda del reconocimiento:

"Que yo en estas nobles
tareas, que elijo,
no busco alabanzas,
ni aplausos mendigos;
no afano intereses,
ni glorias codicio,
que por divertirme
solamente escribo:
[...]
Porque esto, Danteo,
solamente ha sido
querer hacer prueba
por gusto o capricho;
de si el delicado
sexo femenino,
a pesar de necios
y vulgares dichos,
cuando se le antoja
puede dulces himnos
cantar a la Lira
de Apolo divino:
y habiendo tocado,
comprobado y visto
que si Delio influye,
cualquiera es lo mismo;
y que si él no asiste
por más masculinos
que sean, arrogantes
y desvanecidos,
jamás en la cumbre
del glorioso Pindo
lograrán mirarse
los más presumidos."

Su alegato aúna así la defensa apasionada de su capacidad personal lograda por su esfuerzo (frente a la ignorancia femenina provocada por los hombres) y la igualdad del talento de los sexos con el aprovechamiento de las limitadas ventajas de la consideración paternalista, mostrándose como una débil mujer y afirmando que escribe por diversión, por entretener los momentos ociosos, no por lograr recompensa a su tarea literaria.

Entrando ya en el grueso de la producción, debe señalarse que los largos títulos de su poemas tienden a detallar el contenido de los mismos; entre éstos hay un pequeño número de poesías que se pueden considerar como "*juegos poéticos*" porque el objetivo literario se centra en respe-

---

¿por qué no podremos
en lances precisos
por debilidades
decir *debilismo*?"

tar algunas normas impuestas a la composición, por lo que toda su estructura y contenido giran alrededor de ellas, y se prescinde no sólo de la posible inspiración poética, sino también de la riqueza formal o temática.

A este grupo pertenecen ocho *Sonetos de los que cuatro fueron remitidos por un caballero a una dama, que le respondió con los mismos consonantes a los tres primeros, y al cuarto con consonantes distintos.*

Del mismo carácter son las *Redondillas que pidieron a la autora en cierta tertulia para sacar damas y galanes la víspera de año nuevo;* en nota afirma que el motivo de éstas son las:

> "...chabacanerías y bajezas que por lo común incluyen esas coplillas y letrillas que se venden para ese efecto en el expresado tiempo de Navidad, tan impropias y desmerecedoras de andar en los estrados entre damas y caballeros de alguna consideración y respeto, y propias sólo para las antesalas, entre lacayos y mozas de servicio: se escogió para ellas el material de galanteo, o galanteísmo, por ser el más trivial, y el que más agrada comúnmente para semejantes juguetillos; pero eso no quita que se escojan y puedan escogerse otras más dignas para el mismo efecto, si se quiere y se tiene habilidad para ello &c."

Del comentario se desprende la concepción elitista de sociedad que obliga a reducir el alcance de sus afirmaciones a las mujeres de su misma clase; escribe 44 redondillas (22 para cada sexo) que son predicciones o advertencias sobre el devenir de los asuntos amorosos en el año siguiente; por ejemplo:

> "Solícito es y discreto,
> Isabella, tu fino amante,
> prémiale porque es constante,
> y sabe guardar secreto."

Por último, escribe un soneto sobre *Si era propio o no del militar ser enamorado,* cuya peculiaridad es estar compuesto en "consonantes iguales o seguidos": ABBAABBABABABA.

El número más elevado de poesías, sin embargo, lo dedica a tratar sobre *las relaciones amorosas* en que establece la superioridad moral de las mujeres y las advierte sobre los hombres, caracterizándolos moralmente, sobre todo como inconstantes y poco fiables.

Diferencia, como señalaba en el poema a Danteo, entre el amor puro propio de nobles almas y de las damas, y los bajos instintos que caracterizan a la mayor parte de los hombres, incapaces de entrega. La división entre damas y mujeres, como los ataques a las feas, marcan su concepto elitista de las relaciones sociales en las que priman cierta elegancia de sentimientos, en que la apariencia física es una imagen de la calidad de dichos sentimientos.

Esta concepción del amor y su visión negativa de los hombres tal vez podría interpretarse, con Serrano y Sanz, como una consecuencia de su experiencia en este campo. Sabemos que se casó muy joven con un caballero mayor, que la dejo viuda muy pronto lo que le permitiría mantener cortejo y acudir a fiestas (cuyas diversiones revelan esas *Redondillas* que he citado). Este tipo de relaciones, debía ser, desde luego, muy poco satisfactorio para quien presumía de tener un talante superior; ella afirma en algunas ocasiones que su experiencia es la que le lleva a escribir estas poesías y, en otras, que no ha sufrido las inclemencias del sentimiento amoroso, porque ha sabido protegerse. Así, si bien puede intuirse el componente autobiográfico también debe considerarse la posibilidad de que responda sólo a la viva polémica de los sexos de la época; en ella intenta redefinir los papeles que el sistema cultural establece para los géneros mostrando a los hombres inconstantes y a las mujeres fieles pero también acepta las imposiciones de éstos cuando recurre a su autoridad para criticar a las feas con palabras demasiado crueles. La primera composición sobre las relaciones amorosas es la que inicia la sección de poesías líricas; es una *Novela pastoril puesta en verso en este Romance, en agudos*; novela porque una pastora narra la historia de los amores de otros dos, Fili y Silvio, en la ribera del Manzanares, convertido por estas autoras en paisaje habitual de sus ensoñaciones poéticas, en versos octosílabos de rima asonante aguda. Los protagonistas viven su amor hasta que la ausencia de Silvio, les separa; mientras Fili resiste el acoso y las demostraciones de todos los pastores que la pre-

tenden, Silvio la traiciona, actitud de la que se desprende la enseñanza sobre la inconstancia de los hombres:

"¿Mas quién dijera, zagalas,
quien creyera que un amor
tan fino, tan acendrado,
tan constante (¡qué dolor!)
tan digno de que esculpiesen
en jaspes su duración
había de llorar mudanzas
de Silvio, ingrato Pastor?"
[...]
Volvió altanero, arrogante,
desapacible, feroz,
y por conclusión *trocado*
aunque él afirma que no."

Al final Frilena, la narradora que se identifica por su actitud y su función con la propia Margarita Hickey, una de cuyas virtudes es su habilidad para evitar el amor, advierte a las zagalas que la escuchan:

"A las hermosas zagalas
que siguen al ciego Dios
para aviso y escarmiento
de las que serán y son."

El siguiente dice *Otro [romance]. Imitando a Góngora*; se compone de doce cuartetas. Este poema fue objeto del estudio de María Salgado "Reescribiendo el canon: Góngora y Margarita Hickey"[90]; esta estudiosa considera el poema como el enfrentamiento entre el Barroco y patriarcal Góngora y la ilustrada y feminista Hickey para concluir:

> "[...] Hickey, no buscaba continuar, sino subvertir y poner fin al sexismo de su tradición literaria. Dada esta actitud desafiante, no es sorprendente tampoco que su obra y su persona hayan sido eficazmente borradas del canon, eminentemente sexista, de la literatura española."

No estoy totalmente de acuerdo con esta opinión que generaliza sobre la obra y la autora fundándose en un sólo poema; no creo que pueda considerarse feminista una obra que reduce su reivindicación a quejarse de que los hombres no cumple los mismo rígidos preceptos morales que obligaban a las mujeres sin preocuparse de exigir para todas las mujeres el acceso a la cultura que pide para sí misma; propone una extensión de las normas patriarcales no su destrucción.

El poema de Góngora al que responde es el que tiene como estribillo :

"Guarda corderos zagala
zagala no guardes fe,
que quien te hizo pastora
no te excusó de mujer."

Si Góngora acusa a la mujer de volubilidad, característica femenina tradicional, Hickey acusa a los hombres de no respetar a la mujer y de mostrarse tibios con ellas tras seducirla; subvierte esa estrofa en:

"Guarda corderos zagala,
zagala no guardes fe,
que los hombre comúnmente
no la saben merecer."

---

[90] *Dieciocho*, 17.1 (1994). pp. 17-31.

A pesar de esta vuelta en defensa de la mujer del poema de Góngora, Hickey no ataca al autor, sino que le elogia antes de iniciar la obra:

"No sé por qué aquel discreto
dulce plectro cordobés
a esta donosa sentencia
no añadiría también,
[...]"

Sobre los riesgos del amor tratan la *Endechas* que siguen *Aconsejando a una joven hermosura no entre en la carrera del amor.*

Utiliza la imagen del amor como precipicio reiterando en tres ocasiones la estrofa en que aparece:

"Detente hermosa Tirsi,
¿dónde va tu albedrío?
mira que vas perdida
siguiendo un precipicio."

Insistiendo en el riesgo que entraña, el amor se compara también con un camino estrecho cubierto de encantos aparentes que conduce a la perdición; la tercera imagen utilizada es la más habitual en las autoras dieciochescas: la mujer como nave desorientada en el turbulento mar que es el mundo:

"Huye del mar proceloso
donde todo es conflicto,
tormentas y borrascas,
naufragios, peñas, riscos;
en donde se navega
sin fe, sin norte fijo,
sin socorros humanos,
sin auxilios divinos:
[...]
En tan urgentes riesgos
es el Piloto un niño,
el rumbo la inconstancia,
y el bajel es de vidrio."

Se observa aquí el paralelismo entre el piloto ciego, Cupido, que guía nuestra nave en el amor, y Jesús, piloto divino, que sí lleva el alma a buen puerto con el auxilio de la fe, presente en otras autoras.

Le sigue un *Soneto. Definiendo el amor o sus contrariedades*. Como indica el mismo título, este soneto se articula sobre definiciones paradójicas del amor. Por ejemplo:

"Borrasca disfrazada en la bonanza,
engañoso deleite de un sentido,
dulzura amarga, daño apetecido.
alterada quietud, vana esperanza."

Al mismo tema dedica una serie de composiciones en los que una voz femenina se expresa sobre este sentimiento, las diversas circunstancias en que se produce y los efectos que tiene sobre ella desde la esquivez al arrepentimiento o la confusión entre la necesidad de protegerse y el deseo de entregarse; los considero como una parte única de su obra aunque están dispersos en el volumen.

A este grupo pertenecen el *Romance que una dama se hizo a sí misma, haciendo burla y gracejo de las desgracias que la vaticinaban sus apasionados, experimentaría en amor, en castigo de sus esquiveces* y unas *Siguidillas* (sic) *en que una dama da las razones porque no le gustaba, o no le habían gustado los hombres en general*; critica en ellas la doble moral de la sociedad patriarcal argumentando el principio de la igualdad de las almas:

"Celos crueles dar quieren,
y no tenerlos,

prueba evidente y clara
de sus cerebros.
Pues que pretenden
en amor diferencias
que no se deben.
[...]
Que para eso son hombres,
dicen muy necios,
como si acaso el alma
tuviera sexo;"

Además de esta loca pretensión, los hombres tienen otro cúmulo de defectos que no se mencionan por bajos e indecorosos aunque deja entrever su naturaleza sexual; percibe claramente que ellos se creen el sexo de referencia, respecto al cual el femenino sería el imperfecto, encontrando en el constructo cultural la justificación de la superioridad masculina que, sin embargo, se pretende derivada de la naturaleza:

"Si aquestos son los hombres
tan decantados,
este el sexo perfecto
privilegiado;
estos los fuertes,
los graves, esforzados,
y los valientes.
[...]
pues el más estirado
al fin es hombre."

Le siguen unas *Endechas expresando las contradicciones, dudas y confusiones de una inclinación en sus principios y el plausible deseo de poder amar y ser amada sin delito* y un *Romance expresando una amorosa desconfianza* que insiste en la misma lucha interna entre el deseo y el deber social impuesto, provocada por las pretensiones amorosas del galán:

"Que aunque quiero que me ames,
y gustoso el pecho te ama,
no sé que tiene, que anhela
su tranquilidad pasada.
Y así vuelvo a repetirte,
sin que te ofenda mi instancia,
que en lugar de hacerte amable,
aborrecible te hagas."

Así, la relación es una confrontación entre la necesidad de mantener la reputación y la dignidad en la mujer y la lucha por satisfacer sus deseos de los hombres. Para mantenerse en una actitud firme la mujer debe recurrir a toda su fortaleza y pide auxilio al hombre:

"Se tu excepción de los hombres,
y yo de mujeres mapa,
y que por nosotros quede
sin crédito la inconstancia."

En la siguiente poesía, compuesta en endechas, se trata una circunstancia muy concreta: *Respondiendo una amada a las satisfacciones que su amante quería darla de haberla nombrado por equivocación con el nombre de otra dama (a quien antes había querido) estando en conversación con ella.*

Tras ésta viene un *Romance de una amada que habiendo empezado a favorecer a su amante, se arrepiente de su piedad y quiere retroceder de su fineza por las razones que expresa*; para fortalecer su voluntad recurre al auxilio de los libros, signo de su alta autoestima intelectual:

"Y en mi pecho resucite
el feliz sistema antiguo,
de cifrar todos mis gustos
en indiferencia y libros:

pues que yo con el esfuerzo
no me hallo que necesito,
para vencer los temores
en que mísera cavilo".

Les siguen *Endechas a la ausencia de un amante* y *Siguidillas* (sic) *al desengaño de una enamorada*; éstas insisten en la bajeza del hombre que dejando de amar, lo que no es extraño dada su escasa fidelidad, engaña a la dama persistiendo en demostraciones de afecto para conseguir innombrables objetivos:

"Que un amante que ha amado
con fe muy fina,
deje de amar, no es nuevo,
ni es maravilla;
que a cada paso,
en los hombres se encuentran
estos milagros.
[...]
Diga claro que no ama
el que ha olvidado,
no añada injuria a injuria
con el engaño;
[...]
por otros fines,
hacer de un amor muerto
esfuerzos viles."

En este tema insiste el *Romance al desengaño de un amante, que no amando ya a su amada como antes le había amado, quería fingir el mismo amor que antes la había tenido, y seguir el empeño de obsequiarla*. Se inicia con una estrofa, que sirve también de remate final:

"En vano te cansas Julio,
en vano tu amor esfuerzas,
tu Clori ya se mudó,
llamar puedes ya a otra puerta:"

En éste introduce un ejemplo histórico transformado por la perspectiva de una mujer: se nos muestra a Penélope paciente esperando a su esposo, Ulises y a éste no como el amante ansioso por volver a su hogar sino como autor de los engaños a Circe y Calipso. El poema se prolonga de forma monótona a lo largo de varias páginas; insiste en él en sus recursos preferidos, como la enumeración y los paralelismos, sintagmas no progresivos, acumulativos, como si fuera imposible expresar la magnitud de lo descrito:

"Con un afecto fingido,
con una vana apariencia,
con un alevoso engaño,
con una falsa fineza;
que amor verdadero tiene
tan indubitables señas,
tan precisas circunstancias,
tan infalibles las muestras;
tan evidentes, seguras,
y tan constantes las pruebas,
[...]"

El último de estos poemas es el *Romance a la despedida de un amante que ya disgustaba*.

Además de esta serie de poemas en que una voz femeninas expone, de una u otra manera, aspectos concretos de la relación amorosa he considerado oportuno establecer otro grupo con aquellos poemas que son, en la práctica, *discursos dogmáticos* sobre el hombre, la mujer y sus relaciones. La primera es una *Décima aconsejando una dama a otra amiga suya que no se case*, a la libertad que proporciona la soltería, aunque no bien considerada socialmente, añade como argumento fundamental:

"Huye del lazo inhumano,
que el amante más rendido
es, transformado en marido,
un insufrible tirano."

Otra definiendo la infeliz constitución de las mujeres en general, expone la difícil existencia a la que las somete el mal trato de los hombres; no incluye, al referirse a constitución, aquellos males que derivan de su naturaleza biológica (como el embarazo o la muerte en el puerperio) sólo considera las que se derivan de la división de papeles, desfavorable para ellas en aquellas sociedad:

"De bienes destituidas,
víctimas del pundonor,
censuradas con amor,
y sin él desatendidas:
sin cariño pretendidas,
por apetito buscadas,
conseguidas ultrajadas,
sin aplausos la virtud,
sin lauros la juventud,
y en la vejez despreciadas."

En esta décima se resumen, de manera muy completa, las quejas habituales de las mujeres del momento sobre la falta de instrucción y consideración hacia ellas, víctimas del constructo patriarcal del honor basado en la mujer; son instrumentos al servicio de las necesidades del varón en cuya atención cifra la consideración que una mujer merece (censura, aprecio, desprecio,...) .

Este conjunto de décimas culmina con *Otras dos respondiendo a una amiga que la pedía porfiadamente la biciese una definición de los hombres, en punto al género y manera de su querer cuando aman, o dicen que aman, &.* La primera décima responde a Clori cediendo a sus instancias. La segunda es la definición en sí, resumen de todas las características negativas que les atribuye en el resto de sus poemas:

"Son, monstruos inconsecuentes,
altaneros y abatidos,
humildes, si aborrecidos,
si amados, irreverentes;
con el favor insolentes;
desean, pero no ama;
en las tibiezas se inflaman;
sirven para dominar,
se rinden para triunfar,
y a la que los honra infaman."

En relación con la anterior, en la página 235 encontramos un *Soneto, habiéndose pedido a la autora porfiadamente de palabra y por escrito biciese una definición moral del hombre, satisfizo la curiosidad de los que la importunaban sobre este particular, en el siguiente...*; en él identifica directamente al hombre con los animales más fieros, por sus bajos instintos y su crueldad:

"Es el hombre, entre los vivientes,
el que mayor malignidad alcanza,
excediendo en fiereza y en venganza,
a los tigres, leones y serpientes:
Son sus torpes deseos más impacientes:
De él la simulación y la mudanza,
la traición, el engaño, la asechanza,
que no se halla en las fieras más rugientes."

No varía de tema en los siguientes poemas, insistiendo sin descanso en la inconstancia de los hombres; la necesidad de precaución para evitar los daños causados por esa inconstancia es el tema de *Siguidillas a la satisfacción y confianza de un amante recien favorecido*. Expone una primera estrofa que luego glosa en un *estribillo o estrambote glosado.*

Le siguen unas *Endechas endecasílabas (a la mudanza no esperada de un amante en una corta ausencia)*; que incide de nuevo en la poca fidelidad del amado cuando se aleja del objeto de su amor; alude a la debilidad carnal masculina frente a la espiritualidad femenina:

"Trocando el amor noble
por el vil apetito,
ha sido tu infiel alma
presa de la primera que ha querido."

Estilísticamente, reúne los recursos habituales de esta poetisa: la construcción paralelística y la enumeración, que pretenden dar la impresión de acumulación de ignominias del hombre, por un lado, y sufrimientos de la dama, por otro:

"Sabe que este fiel llanto,
estos tiernos suspiros,
este dolor acerbo,
este cruel martirio.
[...]
Y que en estas congojas,
en estos paraxismos,
en estas crueles ansias,
en estos desvarios
[...]
Y no te atrevas, Celio,
con halagos fingidos,
con mentidas finezas,
con infieles suspiros.
[...]
A que en medio de tantos
azares y peligros,
contradicciones, penas,
temores entredichos,
persecuciones, iras,
crueles nuevas, avisos,
ceño de poderosos,
contrarios y enemigos;"

Este mismo es el recurso lo utiliza en el *Romance a uno que siendo muy fácil en mudar de amores y de amadas, decía, sin embargo, que sabía amar y que había amado muy de veras:*

"Deseos tan mal formados,
afectos tan mal nacidos,
tan despreciable fineza,
tan aborrecible estilo.
Ansias tan abominables,
nacidas de un vil principio;
llama tan vaga y errante,
legítima hija del vicio:
holocaustos tan comunes,
rendimientos tan indignos,
votos tan irreverentes,
tan infames sacrificios."

En el *Romance a un vicioso y abandonado, que se alababa de no haber amado en su vida, y decía ser incapaz de amar*, se argumenta que sólo los espíritus nobles pueden amar, con lo que el que presume de lo contrario es una bestia de bajo espíritu:

"Que es aquella pura y limpia
voluntad, que prescindiendo
de accidentes y materias
sabe arder en puros fuegos;
te quedas con lo más torpe,
más despreciable y grosero,
que es el apetito: escoria
del vulgo afectos."

Muestra de su aceptación de la construcción de género predominante en la sociedad del XVIII son las poesías que dedica a las feas y en las que recurre a autoridades masculinas para argumentar contra el carácter supuestamente agriado de éstas y su falta de valía. La primera son unas *Siguidillas* (sic) *a un amante que por vengarse dejó de cortejar a una dama de mérito, y se dedicó a una fea*. En ella expresa su propia opinión:

"El servir a una fea
tiene de bueno,
lo sobrado que siempre
se goza el tiempo;
pues que es forzoso,
alma y cuerpo en tal lance
tener ocioso."

Y citando a Solís en sus *Poesías líricas* (como se indica en nota):

"Que importa que una fea
sea entendida,
si en viéndola la cara
no hay que decirla."

Si es cierto que crea un mundo de mujeres a las que explícitamente dedica su obra no vacila en atacar a algunas de su sexo en base a este prejuicio de la belleza; a él se suma el hecho de que una mujer con pretensiones intelectuales no considere que el talento en una mujer es un valor estimable.

El mismo asunto aparece en *Romance a una fea, que envidiosa de los aplausos de hermosa, que lograba otra dama de alguna más edad que ella, por disminuirselos e injuriarla, la llamaba vieja*. En esta ocasión también cita a otro clásico, Gracián:

"Si no es lo que el discreto
Gracián, en aquella idea
de *criticones* graciosos
y agudos nos dice, sea,
donde en común discurriendo
de la hermosura y sus prendas
y del orgullo que influye
a quien la posee, sienta
que si ésta generalmente
poco dichosa no fuera,
en el mundo averiguarse
nadie podría con ella."

Sobre la distinción entre el amor y la satisfacción de los bajos instintos, insiste en el *Romance, elogios y encomios al amor verdadero, decente, lícito y honesto*; el amor que reune estas características es el que se legitima mediante los sagrados lazos del matrimonio cuya consecuencia es la pervivencia personal a través de los hijos:

"Siendo el verdadero Fénix
tú, mejor que el de la fama,
pues produciendo renuevos
continuos de los que acaban;"

Cuenta además este amor con su vertiente divina, de adoración a Dios, y de la entrega de éste por nosotros:

"Hiciste la incomparable,
la inefable, la admirada
y nunca bastantemente
celebrada fina hazaña:
(Que al humano entendimiento
asombra, estremece y pasma),
de que el Eterno divino,
increado se humanara."

Dos poemas que contienen las más feroces diatribas contra los riesgos del amor, frente a la ponderación del amor puro, idealizado, son el *romance satisfaciendo a la duda de una dama, que no habiendo amado nunca, preguntaba si era verdad que en amar y ser amados se hubiese las satisfacciones y contentos que comúnmente se creía* y las *Endechas dedicadas a una monja profesa, que solicitaba la dispensación de sus votos para casarse, con el pretexto de haber sido forzada para tomar el velo*. En ambas se habla de los riesgos que conlleva el amor; en el primero se presenta a sí misma como ejemplo de que las preludios amorosos son más satisfactorios que su culminación; en el segundo, que ocupa nada menos que 16 páginas, se recurre a las dos metáforas de la vida religiosa más queridas en la época, la oveja o zagala guiada por el Pastor y como nave guiada en este mar proceloso, por el Piloto divino. Para convencerla de la superioridad del amor divino recurre a ejemplos de santas y santos que disfrutaron de su deleite desdeñando el humano. Su Divino Esposo tiene todas las cualidades (hermoso, bizarro, noble, rico, cuerdo, poderoso, sabio, constante, seguro, valiente y esforzado) que es imposible encontrar en un varón. Para expresar el amor de su Esposo hace una curiosa fusión de lo cristiano y la mitología griega:

"[...]
pues para defenderte
del monstruoso contrario,
Que atada por la culpa
te tenía en un peñasco,
condenada a ser triste
de la fiera cruel, pasto,
bajando presuroso
en el pegaso alado
de su amor y deseo,
Perseo divino y sacro.
Dando muerte a la fiera
que le había usurpado
la Andró...eda preciosa
de tu alma gallardo,
[...]"

En esta ocasión enriquece el argumento sobre los peligros del amor con una consideración de las relaciones de género, es decir, aquellas que se establecen por los principios sustentados en el constructo ideológico de la época, según las cuales la mujer, sexo débil, debe mantener la fortaleza ante el asedio de los hombres de manera injusta por el doble rasero que establecen los varones; así la mujer, fuera del refugio de la religión debe someterse a las injustas leyes que determina el hombre:

"Pretendiendo atrevido,
necio, ignorante, avaro,
con injusto juicio,
inicuo y temerario,
que el sexo que más débil
él mismo ha declarado,
el que más frágil llama,
el que apellida vario
tenga más fortaleza,
resista a los asaltos
a que él se rinde torpe,
de miseria abrumado.
[...]
Advierte que son muchas
las que gimen debajo
de las inicuas leyes
del hombre y de su mando."

Son originales en este poema esas consideraciones teóricas sobre las relaciones de género, que otorgan al poema mayor ponderación frente a sus habituales descalificaciones, exageradas, que producirían entusiasmo entre sus lectoras desengañadas, convenciendo a algunas de los peligros del

amor mundano y llevando a otras a una espiritualización del sentimiento amoroso despojado del aspecto físico que queda para las gentes de baja condición; esto nos conducirá a la moral sexual burguesa del XIX que enfrenta a la mujer decente, que concibe la procreación dentro del matrimonio como fin último de las relaciones con la mujer amoral de naturaleza sensual y castigada con hijos ilegítimos.

La diferencia entre damas y mujeres, se expresa claramente en *Endechas reconviniendo a un amante con su mudanza engaños y mala correspondencia, y deshauciándolo de poder volver a ella, como aparentaba desearlo.*

"Damas tiene este pueblo
(mejor diré mujeres),
pues para quien comunes
glorias sólo apetece,
para quien en vulgares
llamas sólo arder quiere,
demás están las damas,
y le bastan mujeres."

Igual de reiterativo es el soneto *A la venganza de un amor mal correspondido.*

Coherentes con su caracterización del hombre y del amor, son las *Siguidillas* (sic) *satisfaciendo a una dama que preguntó a otra amiga suya que concepto hacía de los inconstantes.* Éste y el *Romance a un amante que después de haberle costado mucho tiempo de solicitud el que una dama admitiese sus obsequios, dejó repentinamente de continuar en ellos por un frívolo motivo* insisten en la inconstancia del varón, vicio capital que les imputa.

Desde un punto de vista diferente se condena esa inconstancia en las *Endechas respondiendo a una dama que hizo la pregunta que en ellas se expresa;* la pregunta inquiere sobre lo que se siente al ser engañada. La autora, en esta ocasión, afirma carecer de experiencia que la capacite para contestarla frente aquellas en que la invocaba como argumento autorizador; esa ignorancia parece ficción poética si se tiene en cuenta su acritud en la crítica a los hombres.

"Y aunque de estos pesares
sé poco por el temple
que me dieron benignos
los influjos celestes,
con que el feliz logro
evitar cuerdamente,
de tales sentimientos
los síntomas crueles,"

La última poesía que trata este tema es la glosa que hace de un *cuarteto, que una dama envió a otra amiga suya, pidiéndola se le glosase,* lo que hace en cuatro décimas, cada una de las cuales termina con un verso de la cuarteta propuesta; la estrofa propuesta marca ya las constantes temáticas de esta autora, que se desarrolla en las décimas:

"Al que amó aborrecí,
del que amé fui olvidada,
¡Qué estrella tan rigurosa
es la que influye en mis ansias!"

Por fin, en la parte final del libro, como último grupo temático de sus poesías, están aquellos que no tratan el tema amoroso, sino que se ocupan de otros temas serios (ella misma calificaba de frívola la temática amorosa), incluso críticos con algunos aspectos de la sociedad. En ese afán de dotarlos de seriedad incluyen, en muchos casos, notas que explican el motivo de la composición, teoriza sobre ella e incluye anécdotas que ejemplifican sus argumentos.

Entre ellos clasifico los de *temática social* que tratan de aspectos comunes a la vida social del momento sin criticarlos, los de *temática religiosa* y los que se ciñen más a una *crítica laica,* en la medida en que le resulta posible desvincularla de la religiosa.

Dentro del grupo de "temática social" se encuentra el *Soneto quinto y único de un caballero*

portugués, remitiendo a una dama las obras de Candamo, de quien ésta se había mostrado apasionada. Lo llama soneto aunque se compone de tres cuartetos y dos tercetos; se aparta de la temática amorosa para ensalzar los méritos del escritor y señala que aún más que éstos su inscripción eterna en la vida de la fama será asegurado por la memoria de la admiradora.

Incluye en estos poemas también algo tan propio de los escritores de la Ilustración como el elogio a las figuras del teatro, escritores o actores, a quienes los más poderosos brindaban su amistad. Dedica *dos octavas a la muerte de la señora Pepa Huertas, cómica famosa de una de las dos compañías de representado de Madrid; de quien la que las hizo era muy apasionada*. Pintan la grandeza como actriz de la fallecida, recreando un mundo de alusiones míticas (Melpómene, musa de la tragedia, Atropos, la parca que corta el hilo de la vida) y colocándola en los Campos Elíseos.

Un caso semejante al del poema en que imitaba a Góngora es el *Romance imitando al de aprended flores de mí lo que va de ayer a hoy, &...*; en él insiste en la volubilidad masculina utilizando sus recursos más habituales como los paralelismos y las enumeraciones:

"Tanto puede, tanto influye,
tanto mueve, tanto daña;
tantos y tales estragos,
y metamorfosis causa,
un doble alevoso trato,
un engaño, una fe falsa,
una indebida tibieza,
y correspondencia ingrata;
un desengaño, una injusta
veleidad, una villana
aspereza, una grosera
ficción, una vil mudanza."

Temática religiosa es la del *Romance a los avarientos, reprendiendo la codicia excesiva de los bienes temporales, y la necedad de los que aguardan a la hora de la muerte para hacer bien al prójimo; y aunque abunden en caudales, y tengan intención de hacer de ellos obras pías, no quieren se pongan en ejecución hasta después de su fallecimiento;* este largo título mantiene esa tendencia a explicar claramente el contenido del poema mediante una explicación antepuesta). La primera estrofa plantea el tema del poema, en términos religiosos:

"Necio, ¿para quién adquieres?
¿Para qué, loco, atesoras,
si en llegándote la muerte
hasta lo inútil te sobra?"

En este romance, como en casi todos los poemas que restan, incluye historias que ejemplifican su argumento; aquí son parábolas bíblicas: la del agricultor avaricioso que mando ampliar los graneros y murió esa misma noche y la del rico que no quiso dar ni las migajas de su mesa a los pobres. Los castigos que éstos tuvieron a su avaricia, incluido el del sufrimiento eterno, la llevan a pedir que las buenas obras se hagan en vida. Con cierta crudeza, extrema la comparación de los hombres indignos con los animales, considerando a quien el bien a su muerte como a un cerdo de matanza:

"Es ser parecido al cerdo,
cuya inmunda y asquerosa
especie, hasta que le matan,
no es útil, ni de él se goza."

La segunda composición de tema religioso son unos *Villancicos que se encargaron a la autora para cantarlos la nochebuena de Navidad &c.* Intervienen en ellas una Voz, Gil y Pascuala y al final incluye una larga nota en que da cuenta del motivo y proceso de la composición de este poema (el subrayado es mío):

"A la composición de estos villancicos dio motivo el haberse suscitado en cierta parte la conversación sobre la trivialidad de conceptos que comúnmente se hallan en este género de composiciones, aún en aquellas hechas y dispuestas por buenos y

> excelentes ingenios: a cuyo propósito se citó lo que el erudito Feijoó dice en un discurso que tiene sobre este particular, en el que se lamenta de lo mismo: añadiendo este Reverendísimo que no lo extraña en parte por la razón, dice, de que a la verdad, *¿qué conceptos grandes se podían poner en boca de Gil y Pascuala &?]* Y no habléndole parecido a la que ha hecho éstos que el asunto era tan dificultoso, ni imposible de conciliar la humildad de las personas que han de hablar en ellos, con la elevación de las ideas y pensamientos que deben incluir semejantes composiciones (siempre que se les dé a éstas el aire y fundamentos que deben tener para que sin impropiedad puedan expresarse), dispuso y compuso éstos, en los que haciendo hablar a Gil como un pastor bueno, iluminado interiormente de las luces divinas, e instruido suficientemente en los principios de su religión, instruye igualmente con ellas a su mujer Pascuala en las respuestas que da a las preguntas que ésta le hace sobre sus principales dogmas: el juicioso lector dirá (leyéndolos con alguna reflexión) si se ha desempeñado o no en ellos el intento; pues a quien los ha hecho sólo le toca y corresponde dar razón de los motivos que ha tenido para haberlos dispuesto en la forma que lleva expresada, como lo ejecuta esta nota, &c."

A pesar de no ser religiosa escribe, como las que lo eran, para conmemorar el nacimiento de Jesús que, preludio de su sacrificio, es la mayor muestra de amor que ha recibido el hombre. Por otra parte la cita del Padre Feijoó no sólo da credibilidad a su preocupación, también recubre de autoridad sus argumentos y demuestra que es una mujer con conocimientos, algo que insistía en demostrar en sus prólogos. La principal dificultad de la composición es la de conciliar la humildad de los personajes con la profundidad de los misterios religiosos que deben expresar y encuentra para ella una solución respetuosa con la división de papeles: es el pastor quien gracias a su bondad, iluminación interior y conocimientos suficientes ilustra a su mujer, encargada de plantear las preguntas y recibir la instrucción del varón; dado que ambos son los personajes tradicionales en este tipo de composición no cabían más alternativas.

El poema se inicia con la llamada de la *Voz* para adorar al Niño Dios; Pascuala despierta entonces a Gil y escuchan parte del discurso de la *Voz*. Gil propone seguir su mandato, y Pascuala sigue a su marido. Se caracteriza el habla del pastor, como rústico, palatalizando la "l" (*llo* por *lo*)[11].

Los dos pastores se deshacen en exclamaciones ante la vista del niño pero mientras Pascuala describe lo físico, lo aparente de la visión, Gil percibe el misterio que se esconde tras esa imagen:

"Pascuala: [...]
¡qué gala y qué gentileza!
¡qué de señores rendidos!
¡qué de ángeles postrados!
¡qué oro!¡qué incienso! ¡qué mirro! (sic)
¡que Señora tan hermosa!
¡mira que precioso niño!
¡qué anciano tan venerable!
¡mira qué Madre! ¡qué hijo!
miralo, Gil, que parece
que está tonto, o atordido. (sic)
Gil: ¡Ay Pascuala, déjame,
que me pasma cuanto miro!
¡válgame el cielo! ¡qué trono!
¡qué majestad! ¡qué dominio!
¡qué soberanía tan suma!
¡qué poder! ¡qué señorío!
¡y qué grandeza se encierra
en este breve recinto!
yo no sé lo que me pasa."

[11] "Gil: Ya nos llo dirán llos mismos,
¡mas, ay, Pascuala!¿qué veo?
ya aquella luz nos llo ha dicho:"

Tras la contemplación del Niño se inica el diálogo: Pascuala pregunta a su marido y éste, iluminado por una luz interior, responde. A la pregunta del motivo de su venida, Gil contesta que el objeto es que ella sea una buena mujer, y él, apostilla ella, buen marido. Ampliando esta primera contestación se extiende a lo largo de 41 versos extremadamente monótonos y reiterativos, especificando en qué debe mejorar cada miembro de la sociedad:

"[...]
a que el padre sea buen padre
a que el hijo sea buen hijo,
la esposa sea fiel esposa,
y esposo amante el marido:
el Rey buen Rey, el vasallo
buen vasallo; y asimismo
a todos generalmente
en sus estados y oficios,
[...]"

La pastora justifica su intervención a pesar que su sexo conlleva la incapacidad para la sabiduría y la locura de la mujer que pretenda alcanzarla:

"[...]
que yo ahora que me acuerdo,
(mas que digas que deliro)
y siendo mujer me meto
en hablar loca y sin tino
en las cosas que no entiendo,
(pues el Señor Infinito
cuando le aplace y le agrada,
a quien quiere hace sabidos),
[...]"

En estos villancicos destaca el papel dependiente de la inteligencia femenina, aunque no totalmente admitido porque la intervención divina la dota también a ella de cierta sabiduría. Mientras ella expresa el sentimiento de adoración al Niño, a la vida nueva, lo sentimental, Gil, ofrece el contrapunto de dramatismo, de razón frente a la pasión, de cierta alegría nublada por el conocimiento que le proporciona su capacidad de ir más allá de lo presente.

El tercer poema religioso lo forman unas *Endechas endecasílabas. Afectos del alma al amor divino, y desengaño y reconocimiento de la fealdad del amor profano;* compara la grandeza del amor divino, sobre todo en las cualidades y actitudes de amante del cielo, con los defectos de los hombres; dirigiéndose al mismo Dios para expresarle su admiración por la grandeza de su amor.

La cuarta, un *Romance heroico*, va precedida de la siguiente nota explicativa:

> "A la composición del romance heroico endecasílabo que sigue, ha dado ocasión el vario modo de opinar que no ignoran los doctos e instruidos ha habido en el mundo sobre los varios puntos que en él se tocan, tanto por antiguos como por modernos; y el deseo plausible de que los jóvenes que quieran emprender la gloriosa carrera del saber, no se extravíen de ellas por seguirlos ligera e inconsiderablemente; si no que por medio del norte fijo que en el dicho se señala e indica, sepan y puedan ser sabios sólida y verdaderamente, y no superficiales, como lo son muchos."

Queda así establecido el propósito de difundir el verdadero saber: sin embargo, no se trata de la crítica a ese superficial conocimiento que tanto ridiculizaron los ilustrados, sino que establece, como la única posibilidad de llegar a cierta sabiduría, la necesidad de basar el conocimiento en la religión y la verdadera fe:

"Haya probabilismo, pero sean
sus reglas de argüir, para que acierten,
que lo que el Evangelio no conforma,
probable de verdad nunca ser puede;"

Defiende la capacidad intelectual de las mujeres, logrando así autorizarse para instruir a otros a pesar de su sexo:

"Y no en la necedad vulgar incurras
de no querer, si es que algo bueno tienen
estos consejos, admitirlos sólo
porque son de mujer (¡furor solemne!)
que el verdadero sabio donde quiera
que la verdad y la razón encuentre,
allí sabe tomarla, y la aprovecha,
sin nimio detenerse en quien la ofrece.

Argumenta con las mismas razones en que justificaba su capacidad para escribir: la igualdad de almas, los progresos de las mujeres que se aplican al estudio y la voluntad divina al otorgar este don:

"Y sobre todo, el soberano dueño
de la naturaleza y de sus leyes,
en favor de quien quiera y le parezca,
las que les prescribió, variar puede:
Dios es el dueño del saber, la ciencia,
del recto comprender, del valor fuerte,
y como tal de dones tan graciosos
dispone y los franquea según quiere:
Como su inexcrutable providencia
se ha visto practicarlo muchas veces,
para desengañar acaso al hombre,
y hacerle ver quizá patentemente,
que si las facultades no aprovecha
con que les aventajó tan francamente,
sabiéndolas poner en ejercicio,
y en el uso que es justo y le compete;
y por sólo ser hombre se presume
ser más intelectual, y neciamente
en esta confianza se descuida
de saber, e instruirse como debe,
del sexo que por inferior reputa,
por menos hábil, y más flaco tiene,
se servirá y valdrá, y con él empresas
acabará gloriosas, que a él le afrenten."

No falta la ironía respecto a la supuesta superioridad de los varones, teniendo en cuenta el estado del mundo que gobiernan; al avance de las mujeres contribuye tanto como su esfuerzo, el descuido de los hombres en el cultivo de sus capacidades. Además de este argumento, se insiste en la naturaleza cultural de la concepción del femenino como sexo débil, y la falsedad del hombre, que tras relegarlas a este papel pretende que sean ejemplos de fortaleza, principio reiterado en su obra.

Para justificar su dedicación a la poesía, arguye que ni el sexo, ni los estudios son garantía del talento poético si Apolo no lo otorga al aspirante; el entendimiento, don divino, ha sido repartido por su gracia a muchas mujeres, cuando los hombres se descuidan confiados en su superioridad natural. Así, si bien la mujer puede alcanzar un nivel intelectual en ocasiones excepcionales, es el hombre quien lo posee de natural, y su superioridad sólo peligra si descuida su formación (contra cierta educación universitaria, se mostraba en el poema a Danteo, en el que le dedica sus versos).

Como nos enseña lo que ya he dicho sobre la polémica de los sexos, para demostrar esta capacidad femenina cita ejemplos de mujeres insignes, que en este caso no podían ser sino personajes bíblicos dado que las lecturas sagradas son la base del conocimiento: Débora, que gobernó Israel, Judit, que venció a Holofernes, Esther y Abigail.

Por último el *Romance crítico moral joco-serio, en elogio de la indiferencia; con cuyo motivo se reprenden y motejan algunos vicios y defectos en general, con el buen fin solamente de corregirlos, y de no satirizar a nadie en particular*, que ocupa las páginas 363 a 411, repasa, como señala el título los temas fundamentales de la crítica ilustrada y otros por los que ella ha demostrado su preferencia (como las relaciones con los hombres).

Para poder enjuiciar lo que la rodea la autora se coloca en un lugar de aislamiento voluntario, de indiferencia respecto a las vanidades del mundo:

"¡Oh dichosa indiferencia!
madre feliz, fiel oriente
de la quietud, del sosiego,
de los verdaderos bienes;
[...]
Desde que en tu región vivo
todo cuanto hoy me divierte,
con cualquiera cosa el gusto
se solaza y entretiene."

Desde allí acomete contra muchos de los tipos y costumbres que se critican jocosamente en esta época. A veces dedica a cada asunto una sola estrofa (las que dedica a la bonita o al cobarde) y en otros casos se extiende mucho más. Entre las conductas criticadas por los ilustrados recoge la del que presume de sabio siendo un ignorante, el que por su alto nombre considera indigno trabajar o los petimetres:

"El esmerado Modista,
a quien por mote o motete,
sin saber lo que se dice
llama el vulgo *petimetre*,
Como si acaso, digamos,
en esto decir quisiese
semi-señor, semi-usía,
semi-algo, o *señorete*."

aunque en este caso, por ejemplo la crítica lleva consigo la carga de la tradición religiosa:

"Que espirar el cuerpo olores,
y el ánimo hediondeces,
es ser *sepulcros blanqueados*
y muladares lucientes."

En esa mezcla de Ilustración y religión, entra la crítica a los codiciosos, que pretenden ganarse el cielo con una limosna, uniendo la crítica a la falta de solidaridad social y el pecado religioso. A medio camino entre ambas están también las críticas a los ambiciosos de glorias mundanas o de placeres superfluos.

Dentro de esa misma corriente de crítica ilustrada, se censura la libertad de las solteras, o la condición general de las damas (además de poco instruidas, amigas del lujo y las extravagancias):

"Creen, que donde no hay preseas,
donde no hay galas, no hay trenes,
coche librea, equipajes,
encanto de cascabeles;
plumajería, volantes,
que sus vanas altiveces,
con su discreto y mengua
publiquen y manifiesten;"

fatuidad a la que contribuyen los cortejos que adoran más la riqueza que las virtudes de la dama:

"Y por un solo besamanos
de la que en coche aparece,
darán la mejor fineza
de la que a pie se pasee;"

Este comportamiento le lleva a exclamar, como a Cicerón:

"Por lo que todo buen juicio
sensato, debidamente
podrá exclamar, *¡o costumbres!*
¡o tiempo! ¡o misera gente!"

Esta alusión a Roma sirve de introducción a la historia de Cornelia, de la que se narra la famosa anécdota en que esta matrona declaraba que sus mejores joyas eran sus hijos.

Común es la crítica de los malos escritores, con elevadas pretensiones, aquellos que falsean y destrozan las obras más veneradas; llega a proponer un juez que impida la salida al mercado de las malas obras, remitiendo a los amantes del saber a los originales. Vuelve aquí a citar a Gracián (en su *Criticón*, en la *crisi* 8ª) para señalar que este mal, el desorden de lo que se publica, es antiguo.

Además incluye estrofas en que muestra opiniones personales; por ejemplo, la introducción del tema religioso que insiste en la peculiaridad de la Ilustración española y la importancia de este aspecto en la educación femenina. En un par de páginas critica el excesivo materialismo de la Filosofía de la época, que prescindía de lo divino; se alude a los espíritus fuertes, uniéndose a las críticas a Voltaire de autoras como Mª Nicolasa Helguero y Mª Gertrudis de Hore y reiterando su opinión de que no hay verdadero conocimiento si no se basa en Dios:

"Los impíos, a los que algunos
llaman *espíritus fuertes*,
y a quienes fuera más propio
llamar *espíritus febles*;
[...]
Echando por el atajo
de los necios torpemente,
materialistas groseros
niegan, cuanto no comprenden
[...]
Auxiliarse necesita
cuerdo para no perderse,
en tantas inmensidades
como a su vista se ofrecen,
De los microscopios sabios
y telescopios fieles
de la fe y revelaciones
que las distancias acerquen;
con los que distinguir pueda,
con los que alcance y penetre
lo que él por sí, y sin su ayuda
en vano alcanzar pretende:"

Para apoyar su postura cita al canciller Bacon de Verulamio:

"Pues como dice un sabido (sic)
moderno, generalmente
estimado y aplaudido
del gremio de los *sapientes*,
La filosofía sola
no es tribunal competente
de la religión, porque esta
su jurisdicción excede:
Pues por ser tan supremo,
su calidad eminente,
y su superior esfera
no está sujeta a leyes."

Por último, en el orden de esta exposición que pretende agrupar temáticamente los asuntos tratados en el poema, reaparecen las críticas habituales en esta autora, al hombre inconstante, al viejo verde, al nuevo caballerito, etc... Al viejo que se niega a envejecer:

"Porque en todas circunstancias
dicen muy mal y se avienen
una cabeza ya blanca
y los pensamientos verdes."

Se destaca que esa crítica constante a la mujer que se negaba a envejecer y perder, por consiguiente, sus privilegios, debe extenderse, por regla natural, a los hombres:

"Los hombres muy persuadidos
a que jamás envejecen,
aunque todo les indique
sus fuerzas ya decadentes,
sin poder averiguarse,
ni comprender, ni saberse,
donde han hallado tan rara,
y tan ridícula especie.
Pues para desengañarse
de que no logran ni tienen
tal privilegio, que corren
parejas con las mujeres,"

No podía faltar la referencia a la inconstancia del hombre; en esta ocasión se citan ejemplos que sostienen esta aseveración: el de Tántalo ("que por querer de todo/ gozar, de lo más carece,"), Witiza y Nerón ("Pues habiendo sus gobiernos/ empezado felizmente [...]/ De tal modo estos dos monstruos/ trocaron los caracteres,/ que no hubo vicio por torpe,/ enorme, y grave que fuese; [...]/ no ejecutasen, e hiciesen:").

Se definen luego cuáles han de ser la principales virtudes que deben adornar a un caballero: dedicar sus esfuerzos al servicio de su patria, su rey y su religión, en cualquier campo (letras o armas) y que sólo aquellos que se lo merecen por sus méritos son dignos de heredar los títulos. Combina aquí los valores barrocos de patria y religión con el ilustrado del mérito personal sobre el heredado.

Del mismo modo critica a los tiranos que no refrenan con la razón su pasión y son crueles gobernantes; contrapone los conocidos por su crueldad frente a los que pasaron a la historia por sus virtudes (Nerón, Tiberio, Calígula, Sardanápalo, Diódemes, Baltasar frente a Trajano, Ariadno, Antonino, Numa, Tito, o Epaminondas, por ejemplo).

Pecados puramente religiosos, aunque como todos con una consecuencia social, son los del hipócrita ("Anti-deísta aleve") y los débiles que se entregan a todos los vicios :

"Pareciéndole ignorante,
que sus excesos no pueden
alcanzar perdón, a todos
se abandona enteramente:"

Estos pecados ofenden a Dios cuya Omnipotencia, perdón y compasión desafía; por el contrario, a aquellos que confiando en la bondad de Dios caen en todos los excesos, ignorando el castigo final, dejando la piedad y el arrepentimiento para la vejez, les recuerda:

"Que por el regular orden,
según se vive, se muere;
y que conforme es la vida
se debe esperar la muerte."

Tras criticar cada elemento del paisaje que se ve desde su refugio, vuelve a hablarnos de sí misma, de su opinión, de lo que la divierte contemplar semejantes bajezas; atribuye el efecto que estas miserias le producen (la diversión) a su capacidad para librarse del lazo cruel del ciego, del amor, cuyas víctimas sólo pueden observar al objeto de su amor y nada más de lo que les rodea:

"En tu templo, y en tus aras,
el desengaño, que indemne
de tan furiosas borrascas
me ha librado felizmente,
[...]"

Recurre, después, a una formula popular para rematar esta composición, dentro del carácter jocoso:

"Y con esto y un *viscocbo* (sic)
lector, pio, o inclemente,
fin a este cuento de cuentos,
daremos si te parece:"

Se dirige al lector, para excusar la longitud del poema motivada por las innumerables locuras del hombre y por argumentos literarios:

"Y por si acaso lo ignoras,
ten entendido y advierte,
que todo discurso, todo
raciocinio finalmente,
es perfecto cuando ha dicho
todo lo que decir debe,
y que el todo y cada parte
se dice debidamente:
Pues según el gran dictamen
de un famoso inteligente,
de toda obra las razones,
no al tomo pesar se deben:"

Y trata familiarmente al lector, afirmando que si parece pesado basta con no leerlo:

"Y si éstas no satisfacen
tampoco tu disciplente
genio, y en que es muy difuso
porfías erre que erre
y acérrimo laconista
quieres estarte en tus trece;
de enfados y de censuras,
pedantismos, critiqueces;
de torceduras de hocico,
de dimes y de diretes,
de gestos y de monadas,
te excusas con no leerle."

Varias son las características de la obra de esta autora que debo destacar en una consideración de conjunto. La primera la selección prioritaria, pero no única de un público femenino al que afirma dirigirse tanto en la composición que sirve como dedicatoria como a lo largo del poemario en diversas ocasiones.

A ellas destina la mayoría de sus composiciones que resultan temática y formalmente reiterativas. En ellas avisa a las mujeres sobre los peligros que entraña la relación con los hombres tanto por la escasa entidad moral de la mayoría de ellos como porque no entienden la distinción entre el noble y el bajo amor.

Por otro parte, es consciente de las consecuencias de las construcciones de género de su época: comprende que los hombres se consideran a sí mismos como el sexo de referencia, el que marca el patrón de conducta convirtiendo a la mujer en el "otro"; de esta condición deriva el doble rasero con que los hombres juzgan la conducta de ambos sexos. Intenta luchar contra ellas defendiendo la superioridad moral de las mujeres y ofreciendo una perspectiva femenina, por ejemplo de la imagen de Ulises; aún así, no duda en burlarse de las feas de manera tópica pero apoyándose en citas de hombres ilustres; no considera en ellas la inteligencia como un atributo que compense su falta de belleza, aunque sí lo cree estimable en sí misma.

Su postura hacia las de su género es, por tanto, ambigua; por un lado muestra su solidaridad, instruyéndolas acerca de las bajezas de los hombres y por otro se separa de ellas considerándose superior sobre todo por el esfuerzo personal que ha dedicado a su desarrollo intelectual.

Su poesía, con la continua referencia a la comunión espiritual en que debe basarse el amor lícito y la bajeza de quienes se entregan a placeres amorosos más físicos (entre los que incluye a mujeres de baja condición) comienza a perfilar la imagen de la mujer burguesa volcada en el cumplimiento de sus obligaciones y carente de otro estímulo que el deber y la corrección, eliminando así las apetencias personales.

A esta relación de su literatura con lo femenino (la selección de público, la autoridad que deriva de su propia experiencia y las consideraciones de género) se enfrenta su clara intención de

demostrar su altura intelectual, para lo que se dirige a un lector masculino: a él destina el poema en que justifica su capacidad para la literatura.

Del mismo modo, su afán de rigor literario, incluye la presencia de extensas notas explicativas sobre la utilización de un tema (el amor para las redondillas), la composición de los villancicos (para demostrar que es posible un tono elevado con personajes bajos) o su presunción de eliminar la ignorancia en el romance heroico endecasílabo, sustituyendo el saber superficial, por un saber firmemente sustentado a la fe.

Otros rasgos característicos de su obra son la presencia de temas y formas ilustradas: alusiones a la invasión de nuevos términos, a sabios del momento, tratamiento de temas característicos (como la composición áulica dedicada a Ceballos que incluía elogios a los reyes, la crítica del romance joco-serio, como los viajes frívolos, la inutilidad de ciertos señoritos, la dignidad del trabajo), y sobre todo el reconocimieto explícito de que su época es un "ilustrado siglo". Sin embargo, a esa participación en la cultura ilustrada se opone la condena de los nuevos sistemas filosóficos y su defensa de la religión como base de todo conocimiento y en lo literario, algunos restos de gusto posbarroco, como la imitación de un poema de Góngora y la acumulación de elementos sintácticamente reiterativos así como la presencia escritores del siglo anterior como autoridades: Gracián, cuyo *Criticón*, cita dos veces, Solis, y Góngora (aunque también hay clásicos griegos y algún extranjero como Bacon de Verulamio); esta doble presencia, que la sitúa entre lo posbarroco y lo claramente ilustrado, es propio de una obra que se prolonga en el tiempo desde su primera censura hasta su publicación

Como resto de esa herencia y de la peculiaridad de la Ilustración española, lo religioso y lo ilustrado se mezclan, coincidiendo en los aspectos morales que dictan para la mujer y que ella recoge en su obra. Se encuentra en la línea de todas estas autoras que tienen en la mitología clásica, utilizada como símbolo moral, y los místicos y ascéticos españoles la fuente de su conocimiento sobre el comportamiento humano; si las religiosas aluden a Santa Teresa, Fray Luis, o San Juan, Hickey considera a la primera como ejemplo de religiosidad y de felicidad en la vida monacal.

Esta obra tiene suficiente interés como para ser considerada en la literatura del XVIII; se incluye en las corrientes temáticas y estilísticas de la época y algunos de sus poemas sin ser memorable por sí mismos, no son peores que otros muchos de su momento. Sin embargo, la reiteración temática y la monotonía de formas y recursos estilísticos ahogan el valor de algunos poemas concretos.

María Martínez Abelló: prolífica autora de periódico.

María Martínez Abelló es autora de dos obras de teatro[92] y publicó en el *Diario de Barcelona*, las siguientes poesías:

- *Decimas a la Purificación de la Virgen.* (*Diario de Barcelona*, 1-II-1789, p.125).

[No he conseguido localizar esta composición ni en la Hemeroteca de Madrid ni en la Biblioteca Nacional].

- *Elegía. A una higuera que se cortó en una casa contigua a la que babitaba y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora.* (*Diario de Barcelona*, 2-V-1797).
- *Canción.* (*Diario de Barcelona*, 3-V-1797).
- *Canción por la salida de la Reina al Prado.* (*Diario de Barcelona*, 24-VIII-1798).
- *Fábula. El hombre y las dos mujeres.* (*Diario de Barcelona*, 1-IX-1798).
- *Canto, en que refiere la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana.* (*Diario de Barcelona*, 12 a 14-X- 1798).

---

[92] *Comedia Nueva. Entre los riesgos del amor, sostenerse con honor. La Laureta.* [s.l.s.i.s.a.] y *La Estuarda, Tragedia en cuatro actos.* (Barcelona, Francisco. Suria y Burgada, Impresor. A costas de la Compañia. [s.a.]).

- *Anacreóntica.* (*Diario de Barcelona*, 14 a 23-X-1798).

- *Oda.* (*Diario de Barcelona*, 23-XII-1798, pp. 1441-1442). Al fin dice que se concluirá, pero no hemos encontrado ese final.

- *Redondilla y glosa.* (*Diario de Barcelona*, 11-XII-1798, pp. 1393-1394)

- *Sentimientos obsequiosos de Madame Abelló, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito.* (*Diario de Barcelona*, 19-I-1799).

Su obra ofrece algunos datos que me inducen a sospechar sobre la veracidad de su identidad femenina, sin que pueda solventarlas dada la carencia de referencias biográficas precisas. El primero es que aluda a su "afición por Marte" para justificar su presencia en una zona de guerra, aunque podría justificarse si fuera esposa de un militar; después, resulta extraña la variedad temática de sus composiciones, no común en aquellas de cuya existencia real queda constancia histórica; por último, la crítica literaria indirecta que hace al poema de María Gertrudis de Hore, única en esta época y atrevida en exceso para una mujer. Sin embargo, no hay en su momento referencias a una identidad dudosa, ni bromas sobre su sexo, lo que unido a que firma dos obras teatrales parece confirmar su identidad; es por estas razones por lo que la acepto como mujer.

En su obra poética destaca, como he señalado, la variedad temática: la poesía áulica dedicada a la reina, la religiosa, la elegía, la expresión de la angustia personal y la fábula, tan propia de la didáctica ilustrada. Esta diversidad contrasta con la monotonía temática de las otras autoras de obra extensa (excepto Mª Rosa Gálvez).

Sus versos manifiestan tambien el eclecticismo de fin de siglo, en que conviven las críticas y formas poéticas ilustradas (por ejemplo la crítica a los viajeros frívolos y la poesía aúlica) junto a las que manifiestan una imposición de lo sentimental y preludian el Romanticismo: la pasión dominante, el valor de la poesía que brota espontáneamente del corazón sin corrección posterior y la fascinación por el tema de la muerte.

En cuanto a su valor literario, la falta de originalidad en las imágenes, la excesiva longitud de algunos poemas y los fallos en el ritmo y la rima, la sitúan en la mediocridad de tantos autores de la época.

La primera que publica lleva el título de *Algunas diversiones poéticas de Madama Abelló a una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora*[93], es una elegía, en tercetos de endecasílabos encadenados, que se inicia con el tópico del *Ubi sunt*:

"¿Caduca pompa, adónde está tu ornato?
¿Dónde tu verde gala y bizarría?
¿Dónde tu gentileza y aparato?
¿Dónde tu robustez y lozanía?
¿Dónde aquella altivez que te elevaba?
¿Y adónde lo marcial de tu alegría?"

Algunos rasgos de la poesía del momento que aparecen en esta composición son las exageradas muestras de dolor que abarcan toda la gama posible desde los suspiros hasta el llanto, provocado por la visión de los desvalidos animales, hacia los que demuestra cierta empatía ("Y en su lamento los voy acompañando") y el recurso, tan propio del rococó, del diminutivo aplicado a animales y plantas, como jilguerillos, pajarillos o ramillos.

Esta composición se completa con la canción publicada al día siguiente, *Quejas del rigor de su fortuna, y sentimientos de que se las desprecien*[94]. Es una combinación de endecasílabos y heptasílabos, cuyo título resume perfectamente el contenido de esta canción:

"¿Por qué no he de quejarme de mi suerte
si se muestra conmigo tan mezquina?
[...]

[93] *D.B.*, XVI, nº122, 2-V-1797, p. 485-486.
[94] *D.B.*, 3-V-1797. pp. 489-490.

¿Quién paciencia tuviera,
al ver intentos sanos
salirle todos vanos?"

Ella, justifica sus quejas, frente a la cristiana resignación esgrimida por otras ante las desgracias, por razón de esa sensibilidad natural que poseen todos los seres vivos:

"Quiero quejarme, que esto no es mal hecho
cuando lo hacen los brutos con despecho,
si yo así no lo hiciera,
menos sensible que los brutos fuera."

La siguiente composición publicada es *Rogaron a Madama Abelló (conocida por sus discretas Poesías) pintara en la Canción siguiente lo plausible que era a todos la vista de su Reina el dia que salía al Prado*[95]. *Canción por la salida de la Reina al Prado* una canción escrita, si creemos el antetítulo, por sugerencia de otra persona. El poema carece de calidad, incluye rimas malsonantes, sobre todo en los pareados que forman los dos últimos versos de las décimas por ejemplo aquél en que riman *lugares* y *Manzanares*, río que aparece con cierta frecuencia en la poesía del XVIII.

Su valor reside en que se atiene al subgénero de la poesía áulica que tiene como objeto el elogio de una figura destacada; para lograrlo utiliza, entre otros recursos, la exageración de las virtudes del elogiado, en este caso la belleza. Que elija la belleza como cualidad más destacable de una reina que las crónicas recuerdan como poco agraciada, evidencia que el poema se ajusta a la convención del halago a la monarca sin considerar su realidad:

"Cuando la bella Luisa sale al Prado,
el coro de las aves armonioso,
con metro dulce, tierno y cariñoso;
la intima atención de su cuidado.
Es el cristal quebrado
en mármol diamantino
quien acompaña el trino:
El Céfiro suave, y el Fabonio,
hacen mover las hojas a porfía,
y todo en un instante es melodía.
[...]
Las Ninfas de las fuentes deseosas
de ver la Diosa de la blanca espuma;
al margen salen porque no presuma,
que están para obsequiarla perezosas.
Se tienen por dichosas,
de llegar prontamente,
con modo reverente,
(en fuerza de su amor respetuosos)
a dar la bienvenida a su Señora,
por quien alegre Febo el campo dora.
Flora con regocijo la presenta
entre rejas su tropa matizada;
La reina de las flores nacarada.
No quisiera esta vez entrar en cuentas:
Que al repasar su afrenta,
viendo otra más hermosa;
[...]"

Publica después el *Canto en que refiere la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana*[96], seguido por una *anacreóntica*[97] y compuesto de estrofas de cuatro versos, que combinan heptasílabos y endecasílabos; el *Canto* presenta la anacreóntica que le sigue explicando las circunstancias en que fue concebida y desarrollada.

---

[95] *D.B.*, 24-VIII-1798.
[96] *D.B.*, 12 a 14-X- 1798.
[97] *D.B.*, 14 a 23-X-1798.

La anacreóntica se dirige a una amiga, Celia, a petición de la cual se escribió; el canto le describe las razones personales y literarias que determinaron la elección del tema y las características de la composición. Al elegir como tema el peligro que su vida corrió durante la tormenta, descarta otros tradicionales de la poesía del siglo XVIII que hubieran sido apropiados tras un viaje como los divertimentos de la corte, los aspectos exóticos de tierras lejanas o los conocimientos adquiridos en ellas. Explica que se encontraba en la Luisiana, por su inclinación a Marte, e inició el regreso a España. Describe el inicio del viaje con metáforas gastadas para referirse al mar y los barcos, que ya han perdido todo valor poético:

"Concluida la guerra,
dimos con viento fresco,
los embreados pinos,
al cristalino y líquido elemento."

Obligados a cambiar su ruta de vuelta, el destino aparece como factor desencadenante de la tragedia, del riesgo que corrió la nave por una tormenta que duró veinte días. Estas angustiosas circunstancias dan pie a la composición de la anacreóntica y justifican el modo en que se realizó: de memoria y con la la mente y el corazón dominado por el miedo, es decir, los sentimientos que la situación despierta en ella (angustia, miedo, dolor, ...) son parte importante del poema y se expresan espontáneamente, sin corrección posterior; esto justifica los errores y defectos que puedan verse en el poema y que no se ajuste a reglas y preceptos. Esta afirmación, por una parte, recurre al tópico de la carencia de arte destinado a hacerse con el favor del lector (y que las mujeres de la Ilustración justifican por su falta de preparación y a su naturaleza, poco capacitada para estos menesteres) y, por otra, preludia el culto a la manifestación espontánea del sentimiento, propia del Romanticismo. En este caso, la autora no hace referencia a su sexo para justificar a su falta de arte, sino que lo explica por el impacto emocional:

"Lo que en ellos pasamos,
te lo diré si puedo
acordarme de un canto,
que fui en mi camarote discurriendo.
Mas si no hallo voces
para poder hacerlo,
preciso es que a mi Musa
la ruegue me inspire ahora de nuevo.
[...]
Acuérdame aquel canto
que con asombro y miedo;
la mente me dictaba,
y el triste corazón iba imprimiendo.
Y tú Celia, perdona
si te parece necio;
que pues de oirme gustas,
mi obediencia disculpe sus defectos.
[...]
Entre tanto las mías
mezclaba, confundiendo
el tiempo, y los lugares:
sin atender a reglas, ni a preceptos."

La anacreóntica que sigue está compuesta en versos heptasílabos con rima asonante en los pares.

A la gastada imagen de las velas del navío ("si alas te prestó el lino/ el viento te las corta"), se une otra, también repetida en otras composiciones de mujer, como en las de María Rosa Gálvez: la de las olas golpeando el navío ("Presentas los costados,/y cual si fueras roca,/quieres que en ti se quiebren/montañas espumosas."). El concepto de destino, que ya había aparecido en el canto, se refuerza con los fúnebres presagios que acechan en la oscuridad:

"Ya de tu triste suerte,
se ve en las negras sombras;

anuncios que publican
ser tu ruina forzosa."

En un poema que pretende ser reflejo de una difícil situación emocional sorprende la abundancia de términos muy técnicos de navegación:

"La vela de mesana
rifada tienes toda,
sentido está el trinquete;
truncadas las escotas.
El crujido incesante
de tus maderas broncas,
al pasajero asustan,
y llenan de zozobra."

Las figuras mitológicas de Febo, mencionado con la perífrasis "padre de las luces" y Palinuro, sirven para marcar el paso del tiempo, y comparar su situación nada menos que con de la armada troyana, en cuyo destino intervenía la diosa:

"Apenas Palinuro
a influjos de la Diosa,
los vientos contrarios
tuvo allá su derrota.
Quedó celosa Juno
de Venus envidiosa,
a la armada troyana
hizo dar a la costa."

Los marineros asustados desarrollan una frenética actividad, pero, de manera sorprendente, estos hombres aterrorizados que luchan por su vida reciben el calificativo de "tristes", mostrando que se concibe la melancolía como sentimiento ennoblecedor. Los pasajeros lloran ante la cercanía de la muerte ("funesta y pavorosa"), se arrepienten de su vida y suplican perdón a Dios; esta conducta cristiana ante la muerte lleva incluida la crítica ilustrada a esos viajes por el extranjero en que la mayoría adquiría sólo conocimientos superficiales que le llevaban a menospreciar su propio país:

"Cual el que por curioso
busca en tierras remotas
noticia; ignorando
los de la suya propia."

En aquellos momentos la vida pastoril, con su idílica tranquilidad, se juzga envidiable convirtiendo este fragmento de la anacreóntica en un poema pastoril, que exalta los placeres sencillos, la falta de ambición:

"Maldice sus deseos;
y a envidia le provoca
del pastorcillo humilde
la vida venturosa.
Por su sayal grosero;
por su pajiza choza;
trocare en aquel punto
del mundo una corona."

La noche llega trayendo funestos presagios y haciendo eternas las horas, pero frente a esta consideración prerromántica se cita a San Agustín junto a los mitos clásicos para dibujar en toda su dimensión la angustia que la noche produce a los seres en peligro:

"Imagen de la muerte
San Agustín te nombra;
Y añade que la vida
consiste en sus memorias.
Eres la más antigua
entre las diosas todas:
Hija del triste caos
que en los abismos mora.

Esposa del Herebo
la Fábula te nombra:
nació el sueño, y la muerte,
de tus entrañas propias."

Tras estas consideraciones generales describe su propio proceso mental que le lleva a recordar los momentos de felicidad y tranquilidad frente al riesgo del momento:

"Me acuerdo cuando estaba
muy contenta y gustosa;
entre aplausos nacidos
de la vana lisonja."

En tan penosas circunstancias no se olvida de defender el nombre del Manzanares, en una digresión cuando menos impropia que ella misma se reprocha, como si este inciso hubiera sido producto de un impulso irreflexivo e incontenible, incidiendo así en la idea de que era un poema nacido con la total espontaneidad, "sin arte":

"A orilla no del Xanto,
ni del Betis: y logra
poco menos que este otro
ser nombrado en la historia.
Del pobre Manzanares[**],
que con artificiosa
simulación oculta,
la plata que atesora.
[...]
Allí... pero ¿qué digo?
¿Yo deliro? me asombra
que en tal conflicto tenga
interrupción gustosa.
Sin que el susto lo impida,
ni la razón se oponga;
pensando libremente
en tan contrarias cosas."

Esta peligrosa circunstancia ocurrida durante un viaje por mar, era la metáfora más utilizada para referirse a los peligros que supone el mundo para el alma frente al refugio de un convento, en lo físico, o de la religión, en lo espiritual; en esta ocasión era inevitable utilizarla:

"Mas si es mi vida nave
que en continuas zozobras,
sin encontrar el puerto
con los peligros choca,
Después que del materno
dique salió, y la arroja
la máquina animadora
a duración muy corta.
Expuestas a las miserias
que al hombre son forzosas;
por ser siempre su vida
batalla contenciosa.
Que extraño es que trovado
mi sentimiento exponga
metafóricamente
pues no hallo mejor forma.
Sólo porque ser puedan,

[**] El Manzanares es un río de cierta tradición poética, que utilizó ya M.J. Quintana en su composición *Al mar*, que A. Dérozier, en su edición de las obras poéticas de este autor fecha en 1798: "corrí desde el humilde Manzanares/por contemplar tu gloria/ y adorarte también, Dios de los mares."

en suerte tan penosa
de alivio esos momentos
que un (sic) crisis conforman."

Igual que se reprochaba la digresión sobre el Manzanares, se extraña de haber recurrido a una metáfora para expresar sus sentimientos en ese momento de angustia, atribuyéndolo a la necesidad de aliviar su espíritu en estos momentos difíciles. Así, estos dos fragmentos, revelan el carácter tópico de su afirmación sobre la falta de arte del poema.

Cuando se cansa de extenderse en estos lamentos, interrumpe la redacción abruptamente ("la pluma está cansada") y resume mucho más brevemente, y con las mismas expresiones temporales utilizadas al principio del poema ("Las horas a su padre/ la carroza pusieron;/más temprano aquel día,/salió a alegrar el mundo el sacro Febo") la resolución favorable de la travesía; termina la anacreóntica de una forma bastante brusca tras prolongarse durante 12 días, posponiendo para otro poema la continuación de las circunstancias en que culminó tan accidentado viaje; parece que la simple enumeración de sucesos infaustos y de las angustias del viaje aderezada con reflexiones religiosas y sentimentales llega a su término sin que la estructura preestablecida del poema (basada en la inspiración espontánea surgida de los temores de la autora) haga necesario un final más elaborado. Logra así la impresión del caos vivido y de la "naturalidad" con que se supone que la anacreóntica ha surgido de su pluma:

"Puso el rumbo a la Habana;
seguido con norte fresco:
Descubrimos el Morro:
Y en esta gran ciudad tomamos puerto.
Las demás circunstancias,
en otro canto nuevo
te diré si gustas,
mientras tanto recibe mis afectos."

En suma esta poesía es una muestra del eclecticismo de fin de siglo; la situación de peligro personal que da origen a su escritura, impone el dominio de la pasión y el sentimiento sobre la razón, dominio del que se derivan rasgos que preludian el Romanticismo. El principal de éstos rasgos prerrománticos es la afirmación de que la poesía brota de manera espontánea, directamente y sin cortapisa, del sentimiento personal, sin sujetarse a reglas; así la poetisa es la poesía, es decir, se participa del efecto literario por el que lo escrito se identifica con lo vivido por su autor.

Además de este rasgo, básico en la concepción literaria del Romanticismo, otros elementos como la ambientación nocturna y las alusiones al destino acercan esta composición a lo prerromántico. Sin embargo, estos rasgos se someten a la importancia de los elementos propios de la poesía ilustrada: la crítica a la frivolidad de ciertos viajes, las citas a autores como San Agustín y la importancia del factor religioso. Sobre todo destaca que ella misma se reprocha dejarse arrastrar por el delirio, optando así por el control neoclásico frente a la libertad pasional del Romanticismo.

Martínez Abelló escribe también una fábula (*El hombre y las dos mujeres. El hombre de la fábula, con las dos mujeres puesta en verso endecasílabo por Madama Abelló. Diario de Barcelona*, XX, nº 243,1-IX-1798, p. 981.); a pesar del encabezamiento incluye algún verso heptasílabo; se compone en pareados, como las fábulas de "Rafaela Hermida Jurguetes" que he citado anteriormente como caso de identidad sospechosa. Ésta no tiene protagonistas animales, sino seres humanos; hace burla del viejo que cae, para su desgracia, en manos de dos mujeres, una joven y otra vieja, para escarmiento, si es posible, de quien lo lee; el objetivo educativo queda remarcado por la llamada de atención final al lector, de contenido similar a la moraleja de las fábulas clásicas:

"La fábula no hay duda que es sabida,
y mas cuando se ve tan repetida,
en los tristes cuitados,
que en bolsillo y cabeza están pelados.
Con que cuenta, señores,
Que este el fruto es que dan tales amores."

Publica poco después una *Oda* (*Diario de Barcelona*, 23-XII-1798, pp. 1441-1442.), a cuyo término se indica que "se concluirá" aquí no he logrado encontrar ese final. El antetítulo indica *Que acerca del Elogio a las Miñonas del Borne, puesto en este Diario el día 3 del presente, hace Madama Abelló en la siguiente Oda*; esta oda se escribe, así, para contestar el elogio que otro desconocido poeta hizo de aquellas campesinas. En la época, la imagen idealizada de la labradora más cercana a la naturaleza y, por tanto, a la perfección se contrapone a la de la dama en la que se critica el lujo, el excesivo cuidado personal, el gasto, la ligereza moral, etc...

La autora utiliza la rica tradición literaria de la burla de la fealdad de la campesina para combatir esa idealización; está de acuerdo con el autor del elogio en que la naturaleza hermosea a las mujeres independientemente del lugar y categoría en que nacen ("Pues no es el lujo el que hace/más digna la persona"), pero critica que se crea la perfección sin mancha de lo natural, sin tener en cuenta que también las labradoras se arreglan en la medida de sus posibilidades; para ridiculizar el elogio recurre a la formación del esperpento exagerando los rasgos físicos que al poeta le parecían tan adorables:

"Con esas mismas gracias
que Vd. tanto pregona,
he visto yo en el mundo
feísimas personas:
porque si el pelo crespo
en lo mulato toca
y los ojuelos negros
están en dos alcobas,
o en dos covachas, dando
miradas asombrosas.
La boca nacarada,
con las orejas roza
con unos grandes dientes,
y lengua estropajosa
(del pecho no se diga
la decencia es forzosa)
y tras de esto se siguen,
unas narices romas,
o largas por extremo
enfigura (sic) de trompa;
una cara cuadrada,
o como un pan redonda;
o tajamar cortante,
descarnadas y vellosas,
más larga que manteo
de estudiantes de sopa;"

Esta desmitificación de lo natural, alcanza también a la idealización poética de la vida en el campo; la vida en la naturaleza aparece en su crudeza como algo bajo e indigno de espíritus delicados, frente a la recreación del mundo pastoril de otras autoras, como Juana Verge.

Le sigue una *Redondilla y glosa*[**], cuyo antetítulo dice *Encontró madama Abelló, entre otros poemas, la siguiente Redondilla, que glosó.* La redondilla en cuestión es:

"Todo el tiempo que vivimos
a la muerte caminamos;
por atajos, si dormimos;
por rodeos, si velamos."

Esta glosa está formada por estrofas de diez versos de octosílabos con rima consonante, el último de los cuales es uno de los de la glosa. Utiliza las imágenes habituales de la poesía ascéti-

[**] *D.B.*, 11-XII-1798. pp. 1393-1394.

co-religiosa que comparan la vida con una breve y forzosa jornada, cubierta de llanto en que el sueño actúa como consuelo:

"Feudatarios de la muerte
somos desde el primer paso;
y entre el oriente y ocaso
de nuestra vida se advierte
poca distancia; de suerte
que aunque la luz recibimos
dolor y pena sentimos;
vaticinando con llanto,
ser un continuo quebranto
todo el tiempo que vivimos.
Empezamos como el día
nuestra forzosa jornada;
que ya larga, ya abreviada,
hacia el sepulcro nos guía:
síguese la noche fría,
y si es que el camino erramos,
y en un precipicio damos,
por el tiempo que perdimos;
cuanto más nos confundimos,
a la muerte caminamos.
[...]"

Su última poesía publicada es *Sentimientos obsequiosos de Madame Abelló, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil poetisa a su amado y difunto pajarito*[100]. La anacreóntica a que se refiere es aquella en que Mª Gertrudis de Hore llora la muerte de un pájaro de compañía. Estos *Sentimientos* se compone en estrofas de cuatro versos heptasílabos, en que riman los pares entre sí y los impares del mismo modo. Lo más destacable es que sea una de los pocas muestras de comunicación poética entre dos escritoras del XVIII, aunque no se produzca directamente sino a través de un periódico. El poema se inicia expresando la simpatía de la autora hacia el sentimiento de Mª Gertrudis de Hore, y finaliza del mismo modo, con el consuelo de que la brevedad del tránsito evitó sufrimientos al animalito. Sin embargo, la parte central y más importante la ocupan dos críticas a la composición de la Hija del Sol: lo impropio que resulta utilizar el verso anacreóntico para una elegía (al escribir Martínez Abelló con verso elegíaco le proporciona un modelo correcto) y que haya ocultado su nombre, corriendo el riesgo de que otro se apropie su creación. Otra crítica menor es que deje el cadáver a las hormigas y le propone que lo diseque para conservarlo:

"Ilustre Poetisa,
a quien Apolo sacro,
con su armoniosa Lira
dio ternura a su canto.
[¡] Oh mal haya el destino[!]
[¡]Oh mal haya el acaso[!]
que al pobre pajarito
le puso en tal estado.
[...]
Pero lo que me admira,
que queriéndole tanto
a las hormigas quieras
que les sirva de pasto.
Animales groseros
que apuro (sic) aguijonazos,
de sus pequeños huesos
no dejarán ni un átomo.
Y para eso es forzoso
por el suelo arrastrando,

[100] *D.B.*, 19-I-1799.

lleven al infelice
por entre polvo y barro.
Mucho mejor sería
haberle disecado;
sin quitarle las plumas,
que tanto le hermosearon.
Sus ojitos de vidrio:
y así quedaba él, pájaro
para los suyos vivos (sic),
y él, aunque muerto, honrado.
Perdona que el estilo
del verso haya innovado,
por ser para el asunto
más propio el elegiaco.
Y pues las nueve hermanas
te favorecen tanto,
no recates tu nombre
cuando no hay embarazo.
Que la malicia a veces
suele extenderse a tanto,
que juzga por ajenos
los legítimos partos.
Ni la modestia en éste
me parece del caso;
pues lo que a nadie ofende
no debe dar cuidado.
Dinos, dinos quien eres,
ingenio soberano:
no peligre la duda
haciendo juicios varios.
[...]"

Además de ser la única comunicación pública de una poetisa con otra es también el único caso en que una mujer ejerce la crítica literaria a la obra de otro autor en un poema, lo que muestra que su autora se siente capaz de exponer un criterio respetable; la autoridad que exhibe en este comentario sustenta también la recomendación de que desvele su nombre, animándola a reconocer su creación en contra del tópico de humildad.

Lo más destacable de esta obra es su variedad; si no estuvieran firmados por la misma persona no identificaríamos a la autora de la elegía a la higuera con la del poema burlesco sobre las Miñonas del Borne. En ella se encuentra desde el sentimentalismo exacerbado, a la burla, de la fábula didáctica y la poesía áulica a la expresión prerromántica y lo religioso. Esta diversidad, siendo propia del cruce de corrientes de fin de siglo, es única entre estas autoras lo que señala, como indicaba al principio, ciertas dudas, aunque indemostrables sobre su identidad.

Por otra parte, participa de un tipo de poesía ilustrada de difícil clasificación que aparece en otras autoras como Mª Gertrudis de Hore; ésta consistiría en una combinación de rasgos del gusto rococó (como la elección de un tema insignificante, nimio, el uso de los diminutivos, el gusto por lo natural, lo sencillo, eco de la vida satisfactoria fundada en el amor y el placer de los sentidos) con el sentimentalismo de fin de siglo. Esta combinación exterioriza la sensibilidad de las autoras, expresada por medio de un estilo "feminizante" como el rococó, pero enfocándolo sobre objetos no peligrosos como loa árboles y los pájaros, nunca por sujetos.

Finalmente, destaca su afán por manifestar su cultura a través de citas clásicas y referencias a autores reconocidos (como San Agustín), la influencia del Barroco presente en algunas ideas ascéticas y de su tradición literaria (como el eco de las descripciones esperpénticas en la que hace de la pastoras del Borne) y la persistente demostración de sus conocimientos (por ejemplo sobre navegación en la anacreóntica).

Sus versos no son memorables y en ocasiones caen en crasos errores de ritmo y rima; sus imágenes están gastadas y no aporta rasgos originales en la concepción del verso; por último la longitud excesiva de algunos poemas difumina los rasgos literariamente apreciables.

Clara Jara de Soto: poetización femenina de una censura masculina.

Clara Jara de Soto, es la autora de la única novela original femenina del XVIII que hemos encontrado, *El instruido en la corte* (1789) y es también autora de dos poemas publicados en periódico.

El primero es *Letrilla que hizo Dª Clara Jara de Soto* (*Diario de Madrid*, 13-VIII-1790, T. XVII, p. 899-900, nº225). Es una enumeración de las muestras de ingratitud de los hombres recogidas en la historia bíblica; cada uno de ellos se resume en una estrofa a la que sigue un estribillo "mas a poco tiempo/mostró ser tan ingrato.". Estos dos versos se refieren a los hombres que cita el poema hasta el final en que son sustituidos por otros dos que generalizan la afirmación: "si ha de ser el hombre/hasta el fin ingrato."; este cambio supone pasar de los ejemplos concretos de la ingratitud del varón, sólo ellos puesto que no aparece ninguna mujer, a la generalización de ese defecto en los hombres de toda época y condición. Las dos primeras estrofas introducen el tema:

"Nuestro señor piadoso,
al hombre ha criado,
y de beneficios
le colmó su mano,
mas a poco tiempo
mostró ser tan ingrato.
Apenas, no, apenas
en gozo se ha hallado,
en el Paraiso
se vio trasplantado,
mas a poco tiempo
mostró ser tan ingrato.

Prosigue después con las figuras de Caín, Cam, Esaú, Lot, el Hebreo (como pueblo), Sansón, David, Salomón y el Rey Manasés hasta llegar a la estrofa final que eleva a general la ingratitud del hombre:

"Mas para que yo
en decir me canso
cuanto lo encarecen
los libros sagrados
si ha de ser el hombre
hasta el fin ingrato."

Siguiendo a ésta[101] se publicó un anónimo *Soneto de elogio* a esta autora que Serrano y Sanz califica con razón como "malísimo" y que se basa en un juego de palabras formado sobre el nombre de la autora, recurso habitual de los poemas de elogio (lo utilizará también María Viera y Clavijo). Lo firmaba J.A.A.[102]:

"*Clara* luz que en el *Jara*-l del *Soto* anima
iluminen tus rayos mi ignorancia,
y cual sutil abeja su arrogancia
de la perfecta flor el jugo exprima.
Lleve el liquido néctar a la cima
rindiendo en alto vuelo la distancia
de tu anciano saber, al de mi infancia,
y el Parnaso vencido a tus pies gima;
Dulce panal construya de tu escuela,
de los fragmentos flores, que en ti mira,
y en tornos repetidos aunque vuela,
Consiga los efectos a que aspira;
siendo la *Clara* luz que tanto anhela,
de la *Jara* del *Soto* feliz pira."

[101] *D.C.M.*, 13-VIII-1790, T. XVII, p.900, nº225.
[102] J.A. de A. eran las siglas que Aguilar sugería podían corresponder a Joaquina Artega, pero podría ser el mismo poeta.

Los versos del segundo cuarteto que hacen referencia al anciano saber frente a la infancia del autor, podrían indicar bien que Clara Jara de Soto era ya una mujer de edad avanzada, idea por la que me inclino, bien que poseía un elevado ingenio que se vincularía a la experiencia.

La segunda poesía de Clara Jara de Soto es otra letrilla en que se finge visitar el Parnaso en un sueño: *Letrilla que compuso Doña Clara Jara de Soto, fingiendo haberse hallado en sueño en el tribunal de Apolo*, publicada en el mismo *Diario de Madrid* (nº277, T.XVIII, pp. 1111-1112) el 4-X-1790; yo considero que para entenderla debe tenerse en cuenta la crítica de Antonio de Capmany desaconsejando la publicación una obra de la autora, *Las tertulias murcianas, segunda parte del Instruido en la Corte*, y que este miembro de la Academia de la Historia firmó en el dictamen que lleva fecha del cuatro de mayo de 1790, cinco meses antes de la publicación del poema.

Antonio de Capmany como "académico de número de la Real Academia de Historia y su secretario perpetuo" recoge lo que en una Junta de esta institución aseveró el encargado de juzgar la novela:

> "...; y expresa ser unas novelas en que se propone su autora las de Dª María de Zayas por modelo, y que con menos corrección en el estilo, ni felicidad en la invención, tienen todos los defectos de aquellas: sin un fin moral conocido, sin episodios que instruyan o interesen, sin variedad que divierta. Entre ellas está comprendida una Comedia, que sin observar una tan 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. La Academia en vista del dictamen acordó que el M.S. no mude de estado por no ser útil ni necesario, devolviéndose al Consejo con certificación de este acuerdo. En cuyo cumplimiento doy la presente en Madrid a cuatro de mayo de mil setecientos noventa."[89]

Creo que resulta posible afirmar que esta crítica, fechada el 4 de mayo, estaba presenta en el espíritu de la autora cuando escribió la letrilla, publicada el 4 de octubre, y que reproduce en boca de Apolo las críticas que provenían de los que representan en el mundo real el poder masculino de la palabra, la Real Academia que juzgaba las obras; se convierte así en una poetización de la experiencia real, autobiográfica, que recoge los juicios negativos que ella vive como producto de las relaciones de género, por su condición femenina.

Al igual que Apolo en la letrilla de Clara Jara de Soto, el anónimo crítico reproducido por Capmany, expresa la falta de respeto a las reglas de su composición, tanto a las de la comedia, como a la básica de unir lo dulce con lo útil, lo que encaja en esa definición de *mujer lega*, que ella utilizará en el viaje al Parnaso. Por otra parte, incluso con estos inconvenientes y, a pesar de tacharla de inmoral, no se prohibe su publicación; es decir, no se la considera digna de atención, y por ello, juzgando que sería despreciada, no encuentra nada que impida la satisfacción personal de la autora de ver impresa su creación. La disposición de Clara Jara de Soto a enmendarla, para lo que pide copia de la crítica en un documento con fecha de 26 de mayo de 1790, no debió obtener resultados positivos.

En el poema Clara Jara de Soto utiliza el recurso de la visita al tribunal de Apolo, motivo habitual en las poesías del momento (lo utilizan María Rosa Gálvez, Mª Gertrudis de Hore y Josefa Céspedes); por otra parte, el símil entre la censura y la autoridad literaria de Apolo es representativo del poder gubernativo, en manos de hombres, para decidir en este campo; en su visita Clara es juzgada por tener ambiciones en él mundo de las letras, proclamándose heredera de Safo o Corina; Apolo es el juez, símbolo del poder masculino de la creación, que castiga sus pretensiones por ser desmedidas en una mujer: habiendo tantos hombres en el campo de las letras, es necia pretensión que una mujer "lega" escriba.

---

[89] A.H.N., Consejos, Leg. 5556. Exp. 1.

En la letrilla Thalía, la musa, acude una noche a buscarla para presentar su caso contra ella en el tribunal de Apolo, pero sólo critica la pretensión de la autora al suponer su influencia en poemas tan malos; pide, en consecuencia, que se le prohiba escribir. Será Apolo el que, por un lado, introduce el género en la discusión y, por otro, sugiere un castigo más cruel: que la dejen escribir porque así se entretiene sin causar daño, que nadie compre sus escritos y que, publicando la segunda parte del *Instruido extremeño*, sufra el desengaño de la falta de reconocimiento.

Es la expresión de la creación de una escritora de estar limitada por las circunstancias en que tiene que desarrollarse su obra, simbolizando en el Parnaso el mundo masculino en que debe hacerse un hueco la literatura femenina en esta sociedad. Apolo es sólo la representación del poder masculino que no pretende despojar de la palabra a la mujer, sino dejarle jugar con ella para mantenerla entretenida de modo inofensivo y enfrentarla después a la realidad de un público que desestima su labor. Nunca podrá llegar a componer literatura una mujer, inculta, necia y pretenciosa que aspira, nada menos, que a colarse en el Parnaso masculino.

"Acosteme a la noche
triste, y pensativa,
y entre confusiones
me quedé dormida;
pero a poco rato
cierta hermosa Ninfa,
hacia mí se viene,
y con melodía
me intima un Decreto
el que así decía:
El Señor Apolo
con sus nueve hijas,
me manda decirte,
que a su juicio asistas.
Quedeme confusa
al oír tal noticia,
y me fue preciso
su orden cumplirla.
Llegué al pitio Foro
donde vi a Thalia
que con mucho enfado
a Apolo le indica:
Esta que aquí viene
muy desvanecida
castigarse debe
porque necia aspira,
a que el vulgo piense
viendo sus coplillas,
que yo le he inspirado,
ser Sapho, o Corina,
cuando tantas faltas
en ella se miran,
y oí que le dijo
Apolo con risa:
tu no eres Poeta
paisana querida,
deja de hacer versos
que es necia porfía
con tantos ingenios
de tal jerarquía,
una mujer lega
con mil censuristas,
querer que la tengan
en alguna estima:
Por lo que os suplico
(prosiguió Thalia)
que mandéis al punto
el que nada escriba:

Absorta escuchaba
fuera de mí misma
lo que aquella Musa
contra mí decía:
y a dar mis descargas
iba muy aprisa,
cuando Apolo dijo
con grande ironía:
dejadla por loca
que en eso los días
pasa sin perjuicio,
y está divertida:
sólo mando a todos
los que a ser aspiran
de mi gremio, nunca
compren sus poesías;
y a que su *instruido segundo*[**], se imprima,
y se desengañe
que nadie le estima.
Con este Decreto
quedé tan sentida
que entre mil congojas
desperté rendida:
y atenta ya veo
que hay sueños que indican
verdades que tengo
tan bien conocidas."

Dos aspectos más deben ser reseñados: la asociación de mujer-literata con mujer loca ("dejadla por loca" decía el poema) y la calificación del mundo de las letras como gremio, es decir con rígidas reglas de acceso del que quedan excluidas las mujeres, al menos aquellas que no se ajustan a las reglas de creación, tanto a las impuestas por el momento cultural en que se escriben (estilos, géneros, contenidos,etc...) como aquellas que les son específicamente impuestas por su sexo.

Su obra no producirá dinero, no es un medio de vida, se las castiga con esa indiferencia y desprecio y se la somete a la humillación pública de esa consideración. Lo cierto es que estos castigos se exponen como sufridos en sí misma y tiene razones, dado el contenido de la crítica de Capmany y Montpalau que citaba antes. Así pues, la esperada reacción de indiferencia expuesta por Capmany es idéntica al castigo que imponía Apolo: que fuera despreciada cuando publicase la segunda parte de esta misma novela.

Los poemas de Jara de Soto merecen una gran atención no por su calidad, que aunque escasa es comparable a la de autores masculinos que sí han pasado a los estudios literarios, sino por su original y única forma de expresar las peculiaridades de la relación entre las mujeres y el mundo literario; esta mujer se enfrenta a las autoridades establecidas sin temor, desafiante, sin plegarse, como la mayoría de las escritoras, a sus exigencias para ser admitida y elogiada.

Isidra Rubio: poesía pastoril.

Isidra Rubio publicó en el *Diario de Barcelona* una *Oda* el 8 de Enero de 1794, firmada con su nombre; el 8 de febrero, apareció la primera parte de una *Letrilla* que se decía "hecha por una señorita principiante" y que termina el día nueve firmando ya con su nombre Isidra Rubio.

[**] La cursiva es mía, para destacar que se refiere a la segunda parte de su novela, que no consiguió licencia de impresión por su presunta inmoralidad.

La primera oda de esta autora es de tema pastoril, una queja ante la muerte que le ha arrebatado a su adorado Anfriso y que la conduce a ella a la aniquilación espiritual pues la priva de sentimientos positivos:

"Fiera, cruel, tirana
para qué al dueño mío
privaste entre mis brazos
del último suspiro.
¿Inhumana, no sabes,
(en pensarlo me irrito)
que privaste al mundo
del pastor más benigno?
[...]
Antes de separarme
del sepulcro de Anfriso,
el siguiente epitafio
sobre la losa escribo.
Aquí el pastor yace,
más amante, más fino,
que en toda la comarca
encontrarse ha podido.
Mas sabed no está sólo
porque el corazón mío
le queda acompañando,
aunque me veis que vivo."

Como elementos destacables deben considerarse aquellos que manifiestan la presencia de la cultura clásica, considerando como tal la propia del Renacimiento español; la más evidente es la que deriva de su conformación al modelo pastoril, desde el tema (la muerte del mejor pastor) al paisaje en que transcurre, tanto aquellos de los momentos felices de su amor (los elementos precisos del "locus amoenus" como el arroyuelo y la fuente) como los que sirven de marco a su deambular tras la pérdida (la pobre cabaña y los riscos), el nombre del pastor y la caracterización que se hace de él (amoroso, cortés, afable, fino, galán) ajustada al modelo valorado por el refinado amor clásico; el dolor contenido, ajeno a la deseperación romántica, y el metro empleado forman, asimismo, parte de esa tradición.

Estas características lo sitúan en el neoclasicismo de fin de siglo, con fuerte influencia del clasicismo español, que busca el valor del poema en la belleza formal; en este sentido, se diferencia de otros escritos en estos años, porque no tiene como objeto la utilidad ni la exposición de ideas ilustradas.

En lo que se refiere a su condición de obra de mujer, su adaptación al modelo de la poesía pastoril, rígido en contenido y forma, anula cualquier expresión de la experiencia personal: la fidelidad de la pastora, frente al tópico de la mujer voluble, forma parte de la configuración del amor perfecto propia de este tipo de poemas.

El otro poema, la *letrilla*, sí recoge el deseo de muerte como reacción ante la infidelidad y el engaño del amado que hiere fatalmente el corazón de la inocente doncella. Se sitúa en la misma línea que la anterior, en el idílico mundo pastoril; el metro corto y la reiteración del estribillo, característico de la letrilla como forma poética, obedecen también a la adaptación a ese género cuyos principios asume. No aporta ningún rasgo personal que pueda diferenciarla de otras obras que, como ella, se basan en los tópicos de lo pastoril: el pastor traicionero e infiel (cuya belleza se describe recurriendo a la hipérbole "más bello que el Sol") y la queja de la pastora por el abandono y los celos:

"Desde que he sabido,
qué cosa es amor,
herido de muerte
tengo el corazón.
Creí las finezas
de un galán pastor,

más infiel que todos,
más lindo que el Sol;
y como al instante
fiero me engañó,
herido de muerte
tengo el corazón.
[...]
No encuentra descanso
mi amante pasión,
el rato que ausente
de mi dueño estoy:
y como el sosiego
de mi pecho huyó,
herido de muerte
tengo el corazón.
[...]
Mas ¡ay de mí, triste!
con Nise se encontró;
la hace mil caricias;
la explica su amor;
y viendo que ella
la mano le dio,
herido de muerte
tengo el corazón.
[...]
Desde ahora detesto
a ti, y al amor,
porque reconozco,
que es todo traición;
sólo al acordarme
que mi alma te amó,
herido de muerte
tengo el corazón.
[...]
Adiós mi Fileno,
que yo a morir voy;
mas ten entendido,
que las causas son
los celos de Nise;
pues por su rigor,
herido de muerte
tengo el corazón."

En este caso el mudable es el pastor lo que en cierta medida subvierte el tópico de la pastora infiel pero no incide en este principio aprovechándolo, por ejemplo, para impartir doctrina sobre las relaciones entre hombres y mujeres sino que incluso acusa a la otra mujer que le roba su afecto, eliminando totalmente el posible mensaje transgresor.

Resumiendo puede aplicarse a este poema la crítica que hacía Liseno[105] a *La Principianta* (el mismo seudónimo, aunque en su forma correcta, *la principiante* que utilizaba Isidra Rubio): la autora tiene buena intención pero escaso ingenio poético e inspiración, lo que imposibilita que un poema correcto se convierta en verdadera obra literaria. Así, Isidra Rubio se ajusta al modelo de la poesía pastoril, mostrando cierto conocimiento de lo apropiado en este género y dominio de la versificación pero sin que su inspiración personal haga de ellos algo más que un ejercicio poético, elogiable.

[105] *D.C.M.*, 24 de octubre de 1795, pp. 1203-1205.

Mª Josefa Ribadeneira: reivindicación de autoría.

María Josefa Ribadeneira escribe un poema en que reivindica para sí la traducción de las *Cartas de una peruana*[105], en cuya portada aparece como traductora María Romero y Masegosa.

Incluye una breve explicación del motivo de su composición y proporciona algunos datos sobre sí misma:

> "Ofendida justamente una pluma de haberle usurpado el fruto de sus tareas, nos remite el siguiente papel, suplicándonos se inserte";

En la misma nota se declara también traductora de *Vida del Pontífice Benedicto XIV, con notas traducidas del francés en castellano.*

En cuanto a sí misma dice: "Por Doña María Josefa de Ribadeneira, natural de la Ciudad de Arequipa en el Perú, que habiendo salido a luz a nombre de otras personas con usurpación del trabajo de la Traductora, se queja esta en las siguientes ENDECHAS REALES". Estas endechas fueron publicadas en el *Correo Literario de Murcia* (T.V., 14-I-94).

Tras exponer que su obra ha sido robada, critica la ambición que motivó el delito y señala que lo publicado es una copia desfigurada; citando a un clásico dedica las últimas estrofas a ejemplificar mediante la conducta animal la usurpación del trabajo ajeno por los aprovechados; no faltan en esta composición los tópicos de humildad que adjetivan como débiles las creaciones femeninas.

"Respire de mi pecho,
en quejidos acordes,
equivoca una injuria
que no sé si la cante, o si la llore.
Fatigas de la mente,
literarios sudores:
bastó que fuesen míos,
para hacerles sentir mis propios golpes.
¡Posible, que hasta el alma
la envidia me despoje!
¡Posible, que me usurpe
Débiles femeniles traducciones!
[...]
Así el ave su nido
construye y lo dispone,
para que otros se alberguen,
y en su seno descansen y reposen.
Sic vos, non vobis vellera fertis, oves.
Así la misma oveja
sus mórbidos vellones
alienta, y vivifica,
para que otros se vistan, y se adornen.
Sic vos, non vobis mellificatis, apes.
[...]
Ejemplos consolantes,
que informarán al orbe,
que en mi fortuna adversa,
me alivian más las bestias, que los hombres".

Este poema tiene cierta importancia porque permite ver otra faceta de la creación femenina: el orgullo y ambición literaria que las autoras negaban constantemente con tópicos de humildad; paradójicamente, ella misma recurre al tópico de la débil creación femenina en esta reivindicación. El desconocimiento sobre su vida y las obras que reivindica impiden valorar en su justa proporción los motivos que provocaron esta reacción.

[105] Valladolid, Viuda de Santander e Hijos, 1792.

Mª Nicolasa Helguero y Alvarado: poetisa religiosa culta.

En 1798, Mª Nicolasa Helguero y Alvarado, religiosa bernarda, publicó *Poesías sagradas y profanas. Su autora..., Monja profesa del Orden de San Bernardo en el Real Monasterio de las Huelgas cerca de la ciudad de Burgos,* que contiene poesías religiosas y otras dedicadas a asuntos mundanos. La mayoría corresponden a la primera categoría, dividiéndose, a su vez, en varios temas: los dedicados a santos (como Santa Teresa, San Isidro Labrador, San José), a misterios religiosos como la pasión de Jesús (a la que dedica unas endechas, unas octavas y unas décimas), los salmos (de siete de los cuales ofrece una versión poética), a la Virgen (a su soledad y uno en su elogio) y otros sueltos, como el compuesto sobre la vida de Clemente XIV, la "peregrina infeliz" o la "Esposa en ausencia del amado".

Las profanas, del mismo modo, giran también en torno a varios temas: las trágicas consecuencias de la Revolución Francesa para la monarquía, el consuelo a la emperatriz por la muerte de su esposo, la recomendación a las mujeres de resignación vital y meditación religiosa y la condena de la vida disipada de algunas.

A pesar de que su identidad parece indudable, presenta también indicios de sospecha que no he podido solventar por carecer de la documentación precisa, pero que debo dejar establecidas antes de describir y estudiar las características principales de su obra. Estas dudas tienen como base la autodesignación en masculino en al menos un poema, su burla de las mujeres con pretensiones de bachillería, la dedicatoria a un varón de un poema que advierte sobre los peligros del mundo y la falta de referencia personales a la hora de aconsejar a las mujeres sobre el desarrollo de su conducta.

Así, en su composición *A la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, endechas* (pp. 151 a la 160) se refiere a sí misma en masculino, en una estrofa del principio:

"Sin guía, sin luces
caminaba <u>ciego</u>,[*]
a precipitarme
al abismo eterno.
Me alejé de vos
dulce amado dueño,
abusando ingrato
de lo que os debo".

y otra casi al final:

"Libradme Jesús
a mí de mí <u>mesmo</u>,
para que así cumpla
con vuestros preceptos."

Tal vez porque situadas ambas referencias en versos pares ese masculino era necesario para la rima, aunque éste no parece motivo suficiente.

La burla a las mujeres que pretenden dedicarse a los altos trabajos de la creación y la inteligencia se da primero en un poema de carácter religioso, en el que ésta burla se mezcla con la crítica a los restos del gusto posbarroco; es la *Introducción burlesca a la Loa que con motivo de la colocación de una imagen de Santa Teresa de Jesús se representó en cierto convento de Carmelitas Descalzas.* En este poema una hermana Mari Cruz es la encargada de escribir una *Loa*; esa religiosa es un personaje cómico que basa la perfección del poema en que sea "altisonante" y su carácter pretenciosamente ridículo se opone a la sencillez y laboriosidad de la priora que aparece bordando.

[*] El subrayado es mío.

El otro poema en que se burla de las mujeres con pretensiones intelectuales es el que cierra el volumen; en él atribuye buena parte de los males de la lengua española a las mujeres, engreídas de falsa sabiduría en muchas ocasiones sustentada por los varones; son las *Décimas a las damas del siglo ilustrado.*

"Las tropas de presumidas
todo lo van destruyendo,
y críticas van creyendo
las tienen por entendidas.
Juzgan estar instruidas
con tal cual corta lección,
y que de la erudición
gozan todos los primores.
Tal disparate, Señores,
no lo pensó Cicerón.
Ya miden con un compás
el Zodiaco allá en la Esfera.
¿Pues qué mucho que en la tierra
se atrevan a mucho más?
En los Atlas las verás
¡qué ocupadas, qué gozosas!
viendo provincias hermosas,
montes, selvas, valles, ríos;
y dando en mil desvaríos
por parecer estudiosas.
Los prodigios de Natura,
de Tracio los instrumentos,
de Uclides [sic]los elementos,
del gran Titán la estructura,
es pábulo a la cultura
de femínea inclinación;
y de todo hacen gestión
en la Corte y las Aldeas:
y más presumen las feas
porque más críticas son."

Esta crítica sorprende cuando ella misma dedica un volumen completo a dar a conocer sus poemas, en los que exhibe conocimientos de tradiciones religiosas como la *Tota pulchra*, el recien instaurado Vía Crucis o *La leyenda dorada*.

Otro punto en que no responde al esquema común de las autoras es que sus advertencias sobre el peligro del mundo se dirigen a un varón y no a una mujer, a la que suelen destinar sus instrucciones morales las escritoras; en *Seguidillas a los desengaños del mundo* el estribillo se dirige a Celio:

"Detente Celio,
teme advertido.
para los riesgos
ve prevenido,
que en todo hay lazos
y precipicios."

Por último no alude a su propia experiencia, que hemos visto sirve de "autorizadora" en la mayoría de las recomendaciones morales que las poetisas hacen a otras lectoras (cuando esto ocurre); su instrucción se basa siempre en las historias sagradas, históricas o mitológicas, cerrando la puerta a cualquier experiencia personal.

Salvo el hecho de referirse a sí mismo en masculino, estas discrepancias con lo habitual en la poesía femenina, no implican que éste sea otro caso de falsa identidad, algo que parece improbable, sino sus diferencias en la concepción poética respecto a otras autoras.

En general sus poemas no destacan por su calidad poética, más bien escasa, en las que incluso se encuentran, y no de manera aislada, ripios desagradables. Abundan las imágenes gastadas y los tópicos, como el fuego místico, y las flechas que atraviesan el corazón.

Es fundamental en su obra la influencia de la literatura religiosa y mística que debía ser la lectura habitual en una religiosa con inquietudes literarias; están presentes en su obra los místicos Santa Teresa y San Juan, las lecturas de la *Biblia* y otras tradiciones religiosas como la de la *Tota pulchra* o el recien instaurado (en el XVIII) *Via Crucis*; formalmente esta influencia se manifiesta en el uso abundante de la lira y el sexteto lira como formas poéticas[108]; lo que ella denomina lira es, en muchas ocasiones, el *sexteto lira*, estrofa formada por heptasílabos y endecasílabos alternos con rima aBaBCC que utilizaron Fray Luis de León, en sus traducciones de Horacio, y San Juan de la Cruz.

A esta tradición literaria religiosa une la influencia de los gustos y principios ilustrados, utilizadas en la caracterización de personajes bíblicos, el uso de elementos de la poesía de elogio o la manifestación extrema de sentimientos por medio de las lágrimas.

Cueto[109] resumía así las características de su poesía:

> "No le faltaban ni instrucción ni ingenio. Como muchos poetas de su tiempo, se burla del estilo conceptuoso, pero algunas veces se deja llevar involuntariamente de la funesta magia tradicional de aquel estilo; otras escribe con llaneza extremada y en tono popular, y entonces es cuando sus versos, sin llegar nunca a la elevación de la verdadera poesía, adquieren cierta facilidad y cierto agrado. Para sus poesías sagradas, y especialmente las relativas a la *Pasión*, suele escoger metros poco adecuados; pero el desembarazo y la sencillez vulgar que el metro mismo inspira, no quitan a los versos el fervor sincero que estaba en el alma de la poetisa.[...]
>
> Esta mezcla de naturalidad y de *concepto*, tan acomodada a la índole peculiar del gusto popular de los españoles, hizo simpáticas las poesías de esta señora, a pesar de su escaso mérito. Tenía más sensibilidad que fantasía. La noticia de la horrorosa muerte de Luis XVI y María Antonieta llega a sus oídos como el colmo del escándalo y de la depravación. Se conmueve su alma, y escarnece en sus versos a los verdugos de aquellos regios mártires; pero no hay en sus imprecaciones un sólo rasgo de esos que denotan un numen apasionado y vigoroso."

Cueto señala elementos objetivos de su obra: la instrucción de esta autora (ya he indicado como fundamental en su obra el dominio de las fuentes religiosas más habituales en la época); la crítica a las trasnochadas expresiones posbarrocas y la presencia de lo criticado en su propia obra; el uso de metros pocos adecuados, como el romance, para referirse a la Pasión de Cristo. También utiliza el tópico de la crítica que salva la creación femenina por su "encanto" a pesar de que carezca de verdadero talento e inspiración poética; sus virtudes radican en las expresiones sencillas, el tono popular y el fervor religioso, características de una literatura de segundo orden lo que concuerda con juicios que suelen merecer las autoras.

Dejando a un lado las opiniones de Cueto que vienen dadas en parte por una visión ya caduca del XVIII, los versos de Mª Nicolasa son destacables sino por su calidad, sí por otros valores, como su original transformación de los personajes bíblicos en modelos de varones ilustrados.

Buena parte de sus composiciones son, como he indicado, biografías de diferentes santos o personajes eclesiásticos que se caracterizan por su extensión desmesurada. La primera de ellas es *Rasgo de la vida del Gran Patriarca San José*, una composición poética en liras que ocupa 47 páginas.

Dos rasgos detacan en este poema:

- La presencia de la tradición religiosa. En la caracterización de San José se encuentran los atributos que le reconocía *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, escrita en 1264 (y que se convirtió en la fuente fundamental de la iconografía de los santos hasta el siglo XIX[110]) y que, si no

---

[108] La primera, introducida por Garcilaso, fue igualmente muy utilizada por San Juan y Fray Luis decayó en el Barroco, y según Antonio Quilis (*Métrica española*. Madrid, Ed. Alcalá, 1978. p. 101) renace en el Romanticismo.

[109] CUETO, L.A.: *Op. cit.* pp. CCXXXV-CCXXXVI.

[110] Utilizo la traducción de Fray José Manuel Macías. (Madrid, Alianza Editorial, 1982).

fue siempre la referencia directa, si marcó los rasgos más significativos de la biografía de los santos.

De este texto provienen los siguientes rasgos: la referencia a la alta estirpe del Santo, descendiente de la casa de David, su virginidad, las visitas y trato con los ángeles y el poder de intercesión entre sus fieles y Jesús.

En la descripción de la Virgen se recurre primero a la tradición de la *Tota pulchra*[11] para enumerar los atributos que adornan a la Virgen como "rosa sin espinas" y adornada "por el sol, la luna y las estrellas"

"En este tiempo estaba
del templo santo en la feliz clausura
la Virgen, que admiraba,
por ser de Dios la más sublime hechura;
para su Madre ya *ab eterno* electa.
La Rosa sin espinas,
que no las tuvo, aunque hija de Eva;
la que fragancias finas
en la respiración al Cielo eleva;
la que brillando pura en luces bellas,
la adorna el sol, la luna y las estrellas."

Y, después, a la imagen de la mujer fuerte de la *Biblia*:

"¿Cómo es posible, dice,
ofenda a Dios y a mí, la Mujer fuerte?
No cabe se deslice
a la cruel traición que me da la muerte:
Es discreta, magnánima y prudente:"

- la atribución a San José de los rasgos propios de un varón ilustrado: le llama "esposo puro e ilustrado" cuando explica a la Virgen la fidelidad que de ella espera. Las virtudes elogiadas de éste ilustrado varón son la generosidad, la pureza, la obediencia y la fe, que refuerzan su conducta como devoto y amante esposo. Las virtudes que se le reconocían en *La Leyenda dorada* eran prácticamente las mismas:

> "En el esposo de la Virgen podemos ver reunidas, sin lugar a dudas, las virtudes de casi todos los santos y profetas. En él se dieron cita, por ejemplo, la pronta y fiel obediencia que practicó Abraham cuando le fue ordenado que sacrificase a su hijo queridísimo; la paciencia del otro José, hijo de Jacob; la humildad de David y la devoción de los padres más santos y de las mujeres más piadosas de quienes se hacen mención en la Escritura."[12]

Mª Nicolasa Helguero:

"Gustosos obedecen:
Toman las varas secas en sus manos,
y verlas florecientes
desean por favores soberanos:
Mas sola la del Justo brotó flores,
que en su pecho tomaron los candores
[...]
Sola la tercer parte
de la cuantiosa hacienda reservaron.
José fiel la reparte:
Siempre los pobres lo mejor llevaron.
Dejándole a su casa por asiento
de la humildad el fuerte fundamento.
Modesto no desdeña
el laborioso oficio que sabía;

---

[11] Hablaré más adelante de ella a propósito del poema que esta religiosa le dedica.
[12] *Ibidem*. Vol.II.p. 963

de su virtud es seña
el ejercicio en que ocupaba el día,
porque a su inclinación daba contento
adquirir a su Esposa el alimento."

De este modo una caracterización heredada de la tradición hagiográfica, se ve ensalzada bajo el calificativo "ilustrado", asociando así las virtudes tradicionales al modelo de varón propuesto y ensalzado por la nueva filosofía; mezcla así los principios religiosos tradicionales y las nuevas ideas, algo habitual en la Ilustración española. A esas características une el sentimentalismo, expresado a través del llanto, que precisaba para completar la figura de hombre del XVIII.

Es un hombre sensible que controla su pasiones (otro valor necesario para el hombre de fin de siglo), sufre en silencio y es capaz de llorar:

"Por sus amantes celos
a pedirla perdón sabio se inclina,
y perdiendo recelos,
anhela por su esposa columbina;
y como esposo que la estima tanto
va a darla el corazón envuelto en llanto."

"Después de gozo tanto
y quedar con tal prenda enriquecido,
liquidándose en llanto,
vuelve el Divino Verbo su querido
a los brazos benditos de su Madre,
hija dilecta del Eterno Padre."

El poema puede llegar a ser víctima de su facilidad versificadora carente de altura poética; así ocurre, por ejemplo en esta estrofa que recoge otro de los atributos que también consignaba La Vorágine, la paciencia:

"Aun más que de los años,
José de la dolencia era oprimido
con dolores extraños,
que Dios le regaló como ha querido;
pero a su gran paciencia no le agota
el tormento terrible de la gota."

Otro poema biográfico es *Vida de nuestro muy santo padre Clemente XIV* un romance octosílabo que ocupa 29 páginas; el hecho de mantener la misma estructura y ritmo a lo largo de todo el poema da idea de su monotonía y poco atractivo. Nos da una fecha en este poema 22 de setiembre de 1774, fecha de la muerte de Clemente XIV, que nos permitiría situar la composición en momentos cercanos a ese fallecimiento.

Como rasgo propio de la poesía ilustrada incluye nombres de aquellos hombres y mujeres insignes por su sabiduría para aportar referencias sobre la vida del Papa elogiado:

"La *princesa de Borgest*,
de la bella Italia aliño,
que con los hombres más sabios
salir puede a desafío,
como trató a *Ganganeli*,
con gran discreción nos dijo:
que alma tan hermosa y noble
la hubiera envidiado *Tito*.
Mirafosqui, *Pastoney*,
eminentes eruditos,
a Ganganeli tenían
por su modelo exquisito
[...]
El célebre *Lambertini*
memorable Benedicto,
le amó como a semejante,
y colmó de beneficios."

Propio también de la poesía de fin de siglo es el sentimentalismo, aquí manifestado por medio de un raudal de lágrimas con ocasión de la muerte del Papa:

"Mi corazón a los ojos
salga en agua convertido,
que para explicar tal pena
solo el llanto es expresivo."

En liras compone el poema titulado *La esposa en la ausencia de su amado* que recoge la influencia del *Cántico espiritual* y otros poemas de San Juan de la Cruz; la influencia de éste parece evidente en los siguientes casos:

- la figura del ciervo que representa al amante:

"¡Infausta noche oscura
en que mi amable esposo se ha ausentado!
Por gozar su hermosura
dejaré patria, casa y pueblo amado;
Herida de su amor salgo a buscarle,
y no he de descansar hasta encontrarle
[...]
Cual el ligero ciervo
huiste de mi vista presuroso,
y del tormento acervo
mi pecho siente el golpe riguroso.
Mas me esfuerza el amor, Dueño Divino,
y no temo los riesgos del camino."

Sin embargo, esta metáfora[113] no permitiría asociar este poema con el citado de San Juan; son otros los rasgos que, por acumulación, establecen la influencia del místico.

- La esposa, la voz poética del poema, emprende también un peregrinaje en busca del amante:

En Mª Nicolasa Helguero:

"No estorbes alto monte,
los pasos de esta amante peregrina,
que deja tu horizonte,
y a buscar a su Esposo se encamina."[114]

- la esposa pregunta a la naturaleza si vieron a su esposo:

"Zagalas que en aprisco
cuidadosas guardáis vuestro ganado:
Pastores que estos riscos
tantas veces habéis atravesado,
¿habéis visto el más bello Peregrino,
que siendo humano tiene ser divino?"

"Verde prado frondoso,
matizado con tanta margarita,
¿descanso en ti mi Esposo,
(cuyo inmenso poder no se limita)
del Padre resplandor puro brillante,
que antes fue mi lucero, y es mi amante?"[115]

---

[113] Ya he hablado de ella a propósito de la obra de Sor Ana de San Jerónimo.

[114] En San Juan:

"Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y passaré los fuertes y fronteras."

[115] En el *Cántico*, se preguntaba a los bosques:

"¡O bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,

- Los dos, aunque la innegable maestría de San Juan no logra ser imitada por esta religiosa, piden a la fuente que le proporcione la imagen de su amado:

Mª Nicolasa Helguero:

"Fresca, agraciada fuente,
que aumentas de estos Valles la hermosura,
deten a tu corriente,
y de mi pecho templa la amargura:
Formando del cristal brillante espejo
en el que de mi bien vea el bosquejo."

San Juan de la Cruz:

"¡O cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!"

Esta imagen cuenta con precedentes como el de Narciso, y D.Ynduráin alude incluso a una base teórica neoplatónica[116], como ya he indicado.

- Del mismo modo encontramos que una estrofa del místico en que se utilizaba la imagen de la paloma volviendo al arca con buenas noticias, es parafraseada por la religiosa:

Mª Nicolasa Helguero:

"¿Cuándo aquel verde Ramo
la Paloma traerá la sacra oliva,
y el Dueño a quien yo amo
aliento me dará para que viva?
Ven mi Bien, ven Señor, y sea luego,
y cesará el diluvio en que me anego."

San Juan de la Cruz:

"La blanca palomica
al arca son el ramo se a tornado,
y ya la tortolica
al socio desseado
en las riberas verdes a hallado."

Los poemas que más directamente se deben a la influencia de los textos religiosos son *Los siete Salmos de la penitencia* (números 6,31,37,50,101, *De profundis* y el 142); sustentada en una tradición mariana está *La Totà pulchra*[117] *en Endechas*, en la que se hace elogio de la pureza de la Madre de Dios. La longitud de la siguiente cita es necesaria para entender aquellos calificativos, con su correspondiente lectura teológica, con que Nicolasa Helguero adorna a la Virgen en este poema:

"S.Bernardo fue el primero en aplicar a la Virgen los versos del *Cantar de los Cantares* que elogiaban a la mujer:"Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te" ("Eres completamente bella, amiga mía, y estás preservada de toda mancha"). [...]

El número de atributos de la Virgen [illegible]os en el *Cantar de los Cantares* no es constante en todas las representaciones de la *Tota pulchra*. Se incluyen normalmente el sol y la luna porque ella es *electa ut sol* y *pulchra ut luna*, frases que también se encuentran en el *Cantar de los Cantares*: ¿Quién es ésta que se muestra como el alba,

---

¡o prados de verdura
de flores esmaltado!,
dezid si por vosotros ha pasado"

[116] *Op. cit.* p. 81.

[117] La *Tota pulchra* tiene su origen en dos fuentes, una literaria y otra gráfica, y sustenta toda una tradición por la que la Virgen aparece rodeada de una serie fija de atributos.

bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?" *La porta coeli*, la puerta del cielo, proviene del sueño de Jacob en el Génesis. El cedro *exaltata* es una reflexión sobre las profecías de Ezequiel y también se menciona en *Ecclestasticus* 24. La rosa sin espinas es un viejo símbolo de pureza de la Virgen. La *fons hortoru, puteus aquarum viventium* y *ortus conclusus* provienen del *Cantar de los Cantares* 4:"Huerto cerrado eres, hermana mía; fuente cerrada, fuente sellada" y "fuente de huertos, pozo de aguas vivas, que corren del Líbano. *La virga Jessé*, que ya ha sido tratada, tiene su origen en Ezequiel. La Virgen como *stella maris*, estrella del mar, se toma de un himno litúrgico medieval. *Sicut lilium inter spinas* es también del *Cantar de los Cantares*: *"Soy la rosa de Sharon, y el lirio de los valles. Como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas. La rama de oliva* (oliva speciosa) es un antiguo símbolo de paz y en las primeras pinturas de la Anunciación, Gabriel a menudo ofrece un ramo de oliva a la Virgen. La *turris Davis cum propugnaculis* se toma del *Cantar de los Cantares*: "Tu cuello es como una torre de David construida por un ejército...", referencia a la Virgen como desposada de Cristo y consiguientemente de la Iglesia. Más importante que sus definiciones es la representación de la Concepción es el *speculum sine macula*, el espejo sin mancha. También en muchas representaciones aparecen la Ciudad de Dios, la escalera de Jacob, el templo del Espíritu Santo, la Ciudad del Refugio el ciprés de Sión."[108]

Siendo Mª Nicolasa Helguero monja Bernarda no es extraña su predilección por esta figura:

"Toda pura es María
cual cristalino espejo,
en que rayos divinos
reverberan por alto privilegio.
Estribillo
[...]
En ti jamás la culpa
llegó a tener asiento,
siempre estuviste exenta
del origen fatal de nuestros yerros.
Piedad.
[...]
Tu rostro dé alegría
a Israel pues por bello,
es de todas las gracias
con suma perfección, puro compendio.
Piedad.
[...]
¡¡Oh, María sagrada
del Líbano alto cedro,
Palma en Cades frondosa
Rosa purpúrea del cercado huerto.
Piedad.
¡Oh María, María!
cuyo nombre preexcelso
en libro de la vida
escrito está por Dios desde *ab aeterno*
Piedad.
[...]"

A Jesús dedica: *Al nacimiento y llanto del infante Jesús* (romance), *A la pasión de nuestro Señor Jesucristo* (endechas), *Al mismo sagrado misterio* (octavas), unas *Décimas al mismo asunto* y, finalmente, *A Cristo en la Cruz* (endechas).

El primero, un romance, se inicia describiendo las circunstancias históricas en que tuvo lugar su nacimiento y prosigue haciendo del misterio de la doble naturaleza del niño, dios y hombre, uno

[108] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, F.U.E., 1989. pp. 35-36. Esta información bibliográfica, como todas las que se refieren a aspectos religiosos, como la Virgen como patrona de España están extraídos de la tesis inédita de ZORROZUA, Julen: *El retablo barroco vizcaíno en el ámbito de la diócesis de Calahorra y la Calzada* (defendida en la Universidad del País Vasco el 27 de abril de 1995).

de los ejes del poema. Como otros poemas de la autora combina lo cristiano con la herencia pagana clásica:

"La gran Madre sacra Ceres
en Belén tomando puerto,
era un grano prodigioso
nos dio todo el fruto inmenso."

Las imágenes utilizadas están muy gastadas por el uso, igual que el tema, sin que ella lo dote de un carácter personal:

"De rubicundos corales
derramó infinito precio,
y por padecer amante
no un después quiso, sí un luego.
[...]
Llora el infante Jesús,
llora, y de sus ojos bellos
derrama suave rocío
para darnos refrigerio."

Las mismas características, rasgos de época y escasa originalidad tiene *A la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, endechas* que se extiende de las páginas 151 a la 160. Es un romancillo y tiene un estribillo:

"Oídme propicio
atended mis ruegos."

Los dogmas cristianos van apareciendo junto a los actos de penitencia en que se reconoce culpable del sacrificio divino por sus pecados; este rasgo era también señalado por Sebold en la Hija del Sol de la que decía que su subjetividad se imponía sobre el sacrificio divino creando una nueva Trinidad de la que ella formaría parte. En el caso de las dos religiosas creo que hay mucho de retórica en este reconocimiento de culpabilidad en el sacrificio de Jesús. Por otra parte, Mª Nicolasa expresa, como Mª Gertrudis de Hore, que la clausura en el convento es la forma de protegerse del riesgo y evitar la posibilidad de los yerros. Los versos en esta ocasión vuelven a su funcionalidad narrativa, en la que no caben demasiadas licencias o recursos poéticos.

En el poema se describen el suplicio de la Cruz, la imagen de María al pie de ésta y, finalmente, su muerte; repasa el relato bíblico del sacrificio de Jesús, incidiendo en aquellos pasajes que la tradición había considerado claves y que formaran el *Vía Crucis*, una "creación" que alcanzó su éxito definitivo en el siglo XVIII[119].

Al mismo asunto dedica tres octavas y unas décimas; éstas presentan la originalidad de referirse a las mujeres como interlocutoras:

"Hijas de Sión mirad
a vuestro Rey afligido.
¡Qué lloroso, qué abatido
camina su Majestad!"

---

[119] "Los franciscanos eran desde el siglo XIII los guardianes del Santo Sepulcro: los musulmanes, convertidos de nuevo en dueños de Jerusalén, les habían concedido ese privilegio: que lo guardasen y que le rindiesen culto según su criterio. Habituados a estas responsabilidades, los franciscanos permanecieron siempre inquebrantablemente vinculados al suelo sagrado. eran aquellos los que acogían a los peregrinos y les hacían de guías a través de la ciudad santa. Los conducían de la casa de Pilatos al Calvario, mostrándoles las estaciones de la Vía dolorosa: el lugar en el que Jesús había encontrado a su Madre, en que Verónica le había enjugado la cara, aquel otro en el que había hablado a las hijas de Jerusalén, y finalmente los tres lugares en los que había caído bajo el peso de la cruz. De este modo crearon en Jerusalén el *Vía Crucis*. Desde finales del siglo XV, los peregrinos, de regreso de Tierra Santa, en ocasiones hacían representar alguna de estas estaciones. [...]
Sin embargo, hasta el siglo XVIII, el Camino de la Cruz, con sus catorce estaciones, no entró definitivamente en la piedad cristiana y en el arte. El humilde fiel que no podía esperar ver con sus ojos la Ciudad Santa, lo hacía con su imaginación: en su iglesia, yendo de cuadro en cuadro, podía seguir las calles de Sión, acompañar a Cristo y pararse con él en cada una de las estaciones dolorosas." MALE, E.: *Op. cit.* p. 418.

No aporta, por lo demás, nada respecto a las otras poesías dedicadas al mismo tema.

La *Relación que con motivo del festejo celebrado a la Santa Cruz de Mayo, representaron las Confradas (sic) Religiosas de Santo Domingo el Real de Segovia*; es una larga composición (ocupa las páginas 166 a 184), formada por el encadenamiento de otras más breves: se inicia con un romance introductorio en que insta a las religiosas a seguir el ejemplo de Santo Domingo, azote de herejes ("De aquél que admiró la Francia/ entre sus preciosos lirios,/ser de errores Albijenses/ el más cortante cuchillo."); le sigue un romancillo bajo el epígrafe *Introducción* y otro *Al mismo asunto*, que utiliza la metáfora de lo pastoril (las monjas son zagalas, por ejemplo); en éste describe al propio Jesús los últimos avatares de su vida: el calvario y el sacrificio.

Destaca, ya que no la calidad, la facilidad para versificar toda esta historia del sacrificio divino.

Le siguen *A Nuestra Señora en su soledad* (romance) en que se dirige a la Virgen, en esta ocasión por la soledad en que ésta se quedó tras la muerte de su hijo e *Introducción burlesca a la Loa que con motivo de la colocación de una imagen de Santa Teresa de Jesús se representó en cierto convento de Carmelitas Descalzas*. este poema es una crítica, que ya señalaba Cueto, al estilo afectado, recargado y oscuro del gusto posbarroco que aún pervivía. Intervienen en él la Madre Priora, la hermana Mari Cruz, encargada de escribir la loa, y la Hermana Franca.

La hermana Mari Cruz es la autora de esa *Loa* y se nos muestra en el proceso de creación. Se presenta escribiendo, con gran premura, unos versos para "convidar la arenga" y se muestra excesivamente orgullosa de conocimiento y habilidad versificadora:

> "[...]
> ya tengo escrito el papel *[dáselo]*
> que ha de perorar, y vea
> que es estilo rimbombante,
> culto, y de elevada esfera."

Franca no entiende nada del cúmulo de palabras cultas, estrafalarias y desusadas que ha empleado; el tono altisonante pretendido se logra a la perfección. La primera estrofa compuesta por esta religiosa dice:

> "Francisca: Conducida del diestro Palinuro
> por el golfo inquieto, para mí seguro,
> de ecliptica explendente
> diviso brillos de Faro refulgente,
> que a voces igneas me dice con sus rayos
> halle puerto feliz y no desmayos."

El cariz burlesco se refleja a la perfección en ese cúmulo de palabras extrañas y alusiones míticas:

> "No Francisca no temas
> al Sagitario, ni de Aquario flemas,
> pues de uno al otro Polo
> suaves me influyen Céfiro y Apolo.
> [¡]Oh valor mio de las Catacumbas
> que juzgues que te hagan gatatumbas[!]
> No el Fega, no el Peloro, no el Paquino
> tropiezo podrán ser de tu destino.
> Ni las Sirtes, ni Escilas, ni tritones,
> ni Agaluros, ni Medeas, ni faetones."

La priora en el momento de serle presentado este discurso, estaba realizando una labor manual la costura:

> "Priora: Parece que dice bien
> matizar con esta seda,
> porque el oro en el azul
> resalta con más viveza."

La priora declara su admiración precisamente porque le resulta incomprensible:

"Priora: Obliga a mi voluntad
cuanto aquesta hermana ha dicho;
ella es alacena, o nicho
de culta latinidad.
¡Qué elegancia, qué cultura
de lenguaje misterioso!
es elevado Coloso
por su desmedida altura.
No entiendo lo que ha parlado,
más por tanto lo respeto
de impenetrable sagrado:
Lo lacónico y conciso
admiro de su lenguaje,
pero bien corte, o bien raje
en su prurito preciso."

El orgullo de la hermana Mari Cruz por su labor literaria contrasta, como ya he señalado, con la sencillez y laboriosidad de las demás hermanas, incidiendo en la crítica a la pretensión de intelectual que esta misma autora hace en la última poesía de este libro; no es inhabitual que una mujer que escribe y publica sus obras, elogie la dedicación a las labores domésticas, manuales, frente a las intelectuales.

Tras esta presentación sigue la *loa*, en la que hablan *La Devoción*, *Roma*, *Dévora* y *Ester*. La encargada de ir llamándolas es la *Música* y ellas salen elogiando la figura de la mística con diversos atributos (amante divina, heroína sagrda, mística doctora) y estableciendo la semejanza entre sus experiencias religiosas (resignación, instrumento divino, ...) y la de la propia santa. A lo largo de la loa se varía el metro, del romance por el sexteto lira, proporcionando cierta diversidad a la composición.

A ensalzar a la misma santa dedica *A la seráfica madre Santa Teresa de Jesús* a través, de nuevo, de la metáfora pastoril haciendo de Santa Teresa la pastora y de sus hermanas las ovejas. Abundan en el poema los ecos de la poesía religiosa, sobre todo la de la mística.

Cerrando el ciclo dedicado a Santa Teresa están las décimas *Al corazón de la seráfica madre Santa Teresa de Jesús*

El último grupo de poemas religiosos es el dedicado a San Isidro Labrador: un soneto, una décima y unas redondillas. Lo más destacable, por ser muestra del gusto personal de la autora y de la época es la caracterización sentimental de este santo, que llora sin disimulo y abundantemente:

"Al altar las espigas ha ofrecido
humedecidas de su tierno llanto.
Holocausto es al todo Poderoso (sic)
del Labrador humilde el fiel tributo,
que con ferviente fe da generoso
al mismo Dueño, Príncipe absoluto.
Ya recoges, o Isidro laborioso,
sembrando aquí tus lágrimas, el fruto."

Además de estos poemas de carácter estrictamente religioso, hay otros que utilizan como fuente de ejemplos femeninos la *Biblia*, la historia y la mitología, ofreciendo una imagen de mujer y un estilo de vida para ella que le parece deseable.

Entre ellos el poema en liras a *Las heroínas de la Ley antigua*; repasa las mujeres de la Biblia (Eva, Sara, Rebeca, Lia, Dina, etc...) destacando la virtud por la que son conocidas. Este poema fue recogido en una antología de poemas religiosos[120], aunque no se me alcanza más motivo que lo curioso de este resumen enciclopédico de figuras bíblicas femeninas; lo útil es que muestra su ima-

[120] SANCHA, Justo: *Romancero y cancionero sagrado. Colección de poesías morales y divinas sacadas de la obra de los mejores ingenios españoles*. Madrid, Rivadeneyra, 1855.

gen de mujer que, totalmente acorde con los vicios y virtudes así consignados en la *Biblia*, indica en que línea van sus modelos de comportamiento femenino. Valgan como ejemplo dos liras:

"Noemi que padece
la pérdida fatal de amados bienes,
llorando permanece,
y de infausto Ciprés cubre las sienes.
En la patria aliviar piensa sus males,
más ¿dónde hallan consuelo los mortales?
La Moabita amante
sigue a la suegra, llega a Palestina,
donde siempre constante
a sus consejos el respeto inclina:
Recoge las espigas con cuidado
por alcanzar de Booz mano y agrado."

Liras son también las que componen su siguiente poema, *Delicias de la soledad*, a lo largo de 10 páginas. La estructura del poema se conforma del mismo modo que lo hacía, por ejemplo, la crítica de costumbres de los periódicos; mostrar primero ejemplos de comportamientos condenables, para enseñar después las historias ejemplares que deben servir de modelo. Es ésta una muestra de la complejidad del fenómeno de la Ilustración que mezcla lo religioso con la crítica de costumbres, uniendo en muchas ocasiones los conceptos religiosos y sociales, y, además, nos demuestra de nuevo, la presencia de los principios ilustrados en esta autora.

En ella la mujer que representa la voz poética, se deleita con las sensaciones que le proporcionan sus sentidos, reflejando la influencia del sensismo, base del conocimiento, ilustrado:

"A mirarse en la fuente
salen las tiernas olorosas flores,
al cristal transparente
dan agradables visos sus colores
y corre agradecido a enriquecerlas
con los hilos preciosos de sus perlas.
Está la bella rosa
en el rosal, de espinas defendida,
pero como envidiosa
de ver a la azucena tan lucida,
que desde el tronco verde se descuella
a dominar al campo como estrella."

Sentada junto a un arroyo, la aparición de varias imágenes mitológicas (Europa secuestrada por Jupiter-toro, el hijo de Febo que no pudo controlar el carro de su padre, las nefastas consecuencias del juicio de Paris) la induce a reflexionar:

"Muchas moralidades
se podían sacar de las ficciones,
pues ocultan verdades
que a corregir enseñan las pasiones.
Tántalo, Ticio, Igion, y Prometeo
enseñan como Dios castiga al reo."

Como es habitual en ella mezcla las historias sagradas con mitos clásicos concibiendo ambas como fuente de instrucción moral; frente a la enumeración de los castigos recibidos por aquellas mujeres de comportamiento desordenado, licencioso, pasional, dedica la tarde a reflexionar sobre mujeres de la historia antigua y moderna, cuya conducta considera ejemplar: Semiramis, Dido, Cleopatra Mariene, la reina de Francia...; las describe como virtuosas, valerosas, inteligentes. Sus desventuras le sirven para hacer un elogio, por comparación de la pacífica armonía de la soledad que disfruta:

"¿Qué hay en la vida estable,
cuando aumenta mudanzas la fortuna?
Se precia de mudable;
en su comparación firme es la luna,

Rusia, Polonia, Suecia, Dinamarca
temieron los rigores de la parca."

La peregrina infeliz es un romance; en él una mujer huye de los escarmientos del mundo, triste tras haber gozado de la dicha. Se muestran las desventuras de las mujeres de la mitología, la historia griega y romana (Andrómaca, Casandra, Efigenia y "Lucrecia/ su casta sangre vertiendo,/que para arrojar la vida/ con un puñal abrió el pecho") y las monarquías europeas (Doña Blanca, la reina María Estuardo, Mª Antonieta, etc...). Como en el poema anterior se utilizan tipos femeninos como ejemplo de comportamiento o de conducta condenable que acaba con el castigo de la culpable.

Su aportación, en la línea de las recopilaciones de mujeres insignes para apoyar la causa femenina, consiste en recordar mujeres que desempeñan un papel en la historia que determina nuestra cultura más en lo moral, como Lucrecia, que en lo intelectual; impone como ejemplos aquellas mujeres cuya conducta se adapta a los criterios de honestidad, fortaleza y sometimiento que se convierten en normas en sus poemas.

Las últimas ocho poesías que componen este volumen, son las dedicadas a asuntos "profanos", es decir, no religiosos.

Las tres primeras las dedica a las terribles consecuencias que la Revolución Francesa tuvo para sus monarcas: *Soneto a la infausta muerte de Luis XIV* y *Octava Real al mismo asunto* y *A la reina de Francia.*

En la primera se contraponen los revolucionarios libertinos con la generosidad y valentía del rey (igual que en el poema contra Voltaire que tradujo MªGertrudis de Hore) sosteniendo la idea de la justicia del poder de la monarquía por encima el del pueblo; encarece la autora las virtudes que demostró el rey Luis XVI en el cadalso y se simboliza su muerte con la del lirio, flor de su escudo; finalmente se le rinden honores:

"Este caso fatal sin semejante
trastorna al orbe, aflige la memoria,
amorosa le llora la iglesia militante,
y fijará en los fastos de la Historia
el nombre del gran Luis, del Rey triunfante
que goza de laureles en la Gloria."

En la *Octava real al mismo asunto* que sigue a ésta, se amenaza con la guerra a Francia, utilizando como símbolos los emblemas de cada país, como el lirio, el águila y el gallo (recurso habitual de este tipo de poemas y utilizado por otras autoras como Mª Rosa de Gálvez):

"Faltó la paz a la soberbia Francia,
el bello lirio y laurel frondoso,
cuando con crueldad por su inconstancia
de sí misma hizo abismo tenebroso.
ya previene el castigo a su arrogancia
el Dios de las batallas poderoso.
Será el Gallo la presa soberana
del Aguila Imperial y la Prusiana."

El título colocado a la siguiente décima dice: *Con ocasión de la muerte de la Reina de Francia Doña María Antonia de Lorena, trabajó la autora un ramillete alusivo a las circunstancias de este fatal catástrofe. Compónese de dos rosas: una blanca brotando flores de Lis; y otra rubicanda (sic) introducida en ella un caracol. Al pie del ramillete se ve la Corona Real y entre sus diademas un billetico en el que se lee esta copla*; en él se insiste en la perversidad de la Revolución Francesa, elogiando, en esta ocasión, el valor de la Reina:

"El árbol de Libertad
este fruto ha producido,
para quitar atrevido
a la Regia Majestad."

Le sigue un poema dedicado a los *Sentimientos de la Emperatriz católica por la muerte de su Esposo.* La figura de esta mujer aparecía también como una de las desventuradas que se le propo-

nían a la peregrina, en un poema anterior de la autora, con la intención de consolarla; en su caso la prueba a que se ve sometida es el dolor y la soledad tras la muerte de un marido que se define como "sabio, augusto".

Pasa después a ocuparse de la común condición humana, cuya conducta quiere prevenir y ordenar. El primero de los poemas dedicados a este tema, *Seguidillas a los desengaños del mundo*, expone la idea del mundo como un peligro constante para el alma con una metáfora gastada por habitual: el alma es una navecilla que navega en un mar tormentoso. Del mismo modo que hacía Mª Gertrudis de Hore, advierte al interlocutor para que sufra el escarmiento antes de que el desengaño le fuerce a hacerlo con peores consecuencias; para subrayar la fragilidad e insignificancia de la vida se recurre a imágenes clásicas (las ruinas, las aves y las rosas):

"¿No viste aquella rosa
que envidió de Mayo,
como en la edad de un dia
se ha marchitado?
¡Qué poco tiempo
gozó el jardín florido
su lucimiento!
Detente, etc...
Para tu desengaño
te dan lecciones
las naves, las columnas
aves y flores.
Tu mismo aliento
en las respiraciones
se va perdiendo.
Detente, etc..."

Le siguen *A los peligros del mar* y *Al mismo asunto* que, a la luz de las seguidillas, se interpretan como una metáfora de los peligros que el alma afronta en el mundo. El estribillo de la primera dice:

"Vuelve a tu puerto
ligera nave,
teme del golfo
los huracanes.
Goza a la vista
de Patria amable
feliz sosiego,
dichas estables."

La última composición sobre este tema es considerablemente más larga e insiste en las mismas consideraciones:

"[...]
¿Cómo nave arrogante
en peligros te engolfas,
fiándote en las velas,
sólo del viento pompa?
Huye pues del Proteo,
que en variedad de formas
acrecienta los sustos,
aumenta las zozobras.
Al abrigo del Puerto
vuelve nave animosa,
el áncora asegure
tu duración dichosa."

El libro se cierra con las *Décimas a las damas del siglo ilustrado*, condena en ellas las ambiciones intelectuales de las mujeres de su tiempo. La burla de las aspiraciones de las mujeres en este campo, de sus pretensiones de conocimiento llega a ser hiriente: las acusa de destruir el idioma castellano, de creerse eruditas por los halagos interesados de algunos hombres, de pretender ser doctas en las materias científicas y de gobierno, claramente fuera de su alcance:

"Está padeciendo ultraje
la noble lengua española,
déjenla, déjenla sola
usar su puro lenguaje.
¿Por qué se ha de dar pasaje
a los términos extraños?
Mejor en nuestros antaños
se explicaba el pensamiento.
Tendremos el escarmiento
antes de muy pocos años.
Las tropas de presumidas
todo lo van destruyendo,
y críticas van creyendo
las tienen por entendidas.
Juzgan estar instruidas
con tal cual corta lección,
y que de la erudición
gozan todos los primores.
Tal disparate, Señores,
no lo pensó Cicerón.
Ya miden con un compás
el Zodiaco allá en la Esfera.
¿Pues qué mucho que en la tierra
se atrevan a mucho más?
En los Atlas las verás
¡qué ocupadas, qué gozosas!
viendo provincias hermosas,
montes, selvas, valles, ríos;
y dando en mil desvaríos
por parecer estudiosas.
Los prodigios de Natura,
de Tracio los instrumentos,
de Uclides [sic]los elementos,
del gran Titán la estructura,
es pábulo a la cultura
de femínea inclinación;
y de todo hacen gestión
en la Corte y las Aldeas:
y más presumen las feas
porque más críticas son.
El tener figura de osas
y melena de león,
es el ilustre blasón
de las Damas melindrosas.
Las frentes más espaciosas
quieren fieras emboscar.
No se debe dar lugar
a esta moda acá en Castilla,
porque al verla su costilla,
RASURA, tendrá pesar.
Con las sierpes enroscadas,
producción de las Pelusas,
se empeñan en ser Medusas
las señoras ilustradas.
Con este hechizo adornadas,
hacen piedras a las gentes,
de las orejas pendientes
están de varias cadenas,
insensibles a las penas
que dan estas delincuentes."

Respecto a otras autoras es original la relación que se establece entre la fealdad y la dureza de las críticas con que las mujeres atormentan a sus semejantes; no conozco otro caso que recoja esta acusación aunque la sugerencia siempre estaba presente. La dureza de la afirmación

se refuerza con la conversión de las féminas en fieras, osas y leones, en lo físico y en el carácter agresivo.

Esta crítica sin matices, que no reconoce la sabiduría femenina, viene a unirse a sus ejemplos de mujer que lo son por su virtud moral más que por su capacidad intelectual, y a su elogio a las que se dedican a las labores manuales como más sensatas. Sorprende que una mujer que publica sus poemas y que demuestra el conocimiento de fuentes librescas, critique tan agriamente a las demás de su género que pretenden hacer lo mismo y que quiera salvarlas por la virtud condenándolas por el conocimiento; parece asumir así su excepcionalidad, derivada de circunstancias concretas (la falta de datos biográfico impide saber cuales) y no considera que deban generalizarse a todas las mujeres. Asume, como otras autoras que comparten su actitud, el criterio social contrario a la generalización del conocimiento para las mujeres y, además, se permite ser la excepción de las de su sexo gracias a que divulga ese mismo criterio.

Como característica general de su poesía puede señalarse la escasa variedad de temas y la monotonía de sus largas composiciones que mantienen el mismo metro y utilizan figuras literarias gastadas; por otra parte, la versificación fácil hace que caiga en lo cacofónico.

Sobresale su dedicación a temas religiosos: biografías e historias bíblicas (estas narraciones bien podían ser un instrumento de lectura instructiva y agradable para sus hermanas en el convento); las influencias literarias también son fundamentalmente religiosas, sobre todo de los místicos: Santa Teresa, San Juan, Fray Luis, la *Biblia*, de *la Tota pulchra* y el *Via Crucis*.

Con otras autoras religiosas como Mª Gertrudis de Hore y Ana de San Jerónimo comparte estas influencias literarias y también la utilización de la mitología clásica como fuente de historias de instrucción moral equiparables a las de los libros sagrados cristianos; como rasgo de su condición de religiosa, se mantiene la traducción de salmos que, como las glosas y las traducciones de Mª Gertrudis de Hore, demuestran sus conocimientos, su superioridad cultural y religiosidad. Le falta, sin embargo, el arrobo espiritual de Ana de San Jerónimo ante el niño, prefiriendo los misterios más dramáticos que mueven los sentimientos del lector.

Con otras religiosas comparte también la división del mundo en un espacio interior y uno exterior, en que abundan los peligros para el alma y la tranquilidad espiritual de las mujeres. En su caso el espacio interior, privado es el convento que sirve de refugio ante los riegos de la existencia en sociedad; la misma idea de huida se refleja en el elogio de la soledad frente al bullicio de las ocupaciones mundanas. Desde la seguridad personal conseguida con sus votos predican para sus lectoras el mismo alejamiento del mundo y sus vanidades. Esta concepción de la vida se expresa recurriendo a la habitual imagen del mar para simbolizar los peligros que encierra la vida en el mundo frente al puerto seguro del convento; la utilización de símbolos e imágenes manidos reduce la altura poética de sus composiciones: la nave y el piloto, las zagalas y el pastor, para representar a Jesús y el alma, el fuego y las heridas místicas.

En cuanto a mujer de su tiempo, debe destacarse como propio de la literatura de la Ilustración la composición de poemas de elogio (al Papa, por ejemplo, con el recurso de mencionar a otros nombres importantes y reconocibles por el lector); la caracterización según los rasgos ilustrados de algunos personajes sagrados como San José; la presencia hiperbólica de las lágrimas (que forman ríos, licúan los ojos, etc...) que refleja la nueva concepción de la bondad y la ternura como valor positivo en los varones, que expresan de esta manera su virtud y su bonhomía; por último, la influencia de la filosofía sensista, que concede gran importancia a los sentidos como medio de conocimiento. Como Mª Gertrudis de Hore, dedica dos poemas a lamentar la muerte de los reyes de Francia, consecuencia de una revolución nefasta para ella.

Juana Verge: las relaciones entre los sexos y su corrupción.

Esta autora publica unos meses antes que su poema una carta (*Diario de Madrid*, nº132, 12-V-1797, pp. 541-542) que sirve de marco al soneto que aparece en ese mismo periódico más tarde

ya que sitúa en un marco más amplio las relaciones entre los sexos; en ella pretende dilucidar si la culpa de la corrupción de la sociedad, de la que son muestra los desórdenes amorosos, era de los hombres o de las mujeres. La respuesta, para ella, es evidente:

> "...si los hombres solos promulgan las leyes, cuya influencia en la educación, costumbres, genio, índole y prosperidad de las naciones es tan manifiesta, los felices o adversos sucesos que produzcan y la degeneración de la sociedad es obra suya, como lo fue de Licurgo la sobriedad de los espartanos. Todo esto conduce a una reflexión: formemos al hombre, y no será necesario formar a la mujer."

Su opinión es que si los hombres se atribuyen, sin que ella se lo discuta, el papel de sexo fuerte y gobernante de la humanidad, también ellos deben ser quienes carguen con la culpa de los efectos negativos que de este gobierno, defectuoso, se deriven. Para reafirmar este principio, establece que las mujeres permanecen más cerca de la naturaleza que los hombres (muy en la línea de Rousseau) y, por tanto, más cerca de la corrección moral que ellos; es la desviación de las normas naturales en favor de otras impuestas por la convivencia social, lo que ocasiona la corrupción de costumbres.

> "...la naturaleza que favorece tanto a las mujeres en la adquisición de las virtudes suaves que quieran inspirarles los hombres, ofrece a las mismas estorbos para imitar los vicios de éstos que no presenta al hombre para dejar de imitar los de los hombres.
>
> [...]
>
> Las mujeres están en la sociedad corrompida más cerca de la naturaleza que los hombres. Su corrupción es sólo por lo común la de sus sentimientos naturales: sirvan de ejemplo el amor, la hermosura, la viveza de ingenio &c.: los hombres añaden a este género de corrupción la que engendran la ambición y la avaricia, pasiones que no están en el orden de la naturaleza. Las primeras conservan aun en el estado de corrupción, como los magnates empobrecidos en su abatimiento, ciertos rasgos y un aire de su primera dignidad"

No faltan, como en todas las argumentaciones a favor o en contra de las mujeres, los ejemplos históricos que sustentan sus opiniones; sólo cuando el hombre abandona sus cualidades es cuando las mujeres brillan:

> "...; pero la historia sólo ofrece en estos sublimes rasgos de magnanimidad y elevación del alma en las mujeres una imagen bien débil e imperfecta del valor de los hombres en las mismas épocas. Igualmente debemos juzgar de las demás virtudes que el bello sexo ha desplegado algunas veces sin que su posesión debiese entrar en el orden de su destino y de sus fuerzas."

Así, limita la responsabilidad de las mujeres en su propia corrupción a la vez que sus derechos, puesto que deben obedecer el patrón que le viene impuesto primero por su propia esencia y después por la sociedad masculina; a pesar de esta irresponsabilidad, la mujer saldrá perdiendo al incumplir las normas de su naturaleza ya que los varones las condenarán.

Meses después publicó un *Soneto* sin título (*Diario de Madrid*, nº 352, 18-XII-1797, T. XLIV, p. 1465) que se entiende mejor tras la lectura de esta carta:

> "Sólo exclusión en todos los favores
> de las almas amor siempre tirano
> respira, cual altivo soberano
> celoso de su gloria y sus honores.
> De tan cruel imperio los rigores
> en beneficio del linaje humano
> natura, estableció, para que insano
> no se descaminase en sus ardores.
> Vieras por la mujer la fe violada,
> y los desprecios, más que desengaño,
> ser perfidia y traición para el Esposo.
> Y para la mujer verse olvidada,
> del hombre, ingratitud: pero ¿qué extraño?
> Si amar es su destino rigoroso."

Critica el amor pasional que induce a las mujeres a incumplir las reglas de este comercio en la sociedad, arrollando sus deberes conyugales y los derechos de su marido a cambio de la ingratitud del amante; este castigo es consecuencia de no dominar los sentimientos personales que deben someterse siempre a los deberes sociales. El matrimonio es, precisamente, la institución con que la propia naturaleza procura evitar el imperio de la pasión.

Sin embargo, frente a esa condena de la pasión destructora, en el último verso se establece una relación entre amor y destino, responsable de que las mujeres actúen de manera dañina para sí mismos; en este caso creo que destino, dada la opinión expresada por la autora, debe entenderse como naturaleza, como la fuerza esencial de la mujer que se enfoca necesariamente hacia el amor; la mujer sigue así su propia naturaleza que es corrompida por los malos hábitos masculinos que debe esforzarse en esquivar por su propio bien.

María Rosa Gálvez: profesional de las letras. Poesía de beneficio económico y halago al poderoso.

Mª Rosa Gálvez de Cabrera era hija adoptiva de D.Antonio Gálvez y Dª María Ana Ramírez de Velasco, sin que se sepa si esa adopción se produjo por motivos caritativos u otras causas; ellos le dejaron, a su muerte, la mitad de sus bienes, con clausula de sustitución a favor de Doña Mª Josefa Gálvez y Valenzuela, Marquesa de Sonora; este parentesco favorecería su relación con las nobles a las que dedica algunos poemas.

Mientras vivía en Málaga se casó con D.José Cabrera y Ramírez, capitán de milicias y luego Agregado en la Legación de España en los Estados Unidos.

La tradición le atribuyó[121] una relación amorosa con Godoy en la que se destaca que le entretenía a base de versos subidos de tono con los que acompañaba el chocolate del desayuno; esta relación sería la causa de su divorcio y el posterior traslado de su marido a los Estados Unidos, desde donde se dedicó a molestarla con continuos pleitos. Las reiteradas muestras de agradecimiento y admiración presentes en sus poemas parecen dar veracidad a esa afirmación, aunque eso no implique la existencia de una relación íntima; el Príncipe de la Paz recordaba así la obra de Mª Rosa Gálvez:

> "[...] y las composiciones líricas y dramáticas con que aumentó nuestro Parnaso Doña Rosa María Gálvez, aplaudida largamente en los teatros, y estimada otro tanto que alentada por nuestros literatos de aquel tiempo."[122]

Este comentario indica cierta sobrevaloración de la autora teniendo en cuenta que sus obras nunca duraron mucho tiempo en cartel y bastantes ni siquiera llegaron a estrenarse; una prueba de la estima de sus contemporáneos, además de su relación con Quintana, es el epigrama publicado el 14 de octubre de 1806, el mismo año de su muerte, en el *D.C.M.* bajo el título de "Continuación de las reglas del epigrama y ejemplos para su confirmación"[123]; ese epigrama es el ejemplo de la clase encomiástica:

---

[121] Serrano y Sanz indica como fuente a GUILLEN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, 1873, p. 681. Joaquín Ezquerra del Bayo y Gustavo Pérez Bueno en *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX* (Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924) decían: "Larga sería la lista de mujeres notables, por cuyo retrato hemos practicado gestiones, pero no dejaremos de consignar el nombre, ya que no podamos otra cosa, de Dª Mª Gálvez de Cabrera, escritora malagueña que falleció en Madrid entre 1806 y 1807, y a quien atribuyen talento, intriga y una gran amistad con Godoy y Goya, a quienes por distraerlos, leía versos un tanto subidos de color."

[122] *Cuenta dada de su vida política por... Príncipe de la Paz, para la historia del reinado del Señor Don Carlos IV de Borbón*. Madrid, I. de Sancha, 1836. Tomo II. p. 247.

[123] El texto de artículo decía:

"Sr. Diarista: además de las calidades y ejemplos que remití a vmd., y se dignó imprimir en uno de sus Diarios del mes pasado, debo añadir ahora: que el epigrama, que sólo puede extenderse desde cuatro hasta catorce versos, puede ser encomiástico, jocoso, satírico y descriptivo. En el encomiástico cabe la exageración; en el jocoso cabe y hace mucha gracia el uso del equívoco; en el satírico la ironía, y en el descriptivo la verdad historial de lo que en él se cuenta. Pondré por ejemplos de estas cuatro clases cuatro epigramas que me encontré días pasados en una librería, sin más señas de su autor que una S con una *, y son como sigue: [...]"

"Ejemplo de la clase encomiástica.

A la muerte de Doña Rosa Gálvez, insigne y sola española, poetisa del tiempo presente.

EPIGRAMA

A llanto y dolor nos mueve
la muerte de aquella sola
discreta musa española,
que valía por las nueve."

Si tuvo hijos no le sobrevivieron, pues no figuran en su testamento, realizado poco antes de su muerte el dos de octubre de 1806, a la edad de 38 años[124]; en él reconoce tener algunas deudas y manifiesta que el rencor de su marido se debe a las malas artes de D.Antonio Escorza Fiesco y Quevedo, D. Nicolás Arias y D.Diego de Rute entre otros.

Esta autora es un caso único ya que publica en tres formatos diferentes: en un volumen, *Obras Poéticas* (Madrid, Imp. Real, 1804), en periódico, *Viaje al Teide. Oda* (*V.C.*, 1805, T.VII, nº XVII, p. 301-308) y la *Oda en elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España en beneficio de la humanidad, de orden del Excmo. Sr. Príncipe de la Paz* (*M.*, III, nº LII, 1-VII-1806, p. 3) y como pliego *Oda en elogio de la Marina Española, por Dª María Rosa de Cabrera* (Madrid, Repullés, 1806)[125].

También la diferencia del resto de las autoras su relación con autores masculinos como Quintana y Cienfuegos que se manifiesta en su obra bien mediante dedicatorias en que expresa su admiración, referencias directas a sus obras e influencias estilísticas.

Por último, se separa de las demás poetisas porque el amor no figura entre los temas de sus poemas, ni para expresarlo ni para condenarlo; prescinde de él dedicándose a otros de carácter crítico, de actualidad histórica o literarios; destacan estos últimos y el abundante grupo de los dedicados al elogio de personajes poderosos (Godoy, Bonaparte, la Condesa del Carpio, etc...) que tienen más entidad que los esporádicos poemas áulicos de María Martínez Abelló o Margarita Hickey.

Estas tres características indican que su deseo es situarse en un plano de igualdad con los autores masculinos, rechazando las habituales limitaciones de las escritoras tales como su dedicación a un público femenino, el papel fundamental del amor como experiencia más importante de las de su sexo (que también condenan como pernicioso), su reducida obra y el silencio ante los grandes acontecimientos de la época.

Rosa Gálvez de Cabrera publicó, como he dicho, sus *Obras Poéticas* en tres tomos, el primero de los cuales contiene su obra poética. Sin embargo, los críticos que mencionan y, en menor número de casos, elogian su obra, se refieren casi exclusivamente a su obra dramática (así, Cejador y Frauca, Cook, Alborg, Margarita Nelken, Rudat o Withaker[126]). En las escasas referencias que merece su obra poética se la compara generalmente con la de J.M. Quintana, amigo y maestro, tal y como lo expresa en sus poesías. Quintana publica en su periódico, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (Año II, T.I, nºIII, 1805. p. 159)[127], una crítica a la obra contenida en el volumen de sus *Obras Completas:*

---

[124] Tanto su partida de defunción como su testamento están recogidos por Serrano y Sanz.

[125] B.N. V.C. 110 nº14.

[126] CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Historia de la lengua y la literatura castellana*. (Tomo VI. Epoca del XVIII: 1701-1829). Madrid, Imp. de la R.A.B.M, 1917.

COOK, John Alfred: *Neo-classic Drama in Spain*. U.S.A. Greenwood Press, reprinted 1974.

WHITAKER, Daniel S.: "Los figurones literarios of Mª Rosa Gálvez as an enlightened response to Moratín's *La comedia nueva*." *Dieciocho* 11.1. 1.988, "La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de Mª Rosa Gálvez." *Actas del X Congreso de la AIH*. T.II. Barcelona, P.P.U., 1992. pp.1551-1559, "An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez". *Letras Femeninas*, Vol. XIX, nº1-2. 1993).

[127] Ya he citado el primer párrafo de esta crítica en el capítulo dedicado a los prólogos.

"Tales consideraciones se nos han ocurrido muchas veces al tiempo de leer los tres tomos de poesías que anunciamos ahora al público. Aun cuando no manifestasen más que una aplicación singular, unos conocimientos nada comunes, y un modo de pensar noble y elevado, ya harían mucho honor a su autora; pero el caso es que además de estas prendas recomendables, ofrecen, y en no pocos parajes, señales de un talento distinguido.

La autora confiesa ingenuamente en la advertencia del primer tomo, *que no es su ánimo entrar en competencia literaria con los que corren por poetas entre nosotros y reconoce la diferencia que hay entre unos talentos mejorados con el estudio, y una imaginación guiada sólo por la naturaleza.* Mas esta confesión parecerá excesivamente modesta a los que volviendo la hoja se encuentren con la oda a la campaña de Portugal, y lean en ella estos rasgos que cualquier poeta, por muy preciado que estuviese de su habilidad, adoptaría gustosamente por suyos.

[...]

Es cierto que no todas las composiciones están escritas en este tono, y lo que más luce en ellos es un estilo claro y puro; una versificación fácil y fluida. Estas dotes, unidas a imágenes agradables y a pensamientos, sino siempre fuertes y escogidos, por lo menos generalmente dulces, recomiendan las poesías líricas de esta colección."

Ya me he referido en otra parte al contenido de esta crítica, señalando que Quintana mantenía la excepcionalidad de la dedicación literaria femenina a la literatura, en un intento de tranquilizar a los varones; en esta ocasión debo señalar que, como en otras críticas a mujeres o a presuntas mujeres (como *La Principianta*), lo que se subraya es la posesión de cierta capacidad versificadora unida a una virtud estimada en su sexo, la dulzura, que la convierten ya que no en gran autora, sí en una poetisa meritoria.

Entre los críticos actuales Rusell P. Sebold[19] considera que pertenece artística y filosóficamente a lo que él conoce como primer romanticismo español, (junto a otro como Cadalso, Jovellanos, Montengón, Cienfuegos o Mª Gertrudis de Hore), opinión con la que, en lo que se refiere a la poesía al menos, no puedo estar de acuerdo; en su poesía María Rosa Gálvez se muestra ideológica y estilísticamente neoclásica: por un lado concibe la poesía como un medio de relación social con los poderosos a los que manifiesta su admiración y respeto en diferentes formas; pero además, en lo que se refiere a los temas de sus poesías, dedica un buen número de ellos a asuntos morales en los que pretende fustigar los vicios y ensalzar aquellas virtudes que la Ilustración mantenía como propias (así se posiciona contra el juego y defiende el prototipo de mujer dedicado a la beneficencia), en la soledad no busca huir del rechazo, de la confabulación de los hombres o un destino contrario, sino la perfección de la virtud en armonía con la naturaleza que encuentra refugio en paisajes creados por el hombre (bellos jardines con esculturas que siguen el modelo de los griegos clásicos) y no en parajes agrestes y desiertos; por otra parte sus gustos y preferencias literarios son totalmente neoclásicos, concibiendo la poesía como arte de imitar y a ésta y al teatro como escuela de virtud.

Lo que sí hay en su poesía son rasgos que podrían considerarse prerrománticos, como la aparición de lo nocturno y los espectros en su poema al Teide y su dedicatoria a la noche, pero incluso estas apariciones se dan en un contexto que exalta la beneficencia y garantiza el acogimiento divino por sus buenas acciones, lejos, por tanto, del fastidio universal o la melancolía romántica.

Y todo esto a pesar de que María Rosa Gálvez, hija adoptada y abandonada por un marido cuyos problemas con el juego la dejaron en la pobreza, reúne todas las condiciones para convertirse en una heroína romántica; sus avatares biográficos le otorgan el derecho a sentirse marginada y maltratada por sus semejantes, y, sin embargo, rechaza la queja contra la sociedad o el destino; lo que pretende es integrarse en la elite de la sociedad poniendo sus poemas al servicio de los ideales de los poderosos, de quienes dependía el posible mecenazgo para mantenerse y que sus obras

[19] En "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español", publicado entre otros lugares en *Trayectoria del Romanticismo español*. pp. 107-136.

fueran publicadas o representadas. Sus obras dramáticas, en cambio, sí presentan mujeres que rompen el estereotipo que se elogia en sus poemas, tal vez porque estaban dedicadas a un público mayoritario en el que las mujeres jugaban un papel importante para lograr el éxito.

La oda es la composición preferida de la autora ya que seis de las once que incluye este volumen lo son; en este sentido, Cejador y Frauca[19] considera como rasgo destacable de su obra que "imitó a Quintana en la oda heroica y altisonante, aunque muy de lejos", lo que explica el elogio de Quintana a la *Oda a la campaña de Portugal* dedicada al Príncipe de la Paz, que se ajusta a ese modelo; Quintana alaba, así, no tanto su capacidad poética sino el acercamiento a su propia poesía.

La oda elogia el paseo triunfal en que se convirtió la "guerra de las naranjas" y en ella, el papel de Manuel de Godoy que mereció el título por el que la autora le nombra, Príncipe de la Paz. La marcha gloriosa de un ejercito que ya se sabe triunfante se describe con imágenes clásicas (como el laurel del vencedor) y referencias a la mitología (aparecen los dioses de la guerra, Marte y Belona) que pretenden engrandecer el hecho histórico; al frente de esta marcha destaca la figura de Godoy, con ademán guerrero, arengando a sus huestes como un héroe militar:

"Si tan ilustre premio pertenece
(dijo el caudillo) al vencedor brioso,
nuestro será, españoles, peleamos
por la patria abatida; ella perece;
a defenderla vamos;
demos reposo a la afligida tierra,
y la paz arranquemos a la guerra."

Es él quien lleva la luz al campo de batalla; la Paz corona al héroe con la rama de olivo, haciendo que merezca el título que se le otorga; los reyes gozan del triunfo y se le prometen las recompensas habituales para el militar victorioso, incluyendo a jóvenes y doncellas; el elogio del Príncipe culmina atribuyéndole el papel de amante y defensor de las artes:

"Y ¿a quién mejor que a ti la musa hispana
deberá celebrar, pues generoso
proteges de las artes las tareas;
pues tu influjo piadoso
en su prosperidad benigno empleas?
Yo a tu valor la dulce poesía
reverente consagro; ella te ofrece
la gloria de tu patria, que deseas,
y en su canto aparece
de tu campaña el triunfo, que en la historia
hará inmortal tu nombre y mi memoria."

Los últimos versos son la forma habitual en que Gálvez cierra sus composiciones, manifestando su preocupación por la fama.

Al mismo género que la anterior pertenece la *Oda* dedicada a *Las campañas de Buonaparte*, en éste, la musa le aconseja la elección de un tema adecuado para sus poemas, lo que unido a su deseo de inmortalidad literaria justifica que se ocupe de cantar a personajes ilustres:

"Cantora de la Iberia, en vano quieres
que las sonoras cuerdas de tu lira
resuenen en el Pindo,
si no cantas el héroe que te brindo.
De Buonaparte el nombre victorioso
llevando va por la anchurosa tierra
el clarín de la fama belicoso;"

[19] *Op. cit.* p. 312.

En este poema Bonaparte es el héroe guerrero que cubre de gloria el nombre de su patria e iguala la grandeza de las figuras históricas de Alejandro y Aníbal (dentro de la tradición de la poesía áulica). Además de Marte, la misma Minerva protege a Bonaparte porque lucha también por la libertad de las artes y las ciencias (insistiendo en esa consideración del francés como difusor de lo mejor de los avances de su país); este amor a la sabiduría le hace respetar la patria de Virgilio; la autora no canta esta campaña porque ya lo hizo Cienfuegos:

"¿Cómo decir, cuán sabio y generoso
del sublime Virgilio
la feliz patria y la ceniza fría
supiste respetar? ¿Cómo podría
celebrar este rasgo de tu genio,
que de Cienfuegos[1] el sublime canto
eligió para asunto de su ingenio?"

La nota dice: "Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos, célebre poeta español, escribió una oda en elogio de esta acción"; el poema a que se refiere es *En elogio del General Buonaparte con motivo de haber respetado la patria de Virgilio*, publicada en el *Diario de Madrid* de 10 de junio de 1797, e incluida al año siguiente en la primera edición de sus poesía; cuando la figura de Bonaparte pierde su esplendor para convertirse en un enemigo de la patria y de la prosperidad de Europa, Cienfuegos pidió que este poema no fuera incluido en una posible reedición de sus poesías[30]; Gálvez, fallecida en 1806, no llegó a vivir este cambio.

La autora se hace presente al final del poema como suele ser habitual en ella:

"Cuando yo en la arenosa
margen del Nilo esparciré mi canto,
y a Buonaparte seguiré entretanto."

El resto de los poemas presentan una diversidad de temas, motivos y reflexiones muy propias de la Ilustración, entre los que sobresalen la amistad, las reflexiones morales contra los vicios del tiempo o la aparición de la poesía astral, la soledad y lo pastoril.

En ellas destaca el constante elogio a los nobles y poderosos, en nombre de la amistad o de la admiración, las dos maneras (con relaciones horizontales, de igualdad, o verticales, de magisterio) en que se manifiesta el afecto entre estos ilustrados (tal y como señalaba Arce en su libro sobre la poesía del XVIII). Por otra parte, expresa al fin de muchos de sus poemas su preocupación por la fama eterna de su nombre, motivo que invocaba ya en uno de sus prólogos para justificar su obra. Ese interés marca su afán de tratar temas históricos, cuyo eco perdure, y se expresa de forma especial, en aquellos poemas que narran sus visitas al Parnaso.

En lo que se refiere a las mujeres, la doctrina oficial ilustrada se plasma en los poemas dedicados a dos nobles: *A la beneficiencia* que está dedicada *A la Exc. Sra. de Castroterreño, con motivo del discurso que pronunció en la Real Junta de Damas en elogio de la Reina Nuestra Señora* y la segunda *La noche. Canto en verso suelto a la memoria de la Señora del Carpio*. En ellos elogia a esas mujeres especialmente por su dedicación a la caridad, argumento con que se defendió la creación de una *Junta de Damas* separada de las *Reales Sociedades* ya que el fin de aquella era precisamente impulsar la colaboración de las mujeres en la sociedad ocupándose de temas específicamente femeninos como la beneficencia o la educación de las niñas.

Por lo que se refiere a la primera, *A la beneficiencia*, el tema fundamental es precisamente el elogio a la actividad de la Marquesa de Castroterreño en este campo, tomando como excusa el elogio de ésta a la Reina, obligatorio en todas las damas que pertenecían a la Junta[31]; la felicita por

---

[30] ALVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio: *Poesías*. Madrid, Castalia, 1969. Edición, introducción y notas de Jose Luis Cano. p. 95.

[31] Para subrayar el carácter común del tema de la beneficencia, a lo que se añade la importancia de la influencia de Quintana en esta autora, es importante señalar que este autor también dedicó poemas a este tema, por ejemplo la titulada *A la duquesa de Alba* que lleva como subtítulo *Presentándole una obra de escultura consagrada a su beneficencia*, publicada en su obra *Poesías* de 1802.

ese elogio que finge creer producto de una espontánea admiración, halagando así a la monarca al atribuirle la capacidad de despertar semejante admiración.

Ya en las primeras estrofas canta a valores como la ternura, la nobleza y la piedad, virtudes que capacitan a la Marquesa para ejercer el don divino de la beneficencia:

"Amira es el modelo venturoso
que elegiste en la tierra
para animar la humanidad doliente;
su noble pecho la ternura encierra
que necesita el mísero inocente;
y hallan su amparo en él, y su disculpa
los infelices hijos de la culpa."

Esta labor de protección a la infancia a través de los orfanatos que acogen a los nacidos de relaciones ilícitas (que no deben sufrir los errores de sus padres), era una de las materias propias de la *Junta de Damas*. Gálvez se mantiene en la ortodoxia del pensamiento oficial ilustrado, comparando a la protagonista de su poema con la Primavera, la estación más vinculada al poder femenino de la reproducción y destacando como cualidad su cercanía a la más pura esencia femenina (la "terneza, la compasión,...) dictada por la naturaleza:

"Así tú, Amira, el infeliz albergue
donde reinaba el llanto,
recuperas también de inmensos males;
tanta es tu compasión, tu celo tanto,
que imitas a los seres celestiales;
todo siente a tu vista la terneza
que te inspira la fiel naturaleza."

El poema recoge el carácter específicamente femenino del ejercicio de la caridad que defendían los promotores de la *Junta de Damas*:

"Allí triunfa mi sexo; la Nobleza
de la Corte española
a su reina benéfica imitando,
la gloria de hacer bien disfruta sola;
la inocencia a su vista está implorando
en su favor la bendición del cielo
por su prosperidad y su consuelo."

Esa actividad es la que merecerá agradecimiento por su contribución al progreso social ([...]/ La patria te celebra, te engrandece,/ y tus hechuras a mi vista ofrece."), aunque la autora la elogia con versos poco afortunados:

"¡Cuántos son de su gloria defensores,
que perdiera sin ti! Su imperio lleno
de artesanos está, de labradores,
que la industria fomentan, y natura
ve aumentarse por ti la agricultura."

En la misma línea de reflejar las ideas de los instigadores de la *Junta*, se insta a quienes cometen los delitos por ellos criticados, como el lujo o el uso de nodrizas, a la imitación de la Marquesa, convertida así en ejemplo vivo.

"Y vosotros, viciados corazones,
con el lujo engreídos,
de la beneficencia ved el fruto;
y cuando no podáis enternecidos
pagar a sus bondades el tributo
de la santa virtud, volved los ojos
del tiempo de impiedad a los despojos."

Por último, las lágrimas, propias del sentimentalismo de fin de siglo, señalan la ternura de las escenas que su labor benéfica evita ("¡Ay! ellos perecieron; su memoria/ me horroriza, me ate-

rra;/no más correr mis lágrimas en vano;"), pero también son signo de agradecimiento, de placer, propio de los tiernos corazones:

"Las madres de estos niños desgraciados
ante el Criador postradas,
a ellos unen sus votos fervorosos
en tierno llanto de placer bañadas:
Y yo también, ¡¡oh seres virtuosos[!],
celebro de vosotras la clemencia,
y admiro y canto a la beneficencia."

La noche. Canto en verso suelto a la memoria de la Señora del Carpio[12] exalta la misma figura de mujer, en esta ocasión en un canto póstumo; la Marquesa del Carpio murió el 23 de noviembre de 1795, lo que da una fecha aproximada para este poema.

La primera parte del poema describe el ambiente nocturno propicio para el lamento y puede haber dado pie para que su autora sea considerada como prerromántica por R.P.Sebold. La noche ayuda a la autora a inspirarse para este tema fúnebre, da cobertura a una melancolía dulce, cierto placer en la superioridad sentimental que implica la delicadeza de un espíritu que sufre. Sin embargo, la muerte no lleva a la desesperación, contenida por las ideas cristianas sobre la resurrección como recompensa a la virtud. Es decir, si lo prerromántico pudiera ser la ambientación nocturna y el sentimiento fúnebre, esos rasgos están alejados de la pasión romántica y de su concepto de la noche; la razón domina completamente esos sentimientos estereotipados de dolor, contenido por lo religioso y la consideración de la virtud de la fallecida:

"Tinieblas gratas de la obscura noche,
a un corazón sensible, que desea
vivir para pensar, vuestro silencio
la calma anuncia; las veloces sombras,
cayendo de los montes a los valles,
cubren la tierra; el pardo jilguerillo
los últimos cantares repitiendo
al nido vuela, y el pastor conduce
al redil su rebaño numeroso."

Si menciona el mágico poder de la luna y la perfección astral, uno de los temas de la poesía ilustrada[13] en que se podría vislumbrar ciertos rasgos de prerromanticismo, éste se reduce al atribuir al orden divino su perfección:

"[...]
la bóveda contemplo, en que los astros
con invariable giro, de los tiempos
miden las estaciones y las horas.
El sueño huye de mí, y el genio vela;
Natura me convida, y elevada
a la vista de tantas maravillas,
mi acento vuela a par de mi deseo.
Por entre las nubes la triforme diosa
en su brillante carro se presenta;
su incierta luz las sombras de los bosques
en las ondas del Tajo me retrata;
[...]
Humillada a la vista del prodigio
de tu existencia exclamo: Eterna gloria
al soberano Ser, que de la nada

[12] La Señora del Carpio es la Marquesa del Carpio, Dª Rita de Barrenechea y Morante, que ya ha aparecido en este estudio citada como autora de una obra breve de teatro, *Catalín*.
[13] ARCE, J.: *Op. cit.*, pp. 342-351.

te produjo a su voz, la tierra llena
está de su poder; el océano
besa humilde los límites, que el dedo
de Dios le señaló: los huracanes,
la tempestad horrible, el rayo ardiente
sus leyes obedecen, y en el cielo
el sol brillante por su augusta mano."

La segunda parte es la que se dedica específicamente al elogio de la Condesa, con los mismos criterios que en el poema anterior y casi con las mismas palabras:

"Tu benéfica imagen me presenta
en esta soledad: te ven mis ojos,
cual otro tiempo en tu mansión solías,
cercada de infinitos miserables
su indigencia aliviar con larga mano."

En este caso, se añade al elogio su labor de mecenazgo en el campo de las letras, pero no se hace mención de su labor literaria:

"Y yo ¿qué diré en tanto? Yo, que tuve
en ti una amiga fiel, una defensa
contra mi adversidad. ¿Pintaré acaso
tu admirable talento, el noble fuego
de tu imaginación, las gracias todas,
que en tus acciones sin cesar brillaban,
aquel carácter franco y generoso,
que arrastraba hacia ti los corazones;
o tu genio inmortal, que de las artes
protegió noblemente las tareas?"

En estos versos se desvela que la dependencia económica es una de las razones por las que Gálvez dedica tantas obras a personajes ricos y poderosos; retribuye su ayuda inmortalizando el nombre del benefactor en sus composiciones.

El poema termina, cuando amanece, despidiéndose de la Condesa, dirigiéndose siempre a ella como si la oyera, mostrandose reconfortada por la religión y el recuerdo de las bondades de la amiga:

"¡Ay! Ya no existes; pero el premio gozas
de tu beneficencia. Si las almas
en la inmortalidad a unirse vuelven,
¡Oh, dulce amiga! cesan mis lamentos,
y el canto dejo; pues la noche fría
también espira al despuntar el día."

Si en estos poemas dedicados a mujeres refleja los valores dictados para la mujer de fines del XVIII por parte de las instancias oficiales y los intelectuales, en los que dedica a hombres expone los principios literarios que inspiran su obra.

Esos poemas son: *La Poesía. A un amante de las artes de la imitación, En los días de un amigo de la autora (Oda), A Don Manuel Quintana, en elogio de su Oda al Océano (versos sáficos)* y *Descripción filosófica del Real Sitio de San Ildefonso (Oda a Don Manuel de Quintana).*

En ellos reitera su defensa de principios poéticos neoclásicos: define la poesía como "arte de imitación" que debe combinar la utilidad, elogiando la virtud y destruyendo el vicio, con lo agradable que encante los sentidos; invoca a autores clásicos como modelos de imitación; utiliza en dos de ellos la ficción del viaje al Parnaso, donde Apolo le da consejos paternales para que mejore su poesía: dedicarse a elevados asuntos y escoger un modelo digno de imitación. Como rasgo diferencial propio de su sexo cita dos autoras femeninas clásicas (Safo y Corina), construyendo así la genealogía femenina que autoriza su propia voz.

La primera oda, *La Poesía. A un amante de las artes de la imitación*, responde al título describiendo Godoy como un filántropo de la literatura y sirve para agradecerle la publicación de sus obras:

"[¡] Oh tú, que protector del genio hispano
elevas la abatida lira mía,
desde el obscuro seno,
do el velo del olvido le cubría,
hasta el supremo asiento, que previene
la fama a la divina poesía[!];
A ti consagraré tan dulce empleo;
A ti que amas el arte imitadora,
de la música hermana
y del alma sensible encantadora."

Argumenta que los hechos heroicos perduran gracias a la labor de los poetas clásicos (Homero, Virgilio y Taso) que logran con su labor imponer el amor a la virtud y el odio al vicio:

"¡Oh! felices vosotros
genios de imitación, que de su ejemplo
osáis seguir la huella vencedora;
vuestra lira sonora
ensalza virtud, destruye el vicio."

En un rasgo característico de la poesía ilustrada, la introducción de nombres gloriosos en el poema, hace un elogio de los autores que más admira: en la tragedia Corneille, Racine, Voltaire y Crebillon; en la poesía Metastasio; Horacio para la filosofía moral, y en los versos amorosos Ovidio, Catulo, Propercio, Tíbulo. El gusto por los autores clásicos remarca su vocación neoclásica pero no ignora autores más cercanos como Gésner, cuya visión de la naturaleza marcó la poesía de fin de siglo.

En esa enumeración de talentos admirables, sorprende la reivindicación de un lugar para las de su sexo; cita a Safo y Corina como ejemplos de que Apolo ha concedido a las mujeres capacidad para la poesía:

"También al bello sexo le fue dado
a la gloria aspirar; celebra Atenas
a la dulce *Corina;*
y de *Safo* inmortal el nuevo metro
dejó su pasión el fin terrible
a la posteridad eternizado;
que el mérito fue siempre desgraciado.
Tú, tierna musa, de la Galia encanto,
sensible *Desboulieres,* guiando el coro
de festivas zagalas y pastores,
a *Gésner* imitando,
de la inocencia cantas los amores;
Apolo el don de ciencia, tan divina;
a ti concede, a *Safo* y a *Corina.*"

A Safo se la menciona por la creación de un nuevo metro (que ella utilizará en la *Oda* en elogio de Quintana) y de la segunda admira su dulzura; todos estos poetas, incluidas las autoras a las que destaca citándolas dos veces, son los ejemplos a seguir ("[...]; y arrebatada/en noble emulación sus huellas sigo,/[...]").

Finaliza con una declaración de intenciones poéticas que destaca la envidia y el temor como enemigos a batir, elogia de nuevo a su protector e insiste en la fama futura, algo reiterado casi constantemente en esta autora:

"Así mis versos por tu sabio amparo
la envidia vencen, y el temor desprecian.
Mi genio aspira a verse colocado
en el glorioso templo de la fama;
tu noble busto en él será adornado
por las virtudes, y en el duro bronce,
que le sirva de basa, el justo elogio
que te consagro, se verá esculpido,

siendo a tu imagen de este modo unida
la memoria de *Amira* agradecida.[134]"

En la segunda de las composiciones dedicadas a un hombre, *En los días de un amigo de la autora (Oda)*, recurre al tópico del tribunal de Apolo, al que finge acudir para felicitar a un amigo poeta que reside allí; cuando le felicita su amigo, al que llama Sabino, recibe un regalo:

"Risueño se levanta,
y antes de responderme
por aliviar mis infinitos males,
quiso de gracia algún presente hacerme;
y los puros cristales
de la castalia fuente
amistoso señala y complaciente.
'*Amira*', dijo, 'llega:
bebe el agua que inspira
el amor celestial de las virtudes;
si alguna vez tu corazón suspira,
en seguirla no dudes;
si su fuego lo inflama,
tu canto gozará de inmortal fama.'
Yo bebí, y en mi seno
sentí que poseído
mi dócil corazón de ardores puros,
los afanes de amor daba al olvido;
y en los tiempos futuros
de la sabia natura
señalará este día mi ventura."

He señalado que una de las características de esta autora es la ausencia del amor humano en sus poemas; en este poema ofrece una explicación: la gloria literaria sólo llega si la poesía expresa el amor a la virtud y la pureza de afectos de los que quedan excluidos los que inspiran los hombres. Mª Gertrudis de Hore, también abogará porque los amores humanos sean sustituidos por el divino como objeto de la poesía, para aprovechar virtuosamente el talento poético.

La tercera poesía dedicada a un varón es *En elogio de la Oda al océano de Quintana*[135], la segunda en que aparece el nombre de este autor (en la *Descripción filosófica* se le introducía como el destinatario de las reflexiones de la autora). En la relación poética entre ambos, Quintana ejerce el magisterio hacia María Rosa Gálvez; el mismo papel de aprendiza representa aquí la autora que finge haber tenido el atrevimiento de llegar al Parnaso. Apolo, máxima autoridad literaria, la recibe con enorme afabilidad aconsejándole "paternalmente" sobre el camino que debe seguir para llegar a figurar entre los poetas inmortales: que imite a un modelo digno (para lo que le propone a Quintana y su poema al océano), que trabaje con más ahinco en su obra y que elija temas elevados:

"[...]
y así me dice con afable acento:
'En vano, Amira, con tu lira quieres
en el Parnaso colocar tu nombre;
busca modelo que tu genio guíe;
oye a Quintana, que en su canto pinta
del ancho Ponto las bullentes ondas.
[...]

[134] Es anagrama del nombre de la autora.
[135] El poema elogiado de Quintana se titulaba en realidad *Al mar* y aparece publicado en sus *Poesías* de 1802 (se hacía referencia a él también en la composición del *Viaje al Teide* que se publicó en *Variedades de Ciencia*... fundado precisamente por Quintana). QUINTANA, Manuel José: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Albert Dérozier. Madrid, Castalia, 1969. p. 228.

"*Amira*, deja ya tu orgulloso intento:
Con nuevo estudio mejorar procura
el canto antiguo de tu humilde lira;
y elogia entonces de Quintana el numen,
honor y gloria de la musa hispana."
En vano, Apolo; mi obediencia quiso
con alabanzas celebrar su metro.
Tú hacerlo puedes, y el festivo coro:
pero yo en tanto tu favor imploro."

Dedicada también a Quintana, la *Descripción filosófica del Real Sitio de San Ildefonso* es una reflexión sobre el hombre y su relación con el medio, de cómo las bellezas creadas por el hombre destruyen la verdadera belleza, la natural; la naturaleza ha sido sometida por las costumbres y usos sociales que rodean a los reyes, haciendo imposible la soledad y retiro que deberían propiciar el ejercicio de la virtud:

"¿En tan odioso suelo,
quién puede apetecer la compañía?
La vanidosa envanecida gente,
llena de orgullo, de ambición henchida,
de vil adulación acompañada,
y de negro interés prostituida,
es de mi detestada.
¡Oh Quintana! Tú sabes que abomino
estas falaces pompas del destino."

A ese ámbito artificial se oponen las escenas naturales descritas según el gusto rococó con abundancia de diminutivos y expresiones de ternura:

"¡Con cuanto más placer en las orillas
del claro Gualmedina, el verde llano
vi poblar de ovejillas,
en giros mil acá, y allá saltando
con sus tiernos hijuelos retozando!"

La amistad surge de la admiración que le produce su talento poético, y de sus composiciones de las que extrae placer e instrucción sobre la virtud:

"*Quintana*: sólo tú pudieras
animar mis ideas confundidas,
llenarme de contento;
los (sic) horas placenteras
de tu agradable genio ya perdidas
a mi vida prestarán nuevo aliento:
Tú, con sublime acento
volvieras el verdor al mustio prado;
sensible y sabio, de amistad movido
mi placer renovarás con tu agrado;
mi ser fortalecido
con tu amistoso trato viviría;
y mi voz contra el vicio elevaría."

Hay en este volumen otras dos composiciones dedicadas a los Reales Sitios: *Descripción de la fuente de la Espina en el Real Sitio de Aranjuez (Romance endecasílabo)* y *Despedida al Real Sitio de Aranjuez (Octavas)*.

En la primera, a diferencia de la condena a las mutaciones que el arte había efectuado en la naturaleza que se hacían en el poema anterior, encontramos un elogio de las obras de ingeniería acuática desplegadas en Aranjuez; la belleza radica en la adecuación de los jardines de Aranjuez a los criterios neoclásicos de simetría y el perfecto maridaje con una naturaleza sometida:

"Donde oprimido el Tajo por el arte,
el hondo cauce el curso facilita,
mudando en mansedumbre la soberbia,
con que arrastraba su corriente altiva:

[...]
Varias fuentes adornan las ochavas
de este ameno pensil, y fertilizan
con desperdicios de cristal el suelo,
donde renace la estación florida:"

La estatua que da origen al poema se compara favorablemente con las de los escultores clásicos (Praxíteles, Lisipo y Fidias), otra muestra del gusto neoclásico de la autora que se refuerza con la proclamación de la sencillez como ideal artístico; a ese gusto estético se une la sensibilidad mostrada por Mª Rosa Gálvez:

"[...]
De un joven es, que de su pie doliente
la punta de un abrojo solicita
arrancar cuidadoso, demostrando
con su aptitud el daño de la herida:
Desmiente lo insensible de la estatua
la aflicción, que en su rostro se nos pinta;
y a no ser su color dorado bronce,
la humana compasión excitaría."

Se reiteran en la parte final del poema los argumentos que ya habían sido destacados aunque se incluye aquí una reflexión explícita de la autora:

"[...]
En fin, naturaleza creadora,
como en su trono, en este sitio unida
del arte a los esfuerzos, sus tesoros
y sus deleites sin cesar prodiga.
Yo admiré su esplendor: una y mil veces
sentí de gratitud el alma mía
llenarse en este plácido recinto,
gozosa de observar sus maravillas;
y en tanto que engreídos los mortales
en loca vanidad su centro pisan,
Apolo me inspiraba dulce metro,
para cantar la fuente de la Espina."

La segunda poesía dedicada a esta Corte le sirve de despedida de los Reales Sitios. En ésta se dirige al paraje de Aranjuez para agradecerle que con su belleza haya calmado su espíritu, vencido al hado y olvidado las amarguras de su suerte cruel. Estos términos no alojan en su interior ninguna posibilidad de romanticismo puesto que no sólo el destino ha resultado vencido sino que se ha hecho en el marco de una naturaleza amable, luminosa, llena de belleza y buenos presagios, muy lejanos de la oscuridad y el destino implacable que serán características de estilos posteriores.

"En vuestras agradables espesuras
a mi voz inspiró naturaleza;
en ellas olvidé las amarguras
de mi suerte cruel; vuestra belleza,
mi corazón llenando de dulzuras,
ha cambiado en placeres mi tristeza;
y en vuestro mudo y plácido sosiego
desprecié altiva el amoroso fuego.
Esta tranquilidad, que ha recobrado
en vuestra soledad el alma mía;
la razón, que mi espíritu ha elevado,
para lograr vencer la suerte impía;
y en fin, el tierno metro que ha inspirado
a mi genio la dulce poesía;
a ti lo debo, sitio delicioso,
donde mi corazón fue venturoso.
[...]"

De morales pueden calificarse dos poemas de esta autora: Oda a *la vanidad de los placeres* y *A Licio. Silva moral.* En el primero se reitera, como en el poema al Real Sitio de San Ildefonso, la crítica a las vanidades del mundo frente a los placeres naturales y sencillos; está rodeada de una perversión de costumbres en la que no participa. Se repasan todos lo inconvenientes que provocan los buscados placeres mundanos; el amor, no es fuente de deleites sino de desconfianza, ingratitud, traiciones y celos; se critica el lujo y la gula, vinculando el pecado religioso y el delito social al ponerlo en relación con los sufrimientos que le cuesta al campesino recoger esos frutos:

"Adula su deseo caprichoso
con viandas exquisitas:
Naturaleza de su seno hermoso
los dones le presenta, que cultiva
bañado de sudor el desvalido,
allí desvanecido,
de falaces amigos rodeado,
con extraños licores lisonjea
su apetito estragado,
hasta que en el desorden ya beodo
pierde con la razón el placer todo."

Condena la vida ociosa por la injusticia social que supone al malgastar los productos de la tierra. Una de esas consecuencias es la pérdida de la razón, una pérdida que se manifiesta en la asistencia a una corrida de toros espectáculo cruel y sangriento:

"Envilecido entonces, degradado
del nombre racional corre aturdido
del circo al espectáculo sangriento,
en él, igual a las sañudas fieras,
del hombre perseguidas,
tranquilo goza el bárbaro contento
de ver los inocentes animales
rabiando perecer; y si la suerte
no protege a los diestros lidiadores,
también sin susto ve llegar su muerte."

Al teatro también se acude por motivos vanos, por lo que no se benefician de sus lecciones sobre la virtud y el vicio; la sinrazón de esas vanidades continúa con la caza ("en el placer de la muerte embebecido") y con la danza que es un peligro porque excita los sentidos; sigue con el juego al que, vinculando de nuevo la conducta personal con sus efectos sociales, se condena porque en él consumen riquezas que pudieran dar sustento a cien familias:

"En sus falaces suertes pierde el oro,
que socorrer pudiera cien familias,
y deja entre las manos de un malvado,
lo que aliviar debiera al desdichado."

Según los datos aportados por Joseph R. Jones[18] sobre la afición al juego de su marido, éste habría arruinado a la autora, condenándola a una vida de escasez, lo que justifica que trate el tema.

Tras esta minuciosa descripción de los modos de inmoralidad y depravación, nos muestra la conducta a seguir, pródiga en los elementos que caracterizan al buen varón ilustrado:

"No, débiles mortales;
la sagrada virtud de nuestros males
brilla, como la luz en las tinieblas;
ella conforta el corazón humano
contra la adversidad: y el poderoso,
que al triste socorrió con larga mano,
consigue venturoso
el supremo placer de hacer felices:

[18] JONES, Joseph R.: "María Rosa de Gálvez: Notes for a biography". *Dieciocho*, 18.2 (Fall, 1995) pp. 173-186.

Este es sólo el deleite duradero
hasta el instante de vivir postrero."

La misma intención moral declara en *A Licio. Silva moral*; en ella trata el vicio de la envidia que lleva a sus víctimas, por el orgullo y la necedad, a la maledicencia y los castiga con la marginación; frente a ellos la virtud, que lleva consigo la paz de espíritu, la sensatez y la sabiduría, la compasión y la generosidad:

"Deja Licio, que el necio maldiciente,
de la envidia inflamado,
con lenguaje insolente
descubra su rencor: nunca el malvado
miró la dicha ajena
con semblante sereno;
y la maledicencia es el veneno,
mísero fruto de su infame pena."

La razón de este poema bien podría estar en el sufrimiento que le causarían los rumores sobre su relación con Godoy a los que ya he hecho referencia; describe como ideal la superioridad moral que permite ignorar las maledicencias:

"Así el hombre sensato
de la envidia el rumor, sabio desprecia;
y aunque sienta el infame desacato,
perdón concede a la maledicencia,
y compasivo dice:
¡Oh cuánto es infelice
el mortal, que ocupado
en la mordaz censura,
de sí mismo olvidado,
mira el ajeno bien con amargura!"

Por último queda una poesía que se ocupa del elogio de una obra de teatro y su actor principal, tema común en la época[19]: *En elogio de la representación de la opereta intitulada "El Delirio", ejecutada en el Coliseo del Príncipe (Oda).*

Elogia esta opereta porque su tema principal es la condena del vicio del juego, sobre cuyas posibles raíces autobiográficas ya he hablado, insistiendo en su concepto del teatro como escuela de virtud y azote del vicio; por otra parte, debía seguir los cánones de la comedia sensible pues es en los sentimientos de la autora donde más se dejan notar los efectos de su acción:

"Mirad su frenesí; ¿cuál es la causa
de ese horrible furor, con que se agita?
El juego que os incita,
el juego que su mente ha trastornado,
y al hombre virtuoso ha degradado.
¡Ay! Yo gemí con él; y mis suspiros
y los de un pueblo con los suyos fueron:
¡Ay! Yo lloré con él; pero mi llanto
las lágrimas de todos confundieron:
¡Ay! malvados, temblad llenos de espanto,
oyendo sus lamentos doloridos;
[...]
El rostro ni el vestido
de este sublime actor, ni la armonía,
que arrebata pintando sus pasiones,
moverá vuestra helada fantasía.
El habla a los sensibles corazones.
[...]. Vuelve piadosa

[19] Ya he citado de Manuel Casal ensalzando a Joaquina Arteaga por su actuación y aquellas de elogio a Benini que le dan pie para hacerlo; por otra parte también Margarita Hickey dedica dos poemas a una actriz.

la cándida virtud: ved el semblante
de esa esposa constante,
que con su voz angustiada y melodiosa,
extendiendo sus brazos;
la razón le devuelve en dulces lazos.
[...]
Música y poesía encantadoras,
genios de imitación, abrid el templo
de la inmortalidad, y en su recinto
coronad al actor, que despreciando
el negro vicio, y la ignorancia hollando,
logró la admiración de nuestra España:
Porque tan bello ejemplo
quede a los siglos en el sacro templo."

En cuanto a sus poemas publicados en otros medios, la primera es *Viaje al Teide. Oda* (*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes,* 1805, T.VII, nº XVII, p. 301-308). En él se elogia de nuevo la *Oda al Océano* de Quintana: al cambiar de medio no modifica la costumbre de halagar a un personaje poderoso o a un poeta admirado, en ésta ocasión, fundador y redactor, además, del periódico que la publica. En esta composición recoge elementos de la oda referida de Quintana e intenta seguir su estilo, por ejemplo, al describir la más poderosa fuerza natural, los volcanes, (Quintana describe el Etna) con su pavorosa mezcla de fuego y nieve.

El poema describe el ascenso hasta la cumbre del volcán; durante el mismo cae la noche, horas propicias para las reflexiones sobre el pasado; las sombras que se ciernen sobre la selva, fomentan los lúgubres pensamientos; la unión de lo nocturno y lo lúgubre nos habla de un gusto literario que propició el éxito de la obra de Cadalso.

El silencio aumenta el pavor y la noche fuerza al descanso; encuentra una cueva que resulta ser la tumba de los antiguos guanches, cuya grandeza pretende reflejar enumerando las armas que se conservan con sus restos, sus virtudes (valor, destreza, amantes de la libertad) y describiéndolos como luchadores por su independencia:

"Dejo el temor, y al resplandor sombrío
de las humosas teas
me adelanto con planta vacilante;
mis ojos vagan por el centro frío,
y en él ¡gran Dios! encuentro la morada
de la implacable muerte,
ella su trono obstenta
de esta horrible mansión en el silencio;
sobre nudosas ramas, sobre rocas
cubiertas cadáveres le asienta:
Los Guanches (3) invencibles
aquí yacen por siempre; de sus miembros
la seca piel señala los contornos,
que el lino en mil aromas empapado (4)
del imperio del tiempo ha reservado.
En largo trecho colocadas penden
sus armas destructoras;
la honda nerviosa, que la piedra lanza
el arco con las flechas voladoras,
la maza, que orna el pedernal agudo;
la hacha cortante, el dardo arrojadizo,
y del junco pajizo
el alto estrecho impenetrable escudo.
Así armaron los brazos invencibles,
cuando al valor uniendo a la destreza
su libertad constantes defendieron:
[...]"

(3) Antiguos habitantes de la Isla.

(4) Estas Momias están envueltas en tiras de lienzo, empapadas en bálsamo. Aquí han venido algunas al Real Gabinete.

El ambiente nocturno, la presencia de los muertos y el elogio de los que cayeron en defensa de su libertad, sí pueden considerarse rasgos prerrománticos pero no están respaldados por una filosofía que permita calificar a su autora como tal.

Para señalar la semejanza con el poema elogiado de Quintana, tengo en cuenta, por ejemplo, la descripción que ambos hacen de la cumbre del volcán:

Gálvez escribe:

"Al fin al cerco, que de nieve ciñe
esta ardiente pirámide del mundo,
llego más libre a respirar: entonces
el hielo derretido en mil torrentes,
en torno a sus corrientes
desprende, velocísimo saltando,
y en su giro arrastrando
moles de lava, que veloz despeña,
no deja del sendero breve seña."

y la de Quintana es la siguiente:

"Que ardió mi fantasía
en ansia de admirar, y desdeñando
el cerco oscuro y vil que la ceñía,
tal vez allá volaba
do la eterna pirámide se eleva
y su alta cima hasta el Olimpo lleva.
Tal vez trepar osaba
al Etna mugidor, y allí veía
bullir dentro del gran horno,
y por la nieve que le ciñe en torno
los torrentes correr de ardiente lava,
los peñascos volar, y en hondo espanto
temblar Trinacria al pavoroso trueno;
mas nada, ¡oh sacro, mar!, nada ansié tanto
como espaciarme en tu anchuroso seno."

Ya en la cumbre se describe el maravilloso paisaje del que se disfruta en referencia al cual se celebra la oda de Quintana:

"Y ¡son estos horrores lo que resta
de la Atlántida fértil en el orbe,
de la vasta región, que opuso en vano
sus zonas al furor del mar undoso!
No pintaré su destrucción terrible,
que el sublime cantor (5) del océano
inspirado de Apolo
cantó con metro reservado a él sólo:
Mas sí, que el fuego, que encerraba entonces
esa parte del mundo,
oprimido del peso de las ondas,
intentó disputar al océano
el centro de la tierra;
y a su fuerza central rápido uniendo
la primitiva llama."

(5) Don Manuel Quintana en su *Oda al Océano.*[18]

[18] La estrofa de Quintana a que se refiere Gálvez, describe el hundimiento de la "Atlántica":

"Como cuando en tu vértigo espantoso
la Atlántica se hundió. Con fuerte mano
las zonas todas de la tierra asidas,
burlar pensaban tu furor, y en vano;
que al golpe redoblado, impetuoso,
el eje poderoso

Así, en esta composición a la influencia de Quintana en el tema y el estilo, se une la presencia de rasgos prerrománticos que no llegan a imponerse en el poema.

La composición que publica de forma independiente, *Oda en elogio de la Marina Española, por Dª María Rosa de Cabrera* (Madrid, Repullés, 1806), tiene como objeto la batalla naval de Trafalgar entre españoles y franceses por un lado, e ingleses por otro, en que murió Nelson; la batalla tuvo lugar el 20 de octubre de 1805, con el desenlace de una derrota terrible para la Marina española, y el poema se publicó poco después, en 1806.

Para la publicación en forma de pliego María Rosa Gálvez elige un tema que tiene todos los elementos que favorecerían su venta: dramatismo, plasticidad, acción grandiosa, sentimentalismo y celebración del honor patrio en momentos difíciles, convirtiendo en victoria una derrota. Da cuenta de la trascendencia de esta batalla la avalancha de poemas que sobre el asunto se produjeron en el período inmediatamente posterior al suceso; entre ellos los de algunos insignes poetas como Quintana o Moratín. El primero publicó su obra *Al combate de Trafalgar* en la Imprenta Real en 1805 y la recogió posteriormente en la edición de sus obras en 1813[109]; Moratín escribió *La sombra de Nelson.*

Rosa Gálvez, por tanto, es una más de las voces que se alzan ante lo que representa un atentado contra la libertad del país, en un acto que, como indica Dérozier, era condenado incluso en Inglaterra[110]; está dentro del nuevo sentimiento de patriotismo, vinculado "al amor, la armonía general y orden público"[111] que he señalado en otras autoras; este enfrentamiento entre la cólera inglesa y el heroísmo español, que se complementa en tierra con la generosidad y el amor de sus habitantes, es el rasgo más destacado del poema de Gálvez.

A este poema de Gálvez hace referencia Cueto[112], comparándolo con otros que cantaban al mismo acontecimiento:

> "Mucho más que las escritoras que acabamos de citar, vale como poetisa doña María Rosa Gálvez, vehemente amiga y admiradora de *Quintana*. Cultivó la poesía dramática, a fines del siglo último y principios del presente, con mayor éxito y afición que la lírica. A falta de inspiración fecunda y elevada, tienen sus poesías noble desembarazo y cierta firmeza de entonación, poco común en los versos de las poetisas. Su oda *Al combate de Trafalgar* fue muy celebrada. Ahora parece lánguida y palabrera. Describe y no canta. Le faltaba númen lírico para tan grande asunto."

Acierta Cueto en la excepcionalidad de la poesía de Gálvez respecto a la de las demás autoras que he tratado hasta ahora; la separan de ellas su inserción en el mundo literario del momen-

---

se sintió vacilante, y estallando
perdió su alto nivel: luchando entonces
las ondas con las ondas se encontraron,
y horrísonas cayeron,
y el orbe estremecido desgarraron.
¿Do la región vastísima que un día
desde Atlas a la América corría?
Destrozada, anegada, hoy sólo dura
en la fragosa altura
que de tanto furor salvó la frente;
dura ya sólo en la memoria oscura,
que lleva, ¡oh, insano mar!, de gente en gente
los ecos voladores
de tu antigua violencia y tus horrores."

[109] QUINTANA, Manuel José: *Op.cit.* p. 94 nota. "Como es natural la infausta batalla dio lugar a centenares de poesías más o menos conocidas, algunas de ellas inéditas, a sermones, homilías, artículos de periódicos, y comentarios históricos.[...] En efecto la oda de Quintana es la única que ha sobrevivido después de siglo y medio. Ya Gallego alababa la calidad excepcional de la poesía de su buen amigo, en un soneto muy conocido: *A Quintana por su oda al combate de Trafalgar.*"

[110] *Ibidem*, p. 96, nota al verso 62.

[111] *Ibidem*, p. 27. Se manifiesta en la oda a *Guzmán el Bueno*, publicada en el libro *Poesías* de Quintana en 1802.

[112] CUETO, L. A: *Op. cit.*, p. CCXXXVI.

to, la falta de miedo ante el mundo exterior, en el que se desenvuelve y la omisión de temas propios de la moralidad para mujeres (como la prevención ante los amores ilícitos).

Respecto a este poema en concreto, parece indudable, dada la relación que la unió a Quintana, que conocería la composición de éste a la misma batalla y que su influencia estará presente como en otras ocasiones. En líneas generales ambas poesías siguen el mismo esquema: se justifica la necesidad de la guerra contraponiendo los altos ideales hispanos a la tiranía, la ambición y la crueldad de los ingleses; se narra el combate, que se desarrolla en la oscuridad, en medio de condiciones climáticas desfavorables y estremecedoras, y los acontecimientos fundamentales de ésta, principalmente la muerte de Nelson, a cuya figura se refería el título que Moratín dio a su composición sobre la batalla. Pero resultan también evidentes las diferencias, empezando por el título; si Quintana dedica la oda a la batalla, María Rosa Gálvez lo hace a la Marina española, lo que varía el enfoque del combate; ella dedica su atención al marinero raso, al grueso del cuerpo militar que combatió enfrentándolo con la figura única y terrible de Nelson, mientras Quintana lo concibe como un enfrentamiento entre militares de alta graduación, como un combate de inteligencias en el campo de batalla.

La profusa cantidad de composiciones generadas por este acontecimiento y las peculiaridades de la de Mª Rosa Gálvez eran ya notadas por los críticos del *Memorial literario*[103]:

> "La Señora de Gálvez no se propuso describir el combate naval del día 21 de octubre, sino elogiar el valor de la marina española: así no hace más que indicar rápidamente una que otra de las acciones que en él se admiraron, sin detenerse en los pormenores que puso el señor Mor de Fuentes en su composición al mismo asunto. Cada poeta gira a su modo el plan de su obra; y así cada cual tiene su mérito particular; es decir que esta Oda, si bien no es tan sublime como las que ya hemos extractado, no por eso deja de merecer un buen lugar en el aprecio de los literatos. Justo es tributar a cada uno el elogio que le corresponde; y nosotros tomamos con más gusto la pluma para notar las bellezas de una obra, que para mostrar sus defectos.

Es cierto que María Rosa destaca el valor del hombre anónimo que hizo posible la "victoria" y opta por no incluir en su composición los nombres de los héroes hispanos de la batalla (que era uno de los empeños de Quintana que indica en una nota lo difícil que resulta "expresar en verso los nombres de todos los que se han señalado en ella, nombres que, por otra parte, se prestan poco a la armonía poética"[104]). Mª Rosa Gálvez introduce algunos elementos específicos en este poema frente a los de otros autores:

- la división maniquea de los dos bandos que intervienen en el combate en el poema; los epítetos y la abundancia de adjetivos antepuestos para caracterizar a los contendientes, el valeroso español y el feroz inglés, sirven para exponer una visión de la batalla que no se corresponde con la derrota que supuso en realidad para las flota española cuyo poder acabó con este choque.

- colocar el clímax del poema en la muerte de Nelson. El honor patrio queda también satisfecho por la heroicidad exaltada y por la muerte de un enemigo declarado. Su aparición es por tanto importante para alcanzar el clímax: es el enemigo airado, enconado, que busca su gloria en la destrucción de los pobres soldados patrios; su nombre aparece cuatro veces y es mencionado además mediante perífrasis como "el feroz britano":

> "Desde la excelsa popa de su nave
> Nelson contempla airado
> lo que anhela vencer;
> [...]
> Furioso manda que torcidos cabos 75

[103] *M.L.* Nº II. 20 de enero de 1806. pp. 49-54.
[104] Apud. QUINTANA, M.J.: *Op. cit.*, p. 300, nota al verso 198. Quintana incluyó este comentario en la edición de 1805.

arrojen de su nave a la Española,
como a su segura presa
que teme le arrebate el mar o el viento,
más invencible, y sola
ve cien brazos tender de sus costados,
que asiendo en un momento
los cabos embreados
de las ondas cortando al distancia
mas a victoria grita su constancia.
Vacila Nelson al mirar el brío
que se obstenta en los pechos Españoles,
y el naval desafío
teme que afrente su adquirido lauro;
auxilios pide, y sus veloces naves
vuelan en su socorro,
las enemigas rodean,
y por rendirla con furor pelean.
[...]
Este el estrago fia en su ventaja
Nelson del triunfo la dudosa suerte;
abierto y destrozado
vio al español bajel; y alborozado,
victoria fue a decir, cuando la muerte
llegando enfurecida,
le arrancó la palabra con la vida.
Yace cadáver el feroz Britano;
y ¡oh, siempre a tanta costa sus laureles
compre Albión!¡Oh, siempre sus bajeles
se abismen, como el fiero Soberano (3),
del Príncipe de Asturias combatido,
fue en el mar turbulento sumergido,
sepultando en su seno vil tesoro (4)
que de la Europa entera
compró la destrucción.

(3) Navío Soberano, echado a pique por el Príncipe de Asturias, que montaba Gravina.

(4) Doscientas mil libras esterlinas que venían a bordo del Soberano."

- El gusto de Gálvez por los detalles que rodean la batalla y la muerte de Nelson no tiene comparación con el sentimiento, la contención y delicadeza con que Quintana refiere los mismos hechos[145]; la minuciosidad y la presencia de los detalles más cruentos es una característica propia

[145] "No, empero, sin venganza y sin estrago,
generoso escuadrón allí caiste;
también, brotando a ríos,
la sangre inglesa inunda sus navíos;
también Albión pasmada
los montes de cadáveres contempla,
horrendo peso a su soberbia armada;
también Nelson allí...Terrible sombra,
no esperes, no, cuando mi voz te nombra,
que vil insulte a tu postrer suspiro:
inglés te aborrecí, y héroe te admiro.
¡Oh, golpe!¡oh, suerte! El Támesis aguarda
de las naves cautivas
el confuso tropel, y ya en idea
goza el aplauso y los sonoros vivas
que al vencedor se dan. ¡Oh, suerte! El puerto
sólo le verá entrar pálido y yerto:
ejemplo grande a la arrogancia humana,
digno holocausto a la aflicción hispana."

de esta autora; así, tras la muerte del inglés, retrata algunos personajes anónimos: le da rostro a los mil muertos de la batalla, ensalzando el valor de los contendientes españoles y la camaradería que impulsa la venganza de los supervivientes.

La descripción de momentos dramáticos y salvajes de la lucha no es recogida en la crítica del *Memorial Literario* que he citado más arriba: quizá por considerarlo demasiado realista para el buen gusto de la época:

"[...]
Otro, privado de los fuertes brazos
por bala destructora,
presta a los artilleros diligentes
la pavorosa mecha con los dientes;
y otro, que informe tronco
yace tendido al pie de la cureña,
previniendo la seña
que hace para alejarlo, ansioso exclama;
'dejadme, compañeros,
dejadme aquí espirar...¡vano socorro!
yo no puedo vivir; pero contento
puedo junto al cañón mi último aliento
exhalar, provocando vuestro brío:
mi sangre por venganza
clama; vedla correr; bañad en ella
vuestros heroicos brazos,
y en menudos pedazos
prueben la misma suerte
los que me dan tan horrorosa muerte.'
Dijo; y en los raudales de sus venas
empapando feroz la mano helada,
con ella mancha a sus amigos todos,
y "mueran" grita; y espiró: [...]"

Esta entrega a favor de causa tan noble le vale a la víctima la eterna gloria, como a los héroes antiguos de las guerras troyanas, antecedente en el que se reincide cuando se hace intervenir a Neptuno y a Eolo en la batalla de los humanos. El *Memorial Literario* destaca la evocación de antiguos poetas:

"Pero lo mismo que un poeta latino dijo que los dioses al ver la destrucción de Troya quisieran no haber tenido poder para causar tal estrago, así Neptuno..."

para citar a continuación el siguiente fragmento del poema:

"[...]
mas ¡ay! que entonces su feroz enojo
mil veces detestó: ¡cuántos caudillos,
espanto de Albión, gloria de España,
vio de sus iras mísero despojo!
¡y cuánto le destroza el fiero pecho
escuchar en el muro gaditano
el doliente clamor! [...] "

- la aparición final de las mujeres en la retaguardia cuidando a los heridos españoles e ingleses;

"[...]. Ya sin ventura
la d[e]solada madre busca en vano
en la orilla el cadáver de su hombre;
teme la tierna amante
la suerte de su amado, y calla y gime:
mas la esposa feliz desesperada
va por la playa errante,
y en uno y otro pálido semblante
hallar pretende a quien su pecho adora,
y al fin entre sus brazos lo recibe,

moribundo lo estrecha, y dice...'aún vive'.
Pero ¡cuán generoso el socorro
prodigaron los pechos españoles
igualmente al contrario y al amigo!
[...]"

El último poema que publica aparece en un periódico: *Oda en elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España en beneficio de la humanidad, de orden del Excmo. Sr. Príncipe de la Paz* (M., III, nº LII, I-VII-1806, p. 3-10).

Este poema se propone la exaltación del científico que descubrió las fumigaciones de azufre y salitre como remedio contra algún tipo de enfermedad contagiosa que alcanzó en su época dimensiones de plaga[146]; se encuentra así inmerso dentro de una corriente poética en boga en su época, la de la poesía científico-áulica que se hacía eco de los avances y progresos en este campo cantando, además, a sus artífice; ya Quintana, maestro de Mª Rosa Gálvez, escribió en diciembre de 1806 el poema "A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis".

En el poema la autora elogia además a Godoy, en esta ocasión por impulsar la aplicación del remedio de Morvó; este propósito se indica ya en el título y se refiere a él mediante una perífrasis descriptiva en el texto del poema:

"[...]
que al lado de su augusto Soberano
vela un héroe benéfico; el destruye,
a fuerza de constancia
la envidia, el fanatismo,
la vil superstición su poder huye."

Características de este tipo de poesía áulica son: algunas explicaciones sobre la enfermedad o el mecanismo del remedio propuesto; la mención, glorificadora, del científico autor del descubrimiento y la del benefactor que divulgó e impulso su uso; la expresión de las reticencias de los hombres y mujeres del pueblo ante estas innovaciones científicas, que intentan contrarrestar con argumentos sobre sus beneficios ya demostrados y, sobre todo, por el patrocinio de relevantes personajes; finalmente, la mención de algunas ventajas concretas de la nueva técnica.

El poema muestra el gusto de la autora por la descripción de escenas vívidas y patéticas del dolor y la desgracia humana, realzadas con detalles que mueven a la compasión y las lágrimas (como ocurría en el poema anterior):

"En tal conflicto la amistad sagrada,
el tierno amor, la fiel naturaleza,
rompen sus dulces lazos:
Huyendo horrorizada
del tálamo nupcial la triste esposa
trémula va, y aún vuelve la cabeza
al objeto infeliz de sus amores,
y al mirar sus dolores
tornar quisiera, y de terror suspira,
y torna y dice ¡Esposo!... y luego espira.
Yace el anciano moribundo y solo
de la piedad filial desamparado:

[146] Puede verse, para más información sobre la plaga de fiebre amarilla que asoló Cádiz: PESET, Mariano y José Luis: *Muerte en España (política y sociedad entre la peste y el cólera)*. Madrid, Semanarios y Ediciones, S.A., 1972. Los autores dedican el capítulo VII ("Un nuevo huesped: la fiebre amarilla" pp. 101-116) a narrar cómo llegó la enfermedad a Cádiz y cómo sus habitantes la propagaron por otras tierra de la península al intentar huir de la muerte. La plaga se habría iniciado en el verano de 1800 y durante cinco años permaneció en Andalucía. Describen, como uno de los medios intentados para su curación, estas fumigaciones a las que canta la autora:
"Se purifica el aire con fumigaciones, oxígeno y cañonazos que intentaban destruir los peligrosos miasmas. Se ordena a los vecinos regar las inmedicaciones de sus viviendas, ventilar los cuartos, regar y hacer sahumerios con vinagre y hierbas aromáticas en las casas... También son frecuentes pequeñas explosiones de pólvora en diversos lugares ..." (*Op. cit.* p. 104)

Yace el mortal trofeo
en el féretro helado
la doncella que alegre prevenía
las pompas del himeneo:
Y ya la muerte con su mano impía
señala el tierno infante
en el regazo de la madre amada,
ella sola su vida despreciando
contempla desolada
el horror del sepulcro en su semblante;
contra su seno estrecha sollozando
la cara prenda, y a su labio uniendo
los suyos amorosos,
sus ayes dolorosos
y postrimer aliento recogiendo
lo ve espirar, y exclama
espirando también al hijo asida,
¡Oh! si muriendo yo, te diese la vida."

En esta escenificación del efecto de la enfermedad destaca primero que las víctimas se eligen entre aquellos más débiles (mujeres, niños y ancianos) con la evidente intención de impresionar al lector y, después, que subraye el efecto moral de la destrucción de los lazos afectivos, destrucción de la que no se salva sino el amor maternal capaz del sacrificio personal por la salud de los suyos, sacrificio noble pero inútil en este caso, por la tiranía de la enfermedad insensible a estas muestras de dolor y angustia. Esta glorificación del amor maternal, tan en boga en el momento de escribirse el poema, está en consonancia con el constante elogio que en estos poemas publicados mantenía la autora, ajustándose al modelo propuesto desde los órganos que, como las Reales Sociedades de Amigos del País, servían de difusores de las nuevas exigencias para la mujer.

En la descripción de la ruina en que queda la ciudad en medio del caos producido por la enfermedad destaca la falta de productividad, acompañada de las alusiones a la muerte, que encuentra refugio preferente en la noche:

"No suena en tanto el golpe repetido
del artesano en su taller desierto:
No el labrador al campo lleva uncido
el manso buey, ni al bullicioso puerto
el marinero con afán camina,
que en la común ruina
reina el silencio de la tumba: acaso
resuena el bronce hueco
entre las sombras de la noche, y vaga
al aire impuro su clamor medroso;"

Esta obra es así una buena muestra de la poesía ilustrada convertida en vehículo de ideas que intenta hacer llegar al lector a través de los sentimientos. Propio de la Ilustración es el reconocimiento de la observación como método científico, auxiliado, en este caso, por la iluminación divina, rasgo propio de la Ilustración española; del mismo modo es representativa la enumeración de los nombres de aquellos que contribuyeron al perfeccionamiento y difusión de su método, cuyo papel en este proceso se aclara en la pertinente nota, y la crítica al fanatismo e ignorancia que se oponen a los nuevos descubrimientos:

"¡Oh cuál es su poder! vana esperanza
será que hoy la más humanidad confíe
en lo que el genio investigó: la envidia,
el prestigio, el error, el fanatismo,
de la muerte perpetuos aliados,
eternos enemigos de la ciencia,
propagan, fijan la mortal dolencia."

El poema finalizará con el elogio de Godoy cuya principal virtud es acometer a los ignorantes introduciendo los avances que convierten su época en ilustrada; Godoy es un héroe ilustrado

que lucha, como Balmis en el poema de Quintana, contra los fanáticos y supersticiosos llegando a combatir la falsa piedad (otro pilar de la Ilustración española), al impedir que se concentrarán en su interior personas que así se creían libres de contagio:

"[...]
mas no la suerte
del pestífero azote a los horrores
dejará en su abandono el suelo hispano,
que al lado de su augusto Soberano
vela un héroe benéfico; él destruye,
a fuerza de constancia,
la envidia, el fanatismo,
la vil superstición su poder huye,
Sí, la falsa piedad, que aun los sagrados
templos, do se bendice la grandeza
del Eterno, en mansiones de impureza,
de corrupción y muerte convertía:
¡Oh siglos de barbarie! vendrá un día
en que vuestra memoria
execrada será; cuando la fama
cante sólo las épocas gloriosas
en que al Orbe las ciencias ilustraron,
y a la ignorancia estúpida ahuyentaron."

Estos últimos cuatro versos reunen el interés de Gálvez por la fama futura, presente en casi todos sus poemas, con la concepción de su época como un momento clave en el desarrollo de la humanidad aportando avances en los diferentes campos, en lo físico la cura de enfermedades y en lo intelectual la liberación de la superstición, la ignorancia y el miedo.

Destaca sobre todo la excepcionalidad de esta autora respecto a las demás de su época; es una escritora casi profesional que publica en diversos medios y que busca el beneficio económico directo, en los pliegos, y el indirecto, con el mecenazgo de los poderosos.

Formalmente se muestra seguidora de la estética neoclásica en la concepción de la poesía como arte de imitación, y de ésta y del teatro como escuela de virtudes y látigo de vicios, en la que deberían aprender los espectadores; del mismo modo encuentra el mayor agrado en los parajes creados por la mano del hombre teniendo a la simetría como criterio; formalmente se adscribe a esa corriente por su gusto hacia la oda heroica que manifiesta la influencia de Quintana y el uso de metros clásicos como los sáficos que dedica a este mismo autor; la referencia a los grandes autores griegos y latinos, la recomendación de utilizar buenos modelos y temas apropiados para componer; la elección de personajes ilustres justifica el uso de verso de arte mayor. Por otra parte, no cabe duda de que en algunos casos su facilidad para versificar se impone a su talento poético.

En contradicción con el buen gusto neoclásico, no duda en presentar escenas patéticas incluso de escaso gusto para sacudir los sentimientos, sobre todo en los poemas que publica de forma independiente.

En cuanto a los temas tratados no aparece el más común entre las autoras del momento, el amor, lo que marca de nuevo su excepcionalidad; abundan los propios de la Ilustración, como la amistad, el gusto por la soledad que favorece la virtud, la amistad, la crítica a los vicios,... y por su especial interés para este estudio, el elogio a las mujeres por su adecuación a las virtudes y comportamientos que ensalzaban los ilustrados que defendieron la creación de la *Junta de Damas*: la dedicación a la caridad y el cumplimiento de sus deberes como esposa y madre frente a la mujer miserable que cultiva el vicio y se desocupa de sus hijos. Los hombres, en cambio, aparecen vinculados a la literatura, y se les muestra como protectores, o superiores en talento.

Tienen gran importancia sus poesías áulicas, muestra de su voluntad de congraciarse con los poderosos.

Por último, los rasgos estilísticos prerrománticos a los que aluden algunos críticos, se encontrarían en el poema *A la noche*, que considera a ésta manto protector que propicia la manifestación de los más profundos sentimientos, y en el *Viaje al Teide*, con su exaltación de la lucha por la liber-

tad; sin embargo, incluso la visión de la luna, es aún objeto de astrológica belleza, y sus lamentos, sus quejas, parecen aún muy artificiales. Las muestras de dolor son muy contenidas y la autora expresa estar fortalecida por la fe, lejos de la desorientación vital del romántico.

Ignacia Saénz de Tejada y la Buria: la elegía ilustrada.

Esta mujer es autora de cuatro poemas que se conservan en un manuscrito; la primera página indica que se trata de poesías de esta autora, escritas con letra de principios del siglo XIX; para estos poemas puedo fijar la fecha final de 1808 porque incluyen un poema al que sigue la siguiente aclaración: "Estas endechas las compuso la Excma. Sra. Dª María Ignacia Saénz de Tejada y La Buria con motivo del fallecimiento de su médico el célebre Profesor Severo López, y con ocasión del suntuoso funeral que le hicieron varios discípulos y amigos suyos." Se compuso, entonces, en fechas próximas a la muerte de este hombre, que podemos situar en el citado año de 1808 gracias a la siguiente obra, compuesta por Tomás García Suelto: *Elogio de D. José Severo López compuesto y leído en la Real Academia de Medicina de Madrid, en junta de 24 de diciembre último. Por su discípulo...* (Madrid, Of. de Alvarez, 1808). Teniendo en cuenta que estas endechas están colocadas al final del manuscrito, que consta de dos copias de los mismos poemas, puedo situar a su autora justo en el límite final de mi estudio.

El manuscrito señala también en su portada que se compone de ocho hojas útiles en 4º, aunque en realidad se trata de dos copias de los mismos cuatro poemas; la segunda copia parece hecha sobre la anterior mejorando su limpieza y su caligrafía y con leves variaciones. Son un soneto, una décima, una octava y una elegía formada en endechas; uno de los aspectos más interesantes de este manuscrito, a mi entender, es la elegía que muestra el avance de la ideología ilustrada respecto a la que en 1773 había escrito la Baronesa de Les.

El soneto con que se abre el manuscrito, tiene una estructura tradicional, dos cuartetos y dos tercetos encadenados con rima consonante (ABBABAABCDCDCD):

"¡Oh, tú! habitante del rincón di[choso]
do a Pelayo guardó la Providencia
para vengar la hispana [descendencia]
y restaurar el reino, que angustioso,
gemía en cautiverio deshonroso
bajo la dura ley y dependencia
del sarraceno, que con insolencia
dominaba en España victorioso.
¡Oh, tú!, repito, morador felice
del patrio suelo del invicto infante
si quieres que tu número se eternice,
de sus virtudes y sus glorias cante
tu dulce lira, y más se economice
en loar a mi Musa principiante."[14]

La autora indica a otro poeta, asturiano por lo que se dice, la conveniencia y utilidad de cantar a la Reconquista mejor que ocuparse en formar halagos inmerecidos a la autora. Esta proposición encaja en el renacer patriótico de fin de siglo que se refleja también, por lo que se refiere a este estudio, en otras autoras.

A este soneto le sigue una *décima*:

"Que no me lleguéis a ver
ni a tratar nunca deseo,
pues si me vieseis[15] preveo

[14] La única diferencia entre este soneto y la segunda copia, se da en el verso nº8, que cambia *en* por *la*.
[15] La segunda copia cambia en el verso nº3 *vieseis* por *vierais*.

lo que habría de suceder,
que sería, tal vez, perder
ese concepto elevado
que de mí os habéis formado,
pues tratándome imparcial
vierais que el original
no es cual vos le habéis pintado."

Este poema es una composición de compromiso, una muestra de su habilidad versificadora, destinada a un admirador que ha visto en la autora no a la persona sino al personaje que ésta proyecta a través de sus poemas; en esta décima, se expresa así, una de las utilidades de la poesía para sus autores, y que es especialmente relevante en las mujeres, que pueden fabricarse una imagen personal idealizada y adaptada al modelo admirado en la sociedad, a través de sus creaciones.

A esta décima le sigue una *Octava*:

"Un soneto en que pinte tu belleza
me piden que componga con empeño
como si hacer sonetos fuese un sueño,
y mucho más de tal naturaleza.
Si Apeles me prestara su destreza
no podría hacer más que un mal diseño.
Es un soneto espacio muy pequeño
para pintar tamaña gentileza."

Pretende disculparse por su incapacidad para cumplir un compromiso impuesto, basándose en las dificultades que conlleva la composición de un soneto por su complejidad formal y el elevado objeto, por su belleza, que le proponen.

Estos tres poemas se conciben como parte de sus relaciones sociales, de lo que es muestra la referencia constante a un interlocutor, en la primera a un poeta que ha ensalzado sus versos, en la segunda a alguien que sin conocerla personalmente ha idealizado a la autora y en esta última a una dama cuya belleza le encargan describir. Las tres tienen una función de relación social, de comunicación que excusa la pretensión literaria de la autora. Por otra parte su dedicación a un interlocutor y su consiguiente exhibición pública favorecen que utilice tópicos de humildad que insisten en las cualidades culturalmente adquiridas como son la modestia y la vergüenza femenina.

El manuscrito se cierra con las endechas dedicadas a la muerte del doctor José Severo López. Como decía más arriba es interesante comparar esta elegía con la que escribió 35 años antes la Baronesa de Les: ésta se compone con una estructura sintáctica muy simple y han desaparecido las referencias a los mitos clásicos, sólo se menciona el Olimpo, que si bien tiene la connotación del destino final de los sabios y los héroes, viene a confundirse con el cielo cristiano. Mientras la Baronesa de Les exaltaba la sabiduría y la defensa de los valores clásicos (honor, ley, religión, etc...) Saénz de Tejada y la Buria estima en el fallecido una serie de virtudes (moderación, bondad, virtud, sabiduría, amabilidad, digno de ser amado) que corresponden a las del nuevo héroe sentimental que para alcanzar la perfección debía no sólo cultivar su razón sino su sentimiento. Este sentimentalismo se extiende a los "tiernos" discípulos que lloran su ausencia, con abundantes lágrimas; la admiración que despierta el doctor Severo López entre los que le lloran, choca con la frialdad de la consideración hacia los insignes sabios cantados años antes.

Doña Ignacia Saénz de Tejada no invoca en ningún momento la idea de la fugacidad de la vida, del trágico destino del hombre, de la brevedad de la existencia, que sí utilizaba la Baronesa; por otra parte, frente a la admiración a los sabios lejanos, nos encontramos en este principio de siglo con la suprema valoración de la amistad de la que presume la autora y que nace de la gratitud y la admiración.

Como muestra del sutil cambio en la jerarquía de la política, en esta ocasión es un ministro ilustrado, quien alaba a Severo López, mientras que la Baronesa de Les hablaba del favor real:

"[...]
¡¡Cuál será, pues, el gozo
en que esté rebosando

el moderado, el bueno,
el virtuoso, el sabio,
el inmortal Severo,
el amable y amado
al ver las oblaciones,
al ver los holocaustos
que deben sus cenizas
a los hijos amados
de su sabiduría
y sus tiernos cuidados!
[...]
y verás en los rostros
de tus alumnos caros
pintado el sentimiento
que tu muerte ha causado,
y renueva en sus pechos
el fúnebre aparato
oirás al mismo tiempo
de un ministro ilustrado
el discurso elocuente
dignamente empleado
en ensalzar tus prendas,
virtudes, ciencias y lauros.
[...]
Verás por fin en lágrimas
tantos ojos bañados;
Verás co. :r las mías
en abundoso llanto,
de gratitud nacido,
de amistad dimanado.
Pues la salud me diste,
bien el más apreciado,
y de un hombre tan digno
amiga me he llamado."[10]

Las endechas, que también son expresión de una relación social, recogen, como elemento diferencial, temas tan propios de la Ilustración como la virtud y amistad fina, sin engaños, y carente de adulación que proporciona el motivo del homenaje, o el alto aprecio que se hace de la sabiduría; junto a ellos hace gala del sentimentalismo propio de fin de siglo XVIII y principios del XIX, siendo así una producción típica de la época.

Este manuscrito permite conocer un sector de la literatura femenina de la época, las pequeñas incursiones en lo literario de algunas señoras que lo concebían como una muestra de su sensibilidad y, por tanto, superioridad espiritual, exhibida ante los demás a los que dirige estas composiciones. Su valor literario es escaso, sus imágenes son comunes, incluye tópicos femeninos y carece de cualquier elemento de interés; a su favor hay que resaltar la propiedad con que maneja las ideas ilustradas.

Mª Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte-Híjar: obra de consuelo con argumentos ilustrados y cristianos.

La Marquesa de Fuerte-Híjar es una autora prolífica que firma comedias, traducciones y los habituales informes de la *Junta de Damas*; en este caso me interesa su obra poética: publicó en for-

[10] El segundo manuscrito omite numerosos acentos y algunos signos ortográficos, incluso equivoca algunos como la exclamación del vr.11 que sustituye por una interrogación inicial.

mato de pliego *A la muerte del Excmo. Sr. D. Francisco Alvarez de Toledo y Palafox, duque de Fernandina, condes de Niebla, hijo primogénito de los Excmos. Señores Don Francisco Alvarez de Toledo, y Doña María Tomasa Palafox, marqueses de Villafranca*. Madrid, Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816.

La marquesa de Fuerte-Hijar no compone este poema centrándolo en el elogio al muerto que, dada su corta edad, tiene pocos méritos personales que resaltar y cuyo elogio se reduce a la resignación con que sus virtudes le llevaron a soportar la enfermedad y a enfrentarse a la muerte; el poema se propone, sobre todo, consolar a la madre, a quien le unen sentimientos de amistad y de comprensión por su pérdida, que deriva de la condición femenina y maternal de la misma autora.

La composición se divide en dos partes; la primera describe con patetismo la escena de la madre ante el cadáver de su hijo. Esta escena se acompaña de todos los elementos precisos para reflejar el insondable dolor de la madre: las exclamaciones, el frío y la muerte frente a la pasión materna que se manifiesta a través de los labios ardientes, la locura de la madre que pretende ver al niño con vida y comprueba a cada instante la verdad de su pérdida. Esta primera parte termina con las palabras que la Marquesa dirige al cadáver de su hijo y en las que destaca, como muestra de su estrecho vínculo afectivo, que ella misma lo había amamantado, rasgo que revela su dedicación maternal y, por tanto, su elevada virtud.

La poetisa interviene en la segunda parte del poema, haciendo callar a la Marquesa y manifestando su intención de consolarla; para ello se utilizan tanto argumentos religiosos (la igualdad ante la muerte, la vida eterna... que también le sirven a María Gertrudis de Hore para consolarse de la pérdida de un hijo) como otros que denomino ilustrados porque inciden en su perfecto cumplimiento de los deberes de madre (alimentación, dedicación, educación) hacia el fallecido y que aún merecen aquellos que le sobreviven. Ambos se unen en un verso que identifica un concepto propiamente ilustrado, como es el de la preponderancia de la razón sobre el dolor, con uno religioso, el de la conformidad ante el designio divino: "¿Dónde está la razón? ¿Dónde, Señora,/esa conformidad, con que debemos/adorar los decretos del Eterno/":

ODA

"¡En vano, en vano tus valientes ojos
giras en rededor del yerto cuerpo
de tu adorado bien! en vano palpas,
¡Ay! ese frío despojo de tu hijo
que cual exhalación en noche clara,
se presenta, ilumina, corre, vuela
y... ya no es nada, nada de lo que fue.
[...]
Pero tú de esperanza en esperanza,
siempre engañada en maternal deseo,
te finges ilusión, buscando ansiosa
una señal de vida, que no tiene,
y empleas, para hallarla, tu eficacia,
ya aplicando solícita tu mano
sobre su corazón, su pecho y su boca,
ya el labio ardiente sobre el suyo helado,
quiere coger el último suspiro,
que la muerte atrevida te ha robado.
[...]
¡Qué veo! La muerte miro retratada
sobre este cuerpo, que animó en mi seno,
y que llevé conmigo, y que he lactado,
y que tan fastuos y gozosos días
tus gracias, tus virtudes y tu talento
en todos tiempos me han proporcionado.
[...]
Llora, sí, siente, y lágrimas amargas
rieguen el rostro, que besó algún día,

ese hijo bon[da]doso y obediente,
tan digno de tu amor y de tu estima.
¡Estas las glorias son que el mundo ofrece!
[...]
No respetó del Duque la prosapia,
no distinguidos puestos, no virtudes
de sus padres y abuelos heredadas,
porque la muerte en su silencio horrible
lo presente y pasado hunde en la nada,
[...]
Sí, tú formaste su bello corazón,
tú estampaste en su alma las virtudes,
y tú grabaste en ella las ideas,
de un ser criador y Omnipotente,
dueño absoluto de la muerte y vida,
que alza los mares, sepulta el universo,
sostiene globos de grandeza inmensa
sobre ese aire, que llamamos cielo,
que es su voluntad incontrastable
en cuanto dora el Sol, ciñen las Aguas,
y a cuanto el viento con sus alas bate.
Pues, si tú le enseñaste estas verdades
que respetuosa adoras en tu pecho,
¿Dónde está la razón? ¿Dónde, Señora,
esa conformidad, con que debemos
adorar los decretos del Eterno,
como Abraham, cuando en la montaña
con Isaac se presenta al sacrificio?
Vuelve, querida, en ti: mira a tu esposo
afligido cual tú, y a muerte temiendo
el perder a su esposa con su hijo:
Cumple la voluntad del malhadado,
que acabas de perder: él ha exigido
que cuides tu salud, y a sus hermanos...
Míralos todos a tu cuello asidos,
que enjugando tus lágrimas copiosas,
te reconvienen con cariño mudo
ese dolor, que moderar no puedes,
a pesar de que todos son tus hijos.
[...]. No amados niños,
venid, venid todos a mí, y rodeadme
como la yedra al olmo...¡mi ternura...!
¡No puedo más...!¡El corazón partido
se me quiere salir...! ¡Dios de los buenos!
Proteged su inocencia; y a sus padres,
y a esta flaca mujer fortalecedla,
y levantad sus abatidos miembros"

De acuerdo con la trayectoria de la autora, esta última obra que publica proporciona una imagen de la madre de acuerdo a un modelo femenino ilustrado, volcada en su familia en lo afectivo; pero otorga calor al poema el hecho de que su autora sea, a la vez, amiga de la madre y mujer, cercana a su dolor.

Por lo demás, el poema cumple su función de consuelo manteniéndose en un nivel poético aceptable, no peor que tantos otros de su época que si se conservan en la historia.

María Joaquina Viera y Clavijo: perfecto ejemplo del triunfo de la ideología ilustrada para la mujer.

La vida de esta mujer (Puerto de la Cruz 1737-Las Palmas 1819) es un ejemplo de la existencia "auxiliar" y dependiente de las mujeres de la época, ya que dedicó buena parte de su vida

adulta al cuidado primero de su madre (fallecida en 1772) y después de sus hermanos sacerdotes (José y Nicolás) cuyo destino (el primero regresó de Madrid a Fuerteventura en 1782 como Arcediano) ocasionó su traslado a Las Palmas (su hermano José es un conocido y prolífico autor de todo tipo de composiciones, poéticas y en prosa, sobre diversos temas); incluso algunas de sus obras mantienen esa dependencia, ya que se dedican a ensalzar las obras poéticas de sus hermanos, a algunos personajes del círculo de relaciones de éstos (como el obispo Encina y Perla, por ejemplo) y, aunque no de manera determinante, influirían también en su elección de temas religiosos.

De entre las obras que cita como suyas Millares Carlo[150] se señala la colección de dos volúmenes con sus poemas, realizada por Agustín Millares Torres (en 1880), precedidas por un prólogo de Alvarez Rixo y con un catálogo. Se dice de ellas que abarcan temas tan dispares como misterios religiosos, asuntos políticos o de elogio a grandes obras de ingeniería del siglo. Ese catálogo reproduce algunas de las publicadas de manera independiente y otras desconocidas:

1º *Octava celebrando la nueva efigie del Señor de la Columna colocada en la parroquia de S.Juan Bautista de la Orotava.*

2º *Elogio del poema Los Meses.* Éste es un poema que, como indica Millares Carlo en la entrada de José de Viera Clavijo, fue compuesto por su hermano; fue publicado en Santa Cruz de Tenerife (Imprenta, litografía y librería isleña, 1849; es un volumen en cuarto compuesto por seis páginas iniciales, más 108 de texto y 5 hojas sin numerar). Incluye antes del poema el elogio compuesto por su hermana.

3º *Décima en elogio de D.Antonio Tavira, obispo de Canarias.*

4º *Versos pareados sobre la heroica defensa de Santa Cruz contra Nelson, el 25 de julio de 1797.*

5º *Décima a Roberto Herrera, castellano del Castillo de Paso Alto, en la propia ocasión.*

6- *Endechas a la Pasión de Jesucristo.*

7º *Id. al Santísimo Sacramento.*

8º *Versos pareados al mismo.*

9º *Endechas a las presumidas modistas.*

10º *Improvisación a un cáliz de alfeñique.*

11º *Décimas a Dª Rafaela Casabuena por agradecimiento.*

12º *Octava y Décima en honor de D. Luis de la Encina, obispo de Arequipa.*

13º *Octava y décimas a la transubstanciación al Sacramento, 1808.*

14º *Décima a la caída de Godoy, 1808.*

15º *Esdrújulos a lo mismo, 1808.*

16º *Décima en favor de la Isla de Canaria cuando se separó del gobierno de la Junta de Tenerife, 1808.*

17º *Décimas a fin de persuadir que se volviese a la clausura una monja fugada del Puerto de Orotava, en 1810.*

18º *Octavas en elogio conmemorativo a los merecimientos de su difunto hermano, 1813.*

19º *Esdrújulo en celebridad del nuevo puente construido en la Ciudad de las Palmas por el Obispo Verdugo.*

20º *Soneto y Décima sobre lo mismo, 1816.*

De entre las que cita como publicadas el propio Millares Carlo nos encontramos con las que se ocupan de las mujeres; así *La dama decente y apreciable. Romance* [Canaria, en la Imprenta de

[150] MILLARES CARLO, Agustín: *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII).* Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

la Real Sociedad, por Francisco de Paula Marina y Suárez, 1803]; el hecho de ser publicado por la Real Sociedad de Amigos del País supone que la obra contaba con su beneplácito, lo que significa, dada la temática específicamente femenina que aborda, la total identificación del texto con los postulados de este organismo para las mujeres. En este sentido señalo la tendencia a mantener la instrucción de las mujeres, en algunos aspectos, entre mujeres y así, Mª Joaquina Viera escribe con una intención didáctica para otras de su sexo; aborda, al parecer, el tema de la conveniencia de la higiene y decoro femenino, una falta especialmente grave en una dama, como subraya la autora. Su argumento parece resumirse en los breves textos que reproduce Millares Carlo:

"I. De las damas el aseo
es muy propio y muy preciso.
Pues parece peor en ellas
el desastre y desaliño.
D. ¡Oh, si este discurso fuese
tan sólido y persuasivo
que las señoras entraran
consigo mismas en juicio!"

Millares Carlo indica que la obra se compone de 6 páginas en 4º.

A las mujeres se dirige también en *Una Señora Canaria a las de su sexo* [En la ciudad de Canarias Capital de esta provincia, 1808]; aunque no dispongo de una copia, Millares Carlo proporciona una descripción y un fragmento de dicha obra:

> "Exhórtalas a animar a sus esposos e hijos a combatir contra los franceses."¿No volarán -escribe, p. 3- las huestes de Canaria al socorro de la Monarquía que se halla en el mayor peligro e inminente riesgo de ser absorbida y aniquilada por la violencia y la perfidia? ¡Se mantendrán pasivos e indiferentes los nuestros cuando no hay español que no se apresure a salvar a la Patria invadida por un enemigo sin compasión, o a perecer gloriosamente entre sus ruinas?¡Ah! no es posible; además de exigirlo nuestro deber, lo pide nuestra propia seguridad"".

Millares Carlo cita como referencia bibliográfica *La Laguna, Biblioteca Provincial, papeles varios, t. 58* y señala que ha sido reproducido por Prudencio Morales en *Hace un siglo* (no proporciona los datos de la edición) pp. 455-457.

En este poema, al igual que en el anterior, destaca la selección de público que ya he subrayado como característica en muchas mujeres; aquí enuncia para la mujer dos principios básicos, por lo que se desprende de este alegato inicial: la llamada patriótica y la referencia al papel de la mujer en el tejido social como soporte, educadora y estímulo de los suyos. El primer aspecto es consecuencia de la presencia de este tema patriótico al que se dedican numerosas composiciones antes de la guerra de la Independencia y que pretendían recomponer el orgullo patrio; este espíritu encuentra con la invasión napoleónica un cauce concreto a sus llamadas en defensa de la nación. En lo que se refiere al papel social de la mujer responde al patrón triunfante ya en este principio de siglo.

También para las mujeres se escribió *Vejamen a las presumidas modistas* [En Canaria, en la Imprenta de la Real Sociedad, s.a.]); el pliego constaría de tres hojas sin numerar en cuarto. Su objeto parece ser la crítica al tono subido de ciertas composiciones poéticas populares entre las mujeres canarias. Millares Carlo recoge en su obra un párrafo de la obra *Cuadro histórico de estas Islas o noticias y notas de su estado y acaecimientos memorables durante los cuatro años de 1808 a 1812* (manuscrito en folio, 183 pp., Copia de D.Juan Padilla. Sección V, p. 43) que así lo indica:

> "Cualquiera se imaginará que en medio de tanto clérigo, la asistencia continua a novenas, sermones y procesiones, fuesen muy escrupulosas las jóvenes en la elección de las tonadillas; pero quien crea tal cosa se engaña. Entonces estaba de moda la llamada *La Juaquinita*, romance obsceno cuanto cabe; sin embargo, se cantaba entre ellas en cualquier concurrencia, sonriéndose de sus equívocos y alusiones, y las madres y padres satisfechos del donaires de sus hijas...! No sé si será desviarme demasiado de mi propósito; pero como la moral pública es ciencia tan necesaria e importante, apun-

taré el mal estado a que llegó ésta en la Capital de Canaria en los primeros años del corriente siglo, dando lugar a que Dª María Viera..., escribiese, en 1805, los versos titulados *El Vejamen a las presumidas...*"[51]

Al igual que en la primera composición su publicación por parte de la Real Sociedad de Amigos del País supone la aprobación de este organismo a la crítica que formula, además de mantener, como en aquella ocasión, el asunto entre mujeres, adjudicando a una de éstas el papel de guía; por otra parte, el respaldo de esta institución supondría un refrendo casi oficial a su labor. El propósito queda establecido en el texto que se reproduce más arriba y se ve de igual manera en las dos estrofas que el propio Millares Carlo transcribe:

"*Primera estrofa*:

Figura de Cupido
toman todas las damas,
desnudas y con flechas
con vendas y con bandas.

Ultima:

Así discurren todas
las que están encantadas
con la gloria del mundo
que de improviso pasa."

Estas estrofas desvelan, además, otra constante en cierto tipo de poesía moral femenina, muy vinculada a la religión, que ya he señalado en otras autoras como Mª Gertrudis de Hore o Margarita Hickey: la amenaza del castigo eterno a cambio de la consecución de unas glorias mundanas.

Queda un poema que tiene como objeto la amistad entre dos mujeres: *Artículos del tratado de amistad ajustado entre la Sra. Doña Angela de la Rocha y Dª Mª Viera*. Se conservaría como manuscrito y Millares Carlo señala que está compuesto por dos hojas en cuarto y reproduce lo siguiente:

"I. ¡Qué dulce es la amistad
D. En el cielo se hagan compañía."

El tema de la amistad, especialmente de la que se produce entre mujeres, es también propiamente ilustrado y aparece en numerosas ocasiones entre estas poetisas, bien para ensalzar su virtud bien para criticar su fragilidad y ligereza.

También escribió obras que Millares Carlo considera de misterio religioso como son *Vida de Nuestro Señor Jesucristo* y *Endechas al Santísimo Sacramento*; de estas últimas indica que componen siete hojas en 4º, escritas con letra del siglo XVIII. Tanto ésta como la dedicada a Dª. Angela Rocha se encontrarían en *La Laguna, Biblioteca Provincial, 83-3-33*.

Finalmente también cultivó las composiciones que tienen su origen en la relación social, en el sentido de que es un poema que nace del contacto en sociedad con otras personas, una relación que une a la escritora y objeto del poema (*Sentimiento por la traslación del Ilmo. Sr. D. Antonio Tavira, Obispo de Canaria, a la Santa Iglesia de Osma el año 1795*).

Sin embargo, la única que he conseguido encontrar (ya que como he señalado más arriba incluso una de las referidas por Aguilar Piñal parece haber desaparecido) es *Al señor D. Luis de la Encina y Perla, Arcediano titular de la catedral de Canaria, Obispo electo de Arequipa*; manuscrito al final dice: "Por Dª María Viera y Clavijo natural del Puerto de Orotava, Tenerife."

Este poema se relaciona con otros que versan sobre el mismo personaje tanto en su propia obra como en la de otros autores. Millares Carlo cita una obra, *Relación o extracto de los méritos y parte de la vida del Ilmo. Sr. D.Luis Gonzaga de la Encina y Perla, del Consejo de S.M., y digno*

[51] MILLARES CARLO, A: *Op. cit.* p. 64.

Obispo de Arequipa, en el Reino de Perú. Dada a luz por el Presbítero D. Antonio Pereyra y Ruiz, familiar del mismo Ilmo. Sr., Sacristán mayor Beneficiado propietario de la Sta. Iglesia Catedral y su Sagrario, visitador general de Oratorios en esta Diócesis, y Notario del Santo Oficio en el partido de Arequipa. Año de 1816. Millares Carlo resume su contenido y en el correspondiente a la *Segunda parte* dice:

> "Comprende desde su ingreso en el Coro, hasta que fue presentado por el Sr. D. Carlos IV para la Mitra de Arequipa.
>
> En esta parte leemos que el Sr. Encina promovido a la dignidad de Magistral, sus compañeros de Coro compusieron diversas poesías en su honor. Inserta Pereira Pacheco tres de D.Nicolás Viera y Clavijo (págs. 10-11), del presbítero D.Domingo Alfaro (págs.12-13), de Dª María Viera (págs. 13-14), como también una décima del sevillano D.Domingo Albertos sobre los sentimientos caritativos de Encina."[14]

Millares Carlo menciona dentro de la recopilación de Millares Torres una octava y varias décimas que tienen como objeto al mismo personaje; así este soneto conservado de la obra poética de la autora tiene el mismo tema que la obra de otros amigos.

Utiliza sobre todo el juego de palabras con el nombre del Obispo, el de los lugares que abandona el religioso y aquél al que se le destina (Palma, Canarias y Arequipa); estos juegos se resaltan por la grafía en mayúsculas en que aparecen las palabra clave:

SONETO[15]

"Tu talento tan rico y tan fecundo,
en Canarias no cabe ¡Oh grande ENCINA!
Y por inspiración toda Divina,
fue preciso buscarte un nuevo mundo.
El Cielo con misterio muy profundo
a una vasta región hoy te destina,
donde por tu bondad y tu doctrina,
admiren un Obispo sin segundo.
La Indiana Mitra, sin apetecerla,
ciñe tus sienes para hallarse honrada;
y la canaria catedral al verla,
llama a la de Arequipa AFORTUNADA:
Ella cual concha le va a dar su PERLA,
y la ENCINA cual palma es exaltada.

M.V.C."

Las cualidades que hacen al obispo merecedor de su nueva, y más elevada, dignidad son precisamente las que derivan de una inteligencia cultivada y un sano corazón, tópicos del elogio: así se resalta su talento, su doctrina, la bondad y la humildad.

Es en suma un poema de elogio que pretende agradar a aquél del que posiblemente dependían jerárquicamente sus hermanos y al que podía profesar sincera admiración; su propósito social, en cuanto a que se pone la poesía al servicio del cumplimiento de una necesidad de la relación social como la felicitación y el elogio, es bastante más importante que el literario: a los juegos de palabras, sólo les acompañan la anteposición de algunos adjetivos ("Indiana Mitra" y "Canaria Catedral"), sin que muestre en ningún caso talento o inspiración poética más allá de la capacidad para componer un soneto correcto.

En resumen, lo primero que hay que destacar es la evolución de la poesía femenina cronológicamente. Primero tenemos las composiciones posbarrocas de Ana de Sor Ana de San Jerónimo, caracterizada además por su dedicación exclusiva al tema religioso frente a las monjas posteriores que tratarán temas mundanos e ilustrarán sobre moral.

---

[14] *Ibidem*, p. 400.

[15] Respeto por su significación las mayúsculas del texto

En los años 60 sólo se escriben algunos de los pliegos, que por sus peculiares características no pueden compararse con otro tipo de composiciones, pero que indican la utilización del verso con fines concretos tales como la comunicación de noticias y el lucro.

En los 70 se escribe la elegía de la Baronesa de Les, que en comparación con la de Dª Ignacia Saénz de Tejada, muestra un estilo heredero aún de la ideología y el estilo de años anteriores pero ya con la inclusión de ideas preilustradas.

Son los 90 sin duda los años de eclosión de la literatura femenina. Ayudado por las disputas sobre su talento y su capacidad, por la labor de algunas ilustradas y también por la corriente moralizadora, que encarga a las mujeres de cierta categoría que sirvan de guía a sus semejantes. De aquí la diversidad de las obras femeninas, y el papel fundamental de la poesía de contenido moral en las publicaciones periódicas de estos años, como indica la selección de los poemas de Mª Gertrudis de Hore.

Es el momento también de sacar a la luz las obras de autoras que como Margarita Hickey y Mª Nicolasa Helguero, muestran cierto talento sin resultar nocivas. La primera porque, a pesar de que el tema aparente es la crítica a los hombres, tiene como misión fundamental advertir a las mujeres sobre los riesgos de una vida equivocada, no santificada, en el amor. La segunda porque condena explícitamente a las bachilleras y ensalza las virtudes cristianas más tradicionales, resignación, obediencia, dedicación, para la mujer.

Como decía Cueto sólo María Rosa Gálvez destaca entre ellas y no sólo por publicar su obra ya a principios del siglo XIX; también cabe destacar su pretensión de vivir como una igual en el mundo de los hombres, aceptando para las demás el modelo de mujer dedicada a la caridad y mostrándose ella misma, ambiciosa en lo literario, sin pretender moralizar a sus compañeras de sexo; escribe como podría hacerlo un hombre sin que su poesía esté marcada por sus experiencias como mujer, sino como ser humano del mismo modo que lo estaban los varones, que constituían el paradigma de lo normal.

Decía al principio que cada tipo de publicación presenta características semejantes. En este sentido, queda demostrado que los pliegos se escriben tomando como materia un suceso que impacta al sociedad, bien sea la llegada de los reyes, los ataques contra una población o una batalla, incluso un tema más personal, como la muerte del hijo de una amiga, se incluyen en este grupo.

Las características propias del pliego, como su venalidad, implican su cercanía al momento en que se produjo el suceso, y la redacción cuenta con los elementos que pueden hacerlo más popular, por ejemplo, la descripción detallada, el verismo con que describe Gálvez la batalla de Trafalgar, las burlas y chanzas sobre el autor que provoca la disputa, etc...

Los manuscritos no implican, necesariamente la privacidad de la composición dado que Sor Ana de San Jerónimo llegó a publicar su obra y que el tema de los otros es un acontecimiento público de amplia repercusión (como es la muerte de personas de fama y prestigio); este hecho hace que en ellos, la autora sea consciente de estar escribiendo para otros: en el caso de la religiosa por el evidente control que sobre gran parte de su obra tendría su propia orden, en el de Saénz de Tejada porque en sus poemas siempre aparece un interlocutor a quien se dirige y condiciona su escritura (como respuesta, disculpa o cortesía social).

La poesía de periódico, se publica casi exclusivamente en los años 90. Algunas autoras de uno o dos poemas hacen de ellos instrumento de disputas (como Mª Josefa Ribadeneira) o indican las tendencias triunfadoras en esos años y los posteriores. Así, Isidra Rubio, cultiva las composiciones pastoriles del gusto neoclásico y respecto a la mujer la mantiene en ese papel de víctima pasiva en las relaciones con los hombres. Juana Verge, aparta decididamente a la mujer de la Ilustración cuando la excusa de cualquier culpa en el desarrollo de la sociedad por su ingenuidad natural que la mantiene en una perpetua minoría de edad; la marginación iniciada en el nombre de las leyes naturales que se culmina con el triunfo de la sociedad burguesa y la reclusión de la mujer en su hogar.

En cualquier caso la existencia de un lector que debe aprobar la obra condiciona la composición de estos poemas (o la selección de éstos entre la obra total de la autora en el caso de Mª

Gertrudis de Hore) y en todos ellos nos encontramos con que la poetisa se presenta a sí misma dentro de las normas establecidas para ellas por el sistema cultural imperante (con los tópicos que también aparecen en los prólogos de las obras completas en muchas ocasiones); en virtud del pudor, considerado esencial en la mujer, la expresión de su subjetividad sólo aparece cuando se utiliza como arma de instrucción moral para las demás, en el resto de los casos el sentimiento se encubre en las artificiales formas de lo pastoril; del mismo modo se tratan temas en que la mujer tiene algo que decir por su sentido común, ajustado, en buena medida, a la corriente dominante respecto a ellas (como la intervención de Verge en la disputa sobre el origen de la corrupción).

Las dos autoras que más escriben en este medio son María Martínez Abelló y Mª Gertrudis de Hore y la más interesante, por su especificidad, Clara Jara de Soto. Ellas, que escriben en los años 90, como las anteriores, tienen en común algunas cosas (aquí me refiero a la faceta pública de la poesía de Hore) en lo que se refiere a su condición de mujeres escritoras:

1. Se ocupan de la relación personal con la literatura teniendo en cuenta el factor de género. Mientras Jara de Soto critica la discriminación que sufre como mujer, Hore predica para la poesía de las féminas el contenido moral, la sencillez estética y la falta de ambición personal.

2. Mª Gertrudis de Hore y María Martínez Abelló comparten ese estilo que une el sentimentalismo de fin de siglo con rasgos estilísticos del rococó que se consideran apropiados para expresar esa capacidad de sentimiento como el dolor ante pequeños acontecimientos, los diminutivos, el gusto por los animales y lo natural, lo pastoril , etc...

Comparten también, aunque Mª Gertrudis de Hore no lo manifiesta en estos poemas publicados, cierto elementos del gusto prerromántico junto a temas ilustrados de crítica de costumbres; Mª Gertrudis de Hore específicamente para las mujeres, y de un modo más general, María Martínez Abelló.

Este estilo parece especialmente adecuado para las mujeres por remitir sus argumentos al corazón y emplear aquellas cualidades que, como la observación o la ternura ante lo natural, se consideran específicamente femeninas.

3. Ambas tienen en común, también, la presencia del género fabulístico, el didactismo ilustrado, y (con la publicación por parte de María Martínez Abelló de un poema de contenido religioso que la religiosa gaditana no publicaba en los periódicos) la reflexión sobre lo transitorio de la vida frente a la vida eterna, una obsesión que también aparece en Mª Gertrudis de Hore; comparten, en este sentido la fascinación por la muerte, más vinculada a la ascética barroca que al prerromantcisimo.

4. Seleccionan un público femenino, manteniendo su literatura en la marginalidad. Mª Gertrudis de Hore lo hace para dirigirse a ellas como guía moral sustentando su autoridad en su propia experiencia; Jara de Soto deja constancia de sus experiencia personal como mujer-autora; y María Martínez Abelló afirma escribir su más larga composición a partir de la petición de una amiga, que tópico o no, nos remite al mundo de las relaciones femeninas de nuevo.

Del mismo modo, y como se reitera en casi todas ellas, María Martínez Abelló y Mª Gertrudis de Hore comparten esa concepción del mundo exterior, de la libertad, como peligro prefiriendo el cautiverio de un mundo exclusivamente femenino y recogido por la seguridad de sus almas.

5. Finalmente, María Martínez Abelló dedica un poema a otra composición de Hore, en una de las escasas muestras de relaciones literarias entre mujeres que se dan en la época.

Aquellas que publican una obra más extensa, desarrollan necesariamente una mayor gama de temas y muestran características personales ante cuestiones tales como la selección de público. Las autoras de una obra más amplia (Margarita Hickey, Mª Rosa Gálvez, Nicolasa Helguero y la propia Mª Gertrudis de Hore) tienen características propias derivadas de su propio objetivo y concepción literaria que he señalado en el texto, pero presentan otros rasgos comunes que las comunican también con las autoras de poesía de periódico o pliegos; algunas de ellas las incluyen en el momento general de la literatura producida en aquellos años y otras son específicamente femeninas:

1. En la relación entre mujeres y literatura hay diferentes planteamientos. En primer lugar no todas seleccionan un público femenino, pero sí lo hacen Mª Gertrudis de Hore y Margarita Hickey;

las demás aluden de una u otra manera a ese mundo privado (Zavaleta habla de vasallas, no de vasallos cundo intenta expresar su comprensión del sentimiento de maternidad, por ejemplo; Helguero hace reiterada alusión a la moral femenina acudiendo a las fuentes sagradas, etc...)

En segundo lugar destaca la presencia de autoras femeninas que son aludidas como vínculo histórico de la mujer con la creación; como he señalado en otras ocasiones, la existencia de insignes mujeres de letras justifica la suya propia. Comúnmente se cita a Safo y Corina, presentes en Mª Rosa Gálvez y en Isabel Catalina Zavaleta. Safo aparece en Hore, en la vertiente de personaje histórico que se suicida por amor, preludio del suicidio romántico con el que juega en otras ocasiones, y al que hace referencia al menos en dos poemas.

En tercer lugar varias autoras consideran la existencia de temas especialmente adecuados para las mujeres (Mª Gertrudis de Hore y Margarita Hickey, aunque en ésta parece un tópico que señale como masculino un tema de gloria militar)

Respecto a la capacidad literaria de sus compañeras de sexo se muestran exclusivistas pues no reconocen para otras los derechos y habilidades que ellas exhiben; así Mª Nicolasa Helguero ridiculiza a las que pretenden escribir con una escasa cultura y Margarita Hickey razona su propia capacidad, que obedece al esfuerzo personal realizado y que no puede extenderse, como ella misma indica, a todas las mujeres. Mª Rosa Gálvez, por su parte, al mencionar a una mujer escritora, la Condesa del Carpio, la reconoce como mecenas, no como autora.

Por último al menos dos autoras, Clara Jara de Soto y Margarita Hickey, incluyen una referencia a la consideración habitual por la que se relacionaba a la mujer literata con la loca.

2. Estilísticamente, muestran en su obra el cruce de gustos y tendencias del siglo: el sentimentalismo de fin de siglo, algunos elementos del gusto rococó (aunque estos desaparecen casi por completo en Hickey y Gálvez), ideas ilustradas y principios neoclásicos como la unión de lo útil y lo dulce en sus obras. Mª Rosa Gálvez y Mª Gertrudis de Hore, aunque tienen algunos rasgos prerrománticos convincentes se mantiene aún dentro de la ilustrado, sin que las reflexiones personales de la primera pasen de lo propio de la filosofía de la Ilustración, y sin que la religiosa se permita ir más allá de lo lícito.

En ambos casos se impone el diseño de una imagen correcta. La Hija del Sol se esfuerza por predicar el dominio de las pasiones en sus poemas destinados a otras mujeres, y Mª Rosa Gálvez se muestra tan ajustada a los principios defendidos por la Ilustración para las mujeres y su insistencia en valores como la amistad, la admiración al maestro literario, la adulación al poderoso, etc... que cualquier rasgo de subjetividad en ambas queda desdibujado. La expresión de lo personal, del sentimiento estaría demasiado cerca de una imagen de mujer que no les está permitida; la libertad que anhela el romántico es incompatible con las ataduras personales y sociales que defienden estas dos mujeres, aunque recojan algunos rasgos de ese gusto como lo nocturno o cierta recreación en la melancolía que ellas mismas rechazan a renglón seguido.

3. No mantienen una actitud uniforme respecto a la posición de la mujer en el mundo, sobre sus cualidades, pero sí se adecúan a las nuevas directrices (basadas en los modelos antiguos del cristianismo) con respecto a la mujer. Margarita Hickey pretende una superioridad moral de las féminas y ella, como guía, pretende advertir a las demás sobre los engaños de los hombres. Intelectualmente, a la vez que predica la capacidad femenina defiende que el talento es de natural masculino, aunque por su dejación las mujeres pueden alcanzarlo. Tiene un criterio elitista de lo femenino, situándose por encima de las que se ocupan de bajos oficios y de aquellas de su misma clase que dedican su tiempo a labores tradicionalmente femeninas, como el vestido o el bordado.

Este mismo elitismo muestran Mª Gertrudis de Hore y María Martínez Abelló, cuando excluyen de su círculo a pastoras y mozas de campo, considerándolas compañeras indignas para su elevación espiritual.

Mª Rosa Gálvez defiende el modelo tradicional de mujer, caritativa formalizado por la Ilustración; Mª Gertrudis de Hore, pretende la reconstrucción moral de las mujeres, en la que se sustentará la social.

Mª Nicolasa Helguero, condena el vicio y las malas costumbres de las mujeres, pero lejos de la comprensión se burla de las bachilleras, y no las concede ningún crédito.

Todas, excepto Margarita Hickey, defienden un modelo tradicional, para nada liberador de lo que debe ser la mujer, a pesar de que ellas, de una u otra manera, se saltan ese modelo, dedicándose a la creación. Margarita Hickey, por su parte, no propone la subversión en lo intelectual, y en los social, si bien recomienda la soltería, lo que va en contra del principio de la utilidad del matrimonio, es una actitud de apariencia, ante la imposibilidad de reconducir a los hombres a parámetros adecuados de conducta, que ella desea tan restrictivos como los de las mujeres.

Todas ellas, desde la posición de Juana Verge a la de Margarita Hickey, contribuyen a cimentar con su propia postura la nueva definición de mujer, guardiana de la moral familiar, superior, por incapaz de corrupción, al hombre, intelectualmente sin aspiraciones, centradas en lo amoroso, que encuentran sentido sólo en la sacra relación con el varón y la dedicación a labores de beneficencia, que conciben el mundo exterior como un peligro del que se debe escapar en el interior del hogar. Se inicia la configuración de la imagen de la mujer burguesa, sexualmente pasiva, vitalmente dependiente, y estas autoras la refuerzan insistiendo en los temas morales para las mujeres, eliminando las conquistas intelectuales salvo con carácter personal y, sobre todo, cualquier tipo de reivindicación en el campo de la literatura (excepción hecha del alegato de Clara Jara de Soto) o de los derechos personales.

4. Como temas comunes comparten el peligro de la relación con los hombres y los deberes de la mujer, tratados de una u otra forma.

Generalizando, en todas ellas, aparece la metáfora de la nave, la persona, el alma, que surca un proceloso mar intentando llegar a puerto (real en María Martínez Abelló, en lo religioso para San Jerónimo, Mª Gertrudis Hore o Mª Nicolasa Helguero); todas conciben así un mundo seguro, privado, frente al mundo exterior plagado de peligros; el espacio abierto en que se desbocan los vicios y pasiones llevando a un horroroso final, que era propio de Hore, se encuentra en la mayoría de estas autoras que comparte esa concepción del exterior peligroso, buscando un recogimiento, un aislamiento en una comunidad o en el mismo interior personal, que evita el mundo peligroso de los hombres. Para ello se recurre a dirigirse a las mujeres, dedicándoles poemas, dirigiéndose a ellas, pretendiendo ilustrarlas, moralizarlas, advertirlas. Una actitud de la que sólo escapa Gálvez, una escritora que además de disfrutar de una enriquecedora, aunque no igualitaria, relación con el mundo literario de la época, vive en el mundo sin convertir sus experiencias como mujer en el centro de su obra.

5. Casi todas, incluso las no religiosas, escriben algún poema de contenido religioso o, como en el caso de Clara Jara de Soto, que toma la historia religiosa como base. Comparten, así, una de las peculiaridades de la Ilustración española, llegando a mostrarse alguna, como Margarita Hickey, verdaderamente contraria a todo conocimiento que no se base en la fe, contradiciendo lo que constituye la base de la Ilustración.

Es común, en las religiosas, la predilección por la Virgen, sobre todo por el dogma de la Purísima Concepción y por su condición, reciente en ese momento, de Patrona de España.

6. Como en los autores masculinos de su época puede comprobarse la influencia de los clásicos españoles que se recrean o se citan (influencia que Rosa Mª Gálvez sustituye por la de sus contemporáneos); en las religiosas destacan los místicos y las tradiciones cristianas, en las laicas, sobre todo los autores del XVII español (así Góngora, Solís, Gracián, para Hickey) y otros contemporáneos, Quintana y Cienfuegos, al que rinde tributo María Rosa Gálvez. Esta relación con los autores masculinos se señala en la coincidencia de temas, como Mª Gertrudis de Hore con Jovellanos, o el ya referido de Cadalso como muestra del gusto por lo fúnebre en nuestras autoras.

Estas referencias literarias ayudan a establecer que sus gustos literarios y su cultura deben mucho al clasicismo español, más citado que los autores extranjeros, que también aparecen (como Bacon de Verulamio en Margarita Hickey, Mª Rosa Gálvez, o el tan mencionado Young en Mª Gertrudis de Hore).

Por otra parte los autores masculinos muestran una influencia cierta, aunque a veces sólo se citan frases sentenciosas, frente a la nebulosa leyenda de las poetisas citadas, que sirve más como anclaje que como autoras a imitar; de hecho sólo Gálvez escribe "versos sáficos".

7. Ideológicamente tradicionalistas favorables a la religión condenan la Revolución Francesa en sus consecuencias fatales para los reyes. Gálvez se expresa a favor de Bonaparte y Godoy, del mismo modo que otros lo hicieron (como Cienfuegos y Moratín) pero no tuvo tiempo, como el primero de ellos, de arrepentirse y desdecirse de este apoyo.

8. Presentan temas y formas incluso comunes con sus colegas masculinos: he destacado la relación de Mª Gertrudis de Hore con el poema de Jovellanos, los cantos a la amistad, comunes a todos ellos, el patriotismo de nuevo cuño, la poesía de elogio,...

9. Las visitas a Apolo se convierten en un lugar común: Clara Jara de Soto, Mª Nicolasa Helguero, Josefa Céspedes, Rosa Gálvez. La autoridad literaria es masculina en todos ellos y recrimina con diversos grados de dureza el atrevimiento de las poetisas, si bien no en todos los casos por su sexo.

Mª Gertrudis de Hore hace profesión de sencillez estilística, Clara Jara de Soto tiene en cuenta la condición femenina, y Céspedes lo plantea como un problema que afecta a toda la nación.

LA NOVELA FEMENINA DE LA ILUSTRACION

1. Introducción

En este capítulo mi intención es analizar las características de la producción novelesca femenina de los años de que se ocupa este estudio; por ello, dejando de lado los problemas suscitados en torno al verdadero carácter de este género en el siglo XVIII español, entre otros su denominación y su relación con otros más consagrados como la épica, parto de la base de que existió la novela en la Ilustración española y utilizo la denominación genérica que acabó por prevalecer para estas obras en prosa.

Para poder estudiar con cierta perspectiva este género hay que considerar que en lo literario merecía una escasa consideración porque carecía de un corpus de reglas tal y como tenía el teatro o la poesía, aunque se hicieron esfuerzos por dotarle de ellas; por esta carencia se le achacan dos defectos: su frivolidad (trataba de asuntos pocos serios[1]) y su facilidad, por no atenerse a ninguna regla más que la verosimilitud que podía ser esquivada por el autor en aras de un mayor impacto; en lo moral merecía la calificación de lectura peligrosa, recogida en los periódicos y censuras de la época, lo que llevaba a los autores y traductores a insistir en su propósito moral en los prólogos.

Como hecho objetivo hay que subrayar que su público lector era mayoritariamente femenino y, dentro de este sector, sobre todo mujeres cuya clase social le permitía dedicar tiempo y dinero a esta distracción[2].

2. La novela: género destinado a las mujeres. Intervención de las mujeres en su producción.

La mujer en este siglo, sin embargo, no es sólo el lector al que se dirige la novela, sino que interviene también en su proceso de producción y desarrollo, si bien es cierto que en España de manera mucho más limitada que en otros países; aquí la mayoría de las novelas firmadas por mujer son traducciones y sólo hay noticia de una novela original *El instruido extremeño de* Clara Jara de Soto.

Aguilar Piñal[3] indica la participación de la mujer en la introducción de la novela más representativa de la Europa de las Luces; él mismo comenta que esta participación y la importancia de

---

[1] Sobre este asunto trata extensamente Joaquín Alvarez Barrientos en su libro *La novela del siglo XVIII* (Madrid, Ed. Júcar, 1991) y en artículos como "¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?" (*Insula*, nº546, junio de 1992, pp. 11-13).

[2] Francisco Aguilar Piñal insiste en la especial dedicación de este género al público femenino:

"Además, queda en evidencia el hecho de que la mayor parte de esta novelística se escribe en forma de cartas o memorias, los dos estilos más apropiados para entrar en la intimidad del alma humana. Intimismo en el que siempre hay un lugar destacado para el corazón femenino. A diferencia de tiempos pasados, el protagonista tiene en muchas ocasiones nombre de mujer:[...]. Novela, en fin, destinada a ocupar, no el tiempo del hombre trabajador, sino el ocio de la mujer culta y desocupada, de corazón tierno y fácil de emocionar por los más variados sentimientos, desde la amistad, la compasión, la justicia social, o la condena del egoísmo, hasta las supremas sensaciones del amor, siempre acompañadas por ardientes lágrimas, incluso con desmayos y convulsiones." "La novela española del siglo XVIII: el rescate de un género" *Insula*, nº546, junio de 1992, pp. 9-11.

[3] *Ibídem*.

[4] Madrid, Taurus, 1987.

[5] Madrid, Ed. Júcar, 1991.

la traducción en la novelística de la época, no han sido suficientemente resaltada en algunos textos que se ocupan del tema; Aguilar menciona los textos de Ferreras (*La novela del siglo XVIII*) y Alvarez Barrientos (*La novela del siglo XVIII*). Su juicio se comprueba al leer los tratados: Alvarez Barrientos[6] no cita siquiera a Clara Jara de Soto, autora de una novela original, y no menciona a las traductoras más que de pasada y las referencias de J.I.Ferreras tienen algunos errores al citar a las autoras o resumir sus aportaciones.

Para comprobar la certeza de la afirmación de Aguilar sobre la participación femenina sólo hay que repasar la lista de novelas publicadas donde se certifica que algunas de las más significativas y exitosas de la literatura europea fueron traducidas por mujeres: *Las cartas de una peruana*, de Mme. Montier, *El príncipe de Abisinia* de Johnson, *Sara Th.* de Saint-Lambert o *Lidia de Gersin* (a través de la versión de Laplace); esto es así, posiblemente, porque la traducción presenta una ventaja adicional sobre otros géneros para ser traducida por mujeres: al carecer de un corpus riguroso de reglas la labor se hace más sencilla y accesible a aquellas que carecen de formación específica en lo literario. Por lo demás, su participación en la traducción de novelas se ajusta a lo habitual de la época; por una parte las novelas traducidas provienen mayoritariamente de Francia e incluso cuando la obra tenía otro origen, inglés por ejemplo, la traducción se hace, salvo en el caso de Inés Joyes Blake, a partir de la versión francesa[7]; por otra, las novelas en castellano son más adaptaciones del original que fieles traducciones[8].

Una muestra de esta adaptación la tenemos en la traducción de *Sara Th* que hizo Mª Antonia Río y Arnedo, y en la que se eliminan los títulos de los libros de la biblioteca del protagonista:

> "Bien se conoce que sabe V. bordar, Sra. mía, y nada menos que a tambor. V. ha dado sus golpecitos al original, ya en la descripción de la librería; ya en otros dibujos; y a la verdad que alguno me parece de *mano maestra*: pero no le perdono a V. que en lugar de mentar los *Romances* de *Richardson* diga V. a la pag. 77 *buenos libros de Moral*, pues los más de sus lectores entenderán el Larraga, o el Echarri; de lo que estaba bien lejos el autor cuando suponía que los felices esposos leían el Richardson."[9]

La adaptación del original tiene dos objetivos: amoldar la obra al gusto de la nación y lograr la aprobación de la censura que considera que la novela es, en general, un género peligroso para la moral ya que incita a los amores ilícitos y otro tipo de desórdenes. A esta obligación impuesta por la censura se añade en el caso de las mujeres, y a mi juicio como un factor de mayor importancia, la necesidad de presentar una obra de principios morales intachables ya que la reputación de su autora va indisolublemente unida al juicio moral que merece su obra; si se quiere mantener una fama de mujer respetable y erigirse en modelo a seguir por otras deben firmarse obras que defiendan una sólida virtud.

Obedeciendo a esas dos necesidades las autoras adaptan la novela por medio de tres recursos: la supresión de los fragmentos peligrosos, la adición de otros que pueden ampliar lo que sugiere el original o aplicarlo a las costumbres españolas y las notas que sirven para matizar opiniones del texto que podrían parecer peligrosas, indicar los cambios introducidos y, sobre todo, dan a la traductora la oportunidad de dejar oir su propia voz sobre algunos asuntos que tratados en el texto. Este último recurso, el de las notas como instrumento de la traducción no suele aparecer en estudios anteriores y, sin embargo, se revela fundamental en el caso de las mujeres pues las permite actuar como creadoras de literatura amparadas en la obra de otra persona:

---

[6] *Op.cit.*

[7] "Las más de ellas [novelas morales y sentimentales inglesas] son traducciones de la versión francesa, como por ejemplo *La historia de Clarisa* del mismo Richardson, cuyos 12 tomos están ya en prensa en 1794, o las dos novelas de Fielding, *Amalia Booth* y *Tom Jones o el Expósito*, trasladada ésta al francés por Laplace y de él al castellano por Ignacio Ordejón, juzgada superior a las demás producciones del autor y admirada por el excelente crítico inglés Warburton." *Ibidem*, p. 16.

[8] Cfr. DEMERSON, Paula: *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*. Textos y Estudios del siglo XVIII, nº 5. Oviedo, Cátedra Feijoo Universidad de Oviedo, 1976. p. 20.

[9] *Diario de Madrid*, 26 de septiembre de 1795.

La necesidad de convencer a la censura de la inocuidad del texto presentado hace obligatorio un prólogo en que se argumente sobre la sana moral de la obra; las razones esgrimidas suelen ser: la calidad moral del texto original, las enseñanzas que pueden derivarse de él y las correcciones efectuadas para que sea aún menor el riesgo provocado por su lectura[10].

Por otra parte, las imposiciones de la censura junto el deseo de las mujeres de presentarse como prototipos de corrección moral y ejemplo para las que leerán su trabajo, impartiendo las normas por las que debe regirse la mujer de fines de siglo, condiciona de manera casi absoluta la elección de las novelas que serán traducidas: se eligen, entre aquellas que han tenido éxito en su país de origen pocos años antes, las menos peligrosas para el orden social y la moral personal[11]; así, se traducen de forma mayoritaria novelas morales, en el sentido en que las define Pedro Mª Olive[12]: "que con el precepto y el ejemplo inclinan a la virtud", cuya intención aumentan en ciertas ocasiones las traductoras.

De hecho, como indica Alvarez Barrientos, la censura impedirá, sobre todo después de la Revolución Francesa toda novela que no tenga como objetivo la utilidad[13] y Paula Demerson[14] indica que la novela se convierte en un instrumento de formación que combina la doctrina con el recreo, utilizando tramas seductoras para inculcar principios de rectitud y sabiduría asentados en fundamentos religiosos.

Esta tendencia cobra carácter oficial cuando, ante la avalancha de novelas sentimentales a partir de 1795, el Consejo ordene el 27 de mayo de 1799 que ya no se admitan instancias en que solicitase imprimir novelas[15]; la misma orden se dio al Juez de Imprentas y a la Sala de Gobierno de la Corona de Aragón.

Por lo tanto hay un acuerdo amplio de los críticos en describir el panorama de la novelística de la segunda mitad del XVIII español en lo que aquí, por referirse a la labor como traductoras de la mayoría de las mujeres, me interesa en torno a los tres elementos fundamentales que son, los amplios márgenes de libertad en la adaptación, la pretensión de moralizar y el tener a la mujer de clase alta, con tiempo libre y dinero, como principal destinatario.

Teniendo en cuenta estas premisas, trato de estudiar aquí de qué manera se adaptan las novelas extranjeras traducidas, cuál es la participación de la traductora, qué principios morales y de conducta defienden y su relación con la producción novelística general de la época, sin perder de vista en ningún momento que es un género destinado a la mujer.

3. Novelas de autora o traductora femenina de la Ilustración española.

El concepto de novela en esta época abarca muy diversas manifestaciones literarias, primero porque la novedad del género y su desprestigio hace que no se autodenominen como novela muchas de las que verdaderamente lo son, y por otro, porque algunos tratados morales se escudaban en el éxito de la novela para lograr mayor difusión. Éstas son las razones por las que debo estudiar aquí muchos escritos que hoy no consideraríamos propios del género novelesco, pero que sí lo fueron en su momento y que aparecen como tales en los estudios posteriores.

Por otra parte he optado por no contrastar, en el caso de las traducciones, las obras con el original del que proceden por tres razones:

---

[10] Cfr. CHECA BELTRAN, José: "Novela y teoría española dieciochista". *Insula*, nº536, junio de 1992. pp. 15-17. p. 16. y MARCO, Joaquín: "Notas a una estética de la novela (1795-1842)". *B.R.A.E.* T. XLVI, Cuaderno CLXXVII, enero-abril de 1966. p.116; aborda la cuestión aportando como ejemplo el prólogo de Ignacio García Malo a su traducción de *Pamela Andrews* (1794-5).

[11] Cfr. AGUILAR PIÑAL, F.: *Art.cit.* p. 11.

[12] Apud. ALVAREZ BARRIENTOS, J.: *Op. cit.* pp. 226-227.

[13] *Op. cit.* p. 216.

[14] *Op. cit.* p. 13.

[15] Cfr. DOMERGUE, Lucienne: "Ilustración y novela en la España de Carlos IV". *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid, C.S.I.C., 1985. Tomo I, pp. 483-498.

1º la imposibilidad de encontrar algunos de los textos originales perdidos ya para la historia literaria o incluso desconocidos (como la que traduce Rita Caveda).

2º en aquellos casos en que la obra es suficientemente conocida me ha parecido más interesante obviar las intervenciones que eran necesarias, como la eliminación de pasajes peligrosos para la religión, para optar por una vía indirecta en la que resumiendo lo que el original significó en su momento y en su lugar de publicación, se compare con lo que resulta, en el mismo sentido, de su correspondiente castellano. Para ello he estudiado dos tipos de documentos:

- las censuras, donde el responsable de su licencia da los argumentos por los que algunas obras son permitidas y otras no obtienen el beneplácito del Consejo; en ellas también la autora/traductora expresa los motivos que la impulsaron a esa labor y defiende su obra. La intervención de los censores debía incidir en varios puntos:

> "Remítese a la censura del Vicario eclesiastico de Madrid con encargo de que en ella exprese si la obra contiene o no cosa que se oponga a nuestra santa fe católica, buenas costumbres y regalías de S.M.; si es o no contraria a lo prevenido por las Leyes del Reino que mandan no se permita imprimir libros inútiles y sin provecho alguno, o contiene asuntos impertinentes, o si de su impresión y publicación se puede seguir alguna utilidad; y esta providencia se entiende por regla general en todas las censuras que se pidieren y para ello se comunique al Sr. Juez de Imprentas y a la E... de Gobierno por lo tocante a los reinos de la Corona de Aragón para su cumplimiento en la parte que les toque."[16]

Otro modelo es el propuesto por quien encarga la censura de la obra de María Villanova y Mayoli (*Arte de sentir y juzgar en materias de gusto*); se le ordena que un subordinado lea la obra y aclare tres puntos: 1º si es obra que puede imprimirse por su naturaleza, 2º si la traducción está bien hecha, 3º si merece dedicársela a la reina (documentos fechados el 12 de julio de 1800)[17].

- las críticas de autores posteriores.

3º la comparación exhaustiva de las novelas traducidas daría lugar a un trabajo de sumo interés dado lo inédito del tema, pero su extensión y alcance desbordaría los límites de esta tesis; para mi propósito he considerado más útil dejar a un lado la mecánica de la traducción y analizar de qué modo la novela se convierte en transmisora de valores morales partiendo de la elección de una obra de características propicias o modificándola en otros casos; cómo era valorada esta función de vehículo de instrucción y, finalmente, el papel de la mujer, tan vilipendiada en general cuando se dedicaba a la literatura, que recibe numerosos elogios por esta función de guía respecto a otras de su sexo.

Las novelas de escritoras en el período estudiado pueden clasificarse primero en originales o traducidas y estas últimas entre epistolares, un género considerado especialmente femenino, y de narrador omnisciente (incluyo la referencia de la biblioteca y la signatura del ejemplar utilizado para este estudio):

Novela original

- JARA DE SOTO, Clara: *El Instruido en la Corte y aventuras del estremeño (sic)*. Por Doña... Madrid, Imp. de D. José Doblado, 1789.

B.N. V.E. Caja 377 (27).

Novelas traducidas

Epistolares

- ROMERO MASEGOSA Y CANCELADA, María: *Cartas de una peruana. Escritas en francés por Mad. de Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, y aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento; Por...* Valladolid, Imp. de la Viuda de Santander e Hijos, 1792.

---

[16] A.H.N. Consejos, Leg. 5562. Exp. 9. Se trata de una censura que envía al vicario eclesiástico el responsable de otorgar la licencia a la obra de Mª de las Mercedes Gómez Castro (*Talento y carácter de las mujeres*).

[17] A.H.N. Estado, Leg. 3249.

B.N. Sgn: R. 137328.

- RIO Y ARNEDO, María Antonia: *Cartas de Madama de Montier, recogidas por Madama Le Prince de Beaumont, traducidas del francés por Doña...* (tres volúmenes). Madrid, Imp. de Benito García y Compañía, 1798.

Biblioteca del IFES. XVIII, Sgn. VI-A-8/10.

- CAVEDA Y SOLARES, Dª Rita: *Cartas selectas de una Señora a una sobrina suya entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia y traducida al español por...* Madrid, Of. de García y Compañía, 1800. (VIII+ 72 pp. 10 cm.).

B.N. Sgn: 1-23497.

De narrador omnisciente

- JOYES BLAKE, Dª Inés: *El príncipe de Abisinia. Novela traducida del inglés por doña .... Va inserta a continuación una Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas.* Madrid, Sancha, 1798.

Sevilla, Biblioteca Universitaria, 40-231.

- BERGNES Y DE LAS CASAS, Juana: *Lidia de Gersín o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de las niñas de la misma edad. La tradujo del francés la Señora...* Barcelona, Imp. de Brusi y Ferrer, 1804. (125 pp., 15 cm.).

Biblioteca de Catalunya. Sgn.: 082.1 varia 1-1-12º.

- AGUIRRE Y ROSALES, Dª Cayetana: *Virginia o la doncella cristiana. Historia que se propone por modelo a todas las señoras que aspiran a la perfección evangélica. Por ...* Madrid, Repullés, 1806.

Manejo la edición de 1858, París, Librería de Garnier Hermanos, 1858.(B.N. 4-34265), que no presenta diferencias significativas respecto a la primera de 1806. Son diferentes los prólogos, como ya he señalado en el capítulo correspondiente; varía algún término de los títulos de los capítulos y se moderniza la ortografía, pero no varía el contenido.

En este grupo debo considerar dos excepciones; la primera es la traducción que Joaquina Basaran García Alonso de Páramo y Murga hizo del *Gil Blas* de Lesage: *Historia de Gil Blas de Santillana...traducida en español, año de N. Redención de 1766...por Doña..., natural de Madrid.* Cuatro volúmenes manuscritos (en el volumen III se da la fecha de 1767, y el IV: "En Granada, en 1757").

En este caso no me ha parecido oportuno considerarlo por permanecer manuscrito (se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia Española. Es un manuscrito en cuatro volúmenes con los números 323-324-325-326). Creo que es un caso diferente al de las poesías manuscritas; éstas implican, además de la inquietud personal de la autora y de las motivaciones sociales que la impulsan, cierta divulgación de la obra aunque sea en un círculo restringido, por su escaso volumen y su accesibilidad; además la abundancia de manuscritos poéticos refleja la existencia de una actividad relativamente común en las mujeres más que una actitud aislada. Sin embargo, dudo que esta traducción del *Gil Blas...* fuera conocida por alguien más que la misma autora por el volumen considerable de la obra. No puede obviarse el hecho de que el Padre Isla también tradujo esta obra que publicó en Madrid en 1787, veinte años después de que fuera escrita la de Dª Joaquina Basaran; ésta, a diferencia del jesuita, no señalaba que esta obra francesa fuera un robo de la española.

Menciono las *Obras de la Marquesa de Lambert, traducidas del francés por..., Condesa de Lalaing* (Madrid, Of. de Manuel Martín, 1781.) porque su autora es también la solicitante de permiso de impresión de otra *Las Americanas* de Le Prince de Beaumont (finalmente prohibida en España) aunque está lejos de poder ser considerada una novela; es más bien una colección de ensayos seleccionados por la traductora que tratan temas propios de la Ilustración (como la educación femenina o si es correcto que las "ancianas" tengan amores); los ensayos que la componen están redactados en un estilo confuso y la estructura de la obra carece de una línea lógica que dote de unidad y coherencia a la lectura revelando, a mi entender, la incapacidad de la Condesa.

3.1. La novela original femenina del siglo XVIII.

Clara Jara de Soto: "El instruido en la corte"; crítica ilustrada, modelos clásicos y culpabilidad femenina en la corrupción social.

Sólo ha llegado hasta nosotros una novela original, lo que ya indica que la aportación femenina se debe más a su labor en el campo de la traducción que en el de la creación personal. Esta es obra de Clara Jara de Soto, autora también de dos poesías publicadas en periódicos, y sobre cuya vida sólo se supone su matrimonio con un Señor Soto, lo que justificaría el "de" antepuesto a su apellido. Su obra es *El Instruido en la Corte y aventuras del estremeño (sic).* Por Doña... Madrid, Imp. de D. José Doblado, 1789.

Se sabe, porque así lo afirma ella en esta novela publicada y porque se guarda su censura, que escribió una segunda parte que no se llego a imprimir, por la censura negativa que recibió y cuyos documentos recogía ya Serrano y Sanz: la petición de licencia, la crítica de la Real Academia de la Historia y la posterior petición de la autora de una copia de la censura y del original de la obra para poder corregirla de acuerdo a las exigencias del censor. Ya he citado el juicio redactado por D. Antonio de Capmany y de Montpalau en referencia a la poesía de esta autora publicada en el *Diario de Madrid,* composición en que daba forma alegórica al contenido de dicha crítica:

> "[...]; y expresa ser unas novelas en que se propone su autora las de Dª María de Zayas por modelo, y que con menos corrección en el estilo, ni felicidad en la invención, tienen todos los defectos de aquellas: sin un fin moral conocido, sin episodios que instruyan o interesen, sin variedad que divierta. Entre ellas está comprendida una Comedia, que sin observar una tan 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. La Academia en vista del dictamen acordó que el M.S. no mude de estado por no ser útil ni necesario, devolviéndose al Consejo con certificación de este acuerdo. En cuyo cumplimiento doy la presente en Madrid a cuatro de mayo de mil setecientos noventa."[*]

Esta referencia a la antecesora de la novelista se atiene a la constante femenina, manifestada también en la poesía, de construirse una genealogía propia que las autorice para introducirse en un mundo que les hacen sentir extrañas; los críticos refuerzan ese vínculo, creando una línea directa de herencia privada de las que se excluye a los hombres, y marginando a las escritoras en un círculo ajeno no equiparable al mundo literario de los varones; esa es la causa de que el único ejemplo al que se remite es una mujer, cuya desvergüenza al escribir la convertía en paradigma de ese tipo de literatura no conveniente en una mujer. Por otra parte, critica en esa segunda parte de su obra, la ausencia de contenidos propios de la novela, como la moralidad o instrucción y, del mismo modo, para los intermedios de comedia, que no observa las reglas.

No he hallado la censura de esta primera parte publicada, pero sí hay una reseña-resumen en el *Memorial Literario* (octubre de 1789, p. 304):

> "Figura el autor de este papel a un estudiante, que con motivo de instruir a un rústico de las cosas que pasan en la Corte, descubre los abusos de las regatonas, hosterías, mujeres, ...&c."

La autora no incluye un prólogo que explicite sus intenciones pero sí declara éstas al final de la novela:

> "...; y a ti público mio te doy éste; y si veo te debe tu aprobación, yo te ofrezco con buena voluntad segunda obra, más instructiva y divertida para que te instruyas en las máximas de la corte, y sepas vivir en ella; y deseando (al mismo tiempo que te deleite su leyenda) te aproveches de sus cortos avisos, si acaso eres forastero como yo, con lo que esta verdadera historia da; &c."(74)[*]

---

[*] A.H.N. Consejos, Leg. 5556. Exp. 1. Ferreras califica, en referencia a este juicio, de pacatos a los hombres de la Inquisición española (*Op. cit.* p. 27).

[*] En las citas de estas obras el número entre paréntesis indica el de la página en que se encuentra el texto.

La novela es muy breve, 74 páginas, y se estructura en tres partes: la primera hace de introducción, la segunda es la narración de la vida del protagonista, el instruido, y, finalmente, la tercera narra en siete capítulos, uno por cada día que pasa con el aldeano, la experiencia del extremeño en la Corte.

En cuanto a su fortuna posterior, esta obra es citada por Palau (T.VII), Julio Cejador y Frauca (*Historia de la lengua y literatura castellana*, Tomo VI, p. 253 [1917][20]), Reginald F. Brown (*La novela española*. 1700-1850 [1953][21]) y Joaquín Herrera Navarro [1992][22], que recoge los datos de Serrano y Sanz sin ninguna aportación. Su aparición en estos tratados indica que es una obra conocida que no ha desaparecido, como otras, de la historia literaria; sin embrago, ha sido valorada de manera diferente por quienes se han ocupado de ella. Paula Demerson informa de que fue anunciada en la *Gaceta* el 29 de septiembre de 1789 y la sitúa entre las obras que pertenecen a la corriente satírica. La describe como:

> "...breve novela dirigida contra los abusos y los engaños que depara la Corte a los ingenuos campesinos,..."[23]

Juana Vázquez Marín, en cambio, en su tesis inédita, *El costumbrismo español en el siglo XVIII*[24], la considera costumbrista por su descripción de ambientes populares de la época.

Mi criterio es que la obra se acerca más al costumbrismo crítico-moral ya que si bien la descripción de Demerson responde a una lectura del primer nivel de la obra, bajo éste se comprueba que tiene como intención final criticar la conducta moral de las mujeres que son acusadas de algunos pecados veniales, como el excesivo gusto por la apariencia, y de otros graves, como la venalidad y su tendencia a la prostitución y al engaño; lo que da unidad al texto no son los consejos prácticos sobre la conducta a seguir en la ciudad para no dejarse engañar, sino la censura de la corrupción social de la que esta autora responsabiliza fundamentalmente a las de su sexo.

Por otra parte, que la ficción sea mínima y puramente instrumental, al servicio de la crítica, y que el protagonismo de la obra recaiga sobre la corrupción moral de las mujeres le acerca a la caracterización que Alvarez Barrientos[25] hace del artículo de costumbres oponiéndolo a la novela:

> "En éste [el artículo de costumbres] lo que aparece es la crítica de una actitud. En la novela se encuentran razones de esa actitud, penetradas por la sensibilidad racional del escritor, aspecto este que no aparece en la literatura costumbrista. El novelista fabulará sobre la realidad, criticándola; el costumbrista criticará la realidad sin fabular sobre ella, o haciéndolo mínimamente."

A pesar de ello la incluyo en las novelas tanto por la confusión en los límites de un género incipiente como por las numerosas influencias de novelas anteriores que manifiesta.

He considerado que para este estudio dos son los aspectos destacables en la obra, el primero en lo que se refiere a la imagen que ofrece sobre la mujer y el segundo sobre ella misma como autora:

1º El protagonismo de la novela corresponde a la corrupción moral de las mujeres, a las que se acusa de ser las responsables de delitos tales como el robo y la prostitución, sin argumentos que suavicen su culpabilidad; así no se las disculpa por su escasa instrucción porque sus pecados obedecen a su naturaleza y en ella está, también, la perversa costumbre de fomentarlos en otras personas.

---

[20] Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

[21] Madrid, Servicio de publicaciones del M.E.C., 1953. p.56.

[22] HERRERO NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de los autores teatrales del siglo XVIII*. F.U.E., Madrid, 1992.

[23] DEMERSON, Paula: *Op. cit.*, pp. 19-20. A este mismo grupo pertenecerían según esta autora las novelas "*Jacinto o el tiempo de ferias en Madrid, Las aventuras de Juan Luis* de Rejón y Lucas, que ridiculiza muchos defectos de la juventud contemporánea y tiene unos resabios de novela picaresca, *Los enredos de un lugar* de Gutiérrez de Vega, sátira mediana de la vida de las aldeas y de las pasiones de los hombres. *Las zumbas y rezumbas de Juan espera en Dios*, etc... obras destinadas al solaz del lector al mismo tiempo que a su enseñanza y que gozaron en su tiempo de aceptable fama".

[24] Madrid, U. Complutense, 1990.

[25] *Op.cit.* p. 156.

2º La importante presencia del Quijote, la novela picaresca y otras obras de crítica de costumbres permite suponer una cierta cultura en la autora, al menos sus buenas lecturas.

Estos dos aspectos se sitúan en un marco espacio-temporal lo más real posible que dé veracidad a la crítica; así, la autora detalla los diferentes lugares en donde transcurren sus observaciones en cada jornada; se nombran las calles recorridas, reconocibles incluso hoy, (Plazuela de la Cebada, calle de la Paloma, paseo del Prado, Puerta del Sol, Plaza Mayor,...) y el ambiente propio de cada una. El mismo propósito lleva a situar la acción "una de las mañanas de Mayo de mil setecientos ochenta y nueve", una fecha muy cercana a la de su publicación; el mismo interés explica la reproducción del lenguaje vulgar e incorrecto del extremeño:

> "..., añadiendo como habia sido Alcarde, y ejerció la Real Juruición dos años, en los cuales no habia poio nenguno inducale sus preyectos; con lo cual el Puebro godó en ellos una paz grande, lo que ahora no suceía por nombrar para estos cargos a unos muchachos hombres de denguna experencia."(28)

En esos ambientes es donde se sitúan las mujeres de diferente condición cuya conducta va a ser objeto de la crítica: las verduleras son acusadas de ladronas y groseras; las lavanderas de estúpidas por mantener con su duro trabajo a soldados que las maltratan; las falsas beatas por utilizar la religión como tapadera de su vicio; otras, sin oficio, se presentan como mantenidas o prostitutas. Los hombres, sin embargo, aparecen como víctimas manipuladas por las perversas mujeres; se les muestra como son (abusan, maltratan, compran) pero no se les reconviene por ello: si pueden compotarse de un modo inmoral es por la propia necedad de algunas mujeres.

El suceso que el instruido y el extremeño contemplan en cada ocasión es solamente la anécdota que sirve para que el primero componga una décima que recoge la crítica más contundente; como ejemplo ésta dedicada a una frutera que, tras intentar engañarlo, insultó a un cliente:

"Una frutera atrevida
con su mal modo y desgaire,
se atreve hacer con donaire
burla de la más lucida;
Y como toda su vida
se ha criado disoluta,
no el consonante de fruta
le causará mucho ruido,
porque no está deslucido
en ella, el nombre de &c."

Aquí sólo se insinúa un insulto contundente, "puta", que a lo largo de la novela, es el más aplicado a las mujeres que describe, vinculando la critica a todo comportamiento delictivo o pernicioso a su conducta sexual.

A las críticas habituales de la Ilustración hacia las relaciones amorosas ilícitas que se producían en el paseo del Prado (la falta de utilidad social, ya que no desembocan en matrimonios lícitos, el cultivo de lo superficial, y lo ridículo de las pasiones en la vejez) añade referencias que insisten de manera desusada en los aspectos más sucios de estos contactos, aludiendo directamente a las relaciones físicas con sus consecuencias negativas, tales como las enfermedades venéreas:

"Muchas que en el Prado ves
llenas de dos mil olores,
quieren pegar sus dolores
nacidos del mal francés;
No reservan al inglés
ni tampoco al italiano,
dinamarqués o prusiano,
ni al catalán, pues su vicio,
aun no distingue su oficio
como las llenen la mano."(41-42)

Se manifiesta en ésta también la tendencia a destacar una supuesta condición naturalmente

viciosa de las mujeres que se limitan a obtener beneficios económicos de algo que les proporciona un insano placer.

También critica la necedad de algunas mujeres que mantenían a hombres indignos; les propone como remedio que cubran su necesidad de afecto con el más amor a Dios o en el establecimiento de relaciones honradas que recompensen sus desvelos. En este sentido también las falsas beatas y sus costumbres son juzgadas: el domingo, en la iglesia, el extremeño confunde los altos peinados y cofias de las damas con cestos de ofrendas, y cree que un abate cogido del brazo de una dama es testimonio de religiosidad. La décima correspondiente vuelve a insistir en los engaños femeninos en que caen los hombres con perjuicio de su bolsillo:

"Una grande cofietona
en algunas es un vicio,
que da muestras de su oficio
y empleo en la vita bona;
Y si la tal es chuscona
logra con aquestas tretas,
el pillarse las pesetas
y sin salir de su casa,
irse chupando sin tasa
aun las bolsas más selectas." (66)

Su última tarde cierran el círculo de observaciones; si la primera escena que habían contemplado juntos era la de una maja que vendía una bata para pagar una entrada de teatro en la esperanza de que su cortejo le proporcionaría otra al día siguiente, el domingo ven a otra de estas mantenidas en los toros:

"...: así es Tía, respondió la mozuela, y toda mi vida viviera yo con él, a no ser por aquella arrebatamoños de su mujer, que no sé como este pobre hombre puede vivir con ella, cuando no le hace un ligero agasajo; así es Luisita, respondió el Galán, y a no ser por lo buenos ratos que contigo paso, y con la Madre Pipota, ya me hubiera muerto; pero hoy no ha llevado malos trancazos, pues se había empeñado en que no debía venir a los Toros; y a prevención anoche después de dormido me sacó los cuartos que tenía en el bolsillo, y esta mañana los eché menos le pregunté por ellos, y negando no los había visto le sacudí la pampana, y me eché fuera de casa, y ella se quedó echando fueros:" (70-71)

Sin embargo, el capítulo más significativo en lo que se refiere a la condición femenina esencialmente corrupta es el *Sábado, día sexto*; pasan por Carretas hasta la Puerta del Sol, donde ven azotar a un matrimonio, a la mujer por prostitución. El instruido expresa su convicción de que no hay castigo que corrija esa tendencia femenina:

"...pero nada menos que dejar sus vicios y depravados tratos y costumbres; pues apenas se sienten con algún alivio [salidas de algún hospicio de Antonio Martín] leve, se escapan para volver como el perro al vómito hasta que llega su desastrado fin" (60).

La crueldad de la descripción, la falta de compasión, la insistencia en este tema, que ha aparecido de una u otra manera a lo largo de la novela, marca su visión de la Corte que, de creerle, es un gran nido de prostitución y mujeres buscavidas que incluso cuando tienen un oficio honrado muestran su mal natural por amor al beneficio o presunción de la propia valía, basada en el interés que despiertan en los hombres. Se llega a afirmar que cuando ellas no sirven para vender sus favores, introducen a sus hijas en el mismo vicio:

"¡Oh! Madres, y qué tremendo
juicio de Dios os espera,
cuando su diestra severa
venga de notable estruendo;
Pero lo que yo pretendo
es, el daros a entender,
el como echáis a perder
vuestras hijas con las modas,
los cortejos y las bodas
pues todo llegará a arder.

Que disculpa al Juez airado
dará vuestro infame vicio,
ni como queréis propicio
tener a este bien amado.
Muestras da, que ha perdonado
vuestras locas vanidades,
y abusando sus piedades
si una, y otra vez volvéis
al pecado, no esperéis
perdón a tantas maldades.
[...]" (61-62)

Se comprueba, como en el caso de El Prado, que la crítica contiene también las ideas ilustradas que relacionaban la perversión de costumbres con el gusto por las modas, los cortejos y las bodas, poco beneficiosas si se contrae por motivos incorrectos como la pasión o el desmedido interés.

Este capítulo adquiere toda su dimensión al compararlo con el tono más neutro y descriptivo que adoptan otras obras al hablar de la prostitución. Ya he indicado que la presencia de otras obras es constante en ésta; entre ellas, la de otros relatos con el mismo tema, lo que hace suponer que existiría un grupo tradicional de anécdotas sobre el forastero en la corte; por ejemplo, *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado escrito por un Ingenio de esta Corte* (Madrid, 1784)[26], que también aborda el tema de la prostitución; la dura reflexión de la novela de Jara de Soto tiene poco que ver con las consideraciones casi sociológicas de esta segunda:

"- ¡Válgame Dios, y las mujeres que hay allí, como la primera que encontramos, y Vm. dijo que se llamaban lumias!
- De eso -le dije yo- abunda mucho este sitio.
- ¿Pues no pudieran- replicó Don Pascual- recoger toda esa gente a buen vivir?
- Eso fuera muy dificultoso -le respondí-, y aunque era lo mejor no las hubiera, tal vez es preciso hacer la vista gorda, porque así como dicen los médicos que para mantener el cuerpo humano también aprovechan los malos humores, así estas malas mujeres se suelen permitir tácitamente en las Cortes, porque de quitarlas no se sigan mayores inconvenientes;"[27]

Frente a esa permisividad basada en la conveniencia social, Jara de Soto se ensaña con las mujeres que la ejercen sin encontrar razones que atenúen un comportamiento. Jara de Soto resalta explícitamente esa culpabilidad femenina en la degradación moral ("..., que cada día le causaba más lástima ver muchas cosas de la Corte, y la perdición que había tan grande en las mujeres." (62) "... que sólo el Demonio podía sugerir a las mujeres el modo que tienen de portarse,..." (63)); el *Ingenio de esta Corte* no entra en la consideración de lo moral, sino que lo justifica como un mal oficio necesario.

Por otra parte, en la novela firmada por *el ingenio de esta corte*, el "maestro" es un cortesano que se desenvuelve en la sociedad y se avergüenza de que le vean con un paleto, exponiendo costumbres y personajes que justifica; Jara de Soto, en cambio, hace que el guía sea un ser desengañado, que critica duramente la sociedad ofreciendo un panorama despiadado del comportamiento impúdico de la mujer de su sociedad. Las dos obras, sin embargo, comparten algunas anécdotas que debían ser comunes en estas historias que se presentan a un aldeano en la Corte:

- Coinciden en la descripción de lo extraño y anticuado de la ropa de los forasteros, que debía ser un lugar común:

"Hallábase adornado este hombre de los siguiente: en una grande y cumplida anguarina pardesca, tenía envainado su cuerpo al modo de mortaja; un jubón azul con

[26] Recogido en *Costumbristas españoles*. Edición, preliminares y prólogo de F. Correa Calderón. Tomo I (Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX). Madrid, Aguilar, 1964. pp. 552-570.
[27] *Op. cit.* p. 568.

alguna miscelánea de colores, a similitud de Guacamayo; calzón de fuelle de paño verde bastante raído; y aun transparente; polainas blancas con algunos matices atizonados; zapatos de bóveda, asegurados con unas correas; montera parda, y tan cumplida, como solideo de cura de aldea; la cabeza rapada a navaja como lego de convento, aunque la mayor parte de ella rasa, con una entrada tan ovalada, como la famosa fuente del abanico; el cuello de la camisa parecía jareta de calzoncillos de choricero; su estatura de más de nueve cuartas; el rostro lánguido, pálido y seco; el color acetrinado; los ojos hundidos; la nariz larga y retuerta al modo de máscara de Coliseo; la boca encogida a las orejas, y estas tan ajuiciadas, que le servían de almohadas en el duro suelo; pesquero de garza, que a no estar auxiliado de la magnitud del cuello de la camisa, se quedarían en pañales los ufanamente estirantados en la ene de la Plaza Mayor, el pecho hundido; los brazos lánguidos; las manos secas, y sus dedos como manojo de sarmientos; las piernas afusiladas, pues no guardaban aquella regla natural, que las de los demás hombres; y sus pies tan mal dispuestos, que podían servir de hormas al mejor zapatero de viejo."(1-3)

La descripción de este personaje está a medio camino entre la figura del mencionado D. Quijote y de la exagerada caracterización del Buscón de Quevedo, lo que implica cierta cultura libresca de su autora.

En *Madrid por adentro...* también se caracteriza al aldeano por lo estrafalario de su vestimenta:

"Traía un sombrero tan disforme, que dijera era hijo de un monte, a no saber que los montes parieron un ratón; pero me pareció hermano legítimo de alguna encina según su gran copa y su mucha aspereza, aunque la armadura era algo extraña. Puse después toda mi atención en la casaca, que era de un paño ventidosendo, entre finillo, muy parecido a su amo en descubrir la hilaza gorda; ..."[28]

- El primer día en que se encuentran, *Lunes, día primero*, el extremeño llega a la casa del instruido a una hora intempestiva; esta costumbre de madrugar debe ser uno de los tópicos sobre los rústicos pues es también el primer elemento caracterizador del personaje rústico en la novela de 1784[29].

- Comparten los lugares escogidos como escenarios que dan pie a la crítica, el Prado y la Puerta del Sol entre ellos.

- En la calle de las Huertas, el extremeño confunde a una cómica que va en silla de brazos con unaa deidad y se arrodilla, motivando las burlas de los bufones; el instruido se sobrepone a la vergüenza que esta situación le produce para salvarle de los golpes y alejarlo de allí arguyendo que es un loco peligroso:

"[...]; y no habiendo bien llegado al medio de la de Huertas, cuando se presentaron dos gallegos con una silla de manos en que llevaban una cómica al Coliseo del Príncipe, a representar aquella famosa comedia del Licenciado Farfulla; iba tan llena de relumbrones y coloretes, que al Diputado le suspendió su vista, y quedó tan fuera de sí, que creyendo era alguna deidad, se quitó la montera, se hincó de rodillas, y la hizo un gran acatamiento, lo que notado por varios bufones, le empezaron a silbar y dar fuertes gritos. Nada de esto había advertido el instruido por ir delante, hasta que el grito de las gentes, y ver correr a los muchachos a la acera por donde él iba, le hizo volver la cabeza, y vio que estaba arrodillado el Diputado, lo que le causó suma novedad, y aun vergüenza; pero incontinenti se le previno lo que pudo haber sido, además que la grita lo publicaba también; el sonrojo que tuvo de verse cercado de infinidad de galopines y gentes foreras, le obligó a hacer (como suele decirse) de las tripas corazón; procuró sosegar a la chusma con buenas razones, diciéndoles que no extrañasen nada de lo que veían en su compañero, pues era insensato, y aun furioso, y que no le dijesen nada, pues era capaz de acometer con todos"(54-55)

---

[28] *Op. cit.* p. 553.

[29] "-¡ Válgate Dios -dije entonces- por paisano o por pariente o todo junto, y lo que has madrugado! Bien se conoce que vienes de lugar donde en el punto de madrugar fueron vuestras ayas las gallinas." (*Ibidem.* p. 552.).

Esta misma escena era relatada en *Madrid por adentro...*:

> "En esta conversación estábamos, cuando yo vi que venía de hacia la Soledad una silla con su acostumbrado acompañamiento, y luego que don Pascual lo advirtió, muy contento, me dio de codo, diciéndome:
>
> -Oye usted, mire que imagen sacan de aquella iglesia en una urna muy rica.
>
> Yo me reí mucho de la simpleza, y le dije:
>
> -Hombre, Vm. ¿qué es lo que está hablando? ¿Qué imagen ha de ser ni qué urna, si es una gran señora que va en silla por estar embarazada? Porque de otro modo ya no se usan, sino que sea el Jueves y Viernes Santo para andar las estaciones.
>
> -¡Jesús, Jesús, Jesús!- dijo, pasmado mi don Pascual-. Si Vm. no me lo avisa, ya me quería yo poner de rodillas cuando pasase por aquí."[30]

Además de ésta, están presentes otras novelas clásicas españolas: *El Quijote* y la novela picaresca.

La presencia del *Quijote* se manifiesta desde un principio, cuando el extremeño es comparado de manera explícita con el hidalgo:

> "Discursivo quedó [el instruido] al ver tan extraña figura [el extremeño], y espectáculo tan raro, pensando si podía haber vuelto a reverdecer en esta era nuestro D. Quijote de la Mancha."(3)

El extremeño comparte la actitud vital del Quijote, la incapacidad para ver la realidad de las cosas y su ingenuidad ante el comportamiento de los demás; además reitera algunos de los sucesos de aquella obra; así, confunde adornos de pelo con animales vivos, cofias con cestos de ofrendas, cómicas con estatuas, etc.. y esta actitud se excusa, por parte del instruido, con el argumento de su locura.

Otros ecos de esta novela son:

- La confusión de marionetas con personajes reales, el extremeño cree ver en el escenario la Corte del rey de Prusia y los Paseos de París; D. Quijote tomaba por verdaderos los personajes del teatrillo en el capítulo XXVI, de la primera parte *Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas.*

- La burla del amanecer mitológico[31] (es decir un día de primavera que según la tradición poética recordaba la eterna primavera de la edad dorada[32]) que también utilizaba Cervantes en el Quijote:

> "No había muy bien empezado nuestro hemisferio el luciente Febo con sus penetrantes rayos, y a hermosear sus floridos campos y márgenes del cristalino Manzanares,..."(47)

y que adquiere su verdadera dimensión paródica cuando se contrapone directamente a la descripción de la noche que ha pasado el extremeño:

> "...cuando el Diputado fatigado de la mala noche que le habían causado una infinidad de chinches y mosquitos trompeteros y sordinos, se había levantado más temprano de lo acostumbrado..."(47)

---

[30] *Ibidem*, p. 561.

[31] Puede verse a este respecto LIDA, Mª Rosa: "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española". *R.F.H.*, VIII (En-Jun.1946) nº1-2. pp. 77-110. Su autora hace un repaso del uso de este motivo desde los poemas homéricos a la poesía española (Juan de Mena, Lope de Vega hasta Reinoso o Alberto Lista). Finalmente dice:

"Paralelamente al éxito con que los poetas recrean el motivo, a lo largo de tan duradera historia, los críticos apuntan a la inactualidad de la expresión épica."

Entre esos críticos se encontraban Horacio, Séneca, el autor de *La Celestina*, Torres Naharro e incluso Lope, tan aficionado a su uso. Respecto a Cervantes (pp. 109-110) indica que utiliza este tópico, en una parodia perfecta segun la autora, en el capítulo segundo de la primera parte del Quijote, en la primera salida del protagonista ("Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra...") y en la aventura del Caballero de los Espejos ("En esto ya comenzaba a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pájarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca Aurora..."); la parodia en esta segunda ocasión viene dada en parte porque lo primero que se ve con la luz de la Aurora es "la espantable nariz, demasiadamente grande, corva, llena de verrugas y amoratada como bereniena, de Tomé Cecial, el otro escudero."(109-110).

[32] Así lo define Luis Andrés Murillo en su edición de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Castalia, 1987. p. 80, nota 6.

- El personaje de Sancho también está presente en el uso frecuente de refranes y en la ingenuidad con que acepta, contraponiéndole su sabiduría popular, las enseñanzas del maestro, aquí representados por la figura del instruido; así los refranes ("por eso viene aquí de molde aquel común adagio, ver y callar, en boca cerrada no entra mosca", cuando su compañero le insiste en que no se ofrezca, en ningún caso, como testigo de una disputa).

Fundir a los dos personajes clásicos en el único del extremeño, convirtiendo la locura grandiosa de D.Quijote en recurso humorístico, desprovisto de una visión idealizadora de la realidad, revela que la lectura que el siglo XVIII hace de esta obra la reducía a una novela satírica que aquí se emplea en favor de la crítica de costumbres.

Pero Cervantes no es el único clásico español cuya presencia he rastreado en el texto. El relato de la vida del instruido hasta su llegada a la Corte ocupa la primera parte de la obra, *Dase principio a la historia y vida del Instruido en la Corte*, y se ajusta al patrón de la novela picaresca; es una narración autobiográfica, con inclusión de algunas de las circunstancias vitales que se repetían en este género: el origen humilde de su familia, sus malas inclinaciones, sus travesuras que rozan el delito, las malas compañías, los engaños para obtener dinero, el refugio en sagrado para huir de la justicia, e. peregrinaje por tierras diversas y, finalmente, el desengaño y la conversión, que le llevan a entrar en religión. Propios de la actitud del pícaro son la astucia, que le sirve para salir de situaciones apuradas, el progreso social del protagonista y la progresiva creación de una conciencia que, en su caso, conduce del vicio a la conversión religiosa.

En resumen caben destacar en esta novela diversos aspectos que la caracterizan:

- la influencia de textos clásicos españoles (fundamentalmente la del Quijote y la picaresca). Junto a ella la presencia de anécdotas que se reiteran en textos con la misma intención crítica.

- la crítica se ocupa fundamentalmente de la mujer que se describe como nido de vicios (fundamentalmente el interés económico por el que se venden constantemente) y engaños (en su apariencia y trato). Los hombres aparecen como comparsas necesarios, generalmente engañados, víctimas y en último extremo mínimamente culpables.

Por otro lado se lanza un llamamiento a las mujeres para que sean ellas mismas las que varíen las condiciones de vida, recurriendo, en su intento de moverlas hacía la virtud, a las descripciones más crueles y a los más duros insultos.

- el uso de la poesía como medio de instrucción.

- la severidad desengañada del instruido contrasta con algunos rasgos cómicos; entre estos las confusiones del extremeño, las aventuras juveniles del instruido, el habla caricaturizada e incluso los nombres; así por ejemplo, el justicia del pueblo del extremeño se llama Juan Corcho Canales, reafirmando la ignorancia de la que hace gala (por la metonimia entre Corcho y alcornoque).

- en esta obra, es especialmente significativo que, a pesar de situarse cronológicamente a fines de siglo, contemporánea en el tiempo a las traducciones de novelas educativas y morales francesas, opta por la crítica de costumbres en un espacio social abierto frente al habitual cerrado, doméstico, en que se desarrolla la acción en aquellas novelas; la acción y la observación se desarrollan en las calles y versan sobre los usos propios de una sociedad en los espacios comunes, contrastando con la descripción y utilización de los espacios domésticos en que suelen situar sus acciones las novelas sentimentales y morales que triunfaban en este momento haciendo crítica de costumbres en círculos sociales reducidos a un salón o una tertulia. Por otra parte frente a la importancia de lo sentimental en las novelas traducidas, clave de su contenido y de su propósito educativo, aquí se manifiesta más un desengaño racional, derivado del atentado a sus convicciones morales.

Si se considera que esta utilización de lo doméstico, de lo íntimo, del detalle se considera una característica de la literatura de la mujer, puede verse hasta qué punto llevaba Clara Jara de Soto su posición rupturista reflejada ya en su prólogo y en los poemas que publica y en los que, a pesar de considerar fundamental su condición femenina (sobre todo por lo que esto afecta al juicio de los demás), se muestra dispuesta a otorgarse su propia autoridad y a no responder al modelo de creación prefijado para una escritora.

Esta obra tiene un enorme mérito no por su calidad sino porque reúne una serie de condi-

ciones que, siendo normales en un hombre, son excepcionales en una mujer. Si la calidad de la obra no la hace merecedora de pasar a la historia, sí debe destacarse que su autora introduce en ella lo mejor de la literatura española de épocas anteriores, lo que era difícil dada la cultura media de las mujeres de la época; otro valor importante es su atrevimiento para situar la obra en un marco considerado poco femenino, la calle, frente a la domesticidad habitual; por último, la crítica contundente a las de su propio sexo, la carencia de prólogo y sus pretensiones literarias la sitúan lejos de las sumisas escritoras que se limitaban a reflejar en sus obras los contenidos y actitudes que les eran permitidas; su independencia y valor la convierten en una de las escritoras más atractivas de todo el periodo estudiado.

3.2. Novelas traducidas: novelas epistolares y de narrador omnisciente.

Las demás novelas del período estudiado firmadas por una mujer son, como decía, traducciones de novelas extranjeras. Según su estructura pueden dividirse entre las epistolares, las que se componen de cartas, y aquellas en que un narrador omnisciente da cuenta de la acción.

3.2.1. Novelas epistolares

En Francia, país de origen de buena parte de estas traducciones, la segunda mitad del siglo conoció el éxito de la literatura epistolar, y de ahí que la traducción de éstas sea proporcional a su importancia (tres de las siete traducidas son epistolares). Sus orígenes están en las *Cartas de la Marquesa de M****, de Crébillon hijo, publicada en 1732 y las *Cartas Peruanas* de Mme. de Graffigny publicada en 1757, uno de los libros más leídos en esos años[33]; además, este género novelesco se considera especialmente apropiado para las escritoras:

> "Los críticos parecen estar de acuerdo en que las características de esta novela son idóneas para dar cauce a los rasgos femeninos esenciales: la mujer es una gran escritora de cartas, gusta de revivir el pasado inmediato y de las elipsis y digresiones.
>
> En efecto, las mujeres van a tener un papel preponderante en la difusión de este género sentimental: en el siglo XVIII es la novela femenina por excelencia. Es una novela consagrada a las mujeres, compuesta a menudo por mujeres y destinada prioritariamente a mujeres."[34]

De hecho de las tres novelas epistolares traducidas a castellano por mujeres, dos son, a su vez, obra de mujeres (Madame de Graffigny y Le Prince de Beaumont); Mª Aurora Aragón Fernández cree que la coincidencia entre las características propias de la escritura femenina y las de la novela epistolar justifica que las escritoras firmen tantas de ellas:

> "¿Cuáles serían entonces las características de la escritura femenina? Un discurso más subjetivo, una mayor identificación con los personajes, un interés por la vida cotidiana, mayor atención al amor como elemento esencial de la vida humana, menor impacto del erotismo, minuciosidad en el análisis psicológico, estilo más natural y próximo del oral. No son ciertamente defectos que inhabiliten su discurso literario. La coincidencia de rasgos con las que han sido tradicionalmente las reglas esenciales del discurso literario de la novela epistolar explican sin duda el que tantas mujeres escritoras sean novelistas y escriban sobre todo novelas epistolares."[35]

Estas características se encuentran en las novelas traducidas y de alguna manera explica la especial empatía o predilección de las traductoras hacia las obras elegidas y que las refuercen con sus intervenciones.

---

[33] DEL PRADO, Javier: "La novela epistolar". *Historia de la literatura francesa*. Javier del Prado, coordinador. Madrid, Cátedra, 1994. pp. 610-648.

[34] ALVAREZ BARRIENTOS, J.: *Op. cit.* p. 47.

El recurso de presentar la trama de la novela en forma de cartas tenía varias ventajas: el descrédito del género hace que los escritores aparenten ser simples recopiladores de material auténtico que ha llegado a sus manos, lo que refuerza la verosimilitud y, por otra parte, permite mostrar la vida interior del personaje[36]; para conseguir ese efecto de verosimiltud los autores explicaban con detalle de qué modo han conseguido las cartas que publican.

El hecho de que sean cartas privadas, no destinadas a la publicación según la ficción creada por el autor, favorece que en ellas se muestre lo más íntimo de quien las escribe; permite mostrar secretos que la sociedad margina en un mundo femenino exclusivo y puede así mostrarnos mujeres más emprendedoras y superiores a los hombres en virtud e incluso reivindicadoras de sus derechos[37]. Las novelas que las españolas eligen para traducir se acercan más al propósito de mostrar a las mujeres como superiores en virtud que en inteligencia; esta superioridad tiene un sólido apoyo en la firme educación religiosa que se recomienda y se procura a las protagonistas de estas novelas epistolares que no incluyen escenas de pasión ni la posibilidad, para sus protagonistas, de ir más allá del cumplimiento de sus deberes personales, familiares y sociales.

La novelas epistolares, por tanto, se consideran especialmente propicias para la exhibición de los sentimientos personales que constituyen la característica de esta novela de fin de siglo sin que pueda acusárselas de impudor puesto que han sido "robadas". Respecto a esta importancia del sentimiento, Francisco Aguilar Piñal[38] dice que es "el análisis y la disección de los sentimientos lo que da unidad a la nueva novela del Setecientos europeo."; añade:

> "Mientras se mantenga el equilibrio, mientras el personaje novelesco, aun a costa de un gran sacrificio, otorgue a su razón el dominio de sus sentimientos, será un personaje virtuoso, es decir, neoclásico. Entendiendo siempre esta virtud como ética social, desvinculada de cualquier credo religioso."[39]

A pesar de este comentario en estas novelas traducidas lo religioso no es ajeno a la base educativa propuesta, e incluso es el núcleo central de aquella que más veces se reeditó, *Virginia*.

Estas novelas epistolares pueden clasificarse, primero, según declare o no su intención moral-educativa, entre aquellas que reconocen desde el prólogo que su objetivo es instruir a otras mujeres en el comportamiento adecuado y en cómo desenvolverse en la vida para alcanzar el éxito en los diferentes estados que se les impongan o, en el mejor de los casos, elijan y las que no se lo proponen directamente.

En segundo lugar entre aquellas que se estructuran sobre una mínima trama narrativa en que las situaciones van haciendo evolucionar a los protagonistas, para moralizar con su ejemplo, bien sea positivo o negativo y las que se limitan a recoger consejos morales. A este último grupo pertenece la obra traducida por Rita Caveda y Solares, que consiste en una serie de consejos formulados a través de cartas sobre los deberes domésticos y sociales.

A la hora de describir la obra y caracterizarla primero hay que tener en cuenta la obra original, qué significó en su época (lo que puede explicar su elección para ser traducida) y qué aporta, tras su adaptación, a la literatura en castellano; finalmente, considerando que la novela se dirige especialmente a las mujeres (y en estas novelas como un propósito declarado en sus prólogos como he señalado), cuál es su papel en la instrucción de sus lectoras, en qué sentido se las orienta y qué modelos de conducta se les ofrecen.

---

[36] *Ibidem*. pp. 73-74.

[37] Cfr. ARAGON FERNANDEZ, Mª Aurora: "La novela epistolar del S.XVIII y el discurso literario: Mme. Riccoboni". *Género y sexo en el discurso artístico*. J.L.Caramés y Santiago González (eds.). Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

[38] Cfr. DEL PRADO, Javier: *Art. cit.* p. 616.

[39] AGUILAR, F.: *Art. cit.* p. 9.

[40] *Art.cit.* p. 11.

"Cartas de una peruana" por María Romero: adaptación moralizadora y tratado de educación.

El título completo de la obra traducida por María Romero Masegosa y Cancelada es *Cartas de una peruana. Escritas en francés por Mad. de Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, y aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento; Por...* Valladolid, Imp. de la Viuda de Santander e Hijos, 1792. Fue anunciada en la *Gaceta* el 5 de marzo de 1793

La original, *Lettres d'une Péruvienne* publicada en 1747, fue una obra de gran éxito que conoció numerosas reediciones en Francia (1752, 1773 y 1797; Lafarga señala también una reedición en 1780[40]); en España hubo una disputa sobre la autoría de la traducción entablada entre Dª María Josefa de Ribadeneira (*C.M.*, 14-I-1794) y la propia María Romero Masegosa a través de los periódicos; a la denuncia de la primera María Romero respondió con una carta publicada en el **Correo** *Literario de Murcia* (1794, pp. 249-255) en la que afirmaba que la novela francesa le había sido regalada por la Marquesa viuda de Gálvez y que no había originalidad en hacer una traducción del francés ya que el "idioma francés era más común sin comparación que entre los Romanos el griego."

Javier del Prado[41] consigna el original entre las seguidoras de las *Cartas persas* de Montesquieu y considera que tiene una dimensión política (opresión del débil) expresada por una voz femenina que clama su amor desde la virtud perseguida y el exotismo, que sirve a la denuncia política-social; sin embargo, tanto la reivindicación política, como la decisión de la protagonista de aislarse frente a la persecución y la desgracia que sufre se anulan en la versión española, adaptada a la retrógrada mentalidad del país en lo que se refiere al comportamiento adecuado para la mujer y a la importancia de la religión en su formación para la vida de adulta.

Pese al éxito que tuvo en su época, posteriormente ha sido relegada al olvido; entonces se hicieron treinta ediciones, incluyendo diez en inglés e italiano, antes de 1777 y no dejó de publicarse hasta 1835 pero sólo en 1967 hizo Gianni Nicoletti una edición crítica[42].

Este mismo olvido ha sufrido la versión española que ha sido ignorada incluso en las referencias de las traducciones en los estudios sobre el original; así en el diccionario literario francés de Geoges Grente se recoge como primera edición española una de 1823[43] que incluía ya un grupo de cartas de Aza redactadas por J.H. de Lamarche-Courmont a modo de epílogo[44]; esta edición carece de nombre de traductor según Montesinos. La siguiente traducción de esta obra en castellano es de 1836, su traductor firma como D.J.G.[45] y no incluye el nombre de la autora del original.

De ser ciertos los otros datos que recoge este diccionario, la primera edición en italiano sería de 1760 y la inglesa en 1818 lo que coloca a la española (publicada en 1792) en un término medio en cuanto a la fecha de su llegada al país respecto a otros países europeos.

La traducción tiene 518 páginas divididas en cuarenta y dos cartas, una má que el original; la obra se compone de las cartas que Zilia, princesa peruana capturada por los españoles primero y

---

[40] LAFARGA, Francisco: "Sobre la recepción de la narrativa francesa del siglo XVIII en España, los intermediarios". *Narrativa francesa del s. XVIII*. Alicia Yllera y Mercedes Boixerau (eds.). Madrid, UNED, 1988. p.437.

[41] DEL PRADO, Javier: *Art. cit.* p. 626.

[42] Cfr. MILLER, Nancy K.: "The Knot, the Letter, and the Book: Graffigny's *Peruvian Letters*". *Subject to change. Reading feminist writing. Gender and culture*. Nueva York, Columbia University Press, 1988, pp. 125-161.
Sobre este olvido narra esta autora la siguiente anécdota: en la edición anotada de la novela *Camila* de Frances Burney, (1796), realizada por Edward A. Bloom y Lillian D. Bloom (Oxford University Press, 1983) se ha rectificado el texto; donde la novela cita *Las cartas peruanas* el responsable de la edición dice:
"Mrs. Mittin meant either Charles de Secondant Montesquieu's *Persian Letters* (tr.,1722) or George Lyttleton's *Letters from a Persian in England to his friend in Ispaban* (1735). In her ignorance she failed to distinguish between Persia and Peru" (949-950).

[43] *Dictionnaire de Lettres françaises. Le XVIII[e] siècle*. Publié sous la direction du Cardinal Georges Grente. Ed. revue et mise á jour sous la direction de François Moureau. Paris, Fayard, 1995.

[44] *Cartas peruanas...Cartas de Aza*. [J.H. de Lamarche-Courmont], París, Rosa (imp. de Moureau), 12º, 308 págs. [B.N.P., Z 15607; BM, 12490. bb. 17; HS.]. Apud. MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.* p. 204.

[45] Valencia, J. de Orga, 8º. Ibídem.

por los franceses después, escribe a su amado Aza, con quien preveía unirse en breve; Zilia informa en sus cartas a Aza, y al lector, de las diferentes circunstancias por las que debe atravesar desde que es capturada hasta el final de la obra. En ellas se transmite no sólo el sentimiento propio de la separación y la privación del amor, también la perspectiva crítica que desde la ingenuidad que se deriva de su diferencia cultural aplica a los usos y costumbres de Francia; al tiempo vemos evolucionar a la propia Zilia, civilizarse y comprender progresivamente lo que observa; el símbolo más representativo de esta civilización es su aprendizaje de la lengua extranjera y el dominio de su escritura, utilizando el código de los captores para seguir escribiendo a Aza. Ella permanece fiel a su amor, a pesar de las pretensiones de Deterville, mientras que Aza se casará con una española, destrozando el corazón de la princesa; ésta, en el original, se retira a una vida solitaria en el campo renunciando al amor de otro hombre.

Miller[**] señala el simbolismo de los nombres de los dos amantes que representan la plenitud con su unión (de la A a la Z); además los lectores identificaban al "otro", al exótico proveniente de una cultura distinta, por esa Z presente en el nombre:

> "The novel begins against this text of what takes itself for a self-conscious ethnography, but its story is placed under the sign of the sentimental with a heroine's apostrophe to her beloved fiancé: "Aza, mon cher Aza!" The palindrome of his identity imperfectly mirrors the heroine's name itself: anagrams of each other (both marked *as other* for the European reader by de Z), their names embody the plenitude of self-identity (from A to Z and Z to A)."(137-138).

El ejemplar de la Biblioteca Nacional está dedicado por la misma autora a una amiga:

> "Zilia al cabo te casaste con tu amigo, bien hecho [;], me alegro mucho, remucho [,] Zilia[,] Deterville [,] Celina y su esposo [,] Aza y su esposa fueron felices.
> Su autora [,] Romero."(518)

La destinataria de esta dedicatoria se casa, objetivo que no logra la Zilia de la obra; sin embargo, al insistir en la felicidad que alcanzaron todos los personajes, incluida la protagonista, que en el original alcanzaba sólo la resignación y la paz, esta anotación indica ya la importancia de un final feliz para una novela; el peculiar concepto de la felicidad femenina de la traductora, que la vincula a la consideración social, la llevará a modificar el final del original.

Los dos puntos que me interesa destacar desde la perspectiva de este estudio son:

1º- La intervención de la autora en la traducción, modificando el espíritu de la original.

2º- El modelo educativo propuesto para la mujer.

La participación activa de la traductora en la novela, que no se limita a traducir, quedaba ya de manifiesto en el título en castellano de la obra que indicaba correcciones, notas y una carta adicional, la última, que transforma el final de la novela despojándola de su contenido liberador para la mujer; en el prólogo señala los motivos que han motivado las modificaciones que introduce:

- adecuarse a la corrección religiosa, eliminando o matizando los comentarios de Zilia, una pagana.

- defender la inocencia de los conquistadores españoles en las desgracias que la conquista produjo en los peruanos, representados en los personajes de Aza y Zilia.

- aplicar a las costumbres españolas la crítica que el original hace a las francesas:

> "Sea la principal anticipar la razón del por qué se han suprimido algunas cosas del original, y por qué se han añadido otras. Pertenecen a lo primero algunas expre-

---

** "Starobinski writes of the "Z" in the eighteenth century: "'Z' is the exotic letter of our alphabet"(*L'Invention de la liberté*, 23). And Fréron, at length: "The names Zilia and Aza remind me that over the years the 'Z's have become very fashionable in the names of heroes of novels or tragedies. One see almost no names without 'Z.' Zaïre, Zaïde, Zelisca, Zulime, Alzire, Zamore, Zolinder, Zirphé, Zirphile, Zaïs, Zulmis, Zelmaïde, Alzaïde, Althazaïde. I could cite thousand of others. There are philosophers so stiffnecked that they make an argument against our costums based on this soft and effiminate pronunciation"(82). I'm especially struck by the contiguities of "A" and "Z." And then there is of course Barthes on "Z" in S/Z, especially, p. 113, as a letter of mutilation and sexual ambiguity." pp. 159-160.

siones poco decorosas a nuestra Sagrada Religión; pues aunque se habla por boca de una gentil, no es esta razón suficiente para que deje de causar desagrado al delicado y católico modo de pensar de la Nación Española; y ciertamente me causaba mayor repugnancia dar a la pluma cualquiera expresión contraria a nuestra santa creencia. Es además cosa muy sabida el modo con que se explican los extranjeros (o por capricho, o por envidia, que me parece lo más cierto) cuando tratan de nuestros descubrimientos y conquistas de América. Empeñados en probar que el intento de nuestros Reyes Católicos no fue el de propagar la Doctrina Evangélica, se valen de cualquiera ocasión para denigrar la conducta de los españoles en aquellos países; probando cuando más [;*] que algunos de los que allá fueron obraron absolutamente contra las santas intenciones de los Monarcas, que como hombres pudieron equivocar sus elecciones. Pero en esta parte ya está suficientemente vindicada la conducta de los españoles en la reflexiones imparciales que publicó en italiano el Abate Don Juan Nuix, y tradujo al castellano D.Pedro Varela y Ulloa.

También me pareció preciso añadir alguna cosa en la parte perteneciente a la corrección de costumbres. Es cierto que la crítica que las de Francia se hace en el original, no debemos despreciarla, y aun casi toda nos coge debajo; pero estamos tan preocupados del amor propio, que nunca nos parece que se habla de nosotros, sino se nos dice francamente que merecemos la reprensión. Esto, y el deseo que se aplique e instruya mi sexo, me movieron a que añadiese algunas reflexiones."(6-9)

La traductora no recoge aquí las notas que tienen como objeto aclarar algún aspécto de la mecánica de la traducción, indicando el interés que ha puesto en que el trabajo sea correcto; son dos:

"El original dice cabaña ROULANTE, y no he encontrado otra voz castellana que exprese su significación más, que la que uso, a lo menos a mi parecer."(172-173)

"Después de haber reflexionado bien acerca de esta frase, he creído que la voz GUSTO, debía significar aquí PALADAR; y con efecto, los olores obran en este como en el olfato, a causa de la íntima y recíproca comunicación que hay entre estos dos sentidos."

Entre los objetivos de su traducción sólo dedica una nota a restaurar el buen nombre de los conquistadores españoles; al referirse la obra a la profanación de templos incas, dice:

"De estos hechos, [...] se valen los extranjeros para denigrar nuestra conducta en aquellos países; queriendo sin duda, que fuesen ángeles, cuando ellos mismos fueron en las suyas hombres, y muy hombres. Pero a todas sus invectivas y detracciones respondió nuestro D. Antonio Solís, diciendo que "esto es confundir la substancia con los accidentes". A esto no sé ni que haya que añadir, ni que responder."(46-48)

El resto insiste en adaptar los comentarios de la autora a la realidad del nuevo país al que se presenta ampliando la importancia de la crítica de costumbres y subrayando que la perversión de éstas se debe fundamentalmente a la mala educación; propone como alternativa una instrucción basada en un conocimiento profundo de los principios de la religión y fundada en valores verdaderos que beneficien a la sociedad.

La importancia que concedía a la educación de sus compañeras se recogía ya en el prólogo; tras establecer que ellas son el público lector al que destina la obra[**], se extiende en consideraciones sobre la educación femenina:

"Esto y el deseo de que se instruya mi sexo, me movieron a que añadiese algunas reflexiones. Son muy pocas las señoritas que procuran adornar su espíritu con la lectura de libros provechosos. Regularmente empleamos todos nuestros conatos en los adornos del cuerpo, teniendo (digámoslo así) ociosa y abandonada esta alma racional con que nos honró el Ser Supremo, y que nos distingue de los brutos. Esta prerrogativa tan superior debiera más bien avergonzarnos que envanecernos, si consideráse mos

---

* Este signo ortográfico figura en el texto, pero parece incorrecto.

** "Ésta con todas sus añadiduras y ribetes está destinada para las personas de mi sexo; y con ellas hablan más directamente que con otra alguna del otro varias cosillas que me ha parecido que debía prevenir" (5-6).

el mal uso que hacemos de alhaja tan excelente. Me intereso en sumo grado en los adelantamientos de mi sexo; y ya que mis esfuerzos no pueden ser suficientes para inspirarles otro modo de pensar más ventajoso, les suplico que apartando a un lado los aparentes obstáculos que puedan impedirles adornar sus almas con conocimientos propios de su nobleza, se apliquen a la lectura de libros morales e instructivos, para que ocupadas en tan útil cuanto agradable diversión miren con horror el vicio, y amen la virtud. Una señorita joven, con conveniencias, y absolutamente separada de todo cuanto pueda instruirla ¿en qué ha de dar, sino en ocupaciones pueriles, y aun perjudiciales? ¿De dónde procede tanta murmuración, tan pocos sentimientos de humanidad y compasión por las desgracias de nuestros semejantes? ¿De dónde tanta etiqueta; tanta intensión (sic) como nos inspira la bagatela de un descuido en una amiga, aunque haya dado pruebas convincentes de amistad y de cariño?¿De dónde el que las diversiones más fútiles, y tal vez más perjudiciales ocupen nuestra atención? ¡Ah! bien se deja discurrir: de falta de instrucción; acostumbradas desde la niñez a ocupar nuestras potencias intelectuales en bagatelas pueriles y vergonzosas, nos confundimos y damos por las paredes cuando queremos salir de los estrechos límites de nuestros conocimientos, y volvemos irremediablemente al camino trillado."(8-12)

Para sostener este discurso invoca su propia experiencia ("Señoras, compañeras y amigas mías, hablo por experiencia." (12)), fuente de la autoridad en las mujeres que no pueden alcanzarla mediante estudios refrendados por las instituciones masculinas[9].

Es así como desde el prólogo la traductora establece además de los tres motivos de sus cambios, los dos temas que considera claves en la novela: la moral y la educación femenina que se encarga de acentuar frente a otros valores del original mediante notas, sobre todo en la carta que trata de este asunto.

Finalmente, en el mismo prólogo, hace una interesante observación sobre el significado del término "sentimiento", en que se señala el nuevo contenido de una palabra que resulta crucial en la novela de fin de siglo: sentimiento, como reacción que provocan en el alma las "impresiones" que se manifiestan primordialmente a través de las lágrimas, que expresan tanto la alegría como la tristeza:

"Réstame solamente hacer una advertencia que parecerá ociosa; y a fe que no lo es. Redúcese a que por la palabra SENTIMIENTO no se ha de entender solamente el que se recibe de alguna pesadumbre, sino también por el gusto y complacencia que recibe el alma, según las diferentes impresiones."(18)

Además de las manifestaciones sentimentales de Zilia que recorren toda la obra hay al menos dos cartas que tienen como tema principal los sentimientos de la protagonista y su rechazado amante francés que compiten por mostrar la pureza y calidad de éstos pese al desengaño y el dolor que las circunstancias adversas les deparan. Esta característica desaparece en buena medida en la traducción española, pues María Romero otorga más espacio y dedicación al componente crítico-moral en sus intervenciones, sin subrayar, en cambio, este sentimentalismo que, si bien no se elimina, pierde fuerza frente a otros elementos.

La obra se inicia con una *Introducción histórica* que insiste en la bondad del pueblo peruano antes de la conquista; la ingenuidad, como virtud positiva de los pueblos primitivos que mantienen en su cercanía con la naturaleza, es la fuente de su sabiduría sencilla pero profundamente moral. Se libran así de los defectos y los vicios de la sociedad occidental que nacen de su progresivo alejamiento de lo natural pervirtiendo sus costumbres en favor de la apariencia, la relación

---

[9] Refiere la experiencia de su propia incultura hasta que su hermano la introdujo en las buenas lecturas; el prólogo continúa con otros tópicos que ya he señalado: el de obediencia ("sin que me pasase por la imaginación el darla a la prensa, pero que a ello me obligaron algunos sujetos que me favorecen con su amistad, de modo que me fue preciso condescender"(16)), el de la dedicación del tiempo ocioso ("[...] con mucho trabajo, pues así por el gobierno de mi casa como por los muchos trabajos que me cercan (de que es testigo fidedigno el pueblo en que vivo) no podía entregarme libremente a su estudio."(15)) el de humildad vinculado a su sexo ("[...] cuyos yerros pueden servir de disculpa al atrevimiento de una mujer"(17)), la utilidad de la obra en lo moral y la pretensión de servir de ejemplo a otras mujeres ("[...]; y además cometidas por el deseo de que las señoritas se aprovechen de la moralidad que contienen, y dar al público este producto de mi aplicación para animar a las demás señoras a que se atrevan, y den los de la suya"(17)).

social, etc... La civilización francesa se somete así a la perspectiva de un punto de vista considerado puro, ajeno a la conveniencia que rige la progresiva civilización.

En una carta dedicada a la crítica de la amistad superficial entre mujeres, negativa consecuencia de las imposiciones sociales, se resume el principio en que se basa la obra:

> "Dichosa la nación que sólo tiene al autor de la naturaleza por guía; la verdad por principio; y la virtud por primer político"(402)

Muestra de cómo elimina la traductora el significado profundo de la obra es la nota que coloca aquí:

> "Parece que no se puede decir más ni mejor; y desengañémonos que lo mismo sucede entre nosotras. No hay amigas para amigas: las más íntimas no se perdonan el menor descuido. Todas nuestras concurrencias se reducen a conversaciones inútiles en que se habla maquinalmente, sin que se sienta nada de cuanto se dice; juego, y murmuración que suele suceder que se quitan el honor con la detracción y maledicencia, dos que ayer fueron extremadamente amigas.[...] La prueba más evidente de que no hay verdaderas amistades, es la facilidad con que se contraen. Señores hombres, no hay que echar la especie en saco roto, que en esta parte no hay entre Vs. y las mujeres un pelo de diferencia."(402-403)

María Romero reduce así a un nivel práctico, de conducta, el principio filosófico, el mito del buen salvaje, en que se basa la obra; en su papel de transmisora acentúa las consecuencias prácticas de la filosofía de la obra original, incidiendo en los aspectos de crítica social más que en la crítica al sistema social como perturbador de la naturaleza humana. La frase subrayada, por otra parte, tiene el mérito de incluir a los hombres en un problema, el de las frívolas amistades, que solía considerarse exclusivo de las damas.

El resto de las notas, salvo escasas excepciones, se dedican igual que ésta a aplicar a la sociedad española las críticas que formula Zilia sobre la francesa; esto le permite a María Romero expresar su propia opinión al respecto, acentuando, en muchos casos, lo que la autora mencionaba marginalmente.

Así, cuando un joven comete la incorrección de tocar a la peruana, la autora, a través de la actitud de Zilia muestra que una indígena conoce mejor las leyes de la honestidad y la decencia que un joven francés. En ello insiste la traductora en nota (pp.199-200), señalando que dado el comportamiento de muchos jóvenes españoles este párrafo parece escrito a propósito para "nosotros", enfocando la cuestión dentro del trato incorrecto que los superiores dan a los inferiores; para apoyar el deber de la corrección en el trato con los inferiores cita a Madame de Genlis, lo que indica que la traductora conoce a esta escritora francesa, luego es lectora de novelas, que considera que estos textos pueden tener un contenido educativo y, finalmente, que otorga autoridad a una mujer:

> "La Condesa de Genlis en su tratado de *Adela y Teodoro*, (sino me engaño) rebate la opinión de un escritor francés que quiere que sean mirados los criados como unos amigos desgraciados. ¡Véase qué extremos tan opuestos! Pues esto mismo que sucede con los criados por acá, sucede con aquellos sobre quienes nos parece que tenemos alguna superioridad."(200)

Las críticas de Zilia que merecen más notas de la traductora son las que se refieren al culto a la apariencia, la falta de virtudes como la modestia o el respeto y las que se refieren a las conductas amorosas de los jóvenes franceses; se subraya así cual opina que es el principal valor de esta novela: la crítica de la sociedad, dejando en un segundo plano la relación amorosa de Zilia.

Las notas de María Romero son las siguientes:

- Cuando Zilia expone la perturbación que causa a su espíritu la desgracia de los nobles que viven con aparente riqueza, y pobreza real, y la dependencia de la caridad de la mayoría de la población; María Romero interviene con una nota (pp. 249-252) para establecer que los españoles son más caritativos, proporcionando, a la vez, ciertas reglas para una correcta caridad: no dar limosna a vagos, para no fomentar la ociosidad ni perjudicar a los verdaderos necesitados; la preferencia en la limosna de los enfermos, las viudas, los ancianos impedidos, los jóvenes huérfanos y los imposibilitados para ganarse el sustento. Finalmente contrapone la mesa del rico, "buscando ali-

cientes a un apetito que la sobra de todo, y la indolencia tiene enteramente desträgado, e inapetente", frente al jornalero pobre, rodeado de hijos robustos y juguetones, "con hambre sana y natural" contentándose con los manjares más groseros.

- En la obra se narra que Celina y su hermano se ven abocados a la vida religiosa por la ambición de su madre; esto le sirve a la traductora para condenar a los padres que sacrifican a sus hijos por avaricia, obligándoles a cumplir unos votos que aun abrazados voluntariamente son penosos:

> "El Ser Supremo no quiere víctimas forzosas, y ¡ay de aquellos que por intereses mundanos y efímeros, conducen al pie de los sacrosantos altares las inocentes víctimas de su perversidad!"(244)

(Esta misma condena de la profesión forzada aparece también en las *Cartas de Madama de Montier*).

- Cuando Zilia alcanza el conocimiento, a través de la escritura, llega también el desengaño: lo que creía muebles de oro, sólo son de madera adornada; este detalle, que en el texto reitera la crítica contra lo superficial de la sociedad en que se mueve, se convierte en metáfora del comportamiento general en la sociedad en la nota de María Romero:

> "Con efecto, a mi parecer todo cuanto nos rodea sigue el paso de las costumbres. Hubo un tiempo en que la gravedad de éstas se representaban hasta en el prolijo trabajo de nuestros muebles, los embutidos de marfil y bronce de nuestros escritorios y roperos, y la magnificencia de doradura y talla de los artesonados de los zaguanes. Todo era machucho, y sólido, pero con exceso; ahora ya se gradúa el mérito de las cosas por su ligereza baladí. [...] Antes se quitaban los hombres la vida por mantener una verdad, acrisolarla, y cumplir una palabra: ahora es la primera desconocida, y por consecuencia nadie se mata por lo que no existe sino casi en los espacios imaginarios; [...] Virtud maciza y sólida, Dios la dé: hipocresía y apariencia, a pedir de boca."(256-257)

La reflexión sobre el exceso de adornos, conlleva otra de María Romero (pp. 351-352) en que expresa su deseo de que se simplifique el traje, se haga más sencillo y cómodo, y sobre todo cumpla más su función de abrigo; por último pregunta:

> "[...] ¿en qué consiste, que según lo exige la costumbre, y lo que es más la buena crianza, sea preciso tener un hombre asalariado para que nos empuerque y enmarañe el cabello, con lo cual sólo se logra la conveniencia y alimentar a costa de nuestra sangre, una sentina de animalillos inmundos, e incómodos?"(351-352)

Este comentario, referido no se sabe si a los piojos o a los peluqueros, incide en lo más espectacular, lo más repulsivo, para atacar una costumbre inútil.

- En una ocasión, la ingenuidad de Zilia le lleva a suponer que los sabios y escritores gozarán de grandes beneficios en su país, sin que pueda creer que deben vender sus obras, como las viles producciones de la tierra, para subsistir. María Romero (pp. 273-275) afirma que no le sorprende que Zilia no creyera al religioso que le describió esta situación: el aplauso, dice, suele destinarse a los despreciables, olvidando a los beneméritos a quienes sólo hace justicia la posteridad; si bien esto es un honor pues sólo acontece a los grandes hombres.

- Cuando Zilia renuncia a solicitar ayuda económica a Deterville, amante rechazado, para acudir en busca de Aza, María Romero expresa (pp.321-323) la diferencia entre esta noble actitud y la de aquellas jóvenes que "contraen deudas y arruinan sus casas", conducta que atribuye a la imposición social de vivir por encima de las propias posibilidades, cuyo incumplimiento ocasiona el vituperio. La única excusa para esta costumbre es la de los que con un sueldo pequeño tienen, por su empleo, obligación de presentarse con la decencia que exige su graduación.

- Otro ejemplo de la reducción que hace la traductora lo tenemos cuando Zilia critica:

> "Que este [el talento] ha establecido riquezas quiméricas, sobre las ruinas de lo necesario: que ha sustituido una política superficial a las buenas costumbres, y remplazado el juicio y la razón, con un brillo falso del espíritu." (358)

Si la autora francesa hace abstracción, elevándose desde una reflexión sobre el excesivo gasto hasta la filosofía que lo sostiene, María Romero reduce la perspectiva nuevamente al gasto, elimi-

nando buena parte de la profundidad de la crítica hacia el sistema social (en cuanto a convención que aleja al hombre de sus principios naturales, pervirtiéndolo). La crítica tiene un carácter ilustrado pues se vincula el gasto excesivo a la mayor utilidad social que tendrían esos dispendios; llama la atención que achaque en primer lugar este uso a los hombres:

> "A vista de los crecidos gastos, que hacen algunos hombres (lo mismo digo de las mujeres) en cosas enteramente inútiles, cuando no perjudiciales, parece que a su modo de entender la palabra pobreza es absolutamente ociosa en nuestro idioma, o sino, un ente imaginario lo que significa, sólo a propósito para usado en cuentos de viejas. Cierto que es cosa graciosa, que una persona, que por más que se afane jamás podrá llegar a ser persona y media, tenga para su uso tantos coches; tantos y cuantos caballos, tantos y cuantos vestidos &c.&c,"(359)

A la social se une también cierta crítica por la hipocresía religiosa:

> "Ello es que todos se confiesan y..."(360)

Buena parte de las costumbres que se critican se deben a la mala educación que reciben los jóvenes; su idea de la educación a los jóvenes se basa en una buena instrucción sobre lo bueno y lo malo más que en la prohibición irracional basada en la autoridad paterna, que será necesariamente contrariada ya que atenta contra los principios elementales de la naturaleza sobre la que no sirve la autoridad ajena sino la propia. La traductora defenderá así la rebelión limitada contra la imposición maternal, siempre que esté destinada a buenos fines, como el matrimonio honesto. Por ello, afirma:

> "...que los padres que niegan a sus hijos ciertos placeres inocentes, de que no puede resultar alguna mala consecuencia, serán indispensablemente engañados y desobedecidos con el tiempo, y darán motivo a que hagan de noche lo que a su parecer es indiferente y no se les permite hacer de día."(191)

Aplica este principio a los amores ilícitos de Celina y lo que siente Deterville por Zilia.
Otras conductas concretas también son responsabilidad de los padres:
- el desprecio a lo extranjero que sufre la propia Zilia; la traductora dice:

> "Ciertamente que es la cosa más ridícula e infundada el reírse de un oriental porque se viste a la otomana, o de un otro cualquier extranjero porque sus trajes son como se usan en su país;"(151)

- la desenvoltura con que entran los cristianos en sus templos como si fueran teatro públicos; son escenario de relajación de costumbres y de escándalo, sus aledaños dan cobijo a blasfemos y haraganes, y se convierten en "cloacas o depósitos de inmundicias públicas" (pp. 345-346).

- la formación de caracteres frívolos; Zilia critica la uniformidad de las formas y adornos de las caras y vestidos de las mujeres, incluso en los ademanes. Los hombres son más variados, pero la aparente "meditación" de algunos le hace pensar que "la afectación es a mi modo de entender su carácter dominante"(215); María Romero introduce aquí una nota que establece la propiedad de estas observaciones para España:

> "Todos los extremos son viciosos por lo común; y desde la quijotesca góticocaballeresca, como dice N... hemos pasado a una frivolidad extremada, y superficialidad insufrible; de modo que la insustancialidad ha ocupado el lugar que dejaron vacío una seriedad y prosopopeya inaguantables. Todo esto es apariencia y nada realidad. ¿Quién hay que no quede edificado en vista de las pruebas de amistad y cariño que nos prodigamos unas a otras? Pues todo ello es conversación. Los besos y los abrazos no son ya unas pruebas evidentes, sino muy equívocas de afecto. ¡Oh si leyéramos buenos libros! ¡Oh si se nos adornará el espíritu!¡Oh si desde niñas se nos inspirara el desprecio a ciertas pataratas! Entonces seríamos mujeres; ahora somos unas figuritas de óptica, y nada más."(216-217)

Una rápida crítica de la autora se transforma en una reflexión de la traductora, que analiza las causas de este comportamiento, la mala educación de las mujeres, y propone los medios por los que podría evitarse, convirtiendo una alusión crítica en un tratado sobre educación.

Pero donde se extiende la traductora sobre el tema de la educación es en las cartas 33 y 34;

en ellas, Zilia, al hablar de la posición de la mujer en esa sociedad, destaca que los hombres "Las miran con respeto mi amado Aza, y al mismo tiempo las desprecian con igual exceso."(404); cree que ese desprecio se debe a la educación que reciben y que parte de que los niños parecen destinados sólo a la diversión de sus padres. María Romero apunta en nota un ejemplo de esta actitud:

> "No quiero que se me olvide ni pase la ocasión de decirlo. Conozco niños que se guardarán muy bien de coger un tenedor con la mano izquierda, o poner el pan con el asiento hacia arriba delante de sus padres, pero sin embargo podrán impunemente, y aun se mirará como una gracia muy chistosa, llamar a su madre... No sé si me ría o me compadezca."(414)

Este tema es especialmente querido para la traductora pues contiene un número elevado de notas de considerable extensión:

- La primera se refiere a la tibieza de la religión que se convierte en puro cumplimiento la asistencia a la iglesia; Zilia lo atribuye a que su preparación para el mundo se confía a unas religiosas que carecen de instrucción y no conocen el corazón que deben formar; por otra parte, los principios religiosos que deberían ser básicos, son aprendidos superficialmente y de memoria y el culto se reduce a las manifestaciones exteriores.

- Zilia prosigue señalando que no se infunde en las niñas respeto a sí mismas, para convertirlas en juez de sus propias acciones; se les hace preocuparse por la apariencia y se las inculca el amor propio; sorprende a Zilia que con esa base se pretenda obtener virtudes que ni aun se les dan a conocer, entre ellas la bondad; como ejemplo dice que son más tiernas con los animales que con los humanos.

La traductora subraya esta afirmación con una observación sobre su conducta personal: desde que ella misma se dedica a la lectura "se ha aumentado notablemente mi sensibilidad, y en el día me conduelo de un irracional maltratado injustamente."(422); pero no olvida la crítica a las otras señoritas ("cuyo corazón debiera ser más susceptible de sentimientos piadosos y compasivos"(423)) que presencian la ejecución de un hombre y "después de haber observado con atención e indiferencia los gestos y movimientos que producen las ansias de la muerte, hallan muerto un falderito, le da un patatús que por poco nos priva de sus gracias y sensibilidad."(424)

- Tampoco conocen la discreción, que confunden con revelar sólo a algunas amigas frívolos secretos; lo mismo ocurre con la moderación, la honestidad de costumbres, la equidad para con los inferiores y la firmeza en evitar a los viciosos; incluso hablan incorrectamente su propia lengua.

Señala María Romero que a este lado de la frontera ocurre lo mismo: los de una clase superior siempre desdeñan a sus inferiores (crítica ya formulada), aunque curiosamente los que se llaman caballeros y se comportan como tales tratan a los que de ellos dependen con familiaridad y atención y son, por ello, los más estimados por su pueblo.

Respecto al dominio de la propia lengua también tiene Romero algo que aportar:

> "A ninguna de nosotras se nos enseña el castellano, y aunque no se puede negar que las hay entre nosotras muy afluentes, y de lengua muy expedita, no es menos cierto que todas hablamos bien mal, aunque esto no quita que estemos muy satisfechas de lo contrario."(427)

En este sentido es un elemento importante en la obra la educación recibida por la propia Zilia; Aza ordenó a los amautas que la instruyeran porque "no has podido llevar con paciencia que mi ser semejante al tuyo, fuese reducido a la mezquina ventaja de dar la vida a tu posteridad."(63). Esta crítica afecta a la consideración en boga sobre la mujer que se veía ensalzada precisamente en virtud de su papel fundamental en la procreación, y a la que no se consideraba necesario educar para otra cosa. La diferencia de años que existe entre el original y la traducción no merma el interés de este juicio, pues en España, al es a fines de siglo, tras la Revolución Francesa, cuando empieza el triunfo de esa corriente reaccionaria.

Esta reflexión nos ofrece una nueva dimensión de esta novela por la que la protagonista se convierte también en "reivindicadora" de un papel distinto para la mujer, en su caso llevado hasta las últimas consecuencias cuando al final de la obra original decide permanecer soltera y

vivir sola, una vía alternativa al tradicional papel doméstico (en su casa o en la de otros) que se le otorgaba.

Zilia adquiere en Francia la cultura del país pero, en esta ocasión, el conocimiento le acarrea sinsabores:

> "Al paso que adquiero inteligencia, un nuevo Universo se va ofreciendo a mis ojos: los objetos han tomado una forma distinta; y cada conocimiento me descubre una nueva desgracia."(233)

Este nuevo aprendizaje supone con el ingreso de la mujer en un mundo ajeno que para Zilia, sólo acarrea dolor, pues descubre todos sus errores, la incapacidad de alcanzar un conocimiento completo y finalmente le permitirá descubrir la traición de Aza.

- El colmo de esta mala educación es la boda temprana de estas niñas, quedando bajo la tutela de unos maridos que tampoco se molestan en instruirlas: gozan entonces de libertad para recibir hombres en su habitación y pasan el tiempo en ocupaciones malignas; sus maridos no confían en ellas con lo que se convierten en adorno para divertir a los curiosos, pasan de la independencia a un comportamiento licencioso. La excepción la constituyen aquellas que por su nacimiento pueden proporcionarse por sí mismas lo que la sociedad no les da, aunque hay pocas de éstas. Las mujeres no son malas de natural pero le parece que los hombres, que no pueden sufrir la competencia de éstas, se empeñan en hacerlas despreciables, faltando el respeto a las propias y seduciendo a las ajenas.

La traductora interviene de nuevo con una nota (pp. 432-433) que se refiere a este punto. Establece que los hombres no llegarán a explotar todo su potencial intelectual mientras las mujeres no compitan con ellos, por otra parte, incide en la escasa autoridad concedida a la voz femenina:

> "Yo me sé el porqué pero no lo quiero decir, porque pobre de mí ¡cuál me pondrían! "He aquí, dirían, lo que sucede: ya se nos quieren subir a las barbas por que saben algo más que leer: no nos podremos averiguar con ellas ni con sus bachillerías, si les franqueamos la puerta a los estudios." Señores míos, ese es un terror pánico, hijo legítimo de la holgazanería: siendo ignorantes nosotras, no necesitan V. saber más de lo que saben, y si adelantásemos un poquito tendrían V. precisión de hacer un estudio muy sólido y apretar los estribos.[...] Pero a bien que algunas hay que ya van sacando los pies de las alforjas, que son bien conocidas, y a mi parecer dentro de poco nos veremos las caras, y el que caiga mire como se levanta."(432-433)

- Zilia razona que si el poder está en manos de los hombres ellos deben ser los culpables del comportamiento de sus mujeres, por indiferencia o por incitación al vicio, un argumento reiterado también por otras mujeres. Algunos hombres, sin que la ley intervenga, arruinan a su familia y otros se muestran tan avariciosos que dejan vivir en la indigencia a su familia.

La nota de Romero en este punto, señala su extrañeza porque la ley no castiga a los que siendo miserables impiden que su dinero circule, con el consiguiente perjuicio social, sobre todo cuando habrán de abandonarlo todo tras su muerte (pp. 432-433).

- Los dos lamentos de Zilia son que se exija a la mujer una fidelidad sin recibir ninguna atención por parte de su marido, y que éstos y los padres se empeñen en perpetuar este estado de cosas "con la ignorancia, la incapacidad y la mala educación."(441).

La longitud de este capítulo, que completa las referencias al tema esparcidas a lo largo del texto, aumentada considerablemente por las notas de la traductora revela la importancia capital que ésta concede a la educación femenina, a la que convierte en el centro de la novela.

Finalmente, algunas notas están encaminadas, como señalaba el prólogo a rectificar los errores de la obra en materia religiosa; la primera de ellas surge cuando Zilia es enclaustrada en "una casa de Vírgenes" y se lamenta de la ignorancia de sus compañeras lo que merece una breve nota de la traductora que defiende a las religiosas españolas:

> "Esto habla con las de Francia; téngase así entendido para evitar equivocaciones."(240)

Con esta nota sale al paso de quien pueda considerar universal la afirmación sobre la ignorancia de las religiosas, no se sabe si porque es su opinión personal o por no ofender a la censura.

Sobre este tema se vuelve cuando Zilia tiene su primer contacto con un religioso, al parecer bastante instruido; ella, a pesar de entender las normas, basadas en la ley natural de la religión cristiana, no alcanza a conciliarlas con el comportamiento de los que la profesan; la nota de María Romero (pp.261-263) recoge sus propias reflexiones sobre este tema: hay más hipocresía y superstición de lo que se piensa, las costumbres de los católicos harían formar un concepto erróneo al que se acercase atraído por la dulce doctrina del cristianismo, y finalmente, los encargados de servir de modelo dan muy mal ejemplo.

El mayor problema que encuentra Zilia para aceptar esta nueva fe es el desprecio con que el religioso le habla de su propia cultura; María Romero, en nota (pp. 264-266), critica la intolerancia de ese hombre. Dada la complejidad del tema y la autoridad necesaria para hablar sobre religión, lo primero que hace es excusarse por semejante atrevimiento siendo mujer:

> "Conozco cuán delicada es la materia para mi pulso femenil; pero permítaseme una reflexión que me ha sugerido más bien mi celo piadoso que mi talento. "(264)

Pasa luego a citar "al apologista de Cortés" que comentando la decisión de éste de derribar los ídolos, dice, entre otras cosas, por boca de Fray Bartolomé de Olmedo, que no era una decisión prudente; esto sirve de base a su propia opinión:

> "Y a mi corto modo de entender no hay duda en que como despreciar una secta, no es lo mismo que convencerla de falsa, siempre será un paso que exaspere más bien que suavice, para dar oídos a nuestra religión; y tengo por indudable, que admitidas las verdades de ésta, los errores de la falsa se arruinarán por sí mismos."(265-266)

Sin embargo, la mayor intervención de la autora es la inclusión de la última carta. Tras la traición de Aza, Zilia decide retirarse al campo en completa soledad; esto, como le indica Celina, no es visto con buenos ojos por la sociedad francesa, a lo que ella responde que la honestidad está en su corazón y no depende de la consideración pública:

> "Yo no tributo mis holocaustos al simulacro de la virtud, sino a la virtud misma."(494).

La carta cuarenta y uno, última escrita por la autora, da cuenta de que Zilia ha recibido un billete de Deterville, en que, por lo que le contesta la peruana, le declaraba violentamente su amor. Zilia deja claro que nunca obtendrá el francés su corazón, demasiado herido por la traición hecha a su buena fe, pero le ofrece a cambio una amistad perfecta, plena de confianza y sinceridad; le propone que vivan en la lectura recíproca de las almas y el intercambio de conocimientos. Deterville teme que la soledad y el retiro alteren su salud; sin embargo, éstos, dice Zilia, sólo son peligrosos cuando se acompañan de la ociosidad y ella se propone estar siempre ocupada con el estudio de la naturaleza y el conocimiento, inabarcable en una vida, del Universo (volviendo en cierto modo a sus orígenes cuando consideraba esta maravilla como la mayor fuente de placer). Por último, cuenta con el placer de SER ("este pensamiento tan dulce; esta felicidad tan pura; YO SOY, YO VIVO, YO EXISTO, podría por sí sola hacernos dichosos, si se tuviera presente, si se gozase, y si se conociese su precio"(502)).

La obra, tal como la concibió su autora termina con esta invitación a Deterville, que excluye los extremos de la pasión a cambio de la tranquilidad del afecto:

> "Venid, Deterville; venid aprenderéis de mí a economizar los recursos de nuestra alma, y los beneficios de la naturaleza. Abandonad esos sentimientos tumultuosos, destructores imperceptibles de nuestro SER: venid, aprenderéis a conocer los placeres inocentes y durables; venid a gozarlos conmigo: vos hallaréis en mi corazón, en mi amistad, y en mis sentimientos, todo cuanto puede subsanar la pérdida del amor"(502-503).

Este final original de la novela supone una alternativa a la tradicional opción matrimonio-muerte para la heroína que no era aceptable para la sociedad que debía recibirla y que provocó

tanto el cambio, como hace esta traductora, como la sucesión de segundas partes y continuaciones que pretendían aprovecharse del éxito inicial de esta obra y reconducir el final de la misma hacia un modelo adecuado (es lo mismo que ocurría en *La Princesa de Clèves*). Así, en la edición de 1798 se le añadieron 15 cartas bajo el nombre de *Lettres d'Aza*, obra de Lamarche-Courmont. En la edición española de Romero, la traductora añade una carta en la que "se cierra" de manera más aceptable la novela.

En el prólogo ella renuncia a exponer qué razones le llevaron a escribirla, pero dice que fueron consultadas y le parecieron suficientes:

> "En cuanto a la carta que he añadido nada tengo que decir, sino que para ello he tenido razones poderosas (que he consultado) que omito, porque nadie me quitará que haga un tanto cuanto de la misteriosa, por lo que no importa un bledo: si fuese (como lo creo) inferior a lo demás de la obra, paciencia: yo no sé más: hacer cuenta que no la he escrito, no leerla." (pp 17-18)

Para incluirla se basa en la buena predisposición que Zilia mostraba hacia la religión, obstaculizada sólo por el desprecio que el religioso que le inculcó las primeras nociones en la materia mostró hacia la religión de la peruana; indica en nota:

> "Esta buena disposición que Zilia da a entender en sus dudas, sugirió el pensamiento de añadir la última carta."(480)

A diferencia de la brevedad de las cartas finales en que se precipita el final con la traición de Aza y su determinación de vivir en soledad, la última escrita por Romero, ocupa catorce páginas; se dirige a Deterville y su hermana, en París. El estilo es mucho más retórico, alargando varios párrafos la presentación del estado de su alma antes de participar a sus corresponsales de la decisión que ha tomado, del mismo modo que después complica la expresión de esos sentimientos frente a la claridad con que siempre se había expresado Zilia.

La carta se inicia agradeciendo a sus amigos que le hayan mostrado el camino de la eternidad introduciéndola en la instrucción de la religión cristiana:

> "¿Qué merecimientos hay en mi para que por tan extraordinarios caminos me hay conducido la Omnipotencia Divina a su precioso rebaño? ¿Cómo es posible no envanecerse? Pero ¡oh miserable! ¿quieres medir la grandeza de un Dios por tu mezquino corazón?" (506-507)

Romero prolonga la narración imaginando que Deterville visitó a Zilia llevando consigo un sacerdote para que la acompañase en su retiro. Este sacerdote era un modelo de su clase que responde a las exigencias que sobre el modo de instruir a extraños en la religión cristiana planteaba la traductora a propósito del anterior que trató a Zilia:

> "...; pero era además, tan agradable su fisonomía; su ademán tan modesto y placentero, y tan agraciada la brillantez de las canas, que sin poder contenerme, corrí, como sabéis, a obsequiarlo, y ofrecerle todo cuanto pendía de mi arbitrio..."(510)

Su aspecto sencillo ocultaba todo un caudal de ciencia y virtud. El método de este sacerdote consiste, precisamente, en lo que Romero había especificado en una nota: ilustrar sin oponerse radicalmente a la religión idólatra de Zilia, sino escuchándola y oponiendo la doctrina católica con "razones tan sencillas y familiares, y en un tono tan insinuante y persuasivo, que en arbitrio me interesaba y adoptaba sus dictámenes."(511-512)

Para ilustrarla recurría a la misma naturaleza, que le llevaba a reflexionar sobre la existencia de un agente superior al Sol "no siendo por mi convicción propia más que un agente de su poder a quien en la repartición de las causas segundas le fue dado vivificar y nutrir con su calor a los seres, cual con el suyo las inocentes avecillas a las producciones de su especie."(513)

De este renovador efecto sobre sí misma pasa a reconocer los beneficios que la religión tendría para los peruanos, a los que incita a disfrutarlos. Esto le lleva a un aserto que la traductora había expresado en el prólogo: que perdonen los errores de los conquistadores, sólo hombres al fin y que sólo "conspiran" para su felicidad".

La carta termina anunciando su bautismo al que invita a sus amigos. Esta invitación es similar, en la forma, a la que formulaba Graffigny en su última carta, pero muy diferente en su contenido:

> "Venid participaréis de la tranquilidad que reina en mi espíritu desde que abjuré de mis errores y albergué en mi corazón el puro e inefable placer que inspiran las verdades soberanas de vuestra creencia: Venid veréis el fruto de vuestra amistad y conversión en el desprecio con que miro las glorias mundanas, que miserablemente encantaron en otro tiempo mis sentidos y potencias: venid a tener parte en la alegría de vuestra Zilia, tan digna de compasión por sus errores pasados, como de vuestro cariño desde que la Santa verdad ilustró su entendimiento: la que al presente mira al mismo Aza; aquel objeto de su antigua ternura, como a todos los demás humanos, de quienes, aunque indigna, se conceptúa hermana:"(517).

Enumera después las causa por las que reza: la prosperidad, felicidad y vida eterna de sus amigos, que mantenga a Aza en la creencia que ha abrazado, que auxilie a los españoles en su empresa e inspire a sus compatriotas docilidad para abrazar esta religión, reivindicando así la labor de los conquistadores españoles cuya actitud justificaría por la divulgación religiosa:

> "Estas serán mis últimas súplicas hasta mi último aliento en que pagando a la naturaleza el tributo inevitable, se cierren mis ojos a la luz del día entre las dulzuras del amor divino, y en brazos de la [pasión] más pura e indeleble."(518)

Esta adición no concuerda con el espíritu crítico de la obra, con la personalidad independiente de Zilia y menos aún con el contenido de la última carta de Graffigny; María Romero elimina esa liberación femenina que radica en la absoluta independencia que, sustentada por recursos económicos propios, le permite prescindir de los hombres y de la sociedad para dedicarse al ejercicio de una actividad que, por otra parte, es considerada especialmente adecuada para las mujeres: el estudio de las maravillas de la naturaleza (la Filosofía natural que recomendará la protagonista de la traducción de Rita Caveda y Solares); femenina porque la materia es propia de la mujer, considerada como ser natural frente al ser cultural que es el hombre, y la mantiene al margen de la cultura creada por los hombres, recogida en libros y de enseñanza reglada.

La traductora propone, en cambio, la sumisión de la protagonista a una instancia superior, la religiosa, bajo la supervisión de un hombre; además sustituye la busqueda del conocimiento por la aceptación de la verdad religiosa revelada, con lo que elimina su independencia intelectual.

Por otra parte, como he señalado en el texto, el original presenta una pasión sentimental, aunque pura, protagonizada por una mujer que demuestra su superioridad moral en la fidelidad que profesa al amado; en este sentido, el sentimiento, elemento fundamental de la obra, es respetado por la traductora pero se ve oscurecida por la abundancia de notas que subrayan el caracter crítico de la obra.

En lo que se refiere a la crítica de costumbres el original aprovecha el punto de vista de una extranjera, Zilia, proveniente de una civilización más cercana a la naturaleza y, por tanto, más virtuosa para enjuiciar el sistema social que favorece comportamientos no deseables; en esa crítica, se adjudica parte de la responsabilidad a la educación que reciben sobre todo las mujeres, pero el peso de la culpa cae sobre el alejamiento progresivo de esta sociedad de los dictados de la naturaleza. María Romero, en cambio, resalta la importancia de la educación dedicándole numerosas notas y convierte las críticas al sistema social, que corrompe al hombre, en críticas a comportamientos concretos, pasando por encima de la base filosófica de la novela.

La crítica deja malparadas a las mujeres pero el comportamiento virtuoso de la protagonista muestra que la educación puede conseguir que éstas se respeten a sí mismas y que se hagan respetar de los hombres; ya en el prólogo señalaba que la diferencia entre su educación y la de su hermano había sido tan notable que la había excluido del mundo de la cultura al que sólo llegó por la voluntad de ese mismo hermano que la inició en las buenas lecturas:

> "Pero mi hermano, que tenía tanta, o más afición que yo a la lectura; que había tenido mejor elección; que se condolía de verme perder el tiempo y la vista en leer tantos y tan inútiles despropósitos; y que últimamente tenía más tiempo de vagar para

tomar por su cuenta mi reforma, me fue cebando con libros proporcionados a mi situación, que me fueron sacando de aquellas casi estupidez en que me hallaba sumergida; y últimamente, no sólo consiguió hacerme leer cosas útiles y agradables, sino el que aborreciese y abandonase todas aquellas patrañas e inútil fárrago que tanto me embelesaban."(13-14)

En una nota, como he señalado, llama a la mujer a elevarse sobre sus propias limitaciones y achaca al miedo del hombre el que ellas carezcan de opciones educativas que dificultarían su prepotencia cultural.

A pesar de esta reivindicación en lo intelectual, en lo moral y en la vida práctica no le debió parecer recomendable la soledad femenina o la lucha de igual a igual con los hombres, pues donde Zilia renuncia a su compañía, ella la proteje con el manto de la Iglesia.

Su interés radica así en la introducción en España de una obra de éxito que contenía algunos elementos comunes a la novela triunfante de la época: el punto de vista de un extranjero que proviene de una cultura diferente, la pasión amorosa, el protagonismo femenino, etc...; sin embargo, su aportación pierde importancia al convertir esa novela en una obra de crítica de costumbres y educativa, despojándola del final liberador por la mujer del original y de la base filosófica que la sustentaba.

"Cartas de Madama de Montier" de Mª Antonia Río y Arnedo: tratado religioso-moral para la mujer.

El título completo de esta obra es *Cartas de Madama de Montier, recogidas por Madama Le Prince de Beaumont, traducidas del francés por Doña...* (tres volúmenes). Madrid, Imp. de Benito García y Compañía, 1798. Se reeditó en 1801 con ligeras alteraciones en el título: *Cartas de Madame Montier a su hija* (Madrid, 3 vols. 8º)[50].

Paula Demerson recoge el siguiente comentario de la *Gaceta*[51]:

> "Los consejos que da la heroína a su hija casada, hacen de este libro una escuela de perfecta educación.
>
> Es la primera vez que esta obra, varias veces impresa en Francia se conoce en España. Traducción muy cuidada."

Antes de esta obra había traducido ya una novela de la que no se conoce ejemplar: *Sara Th. Novela inglesa traducida del francés por Doña...* (Madrid, 1795); podría haber sido una traducción significativa para la introducción del nuevo pensamiento "filosófico" si hubiera respondido a las esperanzas que Montesinos deposita en ella:

> "Creo que si se exceptúa la *Sara Th.*, de Saint-Lambert, traducida por doña María Antonia del Río y Arnedo, y publicada en Madrid en 1795, lo que los no versados en francés pudieron gozar de los "filósofos" fue casi nada. Gran acogida debió dispensarse a *Sara Th.*, pues hasta Godoy creyó bueno mencionar la aparición de ese libro en sus memorias."[52]

Sin embargo, teniendo en cuenta la descripción que se hace de ella en *Diario de Madrid* (el 26 de septiembre de 1795), puede asegurarse que poco quedaba en ella de la "filosofía" original; decía:

> "*Sara Th.* Novela inglesa, traducida del francés por Doña María Antonia del Río y Arnedo: esta obrita, apreciable por su sencillez, presenta un modelo del desempeño de las obligaciones de una madre de familia, un ejemplo de la felicidad que produce el cumplimiento de ellas y pintura agradable de las delicias de la vida del campo; para

---

[50] Apud. MONTESINOS,J.F.: *Op. cit.* p. 217.

[51] *Op. cit.* p. 85. Indica también que fue anunciada *Gaceta* el 15 de diciembre de 1795, pero éste es el año de la traducción de *Sara Th.*, mientras que la primera edición conocida de estas *Cartas*... es de 1798. Quizá sea confusión de Demerson.

[52] MONTESINOS, J. F.: *Op.cit.* p. 20.

formar una justa idea del mérito de esta novela, basta decir que es una de las que se contienen en el excelente y celebrado poema de *Las Estaciones*; se ha impreso con todo esmero, y se vende en la Librería de García, Calle de la Gorguera, a 5 rs. en pasta y 3 a la rústica."

Lo que se valoraba en esta crítica es la perfecta adecuación de la protagonista al ideal de madre de familia que consigue su felicidad y la de los suyos mediante las virtudes de la abnegación y el sacrificio, lo que la capacita para servir de modelo, ofreciendo a la vez una visión idílica de la vida doméstica en el campo, lugar especialmente propicio para la vida familiar alejada de las intrigas de la Corte y de las convenciones sociales que apartan al hombre de su bondad natural; es decir, aquellos principios que la convierten en lectura propicia para jóvenes casaderas y la sitúan entre las novelas morales y educativas.

En elogio de esta traducción se publicaron también en los periódicos dos poemas y para criticarla un duro comentario en el *Semanario de Salamanca;* los poemas de elogio insisten en las cualidades que favorecen la armonía doméstica y la felicidad conyugal; además llega a revestir a la traductora con las cualidades del personaje de la novela, identificándolas, lo que señala hasta qué punto la imagen pública de la mujer iba a verse condicionada por lo que firmaba con su nombre y cómo esto había de afectar a su elección de la novela que decide traducir o escribir; aquí la virtud de la traductora se equipara a la de su protagonista:

"En elogio a la traductora de la novela inglesa *Sara Th...* publicado en el *Diario de Madrid* del 26 de septiembre de este año:

ANACREONTICA

Al paso que te ciñen
de rosas y claveles
las gracias que en ti vemos
brillar tan dulcemente;
Tú, que puesta en los coros
de sus danzas alegres
amor del cielo fueras,
y envidia de Citeres;
También admite ahora
por orlas de tus sienes
las hojas de la diva,
que Palas te promete.
Amor agradecido,
y enajenado al verte
pintar con tanta gracia
sus dichas y placeres
ya llama al himeneo
que del cielo desciende,
y apacible entrambos
a tu vista se ofrecen.
No tímida los huyas,
no de su ardor receles,
que realizar de *Sara*
la gloria en ti pretenden
¡¡oh! góceste mil años
venturosa mil veces,
sin celos, sin envidias
perfidias, ni desdenes."

El segundo, publicado a continuación, destaca también la "felicidad doméstica" como un logro basado en el amor y la virtud, que les capacita para superar los infortunios y las trampas del destino (lo que remite a las protagonistas de novelas cuya inocencia es constantemente perseguida por la desgracia); en los tercetos se considera a la novela y a su protagonista como modelos, es decir, que su intención moralizante era manifiesta; por otra parte destaca esa visión heredera del platonismo que vincula belleza física y virtud tanto en la protagonista de la obra como en la traductora:

"Al mismo asunto

SONETO

Amable sencillez, pura alegría
felicidad doméstica, que esclava
la tierra del dolor en vano ansiaba,
y sola imagen del soñar creía;
La dulce SARA os abrigaba un día
en el feliz recinto que habitaba:
Allí el amor con la virtud reinaba,
allí el contento su mansión tenía.
Fue siempre el hado a su inocencia amigo:
Pero que al fin el celestial modelo
otra dama bellísima pintara,
que luce en gracias a la par contigo.
Esto faltaba a tu ventura, ¡¡Oh, SARA!
y hoy te lo ofrece bondadoso el cielo."[9]

El comentario crítico del *Semanario de Salamanca*[9] incluye referencias a estos sonetos, destacando la belleza de la mujer como valor en la crítica; se aleja, por otra parte, de este coro de alabanzas con intención de satirizarla, propósito que queda marcado al elegir una cita de Jorge Pitillas para iniciarla:

"*Todo prólogo entona cantilenas.*
Jorge Pitillas *Sátira*

Mi buen amigo D.: no crea Vmd. que fue temor dar mi voto sobre el *Gonzalo* las cuidadas cabezas, y lo poco ducha que estoy en lo que forma el alma de un romance épico, hizo que no me determinase a notar y poner por escrito lo que me agradó en su lectura. ¿Y qué hay perdido en ello? V. me dio una crítica tan completa, que aunque en algunas partes sea superior a mis alcances, en general me pareció acertada; si bien nada quiere decir mi voto. En prueba de que deseo dar a V. gusto, cuando me anima por bondad a ejercitarme en este estilo, diré a V. lo que me ha parecido una novelita inglesa, intitulada *Sara Th...* y que acaso habrá V. leído; aunque no faltará quizá quien me tenga por una bachillera, y diga de mí lo que V. solía decirme de la consabida Doña María.

Luego que se anunció en la Gaceta esta obrita impresa, decía, *con esmero*, que yo no veo, y *apreciable por su sencillez*, y porque *presenta un modelo de desempeño en las obligaciones de una madre de familia, un ejemplo de la felicidad que produce el cumplimiento de ellas, y una pintura agradable de las delicias de la vida del campo*, creyendo por esta vez a la *Gaceta*, a pesar del Satírico Iglesias, la pedí, la leí, y creo que no nos han dado en este anuncio tanto chasco como en otros. Es verdad que me ha parecido la obrita *demasiado corta para tan largo prólogo*, como lo confiesa la Sra. traductora: pero me hago cargo que es novicia; que tenía que decir que éste era su primer ensayo; y que si lo publicaba, no era por tener ínfulas y pujos de escritora, ni por vanidad, sino por ser una buena hija, y no querer sus señores padres que echase todo su gozo en el pozo, y como suele decirse, en saco roto. De los versos en elogio de la novela y su traductora no diré a V. sino que he leído mejores, como V. sabe, aun del autor del último soneto; en este sólo me gusta el que nos diga que la Sra. traductora es hermosa; pues aunque mujer, no me come la envidia; y me alegro saber que la Sra. traductora es hermosa, y que es dichoso el que la mira y escucha; aunque dudo que con esto sólo se tuviese por dicho el mismo que la elogia.

En la novela todo me ha parecido blando y apacible, como la vida de Sara y Philips; se hace ver en ella, que aun en la vida laboriosa del campo se puede dar lugar a los recreos del espíritu; y en cuanto yo alcanzo, está tan oportuna la descripción de su librería, como bien escogidos los libros que la componen; y a la verdad que si sólo en una vida ocupada se puede conservar la inocencia, fuente de felicidad, sólo pueden hallarse costumbres dulces y humanas, cuando a las ocupaciones y ejercicios corporales se mezcla una lectura escogida, que al paso que ilustra el entendimiento, guía el corazón por medio de las imágenes tiernas y risueñas que le pone delante.

No le falta su maravilloso a esta novela, a su trama que con su desenlace sor-

[9] *D.M.*, nº293, 20-X-1795, pp. 1189-1190.

prende agradablemente; aunque acaso críticos de tantas narices, como un amigo que yo tengo, creerá demasiada ligereza en Sara confiar el secreto de que pendía la felicidad de su vida a un advenedizo, que después se halla ser aquel mismo primo con quien ella no quiso casar; a quien ella hizo amplia donación de todos sus bienes, dándose luego por muerta, y de quien no quiso volver a aceptar lo que verdaderamente era suyo, y no podía defraudar a sus hijos. Mas la pintura del anciano padre, su candor, su alborozo, la correspondencia tierna de los esposos, la escena de familia tan aunada con sus dueños y otros pasajes hace agradable su lectura y a mi parecer útil; aunque no excita aquellas fuertes conmociones que dejando impresiones duraderas disponen el alma sin sentirlo a apreciar la virtud, y practicarla como por instinto.

El estilo:::¿pero qué entiendo yo de estilo? En este instante acaba de entrar nuestro amigo B... y viéndome ocupada en cosa tan ajena al parecer de mi sexo, con la superioridad que V. se toman, me hace dejar la silla, para darle, dice él, la última mano. Ya, ya le dejo.

"La dedicatoria está demás: *toda dedicatoria es Clausulones*, decía Pitillas; esto era bueno para contárselo a su abuela, como suele decirse; y si su merced, la Señora traductora, no conoce a su abuelo, ningún interés teníamos nosotros en conocerlo.

Bien dicho: la obrita es demasiado corta para tan largo prólogo: ni ha dicho V. ni dirá otra verdad como ella mi Señora Doña María Antonia. [...]: bien sabe V. Señora mía, que allá en tiempos en que se creía saber mucho porque se sabían muchas cosas, y componer un buen libro por que se publicaba un libro grande, tuvieron los más la debilidad de embutir sus obras de quisicosas, como aprobaciones plomíticas, elogios descabellados, y sobre todo versos y dísticos en latín, y versos, y décimas y sonetos en castellano: fárrago todo y hojarasca sólo buena para el fuego, y fárrago que sabe V. condenó Cervantes con su buen sentido, su sal y su chiste, poniendo disparatados elogios al principio y postre de su primera parte del Quijote. ¿Sabe V. lo que ha hecho V. con su prólogo y los versitos? Quiso V. regalar a la nación una cosita cuca, y cual debía salir de las manos de una señorita, una novelita impresa con esmero; y nos dio V. por tres reales a la rústica, y por cinco en mala pasta, nada menos que un libro impreso en la *calle de las Aguas*, y que se hallaría en la *calle de la Gorguera*, tres veces más caro, que lo que cuesta en francés en seguida de *Las Estaciones* de S.Lambert, donde se halla dicha novela.

"Bien se conoce que sabe V. bordar, Sra. mía, y nada menos que a tambor. V. ha dado sus golpecitos al original, ya en la descripción de la librería; ya en otros dibujos; y a la verdad que alguno me parece de *mano maestra:* pero no le perdono a V. que en lugar de mentar los *Romances* de *Richardson* diga V. a la pag. 77 *buenos libros de Moral*, pues los más de sus lectores entenderán el Larraga, o el Echarri; de lo que estaba bien lejos el autor cuando suponía que los felices esposos leían el Richardson.

En punto de traducción no es de lo peor que corre, aunque se conoce que han andado dos manos, y *que no faltó un alma caritativa que tomase a su cargo pulirlo*, y que se olvidó de ello algunas veces. Testigos estas locuciones, me apoyé demasiado sobre mi pesar... cayó sobre sus rodillas... y yo le regué con mis lágrimas... besando ciegamente una de sus manos... en la pág. 66 se le da a la palabra *Fermier* el significado impropio de *labrador*, como se ve enmendado a la página 71. Tenemos principios, más allá de los cuales no podemos ser arrastrados por las circunstancias, y que fortificamos con la Religión...&c.&c.&c.

Vaya, vaya que puede V. haber apurado su hiel, Señor B ..No creí que fuese V. capaz de desmandarse tanto. Estos hombres son ciertamente unos entes extraños: si tratan de rendirse a nuestra belleza y nuestras gracias, se arrastran vilmente por los suelos; pero si se trata de letras y de conocimiento, si se habla de entendimiento, luego salen *"a la mujer negolo"*. Feroces musulmanes son todos V. por cierto; y casi estoy por no enviar a V. este borrador, no sea que caiga en la debilidad de dar asenso a todo lo que dice nuestro amigo; pero fío en el respeto que siempre ha merecido a V. nuestro sexo, y a la amistad con que favorece a su atenta servidora"

Esta crítica ofrece bastantes datos sobre esta obra desgraciadamente desconocida; primero, la adaptación a la que se somete el original transformando su sentido, excesivamente "revolucionario" para la España del momento, en una desactivada novela moral (lo que se indica con el ejemplo de los cambios en la librería) muy de acuerdo con los criterios al uso en el país: mientras que la adaptación es positivamente valorada por la supuesta mujer que inicia la crítica, que considera bien escogidos los libros de la biblioteca el amigo desvela la sustitución por la que se desvirtúa el original, viniendo así a descalificar el criterio de la dama que se ocupa en la crítica de forma aficionada (no basada en los conocimientos necesarios), sin entrar a fondo en los aspectos importantes.

La mujer que inicia la crítica repite ideas convencionales como la necesidad, para las mujeres, de ocupar el tiempo con actividades físicas y espirituales que impidan el ocio, o el juicio positivo que merece la obra por ser útil y agradable, aunque eche en falta las fuertes emociones que impulsan a practicar la virtud.

Esta supuesta mujer es, por otra parte, la que expresa dos ideas acerca de la relación entre literatura y mujer: primero, que las obras de mujer se juzgan con un criterio distinto, alabando, por ejemplo, su belleza, un aspecto que no aparece en la crítica a un varón; segundo, la absoluta negación de la capacidad de juzgar y opinar a las que están sometidas las mujeres; la voz femenina de esta carta los compara con los musulmanes, que en algunas novelas (como las *Cartas de una peruana* y en la *Apología de las mujeres* de Inés Joyes Blake) aparecen también como representación de los bárbaros que niegan que las mujeres tengan alma.

El primer punto, el diferente criterio aplicado a la obra femenina, es indiscutible, el segundo, la carencia de autoridad crítica en una mujer, se queda en simple queja si se tiene en cuenta que la crítica de esta mujer es descalificada por la sistemática y rigurosa del amigo, y el propio juicio que ella hacía de la novela; demuestra que carece de esa capacidad con sus propias opiniones y vacía de contenido su protesta.

Volviendo a la obra, el encargado de la crítica se extiende en otros dos puntos: la habitual desconfianza, sin aportar pruebas, sobre la autoría real de la traducción cuyo mérito se adjudica al oscuro colaborador encargado de "retocar" la traducción, señalando que la moda prestigiosa de las señoritas traductoras de novelas morales llevaba a este tipo de trampas literarias; finalmente, esta crítica es un pequeño tratado sobre los prólogos, y en este sentido lo he estudiado más arriba.

La misma traductora, María Antonia Río y Arnedo parece ser la responsable de la obra que se anuncia el día 1 de mayo de 1832 en la *Gaceta: La presidenta de Turvel, novela escrita en cartas y traducida del francés por Doña María Antonia Río y Anedo* (sic), quizás una selección de las cartas del personaje de *Las amistades peligrosas*, precisamente de la inocente seducida, o una secuela de esta novela que no conozco; tendría en tal caso un alto valor ejemplificador dado el carácter de la protagonista. No la he encontrado citada en ningún otro lugar, y no conozco ejemplar, aunque los datos parecen indicar que sería la misma autora.

Las dos obras traducidas por Mª Antonia Río y Arnedo, *Sara Th.* y *Cartas de Madama de Montier*, poco tenían que ver en lo que se refiere a su estilo e intencionalidad pero tras la intervención de la traductora ambas quedan convertidas en novelas morales, lo que indica la importancia de su intervención y el propósito que la guiaba en su trabajo.

Las *Cartas de Madame Montier* es traducción de *Lettres de Madame de Mortier de ***, sa fille, avec les réponses*, publicada en 1756[55]; la traductora ha eliminado del título la referencia a todo corresponsal que no sea Madame de Montier, centrando el protagonismo exclusivo en las cartas instructivas de la madre; por otra parte ha incluido el nombre de la autora original, que supone la presentación del carácter del texto y su éxito ante el comprador o lector dado que era ya conocida en el país por traducciones anteriores y por su presencia en la Corte española. De Le Prince de Beaumont se habían traducido ya al castellano *Almacén y biblioteca completa de los niños* o *Diálogos de una sabia directora con sus discípulas de la primera distinción*... [56], que se reedita en 1790[57] y en diversas ocasiones hasta 1846[58]; esta obra tuvo además una continuación, *Almacén de*

---

[55] *S.S.*, nº 273, 17-XII-1795, pp. 269-273.

[56] El *Dictionnaire de lettres françaises*, p. 740. la cita como *Lettres de Mme. du Moutier*).

[57] Trad. por don Matías de Guitet, 2 vols. 8º. (anunciado en *La Gaceta*, de 8 de octubre, p. 360, donde se citan las *Conversaciones familiares*, de la misma autora como existentes en la misma librería, la de Manuel Martín, calle la Cruz). Apud. MONTESINOS, J.F.: *Introducción a una historia de la novela*. Madrid, Castalia, 1966. p. 217.

[58] Madrid, Barco López, 4 vols. 8º.

[59] 1824 (París, Smith, 2 vols., 12º y Burdeos, 4 vols. 8º.), 1828 (trad. de Guitet, Madrid, J. Viana Razola, 4 vols. 8º) y 1846 (Nueva edición, París, Mezin, 12º).

las señoritas adolescentes o Diálogos de una sabia directora[59], traducido en 1804; en 1797 se publica la traducción de *La nueva Clarisa o Cartas de Clarisa Derby a Madame Harleta...* [60]; todas ellas se siguieron imprimiendo en Europa a causa de su intención pedagógica[61].

Por otra parte, esta mujer pasó una temporada en la Corte española como se reflejaba en el expediente de petición de licencia de impresión que la Condesa de Lalaing presento para su obra *Las Americanas* en 1791 (finalmente rechazada):

> "A instancias de sujetos acreditados por su literatura y doctrina se resolvió la exponente a traducir una obra francesa intitulada: Las Americanas, o las pruebas de la religión por la razón natural, escrita en francés por M.^{e} Beaumont bien conocida en esta Corte en donde residió algunos años, y donde mereció la estimación de las personas de la más alta jerarquía y entre otros del Exmo. S.^{or} Duque de Hijar, por su extraordinaria instrucción y aún más por su loable conducta y virtud."[62]

La mención de la autora en el título de la traducción, por tanto, provoca en el lector la expectativa de una novela de carácter educativo, específicamente destinada a las mujeres.

María Antonia del Río coloca al principio de esta traducción una breve intervención personal, en donde formula algunos de los tópicos habituales sobre la debilidad y la debida modestia femenina en estas artes, antes de traducir literalmente, según afirma, el prólogo original de su autora para colocarlo como prefacio de la edición castellana. Le Prince de Beaumont cumplía en ese prólogo uno de los requisitos fundamentales de la novela epistolar del siglo XVIII: establecer que lo que se va a leer es real y no un producto de la ficción creadora de la autora. A lo largo de la obra, para reforzar esa ilusión, se explicará de qué modo se han conseguido las cartas y, al final, una *Advertencia* informa sobre el destino de los miembros de la familia autores de las cartas[63].

En el prólogo para reforzar la "realidad" de lo escrito, se figura que un amigo ha recomendado mezclar "con algunos incidentes de vuestra composición para reemplazar ese moral austero (sic), que no es ya de moda". Esta afirmación le da pie para defender esa moral, basada en profundos principios cristianos, que es la base de las cartas de Madama de Montier a sus hijas. Reproducir el prólogo de la autora supone que la traductora está de acuerdo con el objetivo de aquella que son los que justifican, además, su trabajo: la difusión de una moral estricta basada en la religión.

Las cartas se justifican porque la señorita Montier, hija de familia ilustre pero con pocos bienes y destinada a la vida religiosa, se casa precipitadamente con un Marqués; a través de ellas se narran las desventuras que le suceden en el mundo (infidelidad de su marido, persecución amorosa de un amigo, celos de su hermana y de los cortesanos, muerte de sus hijos, intentos de asesinato, viudez, etc...) y las respuestas de su madre le sirven de guía y consuelo espiritual. Los consejos de ésta abarcan desde las normas del comportamiento en sociedad hasta las virtudes necesarias para ser una buena esposa y una buena cristiana, modelo que pretende implantarse.

Este modelo se describe mediante dos recursos:

1º los consejos que dicta Madame de Montier en sus cartas. Como indica el título se destaca en la versión española que lo importante son los consejos de la Madre, basados en sólidos princi-

---

[59] La primera traducción en castellano de ésta es la de Plácido Barco López, Madrid, Viuda de Barco López, 1804.

[60] Trad. por José de Bernabé y Calvo, Madrid, 3. vols.[61] Cfr. MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.*

El resto de las obras de esta autora, de las que no me consta traducción al castellano, comparten este carácter educativo y moralizador, en cuyo marco debe inscribirse también la que sirve de base a esta traducción:

"Moraliste, elle publie d'abord un romance *Le triomphe de la vérité*, Nancy, 1748, puis elle va en Angleterre composer des ouvrages d'éducation. Sous le titre de *Magasins*, elle donne un traité complet d'éducation pour jeunes filles, sous forme dialoguée, avec des contes pour charmer ses lectures". *Dictionnaire de lettres... op.cit.* p. 740.

[62] A.H.N. Consejos, Leg. 5556. Exp. 35.

[63] Otros recursos destinados a conseguir este efecto a lo largo de la obra son la aparición de personajes históricos reales (incluso algunas escenas de la guerra entre españoles e italianos) y la intervención de la autora para justificar algún pasaje que podría parecer extraño (como cartas que incluyen noticias contradictorias que explica porque van en el mismo correo y sus personajes carecen de alguna información), etc...

pios religiosos y morales, y no los acontecimientos de la vida de sus hijas; esos consejos tienen como finalidad conducir a la mujer hacia una conducta intachable cuyo éxito está en la estima que merece a los demás. Se refieren a casi todas las contingencias que podían acaecerle a una mujer casada basándose en la aceptación de los dictados de la sociedad para su sexo y en la defensa de la sumisión a la voluntad divina; Madame de Montier se convierte así en una divulgadora del patrón correcto de comportamiento que transmite a sus hijas.

Las amonestaciones maternales tienen su razón de ser en la ingenuidad del corazón de su hija; a pesar de ser una joven de la misma cultura, las condiciones de su educación hacen que la Marquesa entre en sociedad con un punto de vista diferente, caracterizado por convicciones religiosas que se oponen a los usos a los que deberá habituarse; esto le permite criticar el comportamiento de los que en ella se desenvuelven del mismo modo que lo hacía la peruana en la obra traducida por María Romero: partiendo de una incomprensión general hacia todo lo que ve y que su madre explicará. Es una mirada inocente, una observadora incapaz de sacar conclusiones de aquello que tiene ante sí; ella lo narra a su madre y es ésta, con mayor experiencia humana, quien desvela los misterios que se presentan como indescifrables a su hija. Así el tratado de educación se une a la crítica de costumbres presentando los aspectos negativos del comportamiento y las conductas que deben rehuirse.

2º- la contraposición de las dos hermanas, modelo de virtud y docilidad la primera, rebelde y descreída la segunda. Ambas son sometidas a las mismas pruebas pero su diferente comportamiento ante ellas determina el éxito de la Marquesa y el fracaso personal de su hermana, la Condesa.

La Condesa insiste en no reconocer el magisterio de su madre o su hermana creyéndolas excesivamente religiosas para el mundo y demasiado humildes para la posición social que ocupan; reivindica constantemente que su comportamiento no puede adaptarse ni a unas normas de religiosidad excesivas para el mundo, ni a los rígidos y restrictivos comportamientos que se exigen a su sexo, insistiendo en el factor de género que coarta sus posibilidades.

Una de las conclusiones evidentes de la novela es que la Condesa debe aceptar las limitaciones que religión y género imponen a su comportamiento para ser feliz y hacer felices a los suyos; sólo comportándose de acuerdo al patrón establecido para una mujer (la paciencia, la dulzura, la persuasión, etc...) hará felices a los que viven a su lado y, en consecuencia, a sí misma.

La novela encadena los sucesos de la vida de la Marquesa, generalmente negativos; estos acontecimientos ocurren sin su intervención y ella deberá intentar solucionarlos o convivir con ellos; la Condesa, en cambio, es la artífice, por su mala cabeza, de buena parte de sus desventuras y de las de su marido.

Por último, la obra reflexiona también sobre la vida religiosa; al final de la novela se contrastan la conducta de la orden en que ingresa una de las hijas de Madame de Montier, austera y entregada a la oración, frente a la de otra religiosa, forzada a esa condición por su madre con una vida de disipación impropia de un convento.

Las primeras instrucciones de su madre ilustran a la Marquesa sobre los deberes de una mujer casada: debe atraer a su marido por los encantos del alma, menos pasajeros que la belleza, conformarse con su voluntad, mostrarle diariamente que no tiene otra satisfacción que obedecerle, sacrificar los propios gustos a los suyos y jamás debe oponerse a sus opiniones; para conseguir sus deseos debe recurrir a argucias femeninas: parecer de acuerdo, mostrarle luego, con dulzura, algunos inconvenientes y sugerir otra solución "de suerte que crea hacer su voluntad cuando solamente obre por la tuya"; en casos extremos "emplea las súplicas, las lágrimas y las caricias;". Le recuerda que algunas se acostumbran a mandar mientras son amantes, e ignoran que "es en el momento del matrimonio en el que principia el reinado de los hombres y el nuestro acaba."(I,19)[4].

[4] Se cita por el volumen y la página.

En estas primeras instrucciones Madama de Montier establece ya los fundamentos de lo que debe ser el carácter femenino: sumisión y sacrificio personal; sin embargo, también es práctica y contempla el uso de la astucia femenina para lograr sus propósitos.

Además de las grandes consideraciones se extiende en detalles concretos como su vestuario (que jamás se vista de un modo indecente y que no lo haga con otra intención que agradar a su esposo) y le propone que ocupe las tres horas de tocador con alguna lectura útil. La Marquesa elegirá *La Historia Romana* de Lorenzo Echard (el aprendizaje de la historia también lo recomendará la tía autora de las cartas traducidas por Rita Caveda, por su instrucción a base anécdotas edificantes y porque ofrece muchos temas de conversación).

Cuando la Marquesa se ve solicitada por el Conde, amigo íntimo de su esposo, su madre la instruye en que las armas para resistirse deben ser su propia virtud y la tranquilidad de su indiferencia, sin hacer nada que fomente su pasión.

Los aspectos criticados por la Marquesa en referencia a las mujeres de la Corte son los habituales: se las educa para la apariencia y creyendo que sólo el amor da la felicidad, convirtiendo las casas pías en escuelas de galantería, abandonando la piedad y la inocencia. Salen del convento para casarse obedeciendo a sus padres en la elección hecha y los hombres solo se muestran celosos de sus amantes y no de sus mujeres.

Hay dos sucesos que permiten mostrar a la Marquesa su carácter virtuoso y generoso: cuando una antigua amante de su marido que había intentado asesinarle es descubierta; intenta suicidarse pero la Marquesa corrió en su auxilio con toda suerte de contravenenos para salvar su vida. Esta historia le permite expresar su opinión de que el que peca contra Dios o los hombres lo hace porque su buen natural ha sido pervertido por los malos hábitos adquiridos en la sociedad. Sostiene la misma opinión cuando una joven de buena familia que había acogido en su casa se convierte en amante de su marido; primero cree que él ha debido ser el corruptor; tras un largo período de relación, que incluye la concepción de un hijo ilegítimo, se descubre que la muchacha también engaña al Marqués y que, a pesar de su educación cristiana, se vio arrastrada a esa vida por una pasión violenta: su primera "caída" la provocó todavía en casa de sus padres, el deseo de comprarse un vestido de máscara.

El fin lamentable de estas dos mujeres arrojadas al pecado y la corrupción por haberse dejado llevar de la pasión y el gusto por el lucimiento personal debería servir a las lectoras como advertencia contra estas tentaciones.

El hombre tampoco sale indemne de estas relaciones, criticándose su ingenuidad: "si no fuera por la ofensa que se hace a Dios, me reiría de la necia credulidad de los hombres."(I, 176), engañados por estas muchachas y sus malas artes. Este episodio de infidelidad da pie a que Madame de Montier la aconseje sobre la actitud que debe observar; la solución deseada es evidentemente recuperar al marido y para ello dice:

> "Una mujer virtuosa debe esforzarse para ocultar a los ojos del público, y aun a los de sus más caros amigos, las debilidades de su esposo."(I, 143)
>
> "Los placeres que proporciona un comercio semejante, son turbados por los remordimientos; a éstos sigue el disgusto, y la mayor parte de estos empeños no deben su duración sino al mal humor de las mujeres, que tienen la imprudencia de querer romperlos violentamente. Siempre que la decencia lo permita, se deben cerrar los ojos."(I, 144)
>
> "Conozca él toda la amargura de tu corazón, pero que la adivine: ni uses de otro idioma que de tus lágrimas y caricias. [...] Si el marqués por una ceguedad, de que no le creo capaz, perseverase en el desorden, y se entregase a él sin pudor, no tendrías otro recurso que el de la dulzura y la paciencia."(I, 147)

La mujer, según esto, debe carecer o, en el mejor de los casos, ocultar sus sentimientos personales ocupándose primero de no dar escándalo, segundo de tener paciencia para que su marido vuelva y tercero ocultar incluso a éste cualquier recriminación directa, utilizando dulzura y paciencia de nuevo. De hecho la mujer no puede intervenir en su propia felicidad sino esperar que el marido retorne, porque así es la naturaleza del varón y de sus relaciones.

La Marquesa sufre, en su momento, una inclinación amorosa hacia Mastrill, un antiguo pretendiente rechazado por su hermana; cuando se lo confiesa a su madre, ésta confirma el peligro que su cercanía conlleva, asegura que si bien uno no es dueño de sus sentimientos "lo somos siempre de nuestras acciones"(I, 195); mientras que apenas se condena la infidelidad del Marqués, volcando toda la culpa sobre la mujer que lo sedujo y se recomendaba espera y dulzura para que tornase al buen camino, a la Marquesa se le pone en alerta antes incluso de que ella fuera consciente de su peligrosa pasión.

Este episodio sirve también para afirmar que es mejor el matrimonio que se sustenta en una amistad tierna porque el amor violento está demasiado sujeto a la vicisitud.

Madame de Montier asume que el comportamiento moral de hombres y mujeres se rige por diferentes normas:

> "Rara vez sucede que el amor de un hombre sobreviva a la estimación, y aun es más raro que esta estimación se conserve después de haberse hecho indigna de ella por una debilidad.[...] Los hombres han hecho las leyes, querida mía, y más culpables a los ojos de Dios que aquellas que han llegado a seducir, creen no tener nada de que avergonzarse a los ojos de los mortales. No nos quejemos de esta injusticia, que es un antídoto saludable contra el veneno de las lisonjas."(II, 65)

La mujer parte de la indefensión en que le han colocado los hombres; esto les hace más responsables al romper las reglas pero se creen a salvo de juicios ante los hombres (aunque nadie se salve del divino). Por otra parte, es lógico que la mujer, que tiene más que perder, sea más severamente castigada, para impedirle el delito.

Esta diferencia de criterio se ejemplifica cuando el marqués sospecha de la fidelidad de su esposa; afirma entonces:

> "Tratamos de bagatela los desordenes más reales, y nos atrevemos a hacer un crimen a nuestras esposas por sus menores distracciones; sucede así, porque hemos hecho nosotros las leyes, y la equidad no presidió a su establecimiento."(III, 8)

En lo que se refiere a la contraposición de las dos hermanas, Madame de Montier ya había señalado el carácter altanero de su otra hija, y éste se confirma cuando llega a la Corte:

> "...¡la Corte parece su nativo país, y nada tiene de aquel aire encogido, de que no he podido yo deshacer enteramente.[...] No puedo dejar de temblar por ella. Ama al mundo, y parece hecha para agradarle: ¡cuántos peligros!"(I, 83-84)

En lo que se refiere al amor, toma la inciativa, algo que su madre condena absolutamente; primero le recuerda la necesidad de la intervención divina también en estos negocios tan humanos, conteniendo su expresión:

> "[...] velar sobre los movimientos de su corazón; hazla conocer que es imposible hacerse dueños de estos movimientos sino por la gracia del Señor, y empéñala a pedírsela sin cesar."(I, 121)

Cuando intentan casarla con un caballero que la pretende llora y argumenta que desea ser religiosa, aunque es conocida la repugnancia que tenía a este estado; este sacrificio de su fortuna que su hermana hace en nombre de esa primera pasión obedece, según la Marquesa, a la influencia de la lectura de las novelas (las *Casandras*, las *Cleopatras*, etc..). Sus padre opinan sobre estas obras:

> "Tu padre ha creído siempre que la lectura de las novelas podía ser útil para inspirar a las jóvenes aquella noble fiereza que las aleje del amor vicioso. Por lo que a mí toca no veo otra diferencia entre este amor y el platónico, que la que da la ocasión; doctrina que se debía inculcar fuertemente a las personas de nuestro sexo."(II, 13)

Las novelas podían proporcionar instrucción que previniera la caída y el error en sus lectoras, un argumento que como decía en el principio de este capítulo era utilizado por los que defendían su publicación frente a los que consiguieron, a final de siglo, su prohibición; la señorita de Montier reconoce la influencia de las novelas y llega atribuirlas la capacidad de elevar su espíritu, aunque en realidad lo que ha extraído de ellas es una idea pasional del amor que le lleva a cometer numerosos errores:

"[...] que la lectura de los romances heroicos me ha dado un carácter, o por mejor decir, un temple de ideas bastante particular."(I, 253)

En contraposición con el absoluto dominio de sí misma que exhibe su hermana, opina que no se manda sobre los sentimientos; no cree, por tanto, merecer reprensiones por haber dado a entender al Conde, con quien se casará después, su amor por él. No tiene en cuenta que si las intenciones de áquel no hubieran sido honestas hubiera podido costarle su reputación y su felicidad.

Cuando se ve en peligro de muerte por unas viruelas malignas, comprende la poca inocencia que hay en su pasión por el conde, a quien ha sacrificado lo que sólo correspondía a Dios, convirtiéndolo en ídolo. Como resultado final de estas viruelas le queda el rostro muy desfigurado, una sacrificio que la futura condesa, en esta fugaz conversión, ofrece gustosa al Altísimo.

Finalmente se casa y se convierte en Condesa; su madre le propone como ejemplo a su hermana y a su cuñado que por medio de las buenas obras se han ganado el afecto de todos los que los conocen. Ésta no admite la recomendación y se esfuerza en establecer lo que le diferencia de la Marquesa sin considerarse peor que ella: le gusta la variedad de ocupaciones y la vida social, que no es compatible, según ella, con las severidades de su hermana más propias de los claustros, y que no le suponen esfuerzo por su natural inclinado al retiro.

Hay un suceso central que revela su orgullo, cualidad inadecuada en una mujer que debe mostrarse sumisa y pasiva: intenta ocupar en una recepción un lugar que no le corresponde, su preocupación por esa convención social y la mortificación de su espíritu por el insulto revelan su verdadero carácter, pero lo hace aún más la persistencia en exigir una reparación que le lleva a visitar a la Baronesa de R. (antigua enemiga de su hermana)

Nada escapa, como es habitual, a su madre que en respuesta a este lance exclama:

"¡Dios mío, cuán ingeniosas son las pasiones, pobre hija mía! ¿y con qué arte ha cubierto tu orgullo todos tus pasos, hiriendo las obligaciones más esenciales del cristianismo? Te has alucinado hasta el punto de creer que llenabas una obligación"(II, 141).

Los pecados que ésta ve en sus actos son: el odio contra sus semejantes, loco regocijo por su éxito, proyectos desesperados para el caso de haber fracasado (se proponía abandonar la corte), conexiones con mujeres despreciables, defensa de la conducta de quien hirió a su hermana. Profetiza que el Conde perderá sus sentimientos hacia ella, porque la comparará, desventajosamente, con la Marquesa; para aleccionarla le describe lo que hizo ésta en la misma situación: antes de quejarse al rey acudió ante la que pretendía usurparle sus derechos y se mostró tan dispuesta a cederlos y tan moderada que ganó su estima, después acudió al Rey, sin involucrar a nadie para que interviniera en su favor; conseguido el reconocimiento de sus derechos y la justicia de su reclamación, la Condesa con que disputaba sólo puedo murmurar contra el Rey, pero admiró a la Marquesa por su proceder.

Esta es la primera ocasión en que se contrapone el comportamiento de las dos hermanas respecto a un mismo asunto; la narración de ambas historias quiere demostrar que se consigue más con la humildad y la falta de ambición que con el orgullo y una idea equivocada de la justicia. Se premia a quien observa el comportamiento adecuado y las que desafían esos criterios son cruelmente castigadas; en este caso la Condesa se verá humillada, al notificarle que sus reclamaciones eran infundadas, y recibirá el golpe con rabia y desesperación que la inclinan a abandonar la Corte:

"Vale más ser la primera en una miserable cabaña, que la segunda en el universo"(II, 155).

Su madre condena su orgullo y su ambición y pone como ejemplo al Marqués, que lamenta como perdidos los años que dedicó a incrementar el honor de su nombre y que se compadece de ella, y las desgracias que su hermana ha superado (la infidelidad de su marido, la muerte de sus hijos, la pérdida de su reputación) gracias a su dulzura y a que ha combatido con armas nobles.

Cuando se hacen correr en la Corte rumores sobre su fidelidad reacciona de manera muy distinta a como lo hizo su hermana en las mismas circunstancias. Se contraponen sus actitudes y,

al establecer las diferentes consecuencias de cada una, resalta la conveniencia de seguir la conducta de la Marquesa; ésta se veía en trance semejante por su bondad (al ayudar a una joven en problemas) y reacciona con paciencia y resignación confiando en que la Providencia reivindicaría su nombre, obteniendo el triunfo; el honor de la condesa se ve afectado como consecuencia de su soberbia y orgullo, y la desesperación, otra pasión, la llevará a cometer aún más locuras; intentará restaurar su honor venciendo en duelo al difamador; para justificar esta acción impropia de una mujer utiliza argumentos que se rebelan contra las limitaciones que se imponen a su sexo:

> "...; ésta [la fama] llevará hasta vos el ruido de una extravagancia que no puede ser justificada por el feliz suceso que ha tenido. No puedo deciros que la apruebo; no querida madre mía, es contraria al espíritu del cristianismo, y de aquí nace que debo condenarla: sin embargo no será por este lado por lo que tendré que sufrir la censura del público; la preocupación sola le hará condenar una acción que aplaudiría, si pudiese olvidar mi sexo."(II, 173)

> "Es verdad que una costumbre ridícula prohibe a las mujeres los caminos de la acción; los hombres nos desprecian bastante cuando creen nos falta el valor necesario para imponer silencio a nuestros enemigos de un modo eficaz"(II, 178)

> "...; pero tan crimen es en un hombre como en una mujer, y el sexo de la persona que lo comete, no es circunstancia que le agrava."(II, 178-179)

En este caso la reflexión sobre las características que definen cada género incide en algo que señalaba Madame de Graffigny cuando su peruana se daba cuenta de que el honor de las mujeres es más frágil precisamente porque no pueden defenderse con la fuerza, mientras que el recurso del duelo evita que muchos hombres se vean ofendidos. Por otra parte este comentario insiste en la concepción propia de la autora respecto a esta cuestión; no considera inferior a la mujer pero sí diferente, con necesidades y obligaciones que la someten al hombre pero que puede recurrir a armas específicas como la dulzura, la astucia, etc... que le permiten imponerse.

Conocedora de que la actitud es contraria a la que adoptó su hermana, ella misma se justifica:

> "El poco uso que tenéis del gran mundo, y sobre todo de la Corte, os hará creer que debía abandonar al Señor el cuidado de mi reputación: esto hubiera sido perfecto, convengo en ello; pero esta perfección no es del todo hecha para el país que habito, no es buena sino para los claustros, y deshonraría aquí a los que quisiesen practicarla."(II, 190)

Considera que su hermana vive en un mundo ideal en que sus virtudes pueden desarrollarse con fruto, para la Condesa, en cambio, el mundo no permite la virtud; olvida así uno de los principios que defendía su madre, la necesidad de mayor virtud para vivir en la Corte porque ésta la pone en un peligro mayor; Madama de Montier contesta en su línea habitual: le reprocha el orgullo que le ha llevado a semejante actitud, y las vanas excusas que ha buscado para un comportamiento del que tan orgullosa se siente, e interpreta sus palabras desvelando su verdadero y maligno significado. Le hace ver la condena eterna que hubiera merecido de haber muerto o haber matado en el duelo; afirma que no es el sexo sino su condición de cristiana lo que agranda el delito aunque dice "nuestro sexo no debe tener otras armas que la dulzura: sin embargo, hay casos en que no podría yo censurar que se faltase a estos usos, con tal que la acción fuese buena en sí misma, necesaria, y tuviese motivos sublimes; pero los tuyos nada los puede excusar."(II, 196)

La envidia a su hermana le lleva incluso a una locura que hace crisis con gran abundancia de lágrimas; la condesa escribe una carta a su madre en que hace confesión de todos sus delitos. La conversión final pasa por reconocer, frente a sus convicciones anteriores, la superioridad de su hermana, con lo que supone de aceptación del patrón de comportamiento el dictado por la religión y el que impone la construcción social del modelo femenino: "Hija ingrata, hermana desnaturalizada, esposa pérfida, amiga infiel, he faltado, he pisado todos los deberes que me habían impuesto la religión, el honor, y la naturaleza;"(III, 83)

Como muestra de sus progresos ha tomado un confesor excelente pero no de fama, ha acudido a la iglesia, y ha querido tener por criada a la mujer que la cuidó durante su enfermedad y que la trataba con crueldad; ante los visitantes se muestra sin orgullo y ante el Rey reconoce públicamente la demencia que ha sufrido, que se veía venir, asegura la propia condesa, desde su extravagancia del duelo; sin embargo, nada demuestra su cambio como la siguiente aseveración:

> "El valor, replicó modestamente mi hermana, no es una virtud propia de nuestro sexo, sino la dulzura, al decencia, la humildad, y por desgracia sólo de nombre conocia yo estas virtudes"(III, 115-116)

Con esta afirmación da la razón a su madre y se pliega definitivamente a los condicionamientos impuestos por la cultura social a su sexo, lo que vengo llamando características de género; es la renuncia absoluta a su propia personalidad que había luchado contra estas imposiciones. Su aventura personal es la domesticación de un ser independiente que reunía cualidades consideradas masculinas con encantos femeninos y que se ve impelida por las circunstancias, que la autora introduce como inevitables, a someterse a las que se consideran virtudes propia de la mujer; la madre se convierte así en el instrumento de socialización de sus hijas, en el canal por el que se las instruye en los deberes y exigencias de su sexo, el mismo papel que la autora, Le Prince de Beaumont, ejerce respecto a sus lectoras y en el que la traductora actúa como cómplice difundiendo sus ideas al hacerlas accesibles a las lectoras de lengua hispana.

Una vez que esa transformación ha tenido efecto, el personaje de la condesa prácticamente desaparece de la novela pero debe destacarse que a partir de esta conversión se refiere su embarazo: la total realización femenina, a través de la maternidad, sólo se dará cuando se acepten las limitaciones de su sexo y los valores por los que debe regirse.

El último punto de la obra, la vocación religiosa, aparece al final de la novela cuando narra el ingreso en un convento de la tercera de su hijas; ésta renuncia a la cantidad que su cuñado le asigna para su mantenimiento porque su orden ve con horror la propiedad; acepta, sin embargo, que ese dinero sea un presente a la comunidad para rehacer la parte de la iglesia en que se juntan los aldeanos.

Su austeridad se contrapone a la de las sobrinas del Conde que llegaron al convento con un ajuar costoso, concebido para mitigar los disgustos que la vida religiosa da a las señoritas, viven en conventos más semejantes a palacios y reciben constantes presentes. Madame de Montier se muestra de acuerdo con la austeridad de su hija y afirma:

> "Mejor querría verla muerta, que saber que había cercenado alguna cosa del sacrificio que ha hecho o que vaya a hacer al Señor."(III, 201)

Una de las sobrinas religiosas del conde explica, en una carta, su propia historia: destinada para el claustro ingresó en el convento a los tres años, especifica que sólo la cuarta parte de sus compañeras tenían verdadera vocación; cada una tiene sus recursos con los que se visten; son exactas en el cumplimiento del coro, dedicando el resto del tiempo a sus propios gustos (recibir en locutorio, tener tertulia en la casa, acompañar constantemente a su Señora); tienen criadas que les sirven, cuartos amueblados y ropa para toda su vida. Madame de Montier le propone enviarle las cartas de su hija para que aprenda el camino de la virtud y es de esta religiosa de quien la autora finge haber obtenido las que publica:

> "A esta religiosa es a quien es deudor el público de estas cartas. Se debe tener presente que Madama de Montier se las había prometido al marqués, y las había copiado con esta intención. El conde, a quien se las envió, creyó podérselas comunicar a su sobrina, y esta señora sacó tanto fruto de ellas, que se creyó autorizada a copiarlas para su edificación, y después de haber muerto las más de las personas interesadas en ellas, quiso dárselas a una amiga, que me las entregó a mí para publicarlas."(III, 228-229)

Esta novela cumple satisfactoriamente con su propósito de instrucción moral; para ello parte

de la visión falta de experiencia de la marquesa que le sirve para hacer crítica de costumbres de la corte en un primer momento, crítica que corre a cargo de su madre, que es la voz experimentada. Pero, fundamentalmente, es una ilustración del camino hacia la perfección espiritual conseguida a base de superar las diferentes pruebas-tipo con que se enfrentan las educandas; para ello se contrapone el comportamiento de la alumna dócil frente a la díscola, la Condesa, que terminará doblegándose ante los imperativos sociales y religiosos para hallar la paz de espíritu, en lo que parece ser el paradigma del comportamiento de otras muchas mujeres que sólo lograron cierto equilibrio, aunque pobre en desarrollo personal, adaptándose a lo que se esperaba de ellas, renunciando a su propia personalidad y a sus deseos.

Ese mismo esquema de mostrar un comportamiento correcto frente a uno negativo se sigue en la vida religiosa con la descripción de dos modelos de vida conventual totalmente contrapuestos en que la felicidad se basa en la renuncia.

Su valor fundamental es precisamente el de guía práctica para solucionar los diferentes problemas que la vida pone al paso de una mujer casada (el cambio de fortuna, la infidelidad, la muerte de los hijos...) con consejos basados en la espera paciente en la Providencia; las soluciones prácticas también abarcan los pequeños problemas de la convivencia diaria (como la manipulación, la dulzura...).

Es una novela en la que aún triunfan siempre lo buenos, garantía que estimula a seguir el modelo propuesto; la divulgación de éste modelo basado en los principios cristianos era el propósito de la traducción. Esa moral cristiana, sin embargo, tiene mucho de moral de época al imponer instrumentos específicamente femeninos para el desarrollo de la convivencia y deja a la mujer sin el dominio de su propia vida que reposa en manos de los hombres y de Dios.

Finalmente, critica las novelas que carecían de este propósito moralizador; destaca la reconvención que merece su lectura por fomentar locas pasiones que no se ajustan en ningún caso a la realidad y que sólo pueden acarrear perjuicios, desestimando la opinión de quienes creen que precisamente el conocimiento de esas pasiones es el remedio para no caer en ellas.

Es, como buena parte de estas novelas, más valiosa como tratado de moral que como obra literaria si bien en esta ocasión, la ficción que sirve de vehículo a la doctrina tiene cierto interés; aún así, la novela es excesivamente larga y la sucesión de episodios no logra mitigar el hastío que produce la reiteración de principios morales; del mismo modo el personaje plano de la Marquesa, cumpliendo con su función de modelo, resulta carente de atractivo frente a la intrépida Condesa cuyo atrevimiento provoca mayores simpatías. La autora no consigue hacer que la vida de la Marquesa parezca deseable, bien por las sucesivas desgracias que le acontecen, bien por el tono monocorde en que discurre; el afecto que merece a todos cuantos le rodean no logran superar la sensación de aburrimiento que desprende. Hasta qué punto pudo afectar esto a la aceptación de la Marquesa como referencia de comportamiento es algo imposible de determinar, aunque seguramente algunas pensaron que merecía la pena cierto sufrimiento a cambio de un poco de emoción en sus vidas.

Por otra parte, la autora ha tenido la inteligencia de no quedarse en el modelo pacato de pasividad y resignación incluyendo consejos prácticos para sacar la máxima ventaja de las cualidades que se reconocen como femeninas; la novela adquiere así mayor vida y provocaría en las mujeres sensación de tener un mínimo control en sus vidas.

"Cartas selectas de una Señora a una sobrina suya" de Rita Caveda y Solares: epistolario de consejos para una adolescente casadera.

Su título completo es *Cartas selectas de una Señora a una sobrina suya entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia y traducida al español por...* Madrid, Of. de García y Compañía, 1800. (VIII+ 72 pp. 10 cm.).

Esta señora fue tía de José Caveda y Nava, a quien enseñó francés y latín, lo que indica que recibió una educación no muy frecuente en las mujeres de la época; nació en Villaviciosa el 12 de

abril de 1760; el 6 de febrero de 1791 firmó capitulaciones matrimoniales y se casó el 9 de febreo del mismo año con Antonio Tenreiro Montenegro[45].

Serrano y Sanz fecha la obra en 1801, pero la edición que se encuentra en la Biblioteca Nacional lleva fecha de 1800, tal y como la cita Aguilar Piñal; Paula Demerson, también la fecha en 1801, guiándose tal vez por el anuncio en la *Gaceta* el 6 de marzo de ese mismo año.

Es una obra breve, de 72 páginas divididas en doce cartas que, de ser cierto lo que indica el título (no se conoce el original que permitiría comprobarlo), ha seleccionado de entre las que componían la obra original por parecerle más adecuadas o necesarias para el público al que se dirige.

Es una obra monofónica, ya que sólo se oye la voz de la tía, mujer experimentada, que se dirige a su sobrina. Las cartas son ensayos sobre diversas cuestiones que afectan a la mujer; carece de ficción novelesca y tampoco utiliza recursos propios de la didáctica como son las historias ejemplificantes o la contraposición entre un modelo negativo y uno positivo por lo que podría encuadrarse con más propiedad entre los tratados educativos; sin embargo, los temas tratados como propios de la corrección femenina, garantía de su éxito social y personal, y sobre los que pretende inculcarle las nociones precisas, coinciden con los que se encuentran en las novelas: defiende la base religiosa de la educación, recluye a la mujer en el ámbito doméstico y le otorga la responsabilidad del control del hogar (en lo moral y económico), establece la necesidad de la obediencia (primero a los padres, luego al marido y a la sociedad en general) y le promete la recompensa de la felicidad conyugal, entendida como convivencia armoniosa, no como relación afectiva. Al carecer de trama argumental, este tratado puede tomarse como el resumen teórico de lo que las novelas expresaban a través de sus historias.

Igual que las novelas morales tiene como lectora ideal a una mujer de cierta clase, con ocio y nivel económico que pasa buena parte de su tiempo en reuniones sociales. No es necesariamente una noble, más bien se dibuja un modelo cercano a la mujer burguesa, para la que se pretende un retiro a las virtudes y actividades domésticas, una ligera instrucción (el piano y la pintura, destinadas al placer de los sentidos de los demás) y un riguroso control sobre sus sentimientos; como dirigida a mujeres trata de pequeños asuntos que serían insignificantes para un hombre (así, la economía doméstica, el correcto ejercicio de la caridad...); cosas, en suma, "...demasiado importantes para que una mujer pueda olvidarlas." como escribió Crebillon[46].

En la caracterización de esta burguesa ideal confluían al menos dos elementos: los principios religiosos, que deben ser la base de la instrucción, y los ilustrados, como las reflexiones sobre el ocio y el lujo; a partir de ellos se llega a algunos fundamentos de la burguesía emergente como el ahorro y el ocio, considerado muestra de posición social.

Por destinarse a un público femenino se subraya también lo específico del su carácter; no se incide tanto en el origen natural de esas diferencias sino que se insiste en la reconvención social y religiosa que se sufre al desviarse de lo que se considera correcto; por ejemplo, se censura la ira especialmente en la mujer.

Las cartas están dedicadas a asuntos diversos que giran siempre en torno a "verdades de tanta importancia, que aunque nada halles de nuevo en ellas, jamás pueden estar demasiado profundamente grabadas en tu corazón."(1); la obra se dedica a aconsejar sobre detalles domésticos, que abarcan tanto los asuntos prácticos (la economía doméstica) como espirituales (el control de las pasiones), pues la concurrencia de ambos aspectos es imprescindible para el perfecto funcionamiento familiar y social que bascula sobre un comportamiento intachable de la mujer.

La primera carta establece la base ideológica en que se fundamenta la instrucción propugnada; se fundamenta en el conocimiento necesario de la religión, y una fe vivida profundamente en

---

[45] GONZALEZ LOPEZ, Etelvino:"Rita Caveda Solares, una ilustrada desconocida", *Cubera*. Año XIII, nº 28, septiembre 1996, pp. 2-5. Este autor remite a los documentos oportunos.

[46] Apud. DEL PRADO, Javier: *Art. cit.*, p.618.

oposición al cultivo superficial de ritos que era habitual en las jóvenes. Después se enumeran los principios que venían repitiéndose para la mujer de diversos medios divulgativos: la inconveniencia del ocio, la necesidad de una ligera instrucción que la aleje del mal camino y le dé lustre social, el matrimonio como único destino, la competencia femenina del ámbito de lo doméstico, etc... que demuestra, primero, que en este momento la sociedad ha asumido aquellas propuestas de la Ilustración que propugnaban para la mujer una función social limitada a sostener la armonía familiar y social impidiendo su participación a título personal en la vida pública y, segundo, cómo estas propuestas se funden con principios religiosos tradicionales de modo que las faltas de la mujer se condenan simultáneamente como atentado contra la sociedad y pecado contra Dios.

Esta instrucción que quiere procurarle la tía, tiene como objetivo contribuir a su "aprovechamiento y bienestar" que conseguirá si obtiene la aprobación, por su conducta y carácter, de los hombres y de Dios, garantizando así una vida de éxito aquí y después de la muerte:

> "Si deseas vivir en paz y con honor, en la gracia de Dios y de los hombres, y morir con la gloriosa esperanza de levantarte del sepulcro a una vida eternamente feliz; si estas cosas te parecen dignas de tu ambición, es menester trabajar para conseguirlas."(2)

El vínculo entre lo social y lo religioso es evidente cuando se explica que los beneficios derivados de la oración la harán ser más apreciada por los demás:

> "...: que a proporción que aumentes la verdadera piedad, te harás querida y amable de todos, contenta y pacífica contigo misma, y dispuesta tanto para gozar los mejores beneficios de esta vida, como para heredar la gloriosa promesa de la inmortalidad."(6)

y se reitera en la última carta al explicar los premios que obtendrá por su buen comportamiento:

> "El favor de Dios y el amor de tus semejantes seguramente serán los justos premios, que basten a animar tus fervientes esfuerzos. Aun no está todo en esto. La disposición del corazón, que yo te he recomendado, es su propio premio, y de suyo esencial a la felicidad. Cultívala, pues, mi amada sobrina, con la mayor diligencia, y vela sobre los síntomas del genio malo; conforme se vayan descubriendo con una firme resolución de sujetarlos aun antes que lleguen a manifestarse a los demás. En todos los conflictos interiores llama a tu Hacedor, que asista a la débil naturaleza que te ha dado, y sacrificale todos los sentimientos, que pudieran tentarte a desobedecerle. Así conseguirás al fin aquellas verdadera y cristiana mansedumbre, que es bienaventurada a los ojos de Dios y de los hombres, y que es la promesa tanto de esta vida como de la otra. Entonces compadecerás en los demás aquellas enfermedades, que has vencido en ti misma; y te considerarás tan obligada a asistir con tu paciencia y suavidad a aquellos infelices que están dominados de sus pasiones, como lo estás a dar alguna parte de tus riquezas al pobre y miserable. A Dios, carísima."(72)

Pretende la tía, por tanto, que su corresponsal consiga eliminar de su corazón todo vestigio de pasión culpable que pudiera atentar contra el principio de obediencia a Dios y a los hombres que debe marcar su conducta; esa obediencia ciega, la mansedumbre cristiana, se consigue ahogando cualquier tentación que parezca peligrosa para el orden social establecido y adecuando su conducta a un modelo de perfección basado en el dominio de los sentimientos, la consideración hacia los demás por encima de una misma, la disposición para obedecer a sus padres y dedicar su vida a hacer satisfactoria la de su marido. Cada una de las faltas cometidas contra estos principios será además considerada como una falta de humildad y de religiosidad.

Para conseguir esa conducta ideal que garantiza la integración y aprobación social que constituyen su meta vital deben seguirse las siguientes normas:

> "A este fin has de informar tu entendimiento en lo que debe creer y obrar: has de corregir y purificar tu corazón, fomentando y aprovechando todas sus buenas inclinaciones, y subyugando y mortificando continuamente las que son malas: has de formar tu genio, y tus costumbres según las leyes de la benevolencia y justicia, y caracterizarte por todos los medios posibles para ser un miembro útil y agradable a la sociedad."(2-3)

Así, la instrucción debe considerar tres aspectos:

- el entendimiento, que tiene que formarse sobre las creencias debidas.
- el corazón; los sentimientos no serán libres, deben ser dominados por la razón que determina lo correcto, dentro de esa constante de época que pretende el dominio de las pasiones, peligrosas sobre todo en las mujeres, que debe quedar bajo el control de la razón. La razón, como construcción social que puede forjarse a través de la educación y de la conciencia del deber y la culpa, permite manejar la vida de estas jóvenes que de otro modo serían muy poco dóciles a lo que de ellas se espera. Así puede estimulárselas a que se casen con el hombre elegido por sus padres, anulando sus propios deseos, o que recorten sus gastos, sacrificando sus gustos a la economía familiar de la que serán responsables sólo en lo que se refiere al ahorro y no a la consecución de bienes.
- el carácter, que debe ser afable, agradable y útil, con las peculiares connotaciones de la utilidad femenina, es decir, limitada a procurar el bienestar familiar, y con ello, la estabilidad social.

Los tres tienen en común la violencia que debe ejercer sobre si misma para conformar su personalidad de acuerdo a los criterios establecidos para el modelo femenino.

Las demás cartas abordan temas concretos, con recomendaciones que llegan a extremos de detalle sorprendentes, en los que se supone debe estar instruida una jovencita de quince años con vistas a su futuro. Así la segunda carta versa *Sobre la economía* que, reducida a las necesidades de la joven trata, sólo de la economía doméstica:

> "La economía es una parte tan importante del carácter de una mujer, tan necesaria a su felicidad, y tan esencial al propio cumplimiento de los deberes de una casada, y de una madre, que debía preferirse a todos los demás, y colocarse en la clase primera de las obligaciones de la vida. Además de ser una ciencia, es también una virtud; y muchas personas entendidas se descuidan de ella por inconsideración o por ignorancia."(10)

Esta afirmación no puede desmarcarse de la continua crítica formulada por la Ilustración sobre el lujo del que se culpaba fundamentalmente a las mujeres, llevaba a la ruina de la familia y a la disminución del número de matrimonios, con el consiguiente perjuicio social. Por otra parte se pena en lo moral, considerándolo como un atentado contra la virtud, lo que se considera era un pecado social contra la institución matrimonial.

Son estos dos objetivos, luchar contra el lujo y favorecer el matrimonio, los que se persiguen; como medio para la prosperidad del matrimonio y para garantizar su continuación como institución social, se considera positivo que la mujer participe en el control de la economía doméstica:

> " [...]; y creo que haya pocos hombres, que no quieran escuchar a la razón sobre sus negocios, cuando ven a una mujer pronta y deseosa apartarse del lujo, y de las comodidades, de promover únicamente el bien común de la familia."(10)

Tras fundamentar la importancia de la materia se extiende sobre una serie de consejos prácticos: fijar los gastos de bolsillo y vestidos, estipular una cantidad para beneficencia, y si es posible, otra para actos de liberalidad y amistad: pagar las cuentas una vez a la semana y adquirir la habilidad de saber comprar en lo referente a precio y calidad.

A pesar de considerarla culpable en exclusiva del gasto excesivo, debe estimarse que valore la participación de la mujer en la economía doméstica, avance engañoso pues la reafirma en su papel hogareño y refuerza su responsabilidad en materias en que no ejerce más que un ligero control.

La tercera carta también versa *Sobre la economía*, aunque en ésta incide en las diferencias de clase, insistiendo en que lo que es conveniente en algunas no lo es en otras; por ejemplo se dice respecto a la labor:

> "...; y aunque no puedo mirarlo como de igual importancia con la debida regulación que corresponde a una familia, no obstante, en una clase media, y en una for-

tuna moderada, es una parte necesaria de la obligación de una mujer, y un considerable artículo para ahorrar."(15)*

Pero es común para todas las clases la relación entre ocio y la inevitable perversión en la mujer; era una lacra contra la que se luchaba constantemente:

> "..., pues la ociosidad absoluta es inexcusable en una mujer, que debe tener siempre la labor en la mano en aquellas horas, que no puede estar empleada en otra cosa."(15)

Si introduce un elemento clasista al recomendar el trabajo manual sólo para las clases medias, entre las que al parecer no cuenta a su sobrina, también el título de la carta cuarta, *Sobre el modo de conducirse con los criados*, señala el tipo de lectora, de cierta posición, a que se destina la obra; en esta carta se considera a los criados responsabilidad, como una familia, de sus amos que deben velar por su salud física y espiritual (con la recomendación de buenos libros y obligando a la asistencia a misa, por ejemplo). Este afán de concordia con las clases inferiores, a las que se considera como menores permanentemente incapacitados, es la misma que se observa en otras novelas traducidas en estos años, por ejemplo es uno de los consejos de Madama de Montier a sus hijas, de Madame Gersín a la suya y la trataba María Romero en alguna de sus notas.

La carta quinta versa *Sobre la política*, materia que abarca todo lo relacionado con el comportamiento correcto y agradable en sociedad; como cualquier habilidad debe partir de "la instrucción, de la observación y del raciocinio"(24) y debe mejorarse como otro ramo del conocimiento o la virtud. Demostraciones de esta buena política son: no contradecir a los que hablan contigo, proporcionar a los demás la posibilidad de desplegar sus mejores talentos, etc... en suma, "tener más consideración a los demás, que a nosotros mismos."(25); posiblemente porque se hace depender de los demás la consideración propia y el grado de integración social y éxito, fin último que se pretende.

Una señorita debe tener un comportamiento tal, por lo que se dice, que su máxima habilidad sea no molestar en caso de que no pueda agradar, y todo con la máxima humildad, sin ambición, por tanto, de brillo personal sino con el objetivo utilitario de contribuir al buen funcionamiento de la reunión en que participa y para hacerse querer por los demás: es mejor guardar silencio que resultar fastidiosa o torpe, cuando hable debe hacerlo sin afectación ni vanidad y si permanece en silencio mostrar su atención con los ojos; si se le dirige la palabra, debe contestar sin rehuir la conversación con un monosílabo que termina por agotar la conversación y a la anfitriona; dedicarse a hablar con los jóvenes pero sin incurrir en actitudes, como los apartes o las risas que ofendan a los mayores. Esta detallada guía de conducta revela hasta que punto quiere eliminarse la espontaneidad y la individualidad de la mujer reduciéndola a un patrón correcto.

La carta sexta trata de manera específica *Sobre las cualidades que deben tener la mujeres*, entendiendo por tales las materias oportunas para su instrucción y el alcance recomendable de sus conocimientos. La aseveración principal de ésta es:

> "Mi querida sobrina: siempre que aspires a hermosear tu imaginación, ilustrar tu entendimiento, y llenarte de ideas para poder reflexionar, cuando estés sola, o conversar cuando estés acompañada, es ciertamente una cosa muy digna de tu ocupación, y de tus prendas. El miserable expediente a que la ignorancia conduce tantas veces a muchas de nuestro sexo de excitar la murmuración para animar la insipidez de la conversación, solamente pudiera ser una fuerte razón para enriquecer tu entendimiento con inocentes asuntos de entretenimiento, que puedan hacerte una compañera digna de las personas de juicio y talento. Esto no puedes hacerlo a menos que no te habilites para tener parte en su compañía con una lectura moderada."(28)

---

* Las dos cartas de esta traductora que recoge Etelvino González en su artículo son básicamente informes sobre unas compras que se le habían encargado y en ellas la propia Rita Caveda demuestra que conocía bien el arte de comprar y ahorrar.

Esta instrucción intelectual está recomendada para entretener el ocio y conversar en sociedad sin caer en el defecto femenino, basado en la ignorancia, de la murmuración; no se pretende el enriquecimiento intelectual como valor intrínseco y la lectura se reduce en su extensión, debe ser moderada, y en las materias oportunas:

- la historia, sustituta de la experiencia personal, aporta lecciones sobre la naturaleza humana y proporciona innumerable materiales de conversación. Para acceder con pleno provecho a la historia se requieren conocimientos, mínimos especifica, de geografía y cronología. Una aplicación de esta utilidad de la lectura de la historia, se veía en las *Cartas de Madama de Montier*, donde era la lectura instructiva elegida por la Marquesa para entretener las horas de tocador, y en la que las anécdotas históricas ayudaban a la madre a adoctrinar a sus hijas sobre algunas conductas.

- la poesía, que sirve para favorecer la que se considera facultad sobresaliente de la mujer, la imaginación; sin embargo, se recomienda que se lea con un amigo juicioso que la ilustre sobre sus bellezas y defectos, remarcando el papel dependiente, incluso para juzgar, de la mujer, causada en este caso por su desconocimiento de las reglas que no le permitirán apreciar en profundidad lo que "intuitivamente" podría agradarle.

- la Filosofía natural, "en el mejor sentido del término", es decir la que se ocupa de observar lo creado por Dios: la hierba, las hojas, los objetos celestes,...

- la Filosofía moral también presenta sus utilidades:

> "De esta especie son los ensayos morales, que han salido en muchos papeles periódicos, excelentes en su clase, y muy útiles, particularmente a los jóvenes, porque comprenden una gran variedad de asuntos, introducen muchas ideas y observaciones, que les son nuevas, y los habitúan a reflexionar sobre los caracteres y acaecimientos de la vida; todo lo cual considero como el mejor ejercicio del entendimiento."(33)

Tras ocuparse de la mente, pasa a hacerlo del corazón en la carta séptima, *Sobre las disposiciones del corazón*; en esta materia se defiende la experiencia y la observación personal como fuente de conocimiento del corazón, desdeñando el papel de la autoridad en favor del criterio personal:

> "Yo te participaré, querida mía, las observaciones con que la experiencia me ha habilitado, sacadas de las ocurrencias de la vida, y no de lo que otros han dicho o escrito, aunque sea grande su autoridad."(33-34)

Es precisamente el valor de la experiencia sobre el conocimiento "libresco" (que invocaba María Romero para hablar de la educación femenina, por ejemplo), en estos asuntos que tratan sobre los sentimientos e inclinaciones femeninas, lo que hace que cobren valor las novelas femeninas con pretensión moral; esta experiencia es la que permite a la autora adoctrinar a sus lectoras con cierta autoridad en asuntos personales sin necesidad de una instrucción superior.

La tía indica que la primera disposición del corazón joven es la amistad y en este asunto recomienda no confiar en exceso en las de su propia edad; la elegida debe tener predisposición a la virtud y a la perfección que la ayuden a desarrollarse en el mismo sentido. La segunda característica indispensable es que tenga "un debido miramiento a la reputación", porque la discreción es la guarda de todas las virtudes. La tercera exigencia es que su carácter demuestre que posee un buen genio; es esta un cualidad que requiere, para su conocimiento, una larga e íntima correspondencia.

La carta octava prosigue *Sobre el asunto antecedente*; se insiste en que mientras no se encuentre una candidata perfecta a la amistad es mejor mantener sólo relaciones en que se dé la civilidad y los buenos oficios. En esta carta incurre en una incorrección reprochada al desconocido autor o autora que firmaba como *la principianta* (la de terminar en -anta este adjetivo), y dice "declárala positivamente que no quieres ser su confidenta".(42), lo que indica un escaso cuidado de la traducción.

Si la elección de amigas es un asunto tan grave, con más razón lo será la elección de compañero:

> "Supuesto que no sólo dependerá probablemente toda su felicidad en este mundo del compañero con quien pretendas fiarte, sino también tus adelantamientos

en la virtud y en la religión, será dicha tuya que tengas la prudencia y la modestia suficiente para retirarte de la tentación, y para conservar tu corazón libre y dispuesto a recibir la justa recomendación de tus padres. ¿Qué digo recomendaciones? me atrevo a decir que jamás darán paso en un negocio, que aunque ellos deberían empezar, nunca se efectuaría sin tu libre consentimiento"(43)

Esta recomendación para sofocar todo conato de sentimiento personal y autónomo encaja en la más general de controlar las pasiones por medio de la razón; la razón indica aquí que lo correcto, porque así le ha sido inculcado, es la obediencia a los designios de los padres. Se perpetúa así la minoría de edad femenina, incapacitada para llegar por sí misma a decisiones sobre su vida o sobre los principios por los que se rige y de los que no puede escapar porque se invoca siempre la autoridad de los demás; por otra parte como no sería muy bien vista esta imposición de manera absoluta, totalmente opuesta a la libertad y autoridad personal que formaban parte de la ideología ilustrada, se busca la vía intermedia consistente en referir que la imposición se tendrá en cuenta lo más adecuado para ella, que se producirá cierto consenso en la elección.

El éxito del matrimonio y la pasión son incompatibles, y buena parte de la culpa de que algunas mujeres no lo crean la tienen las novelas:

"Cualesquiera que sean las relaciones romancescas que puedas oir o leer, son los más felices aquellos matrimonios, que se apoyan sobre fundamentos racionales, sobre la igualdad de carácter, clase y fortuna, y sobre la mutua estimación, y el prospecto de una verdadera y sólida amistad. Por tanto, fija en tu interior, con la profundidad que te sea posible, aquellas reglas de la obligación y la prudencia, que ahora te parecen razonables, para que teniéndolas a mano en aquellos momentos de prueba a que te veas expuesta, puedan salvarte de las miserias en las que las fuertes aficiones, que no guía la discreción, envuelven a tantas de nuestro sexo.

Si amas la virtud sinceramente, serás incapaz de amar un carácter abiertamente vicioso, pero ¡ay de mí! tu inocente corazón puede ser fácilmente engañado por algún artificio, y nadie puede asegurar de este peligro sino aquellos a cuya educación Dios te ha confiado."(44-45)

Las consideraciones sobre el éxito del matrimonio son claramente contrarias a la exaltación romántica del sentimiento; no sólo no contemplan el amor pasional como causa para el matrimonio, sino que se elogian los beneficios de que la razón sea la base de la unión, aún considerada más como un contrato necesario que como relación afectiva.

Intenta contrarrestar la lectura de novelas, criticada en otras obras de la época como perniciosa por presentar el amor pasional que tras innumerables aventuras culminaba felizmente, mostrándole la irrealidad fantasiosa de esas relaciones. Esta misma reflexión hacía Madama de Montier a su hija, lo que indica cierto consenso sobre este punto, como sobre la crítica a las novelas que fomentaban la creencia de que la pasión podía triunfar sobre todos los inconvenientes. Para las mujeres ésta es una razón añadida para procurar cubrir de verismo las ficciones que escriben: con la narración de historias reales en que no tiene cabida la pasión sino como causa de desgracias, se contrarresta la idealización del amor pasional que se hacía en las novelas. Estas novelas morales vendrán a ser el antídoto contra las veleidades sentimentales de la mujer situándola de nuevo en una realidad donde debe conducirse por principios sociales, como la obediencia, la razón, el afán de complacer, etc... más que por el individualismo romántico de las novelas criticadas.

La carta novena, *Sobre vencer el genio*, incide de nuevo en la relación que existe entre la conducta social y la corrección religiosa; es aún más interesante la descripción del carácter doméstico de las virtudes femeninas:

"Las principales virtudes o vicios de una mujer, es menester que sean de una especie privada y doméstica. Dentro del círculo de su propia familia, y de sus dependientes tiene su esfera de acción, y la casa es la escena de casi todas aquellas pruebas y tareas, que han de determinar su carácter y su destino ahora y en adelante. Reflexiona por un momento cuánto dependerá de su genio la felicidad de su marido, de sus hijos y de sus criados; y verás que el mayor bien o el mayor mal que puede hacer, se origina de corregir o disimular sus enfermedades."(47)

Además de las obligaciones religiosas y sociales, limitadas y subordinadas a sus funciones primordialmente domésticas, se impone el buen genio por el aprecio de los demás, que gratificará su conducta, les valdrá indulgencia de sus pequeñas faltas y hará estimable su compañía.

En todo caso el genio puede modificarse mediante la educación, la razón y los principios que son las formas en que se inculcan los modelos y exigencias determinados para el género por su sociedad y por ello es tan importante insistir en la necesidad de que las mujeres accedan a una instrucción adecuada para el papel que deben desempeñar.

La décima carta, *Sobre el asunto antecedente*, indica de nuevo la especificidad de lo femenino, señalando que si bien todos los genios son propensos a la cólera, la impertinencia o la obstinación, el primero es especialmente odioso en el carácter femenino:

> "...que sólo el pensar lo vergonzoso que es, bastaría para empeñar a una joven en no darle la menor entrada, pues hace tanta traición a su carácter dejándose llevar de la cólera, como si se entregase a la embriaguez, y debiera avergonzarse tanto de lo uno como de lo otro. La suavidad, la mansedumbre, y la paciencia, son sus peculiares distintivos, y una mujer colérica es uno de los objetos más desagradables de la naturaleza."(51-52)

Debe observarse que el castigo que amenaza a la mujer colérica es la soltería, y que las cualidades femeninas, dulzura y mansedumbre, se reiteran en otras obras como las *Cartas de Madame Montier*, no sólo como cualidades deseables sino como las únicas armas lícitas para la mujer:

> "...; y aunque no se debe desear la distracción en las cosas comunes de la vida, especialmente en una mujer; no obstante, una atención demasiado prolija y ansiosa, pocas veces deja de producir una impertinente y fastidiosa disposición."(58)

Concluye el asunto antecedente (el dominio del genio) en la carta número doce. Recomienda en él que el amor a la verdad sea la única causa de disputas, no la vanidad o la soberbia; volviendo a la especificidad del carácter y las faltas femeninas, se insiste en los graves perjuicios que se derivan de dejarse llevar por la pasión, por ejemplo la acusación sufrida por las mujeres acerca de su volubilidad:

> "Yo no sé si aquel extraño capricho, aquella desigualdad de gusto y de proceder, que tan comúnmente se atribuye a nuestro sexo, se puede llamar propiamente falta de humor; pues parece que no tiene conexión, ni se origina de nuestra propia indulgencia, degenerando por grados en una confusión de la voluntad, que no sabe cómo agradarse a sí misma. Cuando en vez de reglar nuestras acciones por la razón y por buenos principios, sufrimos el ser guiados por los ligeros y momentáneos impulsos de la inclinación, sin duda parecemos tan variables e inconstantes, que nadie podrá conjeturar por la conducta que tenemos hoy, lo que se puede esperar de nosotros mañana."(66)

> "...y así una mujer caprichosa llega a estar enferma de sí misma por medio de su egoísmo: y cuando llega este caso, es fácil juzgar cuánto es preciso que incomode a otros, cuán despreciable y desagradable les parecerá. Este miserable estado es la consecuencia común del poder y de la adulación. ¡Ojalá, querida mía, que jamás encuentres con la tentación de aquella excesiva y mal entendida condescendencia de un marido, ya que hasta aquí tus padres lograron felizmente libertarte de ella! Esta es la que pocas veces deja de reducir a una mujer a la miserable condición de una niña mimada, siempre infeliz por no haber tenido otro estudio que el de la voluntad propia."(67)

Como capítulo final se le hacen recomendaciones generales, como el máximo amor y respeto hacía aquellos que viven bajo el mismo techo y otros como los amigos de la familia y los familiares, con los que se tienen vínculos de por vida.

Esta obra es así, un ejemplo extremo de las obras educativas y morales escritas por mujeres en estos años; por una parte, extrema la reducción de la trama novelesca que hacía más agradable y efectiva su lectura y, por otra, recoge todos los principios ideológicos presentes en ellas. Su valor reside en que ofrece una perspectiva clara y completa del ideal femenino que defendían estas obras; así su lectura resulta imprescindible para entender tanto la polémica de los sexos a fines de siglo, como la limitada participación femenina en la literatura; en este último aspecto, se comprue-

ba como ocurre con Fernán Caballero en el XIX, que las mismas mujeres que escriben, reflejando así sus inquietudes intelectuales, consideran que las demás de su sexo deben limitar sus expectativas intelectuales a favor de lo cual hacen propaganda.

En resumen, si su calidad literaria no es considerable, resulta insustituible para entender tanto la sociedad española de fin de siglo como la del siglo XIX, en que triunfará definitivamente el modelo que presenta.

3.2.2 Novelas de narrador omnisciente.

Si en las novelas epistolares la manifestación de los sentimientos, bajo la cobertura del secreto sorprendido, era un elemento primordial; en las de narrador omnisciente, también podemos conocer los sentimientos interiores de los personajes, que se revelan, en buena medida, a través de las abundantes lágrimas derramadas con ocasión de algún "vivo afecto" y que eran un recurso habitual y valorado de la época; por otra parte estas novelas se adecuan más a la tradición de la novela como un suceso contado en tercera persona, si bien esto no impide que comparta con las novelas epistolares traducidas el propósito moralizante; la ficción se pone, en ocasiones, al servicio de la lectura moral.

Dentro de este grupo tienen una clara intención moralizadora las traducciones de Juana Bergnes de las Casas y Cayetana Aguirre y Rosales, aunque en la segunda, la divulgación de principios religiosos bastante rigurosos como modelo de conducta hace específico su carácter de obra ascética frente a los principios que Rita Caveda y Juana Bergnes basan tanto en la tradición cristiana como en el adecuado comportamiento social, en la utilidad obligada y las obligaciones adheridas a una posición social favorecida.

"El príncipe de Abisinia" de Inés Joyes Blake: traducción respetuosa de un cuento filosófico inglés.

Su título completo es *El príncipe de Abisinia. Novela traducida del inglés por doña... Va inserta a continuación una Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas*. Madrid, Sancha, 1798.

Fue anunciada en la *Gaceta* del 25 de mayo de 1798 y en el *Diario de Madrid* del 26 de mayo del mismo año.

La novela lleva en portada el título de *El príncipe de Abisinia*, pero en la página que, tras el índice, antecede al texto, se muestra más fiel al título original: "Historia de Raselas, príncipe de Abisinia.". La obra original de Samuel Johnson[**], *The History of Raselas, Prince of Abyssinia*, fue publicada el 19 ó 20 de Abril de 1759 y tuvo un éxito considerable; se tradujo al francés en 1760, al holandés en 1760, al alemán en 1761 y al ruso e italiano en 1764; con el tiempo se tradujo también al húngaro, polaco, griego, danés, armenio, bengalí, japonés y árabe. La traducción de Inés Joyes Blake al castellano es, por tanto, bastante posterior tanto a la novela original como a las primeras traducciones a las otras lenguas importantes en la cultura del siglo, como el francés o el italiano, que tuvieron su traducción apenas un par de años después de que fuera publicado el original; en España, sin embargo, tardó 39 años en llegar a los lectores que no podían acceder al original.

[**] Éste la escribió con el propósito de pagar los gastos del funeral de su madre y algunas pequeñas deudas que ésta había dejado; fue escrita durante las tardes de una semana, y era enviada a la prensa según se iba escribiendo. BOSWELL, James: *La vida del doctor Samuel Johnson*. Buenos Aires, Austral, 1949. (Edición original publicada en 1791).
Su autor no la volvió a leer hasta 1781 en que la encontró accidentalmente, lo que implica que no fue retocada tras su primera redacción (JACKSON BATE, Walter: *Samuel Johnson*. London, The Hogarth Press, 1984, p. 337).

Su autor lo llamaba "pequeña historia" y suele compararse con una de las obras más características de lo que se conoce como "cuentos filosófico", el *Cándido* de Voltaire que fue publicado en el 58, un año antes que *Raselas*. Boswell, amigo personal de Johnson, describía las semejanzas y diferencias entre estos dos cuentos:

> "El *Cándido*, de Voltaire, escrito para refutar el sistema del optimismo, que ha cumplido su finalidad con brillante éxito, es maravillosamente semejante en su plan y desarrollo al *Rasselas* de Johnson; es más, he oído decir a Johnson que si no hubieran sido publicados tan seguidos el uno del otro, que no hay tiempo para la imitación, hubiera sido inútil negar que el plan del que salió después había sido imitado del anterior. Aunque la tesis ilustrada por ambos libros es la misma, a saber, que en nuestro estado presente hay más mal que bien, la intención de los escritores fue muy diferente. Me temo que Voltaire sólo se proponía, con desenfadada impiedad, obtener una victoria deportiva sobre la religión y desacreditar la creencia en una Providencia reguladora; Johnson se propuso, mostrando la naturaleza defectuosa de las cosas temporales, dirigir las esperanzas del hombre a las cosas eternas."[68]

Es precisamente la desesperanza, nacida de la imposibilidad de encontrar la felicidad, inexistente, la lección final de esta obra que defiende la necesidad de hacer que la vida si no puede ser feliz, sea lo menos difícil o dañina posible.

Jackson Bates[70] señala que, *Raselas* y *Cándido* se diferencian, sobre todo, por la sátira amable de Johnson. Indica este autor que Voltaire en la reseña que hizo de la obra de Johnson señala que es más cálida y amable que satírica[71]; el mismo autor indica que esta narración funde cuatro arquetipos: el cuento de hadas, el "cuento occidental" con su clara intención moral, la idea del peregrinaje, y la "satire manqué" (sátira mitigada por la compasión)[72].

Montesinos, refiriéndose al poco conocimiento que de la novelística inglesa hubo en el XVIII español, señala como excepción esta obra traducida por Inés Joyes Blake:

> "Hay otra del *Raselas* de Johnson, cuyo título merece citarse: *El príncipe de Abisinia*. Novela traducida del inglés por Doña Inés Joyes y Blake ..., Madrid, Sancha, en 8º. Estas damas bilingües desempeñan entonces un papel activo y beneficioso... cuando sus medios de expresión están a la altura de la empresa acometida.
>
> [...]
>
> Bien poco es esto, sobre todo si se tiene en cuenta la inmensa cantidad de libros ingleses que se publicaban en Francia, adonde ya había llegado la fama de Ana Radcliffe (1764-1823)..."[73]

Esta novela se diferencia de las demás consideradas primero, por este origen, frente a la procedencia francesa mayoritaria; en segundo lugar, porque a diferencia de ellas, no es moral ni educativa, es decir, carece de la pretensión de inculcar o difundir principios morales y, finalmente, porque no ejerce una selección de público, no pretende que su obra sea leída sólo por mujeres, sino por lectores de ambos sexos.

Pese a esta originalidad respecto al conjunto de las traducciones realizadas en estos años por mujeres y su aportación en la introducción de la novela inglesa, ha merecido más comentarios por la *Apología de las mujeres de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas* colocada tras la novela. Esta misma sobrevaloración de la *Apología* frente a la obra traducida se produjo en el momento de su publicación pues cuando Godoy la recuerda en sus memorias, destaca el talento y la maestría que la autora demuestra en ella:

> "3ª [autora] Doña Inés Joyes Blake, traductora de la novela inglesa intitulada *El Príncipe de Abisinia*, a la que añadió una *Apología de las mujeres* escrita con talento y maestría."[74]

---

[68] BOSWELL, J.: *Op.cit.* p. 47.

[70] *Op. cit.* p. 339.

[71] Jackson Bates remite para esta referencia a *Oeuvres Complètes* (1880), XL, p.390.

[72] *Ibidem*, p. 339.

[73] MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.* p. 18. Para conocer más sobre las obras inglesas traducidas en este siglo URZAINQUI, Inmaculada: "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII" *Scripta in Memoriam J.B. Alvarez-Buylla*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.

Es un novela de extensión media ya que consta de 173 páginas más las 30 que componen la *Apología*; esas 173 páginas se dividen en cuarenta y nueve capítulos muy breves.

El autor, en el primer capítulo *Descripción de una Palacio en un valle*, establece que el propósito de la obra es desengañar de las expectativas que depositan en la vida:

> "Vosotros, que escucháis con credulidad las voces de la imaginación, y perseguís con ansia las (sic) fantasmas de la esperanza, confiados en que la edad cumplirá las promesas de la juventud, y que los yerros de hoy se suplirán mañana; atended a la historia del Príncipe de Abisinia."(1)

Raselas, príncipe de Abisinia, vive en un valle paradisiaco: arroyos, verdor, cascadas, árboles, flores, mil aromas, frutas, animales, domésticos y salvajes, a salvo de las fieras:

> "Todas las variedades del mundo, y toda la hermosura de la naturaleza se habían reunido en aquel sitio, y habían excluido de allí todos los males."(3)

En la línea de otras obras, al situarse en lugares lejanos permite que sus habitantes nos hagan ver nuestras propias costumbres desde una perspectiva crítica, además de mostrar la relatividad de las normas que rigen las sociedades humanas. En este caso, además, al ser un lugar ilocalizable y descrito con las características de los lugares míticos, se nos presenta con el ambiente propio de un cuento.

A pesar de su situación Raselas se encuentra insatisfecho; ese hartazgo sin esfuerzo es una verdadera tragedia que anula las cualidades más positivas del hombre y sus posibilidades de encontrar su propio camino hacia la felicidad; para ello iniciará un viaje fuera del valle guiado por el sabio Imlac, que ya ha comprobado por sí mismo que en la vida humana "hay mucho que sufrir y poco que gozar"(44). En ese devenir, acompañado por su hermana Nehayah, entrará en contacto con todo tipo de personajes (sabios, eremitas, nobles, jóvenes,...) que le demuestran que la felicidad es imposible.

Este continuo desengaño lleva a Raselas a refugiarse en las conversaciones con su hermana con quien comparte la esperanza de encontrar una respuesta. Decide que se repartirán el estudio de los diferentes ambientes: Nehayah se encargará de investigar en los círculos privados (las relaciones familiares, las sociedad íntima de los hogares) y Raselas en el ámbito público (el palacio, el poder, el gobierno).

El capítulo veinticinco se titula *Prosigue la princesa sus investigaciones con menos éxito que diligencia* y en él estudia Nehayah la conducta de las doncellas que califica de "pueril ligereza que nada significa", cree que su alegría es artificial. Entre sus defectos está el ocio que fomenta entretenimientos nocivos, como el de creerse enamoradas, la frivolidad, su inconstancia de sentimiento, etc... críticas, todas éstas, habituales en otras novelas. La princesa coincide con la peruana de Mme. de Graffigny en su perspectiva virgen que les presenta como ridículas algunas convenciones sociales, por ejemplo el culto a la apariencia:

> "La pobreza en las ciudades grandes tiene muy varios aspectos: muchas veces permanece oculta entre esplendor, y otras entre gastos extravagantes. Mucha parte del género humano pone su mayor cuidado en ocultar su indigencia a los demás, y se van sosteniendo con arbitrios temporarios, y consumiendo cada día en idear para el siguiente."(86)

Cuando la princesa conmovida por estas situaciones de penuria, pretende auxiliarles las reacciones son diversas: una negativa altanera a aceptar su ayuda, los que lo admitieron sin perdonar su generosidad y finalmente los verdaderamente agradecidos.

El estudio de la sociedad privada continúa en el siguiente capítulo, *Prosigue la princesa sus observaciones en la vida privada*. Refiere las discordias en las familias que hace imposible creer en el verdadero afecto aun entre padres e hijos, separados por sus diferentes intereses (se valoran las riquezas frente a la virtud, la prudencia frente a la magnanimidad, la candidez frente a la sospecha continua y la escrupulosidad frente a la temeridad).

Otros males de la vida privada son la dependencia hacia criados que llevan sus negocios, la necesidad de agradar a parientes ricos y el mal talante de los cónyuges. A este respecto Nehayah

tampoco cree envidiable la soltería: carecen de amistad y cariño, consumen su tiempo en entretenimientos ociosos e incluso viciosos y un sentimiento de inferioridad les hace ser rencorosos, censores y molestos a todo el mundo (habla aquí de los varones). Raselas cree que el matrimonio está ordenado por la naturaleza y es, por consiguiente, bueno; la princesa, en cambio, que ha observado las infelicidades y demás inconvenientes de los casados, no está de acuerdo con este parecer, y piensa que es un estado más permitido que aprobado y "que ninguno, a no estar instigado de una pasión demasiadamente alimentada, se enredaría en un lazo indiscutible."(97). El debate sobre este asunto continúa en el capítulo veintinueve (*Prosigue la disputa sobre el matrimonio*); para evitar los inconvenientes del matrimonio Raselas presume imprescindibles la prudencia, la benevolencia y de manera fundamental la elección juiciosa de pareja:

> "¿Qué se puede esperar sino disgustos y arrepentimiento de una elección hecha en el verdor de la juventud y en sus más ardientes deseos, sin juicio, sin premeditación, y sin pensar en que hay conformidad de opiniones, semejanza de costumbres, rectitud de juicio, y pureza de sentimientos?"(99)

La princesa, más apegada a los detalles de lo cotidiano enjuicia situaciones concretas y abandona las reflexiones abstractas; así, juzga que los matrimonios tardíos, cuando ya están fijadas las costumbres y las opiniones, tampoco son felices y que, a pesar de que Raselas lo crea, la razón no es suficiente para que funcione una relación, introduciendo el elemento afectivo, al señalar que hay mil disputas familiares que la razón no resuelve.

Esta discusión sobre el carácter de natural o social de la institución del matrimonio no ocupa más lugar en este debate porque, sea cual sea su naturaleza, funciona como célula básica de la organización social, manteniendo a los cónyuges dentro de unos límites de comportamiento adecuados (laboriosidad, fidelidad, orden...) y ocupándose de la educación de los hijos como miembros útiles para el sistema. Para reforzar la necesidad del matrimonio que conllevaba numerosos inconvenientes para los cónyuges (como la elección de marido por los padres, la necesaria igualdad entre los contrayentes, el sacrificio personal de las mujeres) se sostiene que los dos sexos se unen en matrimonio para evitar, como decía Juana Vergues, la concupiscencia y pérdida de las mujeres principalmente o, como dice Nehayah, el matrimonio es más permitido como sistema de control que aprobado.

El capítulo final se titula *La conclusión en que nada se concluye*[9]; en él, los protagonistas expresan sus deseos para el futuro. La criada de Nehayah desearía retirarse a un convento como priora y la princesa quería aprender todas las ciencias y fundar un colegio de mujeres doctas "criando para la futura edad modelos de prudencia, y dechados de virtud"(172), compartiendo así un ideal femenino centrado en una correcta conducta moral y no en su sabiduría.

El príncipe deseaba un reino pequeño que gobernaría con justicia; Imlac, el único totalmente convencido de la inutilidad de perseguir la felicidad "se contentaban con dejarse llevar de la corriente de la vida sin dirigir su curso a ningún puerto determinado"(172); sin embargo, tal y como establecía el autor al principio, ningún propósito será realizado:

> "De estos deseos que habían formado, bien sabían todos que ninguno se podía verificar: deliberaron algún tiempo sobre lo que habían de hacer, y resolvieron volverse a Abisinia luego que cesase la inundación."(172)

Inés Joyes Blake, al elegir una obra escrita originariamente por un varón y de prestigio, se salta la barrera del mundo marginal femenino (que en la novela se forma traduciendo obras de mujer, prioritariamente y destinándose a un público femenino específico) exclusivo e inferior en cuanto a la calidad literaria.

---

[8] *Cuenta dada de su vida política por... Príncipe de la Paz, para la historia del reinado del Señor Don Carlos IV de Borbón*. Madrid, I. de Sancha, 1836. Tomo II. p. 247-248.

[9] Jackson Bates (*art. cit.* p. 338.) considera que el capítulo final indica que tenía la intención de escribir una continuación.

La falta de intervención personal tiene mucho que ver con el carácter de la obra elegida (un cuento de gran éxito y temática filosófica); la elección da cuenta tanto de su gusto como de sus pretensiones intelectuales, pero también anula la intervención que en las novelas morales se basan en la propia experiencia de las traductoras que aquí no parece posible.

Por otra parte, la elección de la obra y la traducción fiel (la traductora no modifica el contenido e intención del original) son una demostración del talento femenino a favor del cual argumentará en su *Apología*; su objetivo no es moralizar sino demostrar la capacidad femenina enfrentándose a una obra de calidad que se limita a traducir, por ello no incide especialmente en los aspectos morales o educativos de la crítica de costumbres que en ella aparecen limitándose a reflejar las propuestas del propio autor, por ejemplo, la división de ámbitos de conocimiento para el hombre y la mujer, sin expresar su opinión personal. La única nota que introduce la traductora es imprescindible; el texto decía:

> "En la soledad me libro del ejemplo de los malos, pero me falta el consejo de los buenos. He comparado por mucho tiempo los daños con las ventajas de la sociedad, y determino volver al mundo mañana. La vida del hombre solitario será cuasi siempre infeliz, pero no siempre devota."(77)

Por ello, la traductora se ve obligada a añadir una nota para que no se sospechase una crítica contra el santo retiro que constituía la mayor prueba de devoción en alguna otra novela (por ejemplo en *Virginia*):

> "Esto se entiende cuando se elige con poca reflexión o por motivos meramente humanos, como lo había hecho aquel ermitaño, y no cuando es verdadero llamamiento de Dios a la soledad, como sucedía a los santos anacoretas de los desiertos."(77)

Además de su especificidad dentro de las obras femeninas tiene dos puntos de interés: el hecho de que introduzca la novela inglesa en España y la inclusión de una obra personal, la *Apología*. A ésta le precede, a su vez, por una *Advertencia* de la autora; como he indicado, este escrito recibe más atención de los críticos que la propia traducción. Margarita Nelken dice:

> "Nada tan gracioso como la *Apología de las mujeres* con que doña Inés Joyes Blake completa su traducción de la novela inglesa *El príncipe de Abisinia*. [...] Realmente, la "salida" (que comprende nada menos que 27 páginas en 8º) nos parece excesiva, autorizándose de una simple traducción."[9]

Teniendo en cuenta que la cita y los datos que proporciona venían ya dados por Serrano y Sanz, no parece que Margarita Nelken leyera la *Apología* entera, o que supiera valorarla en el contexto de la época en que se produjo.

Pilar Oñate aún va más allá; afirma que Dª Inés sólo simula traducir la obra sin que sepamos por qué, salvo que ella ignorará la existencia del original:

> "..., en una insulsa novela que finge traducir del inglés, inserta al final, en forma de carta dirigida a sus hijas, una apología de las mujeres. Aunque desordenada en la exposición, y con el estilo vehemente propio de los escritos de polémica, la apología encierra un fondo de sana doctrina feminista. En párrafos apasionados se queja Doña Inés del destino de la mujer, deplorando como Nora, la inmortal protagonista de *Casa de muñecas*, la manera como los hombres tratan a las mujeres:"o como criaturitas esclavas destinadas únicamente a su recreo y a servirles como esclavas, o como monstruos engañosos que existen en el mundo para ruina y castigo del género humano.""[10]

---

[9] NELKEN, M.: *Op. cit.* p. 176.

[10] *Op. cit.* pp. 197-98. María Pilar Benito en "Los estados civiles de la mujer en el s. XVIII a través de los textos literarios" *Actas de las cuartas jornadas de Investigación interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Mª Angeles Durán y José Antonio Rey, eds. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.

Esta doble y contradictoria actitud de los hombres respecto a las mujeres era también una de las cosas que causaban mayor extrañeza en Zilia, que lo atribuía a una educación inadecuada en las jóvenes y a la irresponsabilidad de los hombres que deberían instruirlas; Pilar Oñate tiene razón, también, cuando se refiere a lo desorganizado del texto, sobre todo por la falta de un hilo conductor cuya ausencia le hace saltar de un asunto a otro sin terminar de argumentar sobre algunos de los puntos propuestos.

Paloma Fernández Quintanilla[9] destaca que "no debe sorprendernos que nuestras traductoras más notables fuesen precisamente españolas de origen extranjero"; entre ellas cita a Margarita Hickey (que a pesar de su apellido no traduce del inglés, sino del francés), Catalina de Caso y la propia Dª Inés:

> "Así vemos a Inés Joyes y Blake, que en 1798 nos ofrece, traducido del inglés, *El Príncipe de Absinta*, impreso nada menos que por Sancha. La traductora, movida sin duda por un prurito femenino, se creyó obligada a añadir una "Apología de las mujeres", en carta original de las traductora a sus hijas.
>
> Y es curioso este dato, que observaremos en otras muchas traducciones: negarse a ser simplemente el sujeto pasivo que vierte al castellano un texto escrito en inglés, francés o italiano, añadiendo algo -ya sea prólogo, comentario o carta- de su propia cosecha. Y es curioso porque es indicativo de la necesidad que tenían de escribir, pero sus limitaciones ambientales las forzaban a acogerse al humilde arbitrio de las traducciones."

La *Apología* es la intervención de la traductora pero no sobre la obra original, sino justificando su capacidad para realizarla; por otra, debe inscribirse en la polémica de los sexos y la que se desarrolla sobre el talento de las mujeres. La autora considera esta *Apología* una obra independiente como indica la anteposición de una *Advertencia* que cumple la función de prólogo. En ella narra que el origen de este escrito está en una de las comunes disputas sobre la preminencia de los sexos; asimismo divide la *Apología* en, al menos, dos partes:

> "...pero de la defensa de las mujeres pasé a notar alguno de sus defectos, y a dar tal cual consejo sobre la crianza de los hijos."(sin numerar [175])

En la misma *Advertencia* se disculpa por el estilo imperfecto compensado por la bondad de la intención y el apoyo que espera mujeres; sobre ese despertar de las mujeres afirma:

> "...y si conspiran muchas a sacudir el yugo de la preocupación que injustamente favorece a los hombres, bien presto se verá cuán poco puede el pedantismo de los que se llaman sabios contra la sana razón natural y la sencilla explicación de las mujeres."(sin numerar [176])

La autora pretende reivindicar la especificidad de la razón femenina basada en su adscripción a la naturaleza, y más ajustada a lo bueno como todo lo dictado por ella, frente al conocimiento masculino adquirido a través de las instituciones regladas y de los libros; estas peculiaridades que se atribuyen en virtud de la configuración del patrón de mujer-naturaleza, construido socialmente por los varones, las incapacita a los ojos de éstos para defenderse de las ataques recibidos o para reformarlos, pero Joyes Blake las reivindica como una manera válida, aunque diferente, de razonar.

La estructura general de la obra se divide, como decía la autora, en dos partes, la defensa de las mujeres y la crianza de los hijos. La defensa de las mujeres se sustenta en dos argumentos:

- la igualdad de las almas pese a las diferencias físicas; éstas aunque justifican el sometimiento de la mujer no determinan su inferioridad.

- la insuficiente educación femenina tiene su causa en el miedo de los hombres a la competencia y a la capacidad de éstas para desarrollar su talento si reciben la adecuada instrucción; esta razón para el sometimiento intelectual femenino era también esgrimida por María Romero en su traducción, achacando al miedo de los hombres la prohibición para la mujer de acceder a la cultura.

---

[9] *Op. cit.*

Pero su voluntad de reivindicar a las mujeres no le impide opinar de manera crítica sobre algunos asuntos concretos en los que incidían los ilustrados: la costumbre del cortejo y el alejamiento de su propia naturaleza que le vale la pérdida de respeto por parte de los hombres.

La segunda parte, sobre la crianza de los hijos, parte del criterio en boga, es decir, de la conveniencia de que las madres criaran a sus hijos; Inés Joyes Blake incluye argumentos que responsabilizan también a los hombres en este asunto; a la doctrina común en otros autores, Inés Joyes Blake suma su sentimiento personal como mujer, lo que enriquece considerablemente el discurso; la vinculación personal con el tema se expresa desde el primer párrafo de la *Apología*:

> "No puedo sufrir con paciencia el ridículo papel que generalmente hacemos las mujeres en el mundo, unas veces idolatradas como deidades y otras despreciadas aun de hombres que tienen fama de sabios."(177)

La reiterada mención de este párrafo en algunos escritos produce la engañosa impresión de que la autora adopta una postura beligerante en la defensa de su sexo, combatiendo los principios ideológicos en que se sostenía la relegación de la mujer en su época. Sin embargo, ningún crítico ha tenido en cuenta que esta rebeldía tiene un corto alcance porque su autora parte, para criticar algunos aspectos mínimos, del argumento principal en que se basaban los intelectuales masculinos que imponen su concepción de lo femenino, esto es, el argumento de que la mujer es naturaleza; así, su biología determina lo que debe ser su comportamiento (como la dedicación a los hijos) y limita sus facultades intelectuales a los asuntos prácticos y las hace especialmente adecuadas para el gobierno doméstico.

Si en la *Advertencia* ya se refería a la "sana razón natural y la sencilla explicación de las mujeres" frente a la sabiduría masculina, en el texto considera que es precisamente el alejamiento de los dictados de la naturaleza por parte de las mujeres, la traición a su esencia, lo que provoca su posición actual:

> "...; pero también es cierto que nosotras, por no saber usar de las ventajas que nos concedió la naturaleza, nos hemos constituido en este infeliz estado."(177)

Así, el responsable de la situación femenina no es el hombre y su constructo de género, es decir, no es la formulación ideológica que los hombres han construido sobre las mujeres lo que las hace merecer su menosprecio sino la incapacidad de las propias mujeres para ajustarse a lo que se les exige y que les haría merecedoras de más alta estima. Hoy no parece reivindicativo exigir a las mujeres que adopten como naturales las imposiciones culturales que las coaccionan; por un lado, se limita, como Sor Juana Inés de la Cruz, a acusar la incoherencia del comportamiento masculino con las mujeres puesto que predican cosas diferentes de las que después buscan en ellas; por otro, cae en la tentación de contraponer a las normas generales, que asume, ejemplos individuales que las contradicen, luchando entre la aceptación de los principios culturales y las evidencias que los niegan.

El respeto al patrón de "mujer" deseado a fines de siglo se comprueba también cuando, remontándose a Adán y Eva, justifica la dependencia femenina respecto al varón (lo que también Feijoo aceptaba sin poder razonarlo):

> "El que hubiese de estar sujeta al hombre (cosa que tanto nos echan en cara los preciados de discretos) fue una precisa consecuencia del estado imperfecto a que quedó reducida la naturaleza humana. Mientras duró el de gracia mandaba la razón sin encontrar repugnancia alguna; pero al pecado se siguió el desorden de las pasiones que causan la variedad de pareceres, y en esta variedad y contradicción no habiendo subordinación alguna, todo había de ser precisamente disensiones, discordias y desorden. Así que, al hombre como más robusto y que debía ganar el pan, se le encargó la protección y defensa del otro sexo, y a esta protección era consiguiente un género de gobierno. Pero de esto no se arguye desigualdad, [...]. Asignó Dios a cada sexo sus destinos, y conforme a ellos les dotó de aquellas propiedades que les convenían."(178-179)

La dependencia no implica en todo caso desigualdad; si al hombre le otorgó fuerza, la mujer recibió la perspicacia "y como de genio más blando y flexible, dispuso fuese su voto el segundo en

las consultas."(179), lo que me lleva de nuevo a señalar que la subordinación femenina se considera nacida de su propia naturaleza inmutable, de su esencia.

Siguiendo esa idea de que la diferencia no implica necesariamente desigualdad, argumenta que la "mayor delicadeza de los órganos" femeninos no la hace inferior, como no lo es la abeja al buitre, ni la oveja menos que el león, siendo las primeras más domesticas pero productivas que crueles y destructoras fieras que identifica con el varón, son seres igualmente necesarios.

Cada sexo tiene así sus propias características; propios del hombre son defectos como el robo, el asesinato, la embriaguez y el "juego que arruina familias", la disolución, el atrevimiento, y el desprecio de las leyes; hasta tal punto que cuando una mujer cae en amores ilícitos, casi con total seguridad han sido engañadas, porque no es en ellas "natural".

La criticada costumbre del cortejo, es la consecuencia de que las mujeres han pervertido su naturaleza, más virtuosa que la del varón, destinada a ser madre de familia y esposa-ayudante de su marido, o en su defecto a llevar la casa de "padres, hermanos y parientes".

De esa perversión debe culparse a la mala educación recibida que las conduce a cultivar su apariencia en exceso, al lujo pernicioso, al vicio y la negación de la razón (esta crítica que culpa a la educación de la conducta femenina es habitual en las novelas morales); condena que no todas aprenden a leer y escribir ("...hay en España padres tan necios, que se resisten..., con el pretexto de que sería facilitarles correspondencias amorosas." (183)). Por esto la mayoría aprenderán a "leer mascado y hacer garabatos, pero letra clara, ortografía, estilo, elección de libros... de eso no se trata"(183), lo cual motiva la mala o cuando menos insuficiente, elección de lecturas (comedias, novelas alguna vida de santo); aprenden tareas mujeriles, pero de mala gana, como dignos de gente apocada o de baja esfera; la modestia, amable carácter femenino, es imposible por el deseo del aplauso y la repugnancia del vituperio, con lo que "...las impresiones que he dicho se les dan generalmente a las mujeres desde el principio son contrarias a su propia felicidad, a la de su familia, y al bienestar de la sociedad humana."(185); se basan, así, en el cumplimiento de los deberes familiares, "naturales" en la mujer, la estabilidad de la sociedad, una de las ideas triunfantes de la consideración de género sobre la mujer.

No faltan otros lugares comunes, como la fugacidad de los bienes derivados de la hermosura externa, tan frágil, y los esfuerzos y desilusiones de las mujeres de edad al dejar de verse cortejadas, abandonadas por su familia y burladas por las de su sexo. Muy diferente es la condición de quien está "acostumbrada a conocer su alma, a usar de su razón, y a no dar a las prendas exteriores más valor del que merecen!" (187); esto le permitirá, entre otras cosas, tener verdaderas amigas, sobre todo porque el natural de la mujer es más propenso a la amistad.

Introduce después un argumento que con el tiempo se revela iluminador de la recepción de su propia obra por la crítica posterior:

> "Por otra parte, como los hombres están más expuestos al teatro del mundo, salen a la luz muchas acciones suyas que aunque en las mujeres las hay igualmente heroicas, como no interesan al público, quedan sepultadas en el olvido"(188)

Relaciona así, como lo hace hoy la crítica que se ocupa de literatura de mujer, el silencio femenino, obligado por su relegación a lo doméstico, entre otros factores, con la escasa fortuna posterior de sus obras.

Inés Joyes Blake es consciente, por otra parte, de las condiciones especiales que el momento histórico determina, entre ellas una mayor libertad que ha fomentado conductas erróneas:

> "...; pero es común opinión que menos de medio siglo hace no había tanto de esto que se llama marcialidad, y no servían de diversión en los corrillos de muchos jovenes los nombres de señoras, aun las más distinguidas, inventando pasajes que nunca hubo, y jactándose de preferencias que nunca lograron. No faltará quien a esto pregunte si han de volver a vivir encarceladas las mujeres. Estoy muy lejos de pensarlo, pues jamás se podrá llamar buena la que sólo por miedo, o falta de ocasión deja de ser mala. No, hijas mías, son más nobles mis ideas: nuestro pundonor, nuestro juicio han de ser las únicas cadenas que nos sujeten;"(190)

La solución que Joyes Blake propone es hacer propias y defender como surgidas de una misma las imposiciones culturales de género, no enfrentarse a ellas en ningún caso exigiendo los derechos de que disfruta únicamente el hombre.

Retoma el tema del cortejo, al que dedica un espacio considerable, para destacar que las mujeres no obtienen de él ningún beneficio ya que cuesta su reputación a las casadas y a las solteras la posibilidad de encontrar un marido, porque no hay que olvidar que son los hombre quienes eligen pareja:

> "Y lo peor es que hay mujer que censurará a una pobre niña porque cavila y se detiene en admitir el partido que se le presenta, sin hacerse cargo de que donde hay discernimiento cuesta mucho el vencerse a tomar por compañero y cabeza de su casa, a quien no puede mirar, no digo con amor, que es pasión poco durable, pero ni aun ni con aquel aprecio que se convierte en amistad firme. Los hombres tienen la ventaja del uso establecido de que a ellos toca pretender, y el que pretende elige donde ha de dirigir su pretensión. A nosotras toca solamente admitir o negar."(193)

Ante la posibilidad de no encontrar un candidato que agrade y convenga es mejor permanecer soltera que soportar el "infierno temporal muy próximo a precipitar en el eterno"; la opinión común, y errada según Inés Joyes Blake, afirma que la mujer sólo puede aspirar a dos estados, casada o monja, pero ella plantea, más allá de la elección de marido (en que sólo cabe esperar el acierto de los padres), la posibilidad de la soltería, tan mal vista en las mujeres que ese traduce una obra en su defensa (*Virginia*) y se cambia el final de otra para justificarla (en las *Cartas de una peruana*).

Vuelve desde esta defensa de la soltería a la necesidad de una buena educación; en este sentido defiende las mismas ideas que las novelas morales traducidas: debe proporcionar al niño conocimientos útiles, corazón recto y desinteresado y gran fondo de religión, siendo más que accesorio el francés, hacer bien la cortesía, o el baile, a los que se da una importancia desmesurada;

> "Empecemos desde luego con espíritu de religión: sean las máximas fundamentales la verdad, la fidelidad, la docilidad, y la aplicación: tengamos por cosa cierta, y hablo por experiencia, que se les imprime más a las criaturas cualquiera máxima hablando delante de ellas como si no se advirtiese que estaban presentes, que en dos horas de amonestación que se les haga directamente: haya cuidado de no proferir delante de ellas máximas peligrosas ni aun en chanza, pues en aquella tierna edad no son capaces de discernir, y todo lo que oyen se les imprime, [...]"(199)

Debe estar a cargo de los padres pero también debe considerarse la participación de los maestros, que deben elegirse de acuerdo a su capacidad y no por sus influencias o su vigencia en la moda (el mismo criterio que defendía para elegir un buen confesor Madame de Montier).

Inicia después lo que consideraba la segunda parte, la crianza de los hijos; aún pensando que es conveniente que cada madre amamante a los suyos, esta autora introduce salvedades que hablan de la sensibilidad femenina sobre el tema: primero, cree que no debe condenarse a quienes tienen constitución delicada, afirmando que hay algunas que han llegado a perder la vida por cumplir tan noble tarea impulsadas, en ocasiones, por la incomprensión de sus maridos; segundo, afirma que será mejor que una mujer sana amamante al niño antes de que lo haga una madre enferma; en este sentido no duda en condenar a los hombres que contagían enfermedades venéreas, a las que se refiere con circunloquios, a sus mujeres, censurando que, debido a que las de su sexo no escriben sobre crianza de hijos, no se menciona la crueldad de los maridos que las incapacitan para tal fin:

> "[...] y muchas empiezan a ser luego que se casan, por culpa de los señores míos"(200-201))

> "[...]; pero ninguno [libro] he visto que toque la inhumanidad de los hombres que habiendo vivido una vida desenfrenadamente viciosa pasan sin escrúpulo a contraer matrimonio con una sencilla paloma, cuyo semblante a muy pocas semanas manifiesta la impiedad del que la ha contaminado y de resultas a todos sus descendientes. Ciertamente perjudica más esto a la sociedad que el que algunas mujeres (que siempre son en corto número) por alguna sobrada delicadeza dejen de criar sus hijos, pues generalmente la que busca ama, la busca sana y de buena familia"(201)

Vuelve así a destacar la falta de voz de este sexo incluso en aquellos temas que las afectan más directamente; el silencio femenino permite que la realidad de su sexo sea vista siempre como algo ajeno, desde el punto de vista del hombre, poseedor exclusivo de la palabra. Este planteamiento, de gran modernidad, indica que esta autora era consciente de lo inusual de su obra y del valor que tiene como manifestación de la silenciada mitad de la sociedad. Esa condición le permite reflejar aspectos que los hombres silencian por su interés o desconocimiento: la culpabilidad masculina por las enfermedades que contraen a causa de sus relaciones ilícitas y viciosas y luego transmiten a sus inocentes esposas a las que exigen virtud en lo sexual y sacrificio para la crianza de los hijos; critica la excesiva preocupación de los varones porque la madre amamante a la cría frente al descuido en que se tienen los diferentes padecimientos de ésta después de dar a luz.

Después de la crianza física se ocupa de la instrucción que las madres deben proporcionar a sus hijos; para ello deben tener la adecuada educación, que los hombre les niegan por la vía oficial pero que tampoco permiten por el camino de las buenas lecturas y de la conversación con los doctos, que les suele costar, si lo intentan, las críticas de hombres y mujeres. La necesidad de confiar la educación de los hijos a un sexo naturalmente poco dotado para todo tipo de conocimiento, se solucionaba haciendo que las mujeres recibieran la mínima instrucción necesaria para su función maternal; Inés Joyes Blake considera que la opinión general sobre la capacidad intelectual de las mujeres se refleja en la siguiente cita:

> "...cuando un ingenio como el Marqués de San Felipe en su *Monarquía Hebrea*, hablando de Débora, Juez de Israel dice: *para que todo sea en las mujeres riesgo hasta lo que saben lo es. No faltó filósofo que dijo que era en la mujer la ciencia imperfección: como las dominamos es criándolas ignorantes.*"(203)

La última página es el resumen final de las ideas que ha pretendido defender y lo plantea como una proclama, una llamada a las lectoras:

> "Yo quisiera desde lo alto de algún monte donde fuera posible que me oyesen todas darles un consejo. Oid mujeres, les diría, no os apoquéis: vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar: usad las luces que el Criador os dio: a vosotras, si queréis, se podrá deber la reforma de las costumbres, que sin vosotras nunca llegará: respetaos a vosotras mismas y os respetarán: amaos una a otras: conoced que vuestro mérito no consiste sólo en una cara bonita, ni en gracias exteriores poco durables, y que los hombres luego que ven que os desvanecéis con sus alabanzas os tienen ya por suyas: [...] irá decayendo el lujo: vuestro ejemplo hará moderados a los hombres: vuestros maridos os amarán y apreciarán: vuestros hijos os venerarán: vuestros hermanos se tendrán por dichosos con vuestro trato: viviréis felices cuanto cabe en el mundo, y moriréis con la gloria de dejar una posteridad virtuosa."(203-204)

Resume así las ideas centrales de la *Apología*: la igualdad de almas entre hombres y mujeres, la capacidad racional femenina y la posibilidad de conseguir el respeto de los demás siguiendo una conducta virtuosa.

Inés Joyes Blake aunque comparte con las novelas morales traducidas la consideración de la religión, concede más importancia a otros aspectos del ideario ilustrado, así la concepción de la mujer como soporte de la familia y la sociedad, vinculados al diseño rousoniano de la mujer-naturaleza, pero con criterios propios que pretendían ampliar esa perspectiva; basándose en el cumplimiento de sus deberes y de la conducta que le es atribuida por su género (la virtud, la prudencia, la dulzura, la dedicación familiar) puede aspirar, perfeccionando su instrucción, a un papel superior en la estima de los demás y en la suya propia, determinada por ese modelo al que debe acercarse.

Esas exigencias de género necesitan para realizarse el apoyo de los que defienden esa figura de mujer-naturaleza ideal, favoreciendo su educación para que la mujer pueda cumplir su papel alejándose de otros caminos que no le son propios (como la corrupción, el galanteo, la desidia familiar, etc...). Ahí está la contradicción que se observa y se critica en los hombres, y que esta autora, como otras, indica al señalar que los hombres forjan un ideal de mujer al que éstas deben elevarse sin que se les eduque para ello, forzándoles así a incumplir el papel que se les adjudica por su sexo.

En resumen, esta traducción tiene un enorme valor, tanto por introducir una importante obra inglesa, como por su independencia: Inés Joyes Blake demuestra con hechos lo que otras autoras se empeñan en defender con argumentos teóricos, es decir, la capacidad femenina y la necesidad de educación.

Además, aporta su percepción del silencio en que se mantiene la voz femenina, que oculta la mitad de la realidad y falsea lo contado, de lo que resulta una visión distorsionada y culpabilizada de la mujer y la ignorancia de sus actividades, aun cuando fueran meritorias. Su planteamiento sobre la necesidad de que se oiga la voz de la mujer es la semilla de posteriores exigencias femeninas.

Por ello, tanto la traducción como la *Apología* tienen suficientes méritos para ser recordada.

"Lidia de Gersín" por Juana Bergnes y de las Casas: tratado moral de instrucción infantil.

Su título completo es *Lidia de Gersín o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de las niñas de la misma edad. La tradujo del francés la Señora...* Barcelona, Imp. de Brusi y Ferrer, 1804. (125 pp., 15 cm.).

Paula Demerson recoge el anuncio de la *Gaceta*[7]:

> "*Lidia de Gersín o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de los niños de la misma edad. La tradujo del francés la Señorita... de quince años de edad.* Un tomo en 8º. Obra titulada también *Memorias de Milord D**** e imitada del inglés por Laplace.
>
> Anunciada en la *Gaceta*, 2 de abril de 1805."

Tradujo también *Flora o la niña abandonada. Novela inglesa que tradujo al francés Mr. T. P. Bertin y que vertió al castellano Doña... natural de Barcelona, de edad de 16 años.* Madrid, 1807 (2 tomos en 8º). Fue anunciada en la *Gaceta* el 15 de septiembre de 1807, pero no he conseguido localizar ningún ejemplar[8]; en estas dos obras se comprueba una de las características que he destacado más arriba, el hecho de que la traducción de una obra inglesa suele hacerse a través de la versión francesa posiblemente muy retocada para su adaptación a esa lengua.

En lo que se refiere a la calidad de la traducción, hay expresiones incorrectas que manifiestan la falta de pericia de la traductora a la vez que señalan que se concede más importancia a la enseñanza moral que a la calidad literaria. Ejemplo de estas expresiones son:

> "...me he apresurado a llenar tus deseos."(33)
>
> " Cuando habrás jugado con ellas te las podrás comer;"(39)
>
> " Que me encargó llevase mi saco cuando iría a verla"(72)
>
> " En medio de los transportes de alegría exprimió tiernamente a su prima cuanto sentía verla expuesta al peligro de perder su acomodo."(119)

La obra lleva una dedicatoria y un prólogo cuyas características ya he señalado en el capítulo correspondiente. Se divide en 15 capítulos a lo largo de 125 páginas siendo una novela relativamente breve en comparación con la extensión de otras traducciones.

El objeto de la obra es mostrar el progreso de Lidia en su comportamiento, la corrección progresiva de su conducta para ajustarse a lo que se le exigirá como mujer y como cristiana; para lograrlo se narran algunos sucesos de la vida diaria de la niña y la obra se interrumpe bruscamente cuando se han tratado los temas que interesaban: la modestia femenina, la caridad, la obediencia, el amor fraternal, la religiosidad, etc...

En la narración utiliza uno de los recursos más efectivos de la literatura didáctica: presentar la actitud positiva, en este caso de Lidia, oponiéndola a una negativa. Aquí es su prima, descuidada con sus objetos personales y dispuesta a mentir para evitar un castigo que se ve redimida cuan-

---

[7] *Op. cit.* p. 81.

[8] También en Paula Demerson, *op. cit.*, p. 37.

do Lidia se niega a encubrir su comportamiento y le hace enfrentarse a sus consecuencias (Lidia oberva con su prima la conducta que recomendaba Rita Caveda en sus cartas: no encubrir el delito una amiga para no ser arrastrada a su mala conducta). La contraposición permite comparar la diferente recompensa de ambas, la de Lidia se resume así:

> "¡Oh, qué amable criatura! exclamó Madama de Salvieres: me atrevo a augurar que será una excelente madre de familia." (75)

El premio recibido por su conducta es el habitual en estas novelas un marido y una familia de la que cuidar siendo ejemplo de virtud.

Al relato le añade el autor una posdata en la que asegura que Lidia tuvo un comportamiento ejemplar desde entonces, lo que certifica la utilidad del método empleado por su madre; del mismo modo expone su intención educativa al escribir la obra, intención a la que se suma la traductora en su prólogo.

El primer capítulo se desarrolla como un diálogo entre la niña Lidia y su madre Mad. de Gersín; ésta, ante el deseo de Lidia de tener libros "sobre señoritas bien educadas", afirma que ella misma escribirá una pequeña relación de lo que Lidia ha hecho durante el día para leerla después delante de toda la familia obligándose, para evitar la humillación, a comportarse adecuadamente. La obra; sin embargo, no se compone de los relatos de la madre, sino de la descripción por parte del narrador omnisciente de las pequeñas historias cotidianas en que la niña manifiesta sus progresos y pequeños retrocesos en el camino hacia la perfección. Las motivaciones de la niña son dos: una positiva, las muestras de afecto de su madre, y una negativa, la humillación por el conocimiento público de sus faltas.

Las normas que se le imponen para alcanzar la conducta perfecta son la obediencia y el dominio de cualquier deseo personal que no venga determinado por sus deberes, uno de cuyos principios es huir del ocio, peligro propio de la mujer que tiene demasiado tiempo libre:

> "[...] piensa solamente cuán necesario es que esté instruida en todo lo que debe saber una Señorita, y cuán reprehensible es la ociosidad"(7)

> "Yo quisiera que cumplieses cada uno de tus deberes con el solo pensamiento de que estás obligada a hacerlo. Entonces aun las cosas en que no encuentras mucho gusto, las harías tan bien, como aquellas que te diviertan."(7-8)

Un día perfecto en la vida de esta niña de clase alta, se narra en el capítulo segundo: no protesta, lee y estudia con tranquilidad, realiza actividades manuales indispensables en la formación femenina, como el bordado, y, finalmente, cultiva su huerto (dentro de la corriente de idealización de la vida en el campo que triunfó en la Corte francesa y que forma parte de la educación de las señoritas de buena sociedad como ocurría con la hermana de Raselas).

Los rasgos detacables del buen comportamiento de una niña, se resumen así:

> "[...] a nadie importunó con sus habladurías, ni con juegos ruidosos. Se divirtió muy inocentemente con su muñeca..."(16).

Destaca que recibe halagos, mayoritariamente, por su pasividad física, por lo "quieta" y poco molesta que ha resultado; algunas autoras (Mary Wollstonecraft o Josefa Amar y Borbón como la más significativa en España) defendían, en cambio, una mayor actividad para las de su sexo que fortaleciera sus cuerpos, aunque sólo fuera para poder criar hijos sanos, buscando así eliminar la relación indefectible entre sexo femenino y debilidad. Aquí, sin embargo, se educa no para el perfeccionamiento personal de la niña, potenciando sus facultades para conseguir una vida mejor, que incluya esta fortaleza física, sino para que cumpla el paradigma establecido para ellas: la debilidad y pasividad física, paciencia, dulzura y, sobre todo, ausencia de iniciativas físicas o personales de la niña.

En oposición a ese ideal, se describe un episodio de su mal comportamiento: cuando la lección se tornó mas difícil, la niña "volvió la cabeza a otro lado y se puso a patear."(18); éste incidente señala la existencia de una pasión, la rebeldía, que debía ser extirpada en sus inicios sino se quería, en este caso y porque a ellas se dirige este libro, la perdición de la futura mujer. Por ello se

inicia desde la más tierna infancia la subyugación de las tendencias personales, de las características del genio que pueden llevar a manifestar una identidad divergente del modelo social aprobado. En caso de que esto no se consiga, como ocurría con la condesa de las *Cartas de Madama Montier*, se deberán sufrir las consecuencias y aprender a someterse por el camino más difícil.

La progresiva bondad y generosidad que logra Lidia se manifiestan en las lágrimas de sentimiento, propias de un espíritu noble y tierno:

> "que enjugaba [Lidia] sus lágrimas llorando con ella."(68)
>
> "Esto fue una nueva escena de alegría para su corazón sensible y agradecido. Las lágrimas se le asomaron a los ojos, pero eran lágrimas de ternura."(107)

El final del libro resume las virtudes que Lidia ha adquirido con este método, consiguiendo adecuarse totalmente al modelo propuesto, y el premio que ha obtenido, el aprecio de todos los que le rodean:

> "Después que poco a poco hubo desarraigado algunos hábitos viciosos que había contraído, se la vio adquirir cada día nuevas cualidades y nuevos talentos. La docilidad con que atendía a las instrucciones de su madre, y el ardor con que se aplicaba, la hicieron hacer rápidos progresos en el estudio, mientras que su dulzura, y la igualdad de su carácter, la hacían amable a cuantos la veían. Todos la hacían mil cariños. Todos la manifestaban el mayor afecto, y no había señorita alguna por aquel contorno a quien se deseasen con más viveza toda suerte de prosperidades."(36)

En esta descripción de la perfección de Lidia se resaltan aquellos valores que venían mostrándosele como deseables (la obediencia, la dulzura o la igualdad de su carácter que también se elogiaba en el nieto de Madama de Montier) y como premio se le promete el amor de los demás, el máximo logro en que debe cifrar sus esperanzas de felicidad.

El libro se cierra abruptamente, incluyendo en la posdata la total conversión al perfecto comportamiento de la niña Lidia, por miedo a la humillación de la lectura del diario, primero, después por un arraigado sentido del bien que le hizo continuar a ella misma su redacción.

Esta obra carece de la mínima calidad como obra literaria, y como tal, no merecería ser recordada: la trama novelesca es mínima y está constantemente interrumpida con discursos educativos, los personajes son planos y la moral simple. Sin embargo, es significativa porque la edad de la traductora es tan acorde con la de la protagonista que se convierte en su imagen, es decir, traduce una obra con cuya protagonista se identifica en el intento de convertirse en una mujer intachable, como manifestaba en la dedicatoria que la mostraba como una perfecta hija dócil y cariñosa; del mismo modo, su identidad, en tema y principios, con otras obras de la misma época contribuye a dibujar el panorama de las novelas de autora femenina, volcadas en estos tratados educativos tanto por ser obras accesibles, dada su relativa sencillez y escaso compromiso, como porque eran especialmente adecuadas para el perfil deseado para ellas.

Su valor reside en ser la manifestación literaria de una joven que refleja las propuestas de la sociedad para su comportamiento, asumiéndolas como correctas y difundiéndolas entre las lectoras; contribuye así a perpetuar la condición dependiente y doméstica que asumió en su vida (se encargó del cuidado de su padre enfermo, se casó y tuvo hijos).

"Virginia o la doncella cristiana" de Mª Cayetana Aguirre y Rosales: tratado místico convertido en defensa de la soltería

Su título completo es *Historia que se propone por modelo a todas las señoras que aspiran a la perfección evangélica. Por* ... Madrid, Repullés, 1806.

Esta obra tuvo, a juzgar por el número de ediciones, un éxito considerable a lo largo del siglo XIX. Serrano y Sanz cita la edición de 1806 y las siguientes a lo largo del siglo: Palma de Mallorca, Matías Savall, 1820; Madrid, Imp. Real, 1823 (4 vol. en 8º); Barcelona, A. Pons, 1841 (4 vol. en 8º); Barcelona, A.Pons, 1856 (2 vol. en 8º); Barcelona, Imp. Riera, 1858 (3 vol. en 16º) y Vannes, Lamerzelle, 1858 (646 pp. en 12º).

Juan Criado Domínguez [1889][81], señala las mismas ediciones pero considera que la de 1823 (Madrid, Imp. Real) es la segunda, ignorando la de 1820 citada por Serrano y Sanz.

J.F. Montesinos[82] se basa en la información proporcionada por Serrano y Sanz, por lo que cita las ediciones de 1806, 1823 y 1841, pero recoge también las que ha encontrado en la Biblioteca Nacional de París: París, Merin, 1851 (519 pp., 12º)[83] e insinúa que quizá pueda la misma traducción de la edición del mismo 1851 (París, Rosa y Bouret, 519 pp., 12º)[84].

J.Ignacio Ferreras[85] indica como fechas de edición de esta obra: Madrid, Imp. Real, 1829 (4 vols., 8º), no señalada con anterioridad, que él consigna como la segunda edición y las reediciones en 1841, 1856, 1857 y 1858, en Barcelona (esta última no era citada por Serrano y Sanz e indicaría que el mismo año se editó en París y Barcelona). Finaliza diciendo: "Según el *Diario de Avisos* de Madrid, que anuncia la obra, 27 de junio de 1833, se trata de una traducción del francés".

La primera edición incluía en portada la referencia al autor del original francés: "Escrita en francés por el P. Miguel Angel Marín, Religioso Mínimo", aunque esta mención no aparece en ediciones posteriores[86]. Este religioso era uno de los más conocidos escritores ascéticos del siglo; además de predicador y escritor, fundó una asociación de jóvenes para cumplir retiros; componía novelas de tesis edificante y su valor literario era mediocre[87]. La original *Virginie, ou la Vierge chrétienne*, fue publicada en 1752 (2 vols. en 12º) y responde a la preocupación de su autor por guiar a las jóvenes en ese camino de la virtud; la obra se acerca más a un tratado de ascética que a una novela en nuestra concepción actual, pero utiliza el auge de ésta y algunos de sus recursos para introducir sus mensajes, lo cual merece a mi juicio el espacio que le dedico en este estudio.

Los documentos sobre su censura y licencia de impresión se conservan en su totalidad[88] y demuestran que el libro fue publicado en 1806 a pesar de que J.I.Ferreras[89] comete en una de sus obras el error de fechar la primera edición el año 1800, del mismo modo, este autor en su *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*[90], utiliza la obra de Criado Domínguez como referencia y dice:

> "La obra que señalo a continuación ha sido anotada por Criado y Domínguez como traducción; sin duda es una traducción, aunque no encuentro el original. La incluyo en el catálogo por escrúpulo y sobre todo por el número de reediciones."

Ignora así la referencia al original de la primera edición de 1800.

Ya me he referido a este expediente de licencia de impresión en el capítulo dedicado a los prólogos para destacar de qué modo se eliminaron del inicialmente propuesto por la autora los argumentos en defensa de la soltería. Entre los documentos de ese expediente destacan dos; el primero, fechado el 9 de marzo de 1806, informa de que la traductora también sitúa la obra más cerca de la mística que de la novela (el subrayado es mío):

> "Y sólo falta el que V.E. se sirva darme la facultad de poder estampar la dedicatoria a la Reina Nuestra Señora en cuyo supuesto: A V.E. suplico tenga a bien haber por bastante las censuras y aprobaciones ha tenido la citada obra en atención a que su naturaleza de ser un tratado, digámoslo así, de mística y de la más sólida piedad la hace atendible y de ningún modo sospechosa; o mandarla revisar a sujeto entendido en la materia, sino satisface a V.E. la aprobación del Juez de Imprentas.[...]
>
> Cayetana de Aguirre y Rosales. Rubricado al margen Madrid, 27 de febrero de 1806.=(Al margen)= Se le dispensa el honor de dedicarla a la Reina Nuestra Señora= Dígase a la interesada que se remita copia de la dedicatoria"

---

[81] CRIADO DOMINGUEZ, Juan P.: *Literatas españolas del s. XIX. Apuntes bibliográficos*. Madrid, Imp. de Antonio Perez Dubrull. 1889.

[82] *Introducción a una historia de la novela*. Madrid, Castalia, 1966.

[83] Sgn: 2-73490.

[84] Biblioteca Nacional de París, Sgn.: 51104.

[85] *Catálogo... op. cit.*

[86] Se tradujo al castellano otra obra del mismo autor: *La cómica convertida*, traducida por D. Joaquín Benito Castellot, Madrid, Pantaleón Aznar. Cfr. MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.* p. 220.

[87] Cfr. *Dictionnaire de Lettres Françaises...op. cit.*

[88] A.H.N. Estado, Leg. 3234, Exp. 11.

[89] *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Madrid, Taurus, 1973. pp. 175-176.

El segundo es su primera propuesta de dedicatoria (documento nº4), que fue rechazada (como se indica en una nota al margen del documento nº3, pidiéndole que se limitara a ofrecer la traducción y a implorar la protección real sin extenderse en otras cuestiones); en esa dedicatoria establecía que el propósito de la traducción era defender el estado del celibato, reivindicando la dignidad de las solteras ("a quienes las preocupaciones esparcidas por los hombres ha hecho creer que su estado es vergonzoso, especialmente si ya tienen cierta edad...") sobre todo por considerar que lejos de ser una carga pueden ser extremadamente útiles a sus semejantes. El modelo propuesto por el censor para la dedicatoria no figura, desgraciadamente, entre estos documentos[9].

Estos dos documentos indican el doble objetivo de la traducción: ofrecer un tratado de mística a las jóvenes lectoras y liberar a la soltería del estigma de inutilidad social y fracaso personal que la marcaba, señalando la función social que podían desempeñar y el carácter virtuoso que podía tener esta elección.

La obra parte de la brusca conversión de una jovencita mundana, Virginia, y narra las sucesivas pruebas que debe superar para aumentar su virtud (enfermedades, humillaciones, incomprensiones), la conversión sucesiva de los que le rodean (sus hermanos y sus amigas) y un buen número de historias edificantes que ocurren a su alrededor al entrar en contacto con mujeres de sólida religiosidad; el autor destaca sobre todo la dedicación a los suyos que se convierte en la única ocupación de la protagonista: atenderá la casa, cuidará a los enfermos y educará a sus sobrinas, labores para las que la capacita tanto su religiosidad, que le proporciona el sentido de la entrega, como el voto de castidad, que la libera de toda preocupación personal (crear una familia propia, por ejemplo) para dedicarse a los demás.

Ferreras comete de nuevo un error al resumir el argumento de la novela[10] pues afirma que Virginia acaba ingresando en la orden de San Benito, lo que indica un lectura incompleta de la obra por parte de este crítico; si profesan algunas de sus amigas pero ella permanecerá, por designio divino, soltera y viviendo en el mundo, lo que es coherente con el propósito que manifestaba en su dedicatoria: el objeto de la novela es demostrar el grado de perfección y utilidad que puede alcanzarse permaneciendo soltera, sobre todo dedicándose al servicio de los demás con la renuncia absoluta a una misma y no lo hubiera conseguido con una protagonista religiosa. Por otra parte, el público al que se dirige, "las señoritas", se beneficiarían de una lectura que les proporcionara enseñanzas sobre su vida en el mundo, no en un convento.

El mismo autor, sin embargo, hace un comentario justo al resaltar el carácter reaccionario de esta novela: "... ya en 1800, como podemos comprobar, las normas morales vinieron de Francia y

---

[8] Madrid, Cátedra, 1979.

[9] Dª Cayetana de Aguirre escribe de nuevo al Juez de Imprentas anunciando que le remite la dedicatoria que finalmente fue impresa:

"Me ha sido del mayor sentimiento haber incurrido en el desagrado de la Reina Nuestra Señora por la impropiedad de la dedicatoria que pensaba poner a la obra que S.M: ha acogido bajo de su Real auspicio; según que V. E. ha tenido a bien prevenirme: para enmendar el yerro, y no siendo fácil expresar debidamente los sentimientos de gratitud y reconocimiento de que estoy penetrada, por haber merecido tal honra a su Real benignidad, he querido evitar todo razonamiento como siempre poco e insuficiente para satisfacer mis deseos de agradecer de un modo digno, la merced que he recibido, y he puesto esa otra, que incluyo a V.E. para que reconociendo en su misma sencillez y concisión los mudos sentimientos que encierra, tenga la bondad de inclinar la voluntad de S.M. para que se digne a aprobarla; Y de que S.M. lo ha hecho así, espero merecer a V.E. el favor de noticiármelo a fin de poder hacer que se imprima."

En su último petición, Dª Cayetana de Aguirre solicita que su obra sea editada por la Real Imprenta:

"[...], y por cuanto en la Real Imprenta de la Caseta se hace este género de manufactura con más primor y de un modo más digno de la vista de S.S.M.M.

A V.E. suplico encarecidamente me haga el singular favor de mandar al superintendente o a la persona encargada de dirigir aquella real oficina, que se imprima en ella la citada obra de la *Doncella cristiana*; reintegrándose del coste de la impresión de lo que se produzca de su venta.

Favor que espero merecer de la acreditada benignidad de V.E. por cuya vida pido al Señor dilate muchos años."

A este escrito, fechado el 26 de marzo de 1806, se le añade en el margen la respuesta negativa:

"No hay fondos en la Real Imprenta para adelantar este coste. Fechado así en 2 de abril de 1806"

[10] *Los orígenes de la novela*... *op. cit.* pp. 175-176.

fueron imitadas y explotadas a partir de 1805 por la reacción fernandina. ¿Podríamos concluir de aquí, como lo hace Herrero para la ideología general, que la reacción novelesca también nos vino de Francia?"; se considera reaccionaria porque predica la vuelta a cierta religiosidad estricta como base de la conducta para la mujer, intención que señalaba la traductora cuando al solicitar la licencia la describía como obra de "mística y de la más sólida piedad". Ya en el momento de su publicación se destaca su carácter moral y se subraya los diferentes aspectos de la piedad que se consideran en ella; *La Minerva*[33] resumía así su contenido:

> "Esta obrita es moral y de buena moral cristiana: el autor nos ofrece en ella la conversión de una hermosa doncella, llamada Virginia, debida a las oraciones de una tía suya monja, llamada Escolástica, la cual la va dirigiendo luego en el camino de la virtud hasta moverla a entrar en su propia religión; con este motivo se ponen otras conversiones, y se trata y discurre de la verdadera y sólida piedad, del modo de renunciar al espíritu mundano, del amor propio, de la santa compunción, y de las austeridades corporales, de la humildad y de la paciencia, y de otros puntos de devoción. La traducción nos ha parecido regular."[34]

El resumen no dice nada, sin embargo, de su calidad literaria, probablemente porque no se considera sino como un aspecto más que secundario, subordinado al objeto principal que es la instrucción moral; la traducción, de calidad sólo regular, tampoco merece más que una ligera mención.

En cuanto a obra moral se caracteriza por la leve trama argumental, los personajes maniqueos, escasos e invariables en su caracterización (a excepción de las súbitas conversiones) y un grupo numeroso de pequeñas historias de santidad ejemplarizante; el título de cada capítulo actúa como resumen de su contenido (el dos, por ejemplo, dice: *Virginia de acuerdo con su tía hace una confesión general. Determinación de dedicarse a Dios absolutamente*) y tiene un carácter casi independiente dado que versan sobre los diferentes pasos hacia la perfección espiritual con recomendaciones muy concretas (por ejemplo el *Capítulo XXVI: Sobre la santa compunción y las austeridades corporales,...*); se reiteran razones y recomendaciones con el mismo objetivo instructivo, con el mínimo componente de entretenimiento necesario para endulzar el mensaje.

Para lograr el efecto deseado sobre las lectoras utiliza las historias ejemplificantes, los discursos teóricas, fundamentalmente de la Madre Escolástica, la contraposición de la conducta de Lucía y Virginia y los diferentes sucesos de su vida (entre ellos el diferente éxito afectivo entre sus seres cercanos) y la "buena muerte" como premio a una vida piadosa.

En cuanto al segundo objetivo de la obra, defender las ventajas de la soltería femenina, parte de que la mujer tenga una sólida formación religiosa, virtud y capacidad de sacrificio casi sobrehumanas. La opción libre de Virginia por la soltería se legitima en su caso mediante el cumplimiento de servicios familiares y sociales; de otro modo, una soltería elegida para mantener la libertad personal, no hubiera sido bien considerada como lo demuestra el cambio de final de las *Cartas de una peruana*.

Pero subrayados estos dos aspectos fundamentales de la obra debo resaltar aquellos puntos formales y de contenido que comparte con las novelas morales traducidas por otras mujeres y que le otorgan cierto carácter novelesco que encubre el tratado moral:

- Utiliza elementos propios de la novela sentimental tanto para mover los afectos (las lágrimas, la fortaleza de la amistad, el sacrificio...) como para mostrar la profundidad de sentimientos, religiosos en este caso, de las protagonistas.

- El tratamiento, aunque superficial en su caso, de temas que aparecen en las novelas morales, por ejemplo, la crítica de costumbres; no se hace en esta obra con la profundidad de otras obras ya que la protagonista no debe vivir en el mundo, y sólo las advertencias de su tía y sus observa-

---

[33] Apud. MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.*

[34] *M.* Tomo IV, p.7.

ciones parciales le permiten comentar de manera crítica algunos aspectos como el lujo, el gasto, la superficialidad religiosa, la falsa devoción, etc... No es éste el objetivo principal, aunque en su propósito es importante como complemento educativo.

- La importancia de la educación femenina, basada sobre todo en la religión que en este caso es aún mayor; la novela original de Marín extrema las exigencias a la mujer, por ejemplo cuando hace que Virginia renuncie a salir de casa para evitar toda tentación, llevando al límite la reclusión doméstica deseable para la mujer.

- Utiliza los mismos recursos que aparecían con intención educativa en las novelas morales, como la contraposición del prototipo de la buena y la mala mujer, los ejemplos históricos, etc...

El recurso educativo que consiste en presentar al malo castigado y al bueno premiado tiene aquí una característica especial; dado que en el camino a la virtud de Virginia se le da un papel fundamental a la mortificación del amor propio y el orgullo, deberá soportar que su conducta intachable sea castigada por su madre y hermana que valoran más los placeres y exigencias del mundo, por lo que durante gran parte de la obra la hermana de conducta reprobable es la premiada, aumentando así el mérito de Virginia cuyo único refuerzo está en la convicción personal, apoyada por sus guías espirituales.

- La recompensa afectiva que se proporciona a la mujer que cumple con las normas que se imparten a la perfección.

En la Biblioteca Nacional, además de la primera edición de 1806, hay otra de 1858, (642 pp, 18 cm. París, Garnier Hermanos)[*], edición que yo he utilizado: consta de 637 páginas, divididas en setenta y ocho capítulos, en un sólo volumen frente a los dos de la primera edición y los cuatro que llegó a tener en las posteriores y que sin duda la hacían más manejable e incluso, una obra de bolsillo; no es, por tanto, comparable a la brevedad de las traducidas por Rita Caveda y Solares o por Juana Bergnes de las Casas, cuya extensión multiplica por cinco.

La novela se inicia con una descripción del carácter de Virginia a la que se achacan como defectos "una excesiva y desarreglada viveza, [...] y [a la que] un amor a los adornos y demás distracciones convertía en una mujer enteramente mundana."

Para la brusca transformación de Virginia, de mujercita mundana a sierva de Dios, se necesita un milagro, la intervención divina que se debe a las oraciones de su tía Escolástica; este inicio tan directo era necesario porque no pretende hacerse la historia de su conversión, sino la de su progresivo avance en el camino de la virtud y la perfección religiosa, en el que contribuirá a la conversión de otros con su ejemplo y enseñanzas.

La alegría por la conversión se expresa mediante las lágrimas de tía y sobrina; en una sóla página puede leerse: "Bañada en un mar de lágrimas exclamaba [...]", "Virginia se le arrodilló, pidiéndole, entre sollozos y suspiros, perdón de la resistencia que había opuesto a sus sanos consejos." y "Levántate, hija mía, le dijo la piadosa tía, que no lloraba menos de gozo que su sobrina de compunción."; utiliza el recurso del género sentimental para mover el corazón del lector hacia los sentimientos religiosos.

A la transformación de la protagonista ha contribuido la presencia de *La Imitación de Cristo* en su tocador; la obra se convierte en signo de la Providencia y, a partir de entonces, en su manual espiritual. La causa última de su conversión es el horror ante la condena eterna, preocupación constante también en la obra de otras mujeres, la más significativa María Gertrudis de Hore, como ya he señalado anteriormente:

> "...todos mis pecados se presentaron entonces a mi imaginación como un ejército armado contra mí, y me tenía por perdida: me parecía que Dios me iba a juzgar en aquel momento, y a condenarme, y que el infierno se abría a mis pies para tragarme viva: cuando de repente se me ocurre acudir a la Santísima Virgen, cuya imagen

[*] Sgn. 4-34263.

> tengo a la cabecera de la cama: me arrodillé en su presencia, y le ofrecí, vertiendo lágrimas, mudar de vida, y consagrarme al servicio de su divino Hijo si me alcanzaba de su piedad el perdón de mis culpas, que desde aquel punto detestaba con un verdadero arrepentimiento."(6)

Tras esta conversión, la obra comienza a mostrarnos el camino hacia la sólida piedad. Lo primero es hacer confesión general como "si hubieras de morir al acabarla"; en realidad este capítulo dicta normas primero sobre la buena confesión y después sobre las cualidades que debe reunir un buen confesor:

> "...: él es según se debe desear, por su talento, por su prudencia, por su celo y caridad: es muy amable al paso que firme e instruido: no te intimidará ni exasperará, antes bien con agrado y suavidad te consolará y animará a practicar el bien;"(8-9)

Esta precisión en las instrucciones revelan el carácter plenamente instructivo de esta obra que pretende servir de guía práctica en la religiosidad y la virtud con enseñanzas concretas. Por otra parte coincide con las indicaciones de Le Prince de Beaumont que señalaba, como prueba de la conversión de la condesa, el hecho de que había escogido un confesor bueno pero no famoso.

Prosigue la obra con normas sobre la elección de amigas, constante en estas novelas, remarcando siempre lo que la virtud se juega con esas relaciones y entrando a precisar algunos detalles tales como la inconveniencia de apoyar en cualquier engaño o delito a las supuestas amigas. Un ejemplo perfecto de amistad es la que une a la protagonista y Rosalía, la primera de sus amigas que se convierte; estas dos jovencitas se imponen unas reglas de conducta que impidan la mutua complacencia y el placer humano de su relación:

> "...: primero, que no se visitarían la una a la otra sino cuando lo permitieran sus quehaceres domésticos y los ejercicios de devoción: segundo, que aunque no se viesen en mucho tiempo no se harían reconvenciones, suponiendo cada una que su amiga tendría motivos legítimos para ello: tercero, que nunca se exigirían que su confianza les obligase mutuamente a manifestar sus disposiciones interiores, sino que cada una conservaría su entera libertad: cuarto, que en sus conversaciones no se hablaría de lo que pasa en el mundo, sobre todo de las faltas del prójimo, sino solamente de materias propias a edificar: quinto, que cuando estuviesen juntas cualquiera tendría facultad de retirarse, sin que ninguna pudiese detener a la otra por voluntariedad ni antojo: sexto, y en fin que si alguna de las dos viniere, por desgracia a relajarse o enfriarse en el servicio de Dios, y volviese a entrar en el del mundo, la otra no estaría obligada a conservar la misma unión con ella."(39-40)

La rigidez de estas normas garantiza la pureza de unión, según la autora, pero parece excesivo para unas jovenes que ni siquiera habían tomado aún la decisión de ingresar en el convento.

La traductora cree conveniente añadir una nota cuando Virginia decide, por su cuenta, hacerse un austero vestido oscuro:

> "Aunque parezca disonante que una niña de pocos años mandase hacer un vestido sin noticia de su madre, no lo es, atendiendo a los usos del país en donde se pinta el pasaje, y también a que el abandono y disposición que se supone en la madre daría lugar en las hijas a éstas y otras licencias: lo mismo debe entenderse cuando se dice: "que entró o salió sola, que vivió sola, etc..., no obstante que esto contradiga nuestras costumbres." (nota p. 14)

Esta nota refuerza la verosimilitud de la historia, justificando aquello que podría extrañar a la lectora con lo que se perdería uno de los factores fundamentales que sostienen su carácter educativo; en una obra de tan estricta exigencia el realismo es fundamental para infundir admiración y deseos de emulación.

Las reglas que a partir de ahora le impone su tía insisten en lo que la traductora decía en su prólogo para defender que la soltera no debía ser una carga: que la piedad no es ociosa ni debe resultar lesiva para los demás. La primera regla es que sus obligaciones domésticas están por encima de sus prácticas de oración y meditación. La obediencia a sus padres, la armonía activa con sus hermanos, la afabilidad con los criados, ser laboriosa y útil en la casa, mantener el desinterés por el mundo y combatir a los enemigos (la tentación de la tristeza de los sentidos desprovistos de estí-

mulos,...); es lo mismo que Caveda proponía en su traducción a su sobrina o lo que se proponía a Lidia de Gersín, salvo en lo que se refiere a las imposiciones de las relaciones mundanas, que aquí no hacen al caso porque se renuncia a todo trato social. Tiene, además, especial interés en demostrar que los ejercicios de piedad no deben causar enfermedad o indisposición que fuercen el abandono de las obligaciones domésticas y familiares. En este sentido se critica a las falsas beatas que utilizan la religión para desatender sus obligaciones y a las que pretenden lograr los beneficios de la mística sin sufrir para alcanzarlos.

El capítulo catorce es especialmente significativo, teniendo en cuenta que el propósito de la novela es encaminar a la vida virtuosa a las mujeres que permanecen en su hogar, no a las que entran en religión. Este capítulo se titula *Conducta doméstica de Virginia*. Se describe en ella a su familia compuesta por tres hermanos y una hermana pequeña, Lucía, preferida por su madre: "que [...], siempre ociosa y distraída en sus vanidades, no pensaba sino en los adornos y locuras, tan perjudiciales y ruinosas para las familias."(81). Es inevitable no considerar aquí la presencia de las ideas ilustradas sobre el lujo, el protagonismo que atribuían a la mujer en estos gastos excesivos y, por último, las consecuencias sociales de esta conducta; además, aparece el ocio, consecuencia de una mala educación y de la poca piedad, como padre de todos los vicios.

La relación con su hermana es especialmente difícil dado el desprecio que su devoción le inspira, y el apoyo que sus insolencias reciben de su madre; al superar estas ofensas demuestra también los progresos de su virtud:

> "...; pero lo que es más notable y más edificante de todo, que Virginia, no sólo se conservó constantemente en la paciencia, sino que no cesó de trabajar en el servicio de su casa, ni desperdició ocasión de dar a su hermana Lucía, a quien más tenía que disimular, las señales más claras de su cariño, igualmente tierno y sincero, cerrando los ojos absolutamente a sus malos modos, aparentando no advertirlos, y respondiendo a ello, con amabilidad y con sus buenos oficios."(83)

Su madre y su hermana son, así, desde un principio enemigas de las virtuosas aspiraciones de Virginia, llegando incluso a proponer que se case; la protagonista necesitará el auxilio de la Providencia para lograr sus fines, por ejemplo, asistir a unos ejercicios espirituales. En ellos conocerá a otras mujeres ejemplares, Sofía di Casa-Santa y sus cinco hijas, que se rigen por una regla religiosa en su propia casa, en Gli-Angeli, nido de instituciones benéficas y personas excepcionalmente religiosas.

En esa reunión espiritual, se instruyen con las historias narradas en la *Biblia* y en las vidas de los santos; los puros sentimientos que éstas les producen se manifiestan a través de las lágrimas que comparten y vierten como una suerte de purificación colectiva en que se sirven de ejemplo unas a otras.

En ellos Rosalía decide atender la llamada de Dios e ingresar en el convento, produciendo una sana envidia a Virginia que la expresa con una imagen, habitual en la poesía, y que aparece también en otras novelas para la misma situación, el mundo como mar tempestuoso que dificulta la existencia virtuosa:

> "Tú estarás allí como, en un puerto de seguridad; al paso que yo en el mundo quedo expuesta como en un mar alterado a la borrasca y al naufragio."(153)

> "...; por otra parte la idea de la cruz le espantaba, comparándola con el estado pacífico y tranquilo que tendría su alma dentro del claustro, y los infinitos medios de santificarse, en lugar de que en el siglo, expuesta a las contradicciones domésticas y a otras ocasiones seductoras, recelaba que podría relajarse y cansarse del penoso camino que se le preparaba."(154)

Para consolarla de su aflicción, su tía ensalza la dignidad del voto de castidad en la vida secular, que Virginia pronunciará sólo un año y medio después para asegurar su firmeza. Esta preocupación por asegurar la firmeza de los votos religiosos es un principio común, que aparecía también entre los consejos de Madama de Montier, coherente con la defensa de una religiosidad profunda.

La convicción religiosa determinaba también el carácter de las lecturas de Virginia:

"No hacía ostentación de leer mucho, ni de tener libros curiosos, sino que se limitaba a los que enseñan la práctica de las virtudes, o que contienen máximas sólidas; porque no podía acomodarse a los puramente especulativos y que abundan más en palabras que en doctrina; tampoco quería leer gran número de libros; uno que le gustase bastaba para todo un año, releyéndolo muchas veces sin fastidiarse de repetir lo que ya había visto.

Jamás leyó ninguna obra que estuviese prohibida por la Iglesia, ni aun alguna que fuese sospechosa. "No es el error, dijo a uno de sus parientes que le presentaba un libro en que se trataba de la oración según los principios errados de los quietistas; no es el error lo que yo busco en los libros, es la verdad."(198)

Como en otras ocasiones aparece aquí la íntima conexión que se deseaba entre literatura y utilidad, en este caso instrucción, para la mujer; una de las consecuencias de este fin es la condena de las novelas que excitan las pasiones y que inculcarían sueños imposibles en la mente de las lectoras. En cuanto a las obras religiosas, se adscribe a la ortodoxia que exige no dudar ni plantearse cuestiones sobre esta materia.

Con su ejemplo, Virginia conseguirá que las gentes de su entorno tomen el mismo camino; las primeras serán sus antiguas amigas, las tres Marías (Caraccioli, di Montevall y di Castello): Caraccioli, por la vanidad de un baile, cayó gravemente enferma que le llevó al terror más absoluto por el futuro de su alma inmortal; la visión de sus sufrimientos y angustias provocó la conversión de las otras dos. Años después sus dos hermanos pequeños, influidos por su confesor y alentados por su hermana entran en religión, en la orden franciscana; su madre, fortalecida por la abnegación con que su hija la cuidó durante años, también vuelve a la religión.

Se llega a tales excesos de exigencia para la perfección que la protagonista debe mantenerse en constante vigilancia sobre sí misma, indagando incluso en los motivos de sus buenas obras; sobre este aspecto concluye:

"En fin, Virginia, sea lo que fuere lo que hagas por Dios, convéncete de que eres una sierva inútil; Jesucristo mismo lo recomienda así (*Luc. c.* 17). Y yo añado estas bellas palabras de un varón santo que no debes jamás borrar de tu memoria: *ama siempre vivir desconocida y pasar por una persona que no sirve para nada. (Imit.lib. 4. c. 2)*" (267)

Para evitar toda tentación, tras una recaída en los placeres del mundo, se obligó a limitar al máximo sus contactos con la calle, que sólo pisaba por obligación u obediencia; lleva así al extremo la recomendación de reclusión doméstica que hacían autoras de novelas y algunas poetisas.

Finalmente, al tiempo que Rosalía profesa y las tres Marías toman el hábito, Virginia hace voto de castidad, para lo que la Madre Escolástica le dicta diez normas sobre diversos asuntos como su vestido, las manifestaciones externas de sus gestos, el tema de sus conversaciones (sólo se le permite el exclusivamente religioso), la prohibición de toda conversación innecesaria con los hombres ("porque siendo inútiles, pueden ser peligrosas, y una virgen cristiana nunca tomará bastantes precauciones, por más que haga, para ponerse a cubierto de las asechanzas del demonio, que busca el modo de sorprenderla"(309)), huir del ocio, amar el sufrimiento, ... ; las mismas recomendaciones que se hacen a las mujeres en otras obras, si bien aquí radicalizadas por la exigencia añadida a una virgen (cualidad a la que ya hace referencia su nombre).

Encuentra su ocupación en las diversas y graves enfermedades que sufrieron sus criados, su padre y otros familiares: se encarga de los deberes de la criada cuando ésta muere, cuida a su padre (Lucía y su madre intrigan para que sea desheredada, a lo que accede la propia Virginia, aunque su padre se niega); se encarga de su madre cuando queda paralítica, lo que la redujo a un estado de casi esclavitud para servirla, obligándola además a alternar con las amigas de su madre, señoras de mundo, que ella se había propuesto rehuir. Tras volver a la religión en las postrimerías de su vida la madre de Virginia habla a solas con Lucía, pidiéndole perdón por haberla guiado por el mal camino, intentado que reflexione sobre su vida disipada, lo que consiguió en cierta medida (la conversión temporal tras pasar por una crisis también es sufrida por la hermana díscola de la marquesa de la *Cartas de Madama de Montier*, sin llegar hasta el final a la verdadera conversión):

"[...]; pero como sus sentimientos habían sido mas bien unos movimientos naturales de mera condescendencia que efectos de una sincera conversión, continuó, después de la muerte de su madre, en seguir las máximas del mundo, hasta que pasados muchos años, cuando se había apagado el fuego de la juventud, en una misión que hicieron en Palermo diez franciscanos, a cuya cabeza iba su hermano Fr. Antonio, recordó las últimas instrucciones de su moribunda madre, hizo una confesión general, y sirvió a Dios en adelante con más fidelidad."(444)

Al contrario que su hermana, Virginia continúa camino de la perfección: despoja su habitación de todo adorno tanto que llegó a conocerse, por su austeridad, como "la Capuchina"; muerta su madre acompaña a su tía Celicola, a la que cuidará hasta su muerte, a Gli-Angeli, lugar emblemático donde vivían también las Casa-Santa, hicieron el noviciado sus hermanos, se educó la doncella de sólida virtud que atendió a su madre y conoce, durante esta estancia, a numerosas mujeres virtuosas: la Solitaria de la Virgen Santísima, de nombre María, que habitaba en un eremitorio a media legua de aquel lugar y pasaba quince días al año con las Casa-Santa para practicar la obediencia sirviendo incluso a las criadas; unas primas con vocación de las Casa-Santa, o Elena Crociati gravemente enferma que vive de su trabajo manual cuidando, además, a su madre enferma y a su padre, enfermo mental.

Tras la muerte de su tía renuncia a ser nombrada de manera extraordinaria en el testamento y vuelve a Palermo, cinco años después de su partida. La perfección alcanzada en su carácter por Virginia se define así:

"Tal era Virginia bajo la tutela de su tía: humilde, sumisa, complaciente, cariñosa, vigilante, aplicada, sin voluntad propia."(469)

Si esta es una descripción de la perfección que ha alcanzado su carácter, puede inferirse que es también el modelo propuesto a aquellas que leían la obra, y debieron ser muchas a juzgar por el número de ediciones, ayudando a conformar ese aniquilamiento de la personalidad propia de la mujer ("sin voluntad propia") que podía servir tanto para la vida célibe como para el matrimonio.

El hacia el final de su vida el diablo la tienta haciendo que desee dedicarse a obras de caridad, a través de instituciones para mujeres como las que había conocido en Gli Angeli, para retraerla de su retiro; sin embargo, Virginia no cayó en la trampa y decidió encargarse de la educación de sus sobrinas (no así de los dos varones) a la vez que visitaba enfermas. Los siguientes capítulos resumen aquellos apartados en que la virtud de Virginia se va haciendo superlativa: *Diversos sentimientos piadosos de Virginia. Horror a la murmuración. Desprecio de los juicios del mundo. Excelente manera de practicar las virtudes. Igualdad de espíritu. Guarda del corazón. Vida uniforme de Virginia*, y se van cerrando las tramas, conduciéndonos hacia el final de la novela: *Adelantamiento de las sobrinas de Virginia: muerte de la madre Escolástica y del padre Crisóstomo.*

El plan de educación de Virginia había dado su fruto formando perfectas mujercitas:

"Por un parte las instruía en todo lo que hace a la política, y a las labores propias de su estado, según podían apetecer sus padres, y como corresponde a unas señoritas de su clase; se presentaban con mucha gracia, hablaban bien, y en todo tenían mucho lucimiento; eran primorosas para coser y bordar; y sabían todo lo pertenece al manejo y gobierno de una casa, en cuanto su edad lo permitía: las había acostumbrado a hacerlo con prontitud, con destreza y esmero, a ser muy limpias, a tener mucho aseo con los muebles y con la ropa, a no estar ociosas, a comparar con inteligencia el lienzo, telas y demás cosas de uso ordinario, haciéndolas discernir la buena calidad de ellas, y de los encajes, blondas, cintas y todo género de guarniciones; sabían cortar perfectamente una camisa, un traje, un adorno de cabeza y hacerlo primorosamente. Tal era el por menor de los cuidados de Virginia en su plan de educación por lo que hace a las cosas temporales; y por lo que pertenece a lo demás las acostumbró también a la docilidad, a acomodarse a la voluntad de los demás, a guardar la buena armonía entre ellas, a no reñir ni tener envidia la una de la otra; y en fin, a tenerse todo el cariño y consideración que cada una se tendría a sí misma"(597-598)

Su verdadera aportación fue educarlas en la piedad y la fe, por lo que crecieron igual en virtud que en edad. El mayor mérito es que siendo muchachas de siete años se las trataba y se comportaban como si tuvieran veinte, sirviendo de ejemplo a otras muchachas díscolas. En este plan

educativo destaca la ausencia de conocimientos intelectuales y la dedicación absoluta a las actividades prácticas vinculadas a las tareas del hogar y en lo social a lo que también Caveda llamaba "política", es decir ser objetos agradables en tertulias y visitas; como de pasada, pero no menos importante, se menciona su aversión al ocio; una de ellas, Melania, ingresa en el convento (se insiste en el carácter de su madre, Lucía, que otorga su consentimiento no por el bien de su hija, sino para mayor beneficio de su hijo varón).

El último capítulo es el dedicado a la *Enfermedad larga y penosa de Virginia: su preciosa muerte*. Esta enfermedad se manifestaba en un bulto en el pecho izquierdo y en fortísimos dolores, que ella ocultaba. Su mayor preocupación al enterarse su cuñada era el recato ("se le saltaron las lágrimas al oir que la iban a exponer a la vista de un hombre, a pesar de que fuera lícito y permitido en estos casos de necesidad.") por lo que la ponen en manos de una religiosa con conocimientos de cirugía y que había curado a dos mujeres de cáncer; diagnosticado como incurable Virginia muestra toda su resignación cristiana. A la fuerza le hicieron mejorar su cama y aceptar dos cuidadoras. La visita de las Casa-Santa y la conversión de Lucía fueron sus últimas alegrías en esta tierra. Tras informarnos de su muerte y de que su sobrina Angélica imito su vida, el texto acaba diciendo:

> "No añadimos más reflexiones sobre esta historia, porque de suyo presenta bastante; contentándonos con decir que no podrá negarse a las mujeres que se formen por este modelo, el colocarlas entre las vírgenes sabias de que habla el Evangelio, que merecieron entrar en la sala de las bodas en busca del celestial esposo."(637)

Esta obra merece un lugar destacado dentro de la sociología de la literatura pues si bien su pertenencia al género novelesco puede ser discutida, no puede negarse el enorme éxito que obtuvo desde su primera edición. Ese éxito indica que podemos considerar a Virginia el modelo de mujer de principios del siglo XIX: doméstica, sumisa, servicial, sin voluntad propia, divulgadora del mismo constructo cultural cuando educa a sus sobrinas. En este sentido, sería interesante saber quién compra los libros, quién aprueba este modelo, si los hombres para regalarselos a las mujeres o éstas para sí mismas.

Otras novelas

Además de éstas hay otras novelas que fueron traducidas por mujeres; son aquellas de las que, aun habiendo sido publicadas, no he podido, por razones diversas, consultar o localizar ningún ejemplar y que, en algunos casos, sólo se conocen a través de los documentos en que se pide licencia de impresión. Es el caso de las siguientes obras, de las que recojo toda la información conocida porque ayuda a dibujar el panorama de la novelística femenina española de la época:

- LUZURIAGA, María Josefa: *Viaje al interior de la China y Tartaria, hecho en los años 1792, 1793, 1794 por el Lord Macartney, Embajador de S.M. Británica cerca del Emperador de la China... Recopiladas de los escritos del Lord Macartney, de los de Sir Erasmo Gower, Comandante de la Expedición, y de otras personas agregadas a la Embajada. Por Sir Jorge Staunton, de la Sociedad Real de Londres, Secretario de la Embajada de Inglaterra, y traducido al español con notas P.D.M.J.L.* Madrid, Sancha, 1798

Se conserva el expediente de impresión con dictamen favorable del abate Estala[*], en el que se revela el nombre de la autora.

Hay un ejemplar en el Museo Canario, que no dispone de un sistema de reproducción para obras anteriores a 1900, lo que ha hecho imposible su consulta. Conservan también una traducción francesa: *Relation de l'ambassade du Lord Macartney a la Chine, dans les années 1792, 1793 et*

[*] A.H.N. Consejos, Leg. 5562.

1794; Contenant les diverses particularités de cette Ambassade, la description des Moeurs, des Chinois, et celle de l'intérieure du Pays, [etc,..]. Traduit de l'Anglais, sur la seconde Edition d'Aeneas Anderson, Employé á la suite de son Excellence le Comte de Macartney, Ambassadeur du Roi de la Grande-Bretagne auprés de l'Empereur de la Chine. Deuxiême édition. Tome premier. Paris, Chez Denné Jeune, 1797.

Dada la fecha anterior de la traducción en lengua gala puede suponerse que la traducción al castellano se realizara tomando como base la versión de la obra original inglesa en esta lengua que entonces servía, prioritariamente, como vehículo cultural.

La solicitud fue presentada en nombre de la traductora por Natalio Ortiz de Lanzagorta, en principio para el primer volumen; se remite a la censura de Pedro de Estala el 28 de julio de 1798. Éste, además de no encontrar nada contrario a la religión, buenas costumbres, leyes y regalías del reino, señala los méritos de este primer tomo:

> "Por lo que hace al mérito de la obra, es en extremo útil por las importantes noticias que contiene relativas a la navegación, geografía, comercio, historia natural y otras ramas de ciencias y artes. La traducción está ejecutada con mucha propiedad y exactitud habiendo cuidado el traductor de omitir algunas expresiones peligrosas."

Con su visto bueno, se otorga la licencia el 7 de agosto de 1798.

Para el segundo tomo la solicitud se presenta a través de Juan Antonio Uztariz, en los mismos términos. Remitido a la censura de Estala el 11 de diciembre de 1798. Éste, tras señalar de nuevo que no incurre en falta contra las leyes y costumbres del país, indica:

> "Esta obra es la más apreciable que se ha publicado acerca del Imperio de China manifiesta su estado actual, da las más exactas ideas acerca de sus costumbres, religión gobierno, producciones naturales, industria y comercio, rectifica infinitos errores que se tenían sobre cada uno de estos objetos, y nos pone en estado de conocer ese imperio tan ignorado, de cuyo conocimiento puede sacar las mayores ventajas nuestro comercio. Además las exactas observaciones y descripciones de aquellos mares, que con tanta puntualidad se contienen en esta obra, serán sumamente útiles a nuestros navegantes, prescindiendo de la utilidad que de aquí resulta a la Geografía y otras ciencias.
>
> La traducción está hecha con mucho conocimiento, con exactitud, claridad y pureza de la lengua castellana, y noto que el traductor ha tenido la destreza de omitir o "suavizar" algunas expresiones que entre nosotros serían malsonantes. Por todo lo cual soy de dictamen que este tomo merezca la luz pública y que será muy útil."

Reitera así los puntos fundamentales que se recogían en la crítica al primer tomo; esta censura fue fechada el 16 de diciembre de 1798, y el 19 del mismo mes se le concede la licencia.

La elección de esta obra para su traducción corrobora, en la línea de las *Cartas de una peruana* o del *Príncipe de Abisinia*, el gusto por lo exótico que aquí, sin embargo, tiene una función distinta. En las primeras, un personaje proveniente de una cultura y un modelo social mejor, por estar más cerca de la naturaleza, critica la sociedad europea que se le presenta como extraña por la perspectiva que le otorga la diferencia. La obra de Staunton, sin embargo, se diferencia de ellas porque lo exótico no actúa como referencia para la crítica de la propia cultura, sino como campo de conocimiento. Se encuentra a medio camino entre lo ilustrado y lo romántico: por un lado, traslada al europeo a tierras de cultura diferente, lo que implica no ya la crítica de la propia sociedad, sino el gusto por los países distantes, cuanto más desconocidos y culturalmente alejados mejor; por otro, ese viaje se desarrolla con el propósito de instruirse, de adquirir conocimiento allí donde pudiera encontrarse.

- MUÑOZ, Ana: *Las conversaciones de Emilia: traducidas sobre la quinta edición del francés al castellano por Doña...* Madrid, Imp. de D. Benito Cano, 1797. Es obra de Live de Epinay .

El anuncio de la *Gaceta* decía[*]:

---

[*] Apud. DEMERSON, P.: *Op. cit.* p. 89.

"Las conversaciones de Emilia, escritas en francés por Madame Live de Epinay para instrucción de su familia y traducidas por Doña Ana Muñoz sobre la quinta edición francesa. 2 tomos en 8º.

Obra que se imprimió varias veces en Francia y se prefirió a otras por orden de Luis XVI para las escuelas y colegios de ambos sexos."

A pesar de esto, Serrano y Sanz describía la obra como compuesta por tres volúmenes en 8º, tal vez por el propósito expresado por la autora en la petición de licencia, o quizá porque tuvo acceso a la obra completa. Aguilar Piñal al recoger a esta autora por vez primera decía no haber encontrado ningún ejemplar; en la adiciones al volumen correspondiente (en el volumen VI de su *Bibliografía...*), dice que hay un ejemplar del segundo volumen en la Facultad de Letras de Madrid con la signatura 25410.

También se conservan los documentos referentes a su licencia de impresión[94]; en la petición inicial, hecha por Juan de Aramayona en su nombre, explica su pretensión de convertir en tres los dos volúmenes del original:

"Y deseando darla a la prensa por subscripción e imprimir ocho conversaciones de las doce de que consta este tomo, dejando las demás para incorporarlas en el segundo y hacer de este dos tomos, de modo que aunque en el original francés, no se compone más que de dos, se harán tres en nuestra lengua sólo con el fin de que queden más manuales, para poderlo hacer sin incurrir en pena alguna

A V.A. suplico que habiendo por exhibida dicha traducción con su original se sirva conceder a mi parte la correspondiente licencia para su impresión en los términos que propone, o como mejor fuere del agrado del Consejo en que recibirá merced, firma conmigo ..."

Esta primera parte se remite a censura el 5 de septiembre de 1796. Le sigue en el expediente la solicitud de licencia para la publicación de un segundo tomo. Se envía a censura, con una nota que indica que el primero está ya en censura del vicario eclesiástico el 13 de febrero de 1797. La censura, positiva para ambos volúmenes, de José Pérez García dice:

"...; mediante a que practicada esta diligencia por persona de mi confianza resulta de su censura que dicha traducción, no contiene cosa alguna que se oponga a nuestra santa fe, buenas costumbres, regalías del Rey nuestro señor, ni otro algún defecto que deba impedir la impresión de ella.

Y no ofreciéndoseme otra cosa que exponer, espero que V. S. lo traslade a la elevada comprensión de los Señores del Consejo para que en su vista resuelvan lo que fuera de su superior agrado.

Dios Nuestro Señor guarde la vida de V.S. Madrid, 30 de abril de 1797."

La licencia se concede, finalmente, con fecha de 9 de mayo de 1797.

Su publicación debió de ser bien considerada pues es una de las autoras que recuerda Godoy en el volumen que recoge sus memorias:

"1ª [autora] doña Ana Muñoz, traductora de las *Conversaciones de Emilia* por madama de Epinay, obra moral de educación, vertida en muchas lenguas, que aún faltaba en la nuestra."[95]

Por otra parte, teniendo en cuenta que fue utilizada como instrumento educativo en las escuelas de Francia (como indica el anuncio de la *Gaceta*), su carácter no debe estar muy lejos del de las novelas morales y educativas traducidas en estos años.

Aún queda otra novela, con las restricciones que deben aplicarse a este término en este momento, que no fue publicada pero cuyo expediente de impresión resulta sumamente interesante:

- DE LA CERDA Y VERA, Cayetana (condesa de Lalaing): *Obras de la Marquesa de Lambert, traducidas del francés por..., Condesa de Lalaing*, Madrid, Of. de Manuel Martín, 1781.

---

[94] A.H.N. Consejos. Leg. 5561. Exp. 64.

[95] *Op. cit.* p. 247-248

Serrano y Sanz ofrece una noticia biográfica bastante completa de esta autora:

> "Fue hija de D. Joaquín de la Cerda y Torquemada, Marqués de la Roca y de la Mota de trejo, caballero de Santiago y mayordomo de los reyes Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Su madre, María Guadalupe de Vera, era nieta del Conde de la Roca. Dª Cayetana perteneció a la Orden de María Luisa desde el año de 1793.
>
> Estuvo casada con D. Bruno Lalaing, nacido en Badajoz, caballero de Calatrava, hijo de D.Lupo de Lalaing, natural de Gante, Teniente General en el ejército español, y de Dª Matías Magdalena de Calasanz, natural de Benabarre. Hizo aquél sus pruebas para tomar el hábito de Calatrava en 1768."

J.Ignacio Ferreras[100], a pesar de esta información, llega incluso a dudar de que hubiera existido; este comentario viene a sumarse a las imprecisiones de su obra, que la convierten en un estudio poco fiable en lo que se refiere a los datos, aunque sus juicios suelen ser certeros:

> "Algunas damas de la nobleza escribían versos y hasta publicaron más de una traducción como la llamada Condesa de Lalaing que, al decir de Montesinos", tradujo algún libro de Le Prince de Beaumont, pero mujer que no identifico."

En la nota que pone al texto dice:

> "Montesinos, op.cit. [*Introducción a una historia de la novela (...)*] págs. 29 y 261, cita a esta Condesa de Lalaing; también lo hace, como es natural, en el índice de traductores, pág. 323. ¿Ha existido una condesa española de este nombre, o es un seudónimo más"

Hay un ejemplar en lo que era el Palacio Arzobispal de Sevilla, cuya biblioteca ha pasado (en marzo de 1996) a ser gestionada por la Institución Colombina.

Ya recogía Serrano y Sanz algunos documentos del Archivo Histórico Nacional sobre la licencia de esta obra, como la censura de Tomás de Iriarte :

> "De orden de V.A. he leído la traducción de varias obras de Mad[e]. Lambert, que ha hecho la Condesa de Lalaing; y por lo que pertenece a la substancia de este libro hallo que contiene útiles máximas morales, y ninguna que se oponga a las regalías de S.M. Atendiendo a estas dos precisas circunstancias, me parece será propio de la benignidad de V.A. conceder a aquella Señora la satisfacción que apetece de dar al público su traducción. Madrid a 4 de julio de 1781"[101].

En la petición de licencia que presenta en su nombre José de la Cámara Martínez, el título de Dª Cayetana aparece escrito como Condesa dela Laing; esto ocurre también en otros textos de los escritos oficiales que le atañen.

Hay una reseña que resume su contenido en el *Memorial Literario*:

> "Contiene este libro dos advertencias de una madre a sus hijos: en la 1ª les instruye sobre algunos preceptos que miran a las costumbres, y les da reglas para conocer el mundo y su trato; y en la 2ª les aconseja cómo deben alimentar su corazón, y sostener en su espíritu a la virtud y religión. Siguen dos tratados sobre la amistad y la vejez; después varias reflexiones nuevas sobre las mujeres, el gusto y las riquezas. Y concluye con tres discursos, el 1º sobre el dictamen de una Señora, que creía que el amor convenía a las mujeres, aun cuando ya no eran jóvenes; el 2º sobre la delicadeza del entendimiento y de los afectos; y el 3º sobre la diferencia que hay de la reputación a la consideración."[102]

Tradujo también *Las Americanas o las pruebas de la religión natural, traducidas de la Condesa de Lalaing*, obra de Le Prince de Beaumont.

---

[100] *Los orígenes...*, *op. cit.*, p. 56.

[101] Serrano y Sanz cita estos documentos como recogidos en A.H.N., Matrícula de Impresiones, Leg.21. Su signatura es: Consejos, Leg. 5546. Exp. 56.

[102] *M.L.*, noviembre de 1784, pp. 55-56.

Se le negó licencia de impresión[103] pero los documentos del expediente en que intervienen tanto los censores e instituciones encargadas de la publicación como la propia condesa, tienen, pese a estar incompletos, un gran interés para comprender el papel de la mujer en la literatura de la España ilustrada.

Le Prince de Beaumont, autora de esta obra, era la misma que escribió las *Cartas de Madama Montier*, y que es descrita como una autora de tratados de moral, por lo que sorprende que una obra suya fuera prohibida.

El expediente se inicia en 1791; la Condesa, en su petición de licencia, recurre (como he señalado que ocurre en los prólogos para acceder al mundo masculino de la creación) al tópico del ocio útil, del carácter secundario de su dedicación literaria y a su perfecta adecuación al modelo femenino que se iba imponiendo, el de esposa y madre abnegada: "Digo que mi parte en los ratos que la han dejado libre la atención del cuidado y obligaciones de su casa y familia, ha traducido...".

La obra se envía al vicario eclesiástico de Madrid, Lorenzo Ygual, que remite un escrito en el que hace constar que el primer tomo de dicha obra fue censurado por el vicario D. Alonso Camacho, partidario de negar la licencia, en 1782; sin embargo, la que él ha ordenado aprobaba la publicación, por lo que decide nombrar de nuevo un "sujeto de mi satisfacción que ha reconocido con todo cuidado, lo que ejecutó, y copiando la letra su dictamen, con el del censor del primer [...] en cuya virtud se denegó por entonces su impresión [...] uno en pos de otro son como se siguen."[104]. Por esta disparidad de criterios conocemos que hay una traducción de 1782, ocho años anterior a la de la Condesa, obra de un hombre según se deduce de la censura ("La solución que da la autora y que el traductor adopta...").

La *censura de 1782* se inicia reconociendo que aunque la obra tiene algunos buenos discursos, su contenido podría ser peligroso para los que no estén instruidos en la Filosofía; critica después el peligro específico que supondría para las mujeres:

> "Como la obra aparece escrita por una mujer, dedicada a una mujer (bien que del carácter más digno de respeto) y las catorce personas que hablan en esta obra por modo de Diálogo, todas son mujeres; las personas de este sexo, encantadas de una obra, que creerán hacerlas tanto honor, se lisonjearán al leerla y conducirse por su(s) discursos y máximas. No obstante entre nosotros de más de un millón de mujeres se sacará una que esté bien instruida en la Filosofía; y particularmente en la parte de la Metafísica, a quien pertenecen las más razones de este tomo.
>
> El primer preliminar de esta obra es dudar de la Religión cristiana hasta tanto que por las luces naturales se haya podido el lector asegurar que Dios nos ha hablado. El dudar de la Religión cristiana es cosa que no habrá mujer por ruda que sea que no pueda hacerlo. Las que sean capaces de percibir las razones que prueban la Verdad de la revelación, serán tan raras, como las aves del todo blancas.[...]
>
> Supongamos que gobernadas de esta primera lección duden un millón de mujeres de la Verdad de la Religión cristiana; empecemos a instruirlas por los Discursos mismos que la Maestra les hace en este mismo tomo: sólo una u otra perciben la fuerza de los Discursos que se les proponen; las demás no la alcanzan; así no se convencen mediante los propuestos Discursos de la Verdad de la religión. La Maestra les tiene prevenido que hasta que lleguen a este convencimiento duden de todo, que esta es Ley de Prudencia que no puede violarse sin peligro.[...]
>
> Podría tal vez pretenderse, que ninguna mujer fuese incapaz de llegar a conocer por sus luces naturales la existencia de un Dios, su unidad, su bondad, su sabiduría, y su providencia. A mí me parece que habrá pocos que no tengan esta pretensión por absurda y repugnante a la común experiencia de la rudeza de la gente vulgar y sin el menor cultivo de su talento."

---

[103] A.H.N. Consejos, Leg. 5556. Exp. 35. Serrano y Sanz lo citaba recogido en A.H.N., Matrícula de Impresiones, leg. 31; en el expediente falta la refutación de la Condesa. Este resumía así el expediente:

"Habiendo ésta solicitado licencia para publicar dicha obra, D. Lorenzo Igual de Soria dio su parecer a 15 de marzo de 1791, manifestando que la obra de Madama Beaumont ofrecía algún peligro para los ignorantes, por examinarse en ella los fundamentos de la religión únicamente bajo el punto de vista filosófico; el Consejo aprobó este dictamen y decretó a 17 de marzo de 1791: "Excúsese por ahora la impresión de esta obra".

Herida la Condesa al verse desairada en su pretensión, recurrió al Consejo, y presentó un memorial escrito con hiel más que con tinta;"

Para respaldar esta afirmación cita a Santo Tomás (más adelante recurrirá a la autoridad de San Agustín y de una carta apócrifa del Papa Esteban I). Continúa:

> "No se ocultó esto al autor o autora de esta obra y responde a los que se escandalizasen de esta doctrina, suplicándoles "se hagan cargo, que ella escribe para personas de religión protestante: que el fundamento de esta Religión es examinar los puntos más bien establecidos, porque no reconociendo tribunal alguno infalible sobre la Tierra, cada uno de los que la profesan tienen derecho de atenerse a sus propias luces y preferirlas a las de cuantos hombres sabios pueda haber porque al fin son falibles y no se debe una sumisión ciega y absoluta sino a la autoridad divina.
>
> Sola la advertencia lleva consigo la reprobación de la obra."

Le Prince de Beaumont mostraba cierta preferencia por este tema que ya se trataba en las *Cartas de Madame de Montier,* traducida por María Antonia Río y Arnedo; en aquella ocasión se criticaba la cerrazón de los protestantes ante las innegables verdades de la fe católica provocada en muchos casos por su negativa a recibir la correcta instrucción. No cabe duda de que la autora estaba bastante lejos de aprobar la conducta de esta iglesia y pretendía, solamente, derrotarlos con sus mismas armas. A este respecto hay que destacar, como se indica en este expediente, que la censura francesa la aprobó[105], lo que demuestra la rigidez de la española.

Para reafirmar lo inconveniente de la obra, específicamente para las mujeres, recurre a San Pablo:

> "San Pablo también nos dice (f) Mulier in silentio discat, cum omni subjeccione. Docere autem mulieri non permito"
>
> (f) V. ad.Timot..2..

Por lo que se refiere a la propiedad literaria afirma: "También es cosa a mi parecer impertinente en un pequeño tomo que trata de instruir en la religión mezclar novelas y romances. ¿Qué tiene que ver la suma verdad con las ficciones, aunque sean ingeniosas?"[106]. El censor parece desconocer el valor de los apólogos y las historias ficticias en la instrucción como medio para hacer más agradable lo que es necesario moralmente; por otra parte, tampoco aprecia el éxito de la novela entre las lectoras lo que constituía una garantía de que se introduciría con ella la enseñanza oportuna.

La *censura de 1791* habría sido favorable a la publicación, y sólo el excesivo celo del encargado de este trámite, le lleva a pedir una segunda opinión que concordara más con la de 1782; este segundo censor consultado describe así la obra (el subrayado es mío):

> "La obra intitulada *Las Americanas, o prueba de la religión cristiana por las luces naturales por M.ma La Princesa de Beaumont,* impresa en 6 volúmenes en 12º y traducida al castellano, que VS. se ha servido mandarme reconocer, debo decir que se puede considerar como un cuerpo de materias de controversia entre gentiles, judíos y herejes, por una parte, y católicos por otra, en el se ponen objeciones, se alegan razones, y se satisface a los reparos propuestos sobre los puntos controvertidos. Y por lo mismo debo considerar esta obra comprendida expresamente en la regla 6ª del expurgatorio, en la que en términos materiales se dice: Prohíbense los libros escritos en lengua vulgar, que tratan de propósito de disputas, y controversias en cosas y materias de religión entre católicos y herejes de nuestro tiempo."

A pesar de afirmar que sólo este argumento justifica la prohibición de su publicación aún se extiende otros siete folios argumentando en su contra.

Además del inconveniente fundamental que supone el tema de la obra, critica la estructura poco acertada del libro:

---

[105] Los puntos suspensivos entre corchetes sustituyen una o varias palabras ilegibles en el documento.

[106] Cfr. MONTESINOS, J.F.: *Op. cit.* p. 24. nota 56. Cita como fuente QUÉRAR, *La France Littéraire,* V, 191).

[107] San Pablo (la primera carta a Timoteo) y San Pedro (su segunda carta) condenaban esta combinación.

"No debo omitir que en la citada obra no se ponen frecuentemente las respuestas a continuación de las razones de dudar, sino después de largos intervalos, y a veces remitiéndose para cuando se trate de otra materia. De que resulta que el lector queda bien impresionado de la duda, e ignorando cual sea la resolución. Y aun cuando esto se lograse, como la respuesta está fundada en reglas de crítica, Geografía y conocimiento de Filosofía, superiores al común de las gentes, tan lejos está de poderse prometer a traer nuevos creyentes a la Iglesia, que antes bien se puede recelar, o a lo menos hay peligro se alisten nuevamente en las banderas de la incredulidad.

Confieso hay mucho bueno aunque nada nuevo en dicha obra, y que es sin duda laudable el celo, y buena intención de la persona traductora; pero lo que hasta aquí tengo referido, no me permite apartarme del dictamen que tengo insinuado, en el que me ratifico"

Lorenzo Ygual firmó este escrito el 15 de Marzo de 1791 y el 17 de ese mes se firma el dictamen "Excúsese".

Alejo de la Torre, en nombre de la Condesa, pidió copia de la censura para poder rectificar la obra de acuerdo a lo en ella expresado; el día 22 de julio se ordena que se le dé copia, lo que se hace con fecha de 27 del mismo mes.

En un documento muy cuidado, con una adornada rúbrica en la portada y letra exquisita, la Condesa de Lalaing se dirige al Conde de Cifuentes, presidente del Consejo de Castilla, para exponer sus quejas y pedir que se remita la obra a otros censores; pretende, además, dejar clara su importancia y la de la autora del original, respaldada por personajes de mérito, sus conocimientos legales, y a la vez, critica las censuras que le han sido remitidas:

"Exmo. Señor:

La condesa de Lalaing con la correspondiente atención y en la debida forma

A.V.E. suplica que por un efecto de su justicia se sirva contribuir a que la exponente no sufra un desaire a que esta expuesta y aun ha sufrido ya por la inconsideración de los que no desempeñan como deben las comisiones del Consejo. A instancias de sujetos acreditados por su literatura y doctrina se resolvió la exponente a traducir una obra francesa intitulada: Las Americanas, o las pruebas de la religión por la razón natural, escrita en francés por M.^{e} Beaumont bien conocida en esta Corte en donde residió algunos años, y donde mereció la estimación de las personas de la más alta jerarquía y entre otros del Exmo. S.^{or} Duque de Hijar, por su extraordinaria instrucción y aún más por su loable conducta y virtud. Hecha la traducción y asegurada de nuevo por sujetos inteligentes de la solidez y mérito de la obra, trató de imprimirla, dedicándola a la Reina nuestra Señora (que Dios guarde). Presentó al Consejo la traducción para las licencias necesarias, y para esto el Consejo envió la traducción a censores que en el corto espacio que tuvieron la obra en su poder, se conjetura la vieron precipitadamente, y no sólo no usaron con la exponente el Oficio de Urbanidad, [que] el Consejo en la Instrucción de Censores, que mandó [...mar] el año 1756 previene se use con cualquiera cuyas obras se les remiten de su superior orden a [su] censura y es el que el Censor trate confidencialmente con el Autor y de común acuerdo enmienden si hay que enmendar alguna cosa en la obra remitida, sino que [hicieron] una censura vaga e infundada y aun capciosa [con] unos reparos absolutamente fútiles, e insubsistentes. De ellos se sirvió el Consejo dar traslado a la exponente para que diera satisfacción, como lo hace en el papel seguido que con la obra original y su traducción devuelve al Consejo. Por tanto

A V.E. pide que para evitar que el asunto vuelva a los mismos, o semejantes censores, que es regular [mantenlgan a todo trance su primer precipitado dictamen, sirva mandar cuando se de cuenta al Consejo, que este expediente y negocio se remita al Exmo. Señor Inquisidor General, cuyo dictamen en materia de religión, [que] es el asunto de la obra en cuestión, deberá ser respetado [de] la exponente, de sus censores y de todos.[...]

Madrid, 6 de octubre de 1791."

No se conserva el escrito en que refuta las censuras[107].

[107] Hay varios documentos que dan testimonio de que se olvidó de entregar con la reclamación la copia de la obra. Al presentarla finalmente, su representante pide, de nuevo, que la obra se envíe a censores distintos que los anteriores.

El 15 de diciembre, se da orden de que se mande al vicario eclesiástico y, pese a las reiteradas peticiones de la Condesa, encarga la nueva censura de la obra al mismo censor:

> "Señor Vicario. De orden de V.S. acabó de recibir la respuesta que en nombre de la Exma. Sra. Condesa de Lalaing se da a mi censura, que forme el 14 de febrero del año pasado de 1791..."

El encargado rebatirá punto por punto los argumentos de la refutación de la Condesa:

> "... que cuanto en dicha respuesta se dice del mérito, talento, instrucción, catolicismo y demás prendas personales de M.^{e} Beaumont, y su destino para instruir, así en España, como fuera de ella, a varias personas de calidad, en que se ocupa gran parte de dicha respuesta, toda es fuera del asunto, y enteramente impertinente para satisfacer a mi censura, que nada trata de esto"

Esta respuesta del censor indica que la Condesa debía extenderse sobre el talento femenino; como en la censura de la obra de Villanova y Mayolí de la que luego hablaré, el censor establece su opinión sobre la polémica de los sexos, manifestando que es una discusión artificial y sobredimensionada por el sentido de la galantería de unos cuantos que pretenden conseguir el favor de las mujeres exaltando unas virtudes y capacidades que no merecen tanto elogio.

> "Debo decir y digo lo mismo del elogio sobre el talento e instrucción de las mujeres y del mucho número que se halla dotado de estas prendas, de que nada habla mi censura y de que tanto caudal se hace en la respuesta: aunque soy del sentir que el talento, e instrucción, cual allí se proclama, es muy superior al original, y que rebajaría notabilísimamente el número de estas personas si hubiese menos lisonjeros."

La censura negativa se firma el 18 de febrero de 1792.

Aún se conserva una nueva petición de José H. de la Torre, en cuyo nombre firma Natalio Ortiz de Lanzagorta, en la que se afirma que no hay en la obra nada contra las regalías, la santa fe y las buenas costumbres; para eliminar el único obstáculo, que "se entra disputando acerca de la religión cristiana, y se prueba ser verdad con argumentos tomados de la razón natural", se recuerda que ésta era considerada en una obra española aprobada y publicada, como útil para aprender las verdades católicas:

> "[...] esta misma de *las Americanas* se propone como una de las más sólidas para aprender con fundamento las verdades católicas en el método de promover los estudios que con licencia de V.A.[...] imprimió con licencia de V.A. el Sr. D. Ciro Valle y Geli el año de 1790, lo cual y el dictamen y concepto de varios sujetos doctos y piadosos a quienes consultó antes indujeron a mi parte a traducirla. Por tanto y no siendo justo queden frustradas las tareas y fatigas que mi parte ha empleado en la traducción, con el único fin de contribuir por [...] que el público disfrute una obra tan útil y sólida."•

Finalmente el licenciado Zorraquín firma un escrito, a 22 de marzo de 1804, por el que se sobresee el expediente "interín no se solicite su prosecución".

Las conclusiones de esta censura son dos: la dureza de la española que no aprueba un texto permitido en Francia y la introducción del factor de género; la autora lo invoca como causa de su discriminación, el censor como un elemento añadido para considerarla inadecuada por la especial ignorancia de las mujeres, a causa del mandato de silencio de San Pablo y por su desacuerdo con el elogio que su talento merece a muchos hombres.

4. Otras obras en prosa cuya solicitud de licencia fue denegada.

Otras obras en prosa, originales o traducidas, no tuvieron siquiera la suerte de ser impresas, ya que no pasaron el trámite de la censura; revisten, sin embargo, gran interés para ampliar tanto la visión de la creación prosística femenina, sus motivaciones y sus preferencias, como del comportamiento de la censura respecto a la mujer escritora; sus limitadas aspiraciones y la escasa preparación que se les atribuye, así como su propia naturaleza, genera un tipo de crítica específica que

tiende a valorar su esfuerzo dando por sobreentendido que la calidad está fuera de su alcance; así se comprueba que las obras femeninas merecen mayor indulgencia en el juicio y, consiguientemente, menor exigencia y menor consideración.

- GOMEZ DE CASTRO ARAGON, Mª de las Mercedes: *Talento y carácter de las mujeres,* del autor francés Antoine-Leonard Thomas, en el año 1797[108].

Pide licencia, afirmando haberla compuesto ella misma. Se remite, el 14 de junio de 1797, a la censura de Leandro Fernández de Moratín; éste, en dictamen fechado el 27 de junio, afirma que puede publicarse por no contener cosa contraria a las regalías del rey y las buenas costumbres.

De aquí se remite a la censura eclesiástica, el cinco de julio del mismo año, con un escrito que he considerado más arriba como propuesta de censura-tipo. El vicario eclesiástico, José Pérez García, en una censura que se extiende a lo largo de cinco folios, considera que la traducción presentada es "copia mal hecha, o más bien un retazo truncado y diminuto de la famosa obra que con el título de *Ensayo sobre el carácter costumbres y talento de las mujeres,* escribió y publicó en francés el célebre Mr. Tomas en el año de 1772 y que después, en el de 1773 fue traducida e impresa en Madrid, en la oficina de Miguel Escribano por un monje benedictino con el nombre supuesto de D. Alonso Ruiz de Piña". Se la califica por esto como un "engaño literario"; esto y la mala disposición del texto (supresiones, incoherencias, etc...) le deciden a negar la licencia pero cuenta a su favor con su condición de mujer:

> "Y aunque es verdad que por respeto a su sexo se la pudiera tal vez disminuir este defecto, y tratarla en todo con la indulgencia y el favor que se merece;"

Finaliza con un comentario paternalista que tampoco debería figurar en una crítica por el respeto que se debe al público y aun por el honor también de la escritora, se debe estorbar la publicación del manuscrito y negarse la licencia que se solicita."

Sin embargo, y a pesar de que el motivo de la prohibición era la escasa calidad del texto, el censor no pierde la oportunidad de criticar la obra original, con la excusa de referir las críticas que éste recibió en su propio país, y lo que en su criterio son halagos excesivos a las mujeres:

> "Por lo que hace al juicio crítico de la obra principal, es constante que muchos lo celebran y la estiman por la rapidez brillante del estilo y por la grandeza de los pensamientos de que abunda; pero también es verdad, que otros la critican fuertemente aun en su propia nación, como lo hace el Abate Sabatier en el tomo 4º de los *Tres siglos de la Literatia francesa,* edición de 179(...) en el artículo de Mr. Thomas donde después de una crítica terrible de las otras producciones del autor dice del *Ensayo* en la página 139 que *el conjunto de las observaciones, de pintura de frases y de sublimes pensamientos es un conjunto de insipideces, de incorrecciones, de tonterías y de vanas sutilezas, y que este escrito (es hecho) según la voz general, con el fin de atraer a las mujeres al partido filosófico (que) no era el que más les convenía.*
>
> He dicho esto no para manifestar mi dictamen en el particular, sino sólo para que se sepa que no es igual la opinión de los críticos acerca de las obras de Mr. Thomas que su ensayo especialmente, sobre el talento y carácter de las mujeres, podría acaso dar lugar a diferentes juicios y (...), no sólo por las muchas y excesivas alabanzas con que las lisonjea y adula, sino también por el aire y las ideas filosóficas que en el citado escrito se respiran. Como quiera que sea, prescindiendo por ahora de lo que es la obra por sí misma, lo cierto es que según está en el manuscrito no merece la luz pública, ni a la editora se puede favorecer con el permiso que solicita para darle a la prensa."

El 14 de agosto de 1797, se niega el permiso con el conciso "Excúsese". La traductora insiste y pide copia de la censura para corregir la obra según los criterios expuestos en ella (19 de agosto de 1797); así se ordena el día 21 del mismo mes "supreso nomine".

A la censura contesta la autora negando lo expresado por el censor, sobre todo que sea copia de la de Mr. Thomas; pero lo que más llama la atención es la escritura de Mª Mercedes Gómez de Castro que resulta impropia de quien afirma haber escrito todo un libro, por ejemplo se refiere a la obra de Mr. Thomas como impresa en el año "mil setecientos y dos", cuando el censor se refería a 1772, dice "monje benitino", por benedictino, "trasducida" por traducida, "haiga" por haya en varias

ocasiones y carece en absoluto de puntuación; para que se aprecie el caos resultante reproduzco uno de sus argumentos de defensa:

> "Pues sólo tiene de dicha obra varios sucesos de princesas mujeres griegas y romanas y una explicación de cual de los dos sexos es más propio para la admistad (sic) con iguales citas y lo que han sido las mujeres en varios reinos usos y costumbres como despreciaron la muerte y lo acaecido por ellas en sus reinos:
>
> Nada más que lo referido contiene la obra de Mr. Thomas lo resultante de que se compone dicha obra esacado(sic) de varios libros y de la Sagrada Escritura las mujeres célebres dignas de todo elogio la afirman con varios textos depositores sagrados con el valor e intrepides (sic) que han sabido salvar sus ciudades los hombres grandes que han temido a la muerte sabios consejos que da varios sucesos dignos de la mayor admiración lo perjudicial y malas consecuencias que han resultado de los amigos falsos a cuantos se han causado la muerte los (sic) reconocidos que debemos estar a ser Supremo (sic) Como nuestra Sagrada Religión es la Verdadera es Religiosa y Santa y Pura en sus costumbres..."

y así prosigue, sin puntos ni comas, otro folio entero, en que insiste en los valores positivos que contiene su obra, como la prevención contra el amor mundano, la conveniencia de la caridad y las buenas costumbres, los perjuicios que causa el ocio, todo dirigido a las mujeres en especial y refrendado con citas santas; es decir, la batería de argumentos en defensa de la utilidad de las novelas, que justificaban en muchos casos su publicación.

Se queja de que no debería negarse la licencia pues no contraviene ningún punto de las regalías del rey o de la fe y las buenas costumbres y que sólo el hecho de ser considerada una mala traducción y desordenada es causa de impedimento; esta respuesta está fechada el 5 de septiembre de 1797, el mismo día en que se remite al censor con la nota "Vuelve a presentar su obra con la satisfacción que da a los reparos puestos en la censura".

El mismo José Pérez García, en la censura fechada el 13 de octubre de 1797, se muestra en esta ocasión menos estricto y afirma que a pesar de que sigue opinando lo mismo sobre su carácter y disposición, podría concedérsele licencia.

Añade:

> "...y sin duda esta obra, mejor dispuesta, y ordenada podría ser más útil al otro sexo, que los libros de galanteo y de amores, cuya lectura es en el día la primera ocupación de una gran parte de las mujeres, pues en éste a lo menos entenderían muchos sentimientos, y verdades para la buena dirección de su conducta y sus acciones; pero en caso de hacer gracia a la editora es preciso prevenirla que por su propia honra, y su interés, y por el gran respeto, que se debe, no sólo al público, sino mucho más a la alta persona a quien dice que destina su discurso [la Reina], le arregle y ordene en la mejor forma, con más limpieza y claridad, en cuanto la fuere posible, para hacerle así más digno, en algún modo, de la soberana atención y de su real agrado."

La dedicación a un público específicamente femenino de esta obra y su carácter de compilación de enseñanzas útiles y morales (en lo afectivo y en lo social) frente a novelas más sentimentales al uso, se consideran valores a tener en cuenta, como ya señalaba la autora en su reclamación. A pesar de ello, la pésima calidad de la traducción (por desordenada y poco clara) hace imposible su publicación.

El consejo le niega la licencia el día 23 del mismo mes con la nota "No ha lugar por ahora a la solicitud de Dª Mª Gómez Castro y Aragón."

El penúltimo episodio se inicia el 4 de diciembre; se entrega copia de la censura a la autora. Se devuelve al censor[10], el 22 de diciembre de 1797, que expone que nada nuevo tiene que decir al respecto; el Consejo, a 15 de enero de 1798, dicta "Guárdese lo mandado por el Consejo en

---

[9] A.H.N. Consejos, Leg. 5562. Exp. 4.

[10] Manuel de Avila en este caso.

decretos de catorce de agosto y veinte y tres de octubre del año próximo, y no se le admita más pedimento en el asunto."

Aún vuelve a la carga la traductora; con letra diferente a la de los escritos anteriores, y mejor redacción, se dirige de nuevo al Consejo, el 18 de enero de 1798, para pedir que se le entreguen el manuscrito y las copias que había entregado, lo que ordena el Consejo al día siguiente.

- PINEDO Y VELASCO, Mª de la Concepción (Marquesa de Tolosa): Es autora de la traducción de *Muerte de los justos o colación de las últimas acciones y palabras de algunas personas ilustres en santidad, de la antigua y nueva Ley; obra escrita en francés por el P. Lalement, y traducida por la Marquesa de Tolosa*. Madrid, 1793. Sólo se conserva el expediente de impresión[110].

Serrano y Sanz publica la petición de licencia dirigida al Duque de Alcudia, el 11 de mayo de 1793. El encargado de su examen, Manuel Quintano y Bonifaz, Inquisidor General, o el censor por él designado, la juzga favorablemente por la corrección del idioma de la traducción y el valor de un trabajo así en una mujer, argumentando la utilidad del mismo para su sexo:

> "La sólida piedad del autor, que lo es también de otras obras ascéticas, ha hecho que esta corra con estimación entre los que saben apreciar semejantes escritos; y ciñéndome a la censura de la traducción, debo confesar que el lenguaje es puro, sin mezcla de voces extrañas que suelen afear las traducciones, y que el modo de expresar las ideas del original nada tiene de servil; es bastante enérgico y propio del carácter de nuestra lengua. Todas estas circunstancias, la de ser tan secundable en personas del sexo y clase de la Marquesa de Tolosa una instrucción tan útil, y sobre todo la del fino discernimiento de la Reina Nuestra Señora, que sabrá graduar el mérito del trabajo, me persuaden será propio de su generosidad, sin que desdiga de su grandeza, el aceptar la dedicatoria."

Se le otorga licencia de impresión y se le admite la dedicatoria a la Reina en un escrito fechado en Aranjuez, el 30 de mayo de 1793.

También traduce *Tratado de educación para la Nobleza, escrito por un eclesiástico de París y traducido del francés al castellano por la Marquesa de Tolosa, Señora de Honor de S.M. (que Dios guarde)*. Madrid, Imp. de Manuel Alvarez, 1796. No se conoce ejemplar, pero sí se conserva el expediente en el A.H.N.[111].

La petición de licencia decía[112]:

> "La Marquesa de Tolosa, Señora de honor de S.M. (que Dios guarde) hace presente a V.E. que habiendo traducido del francés al castellano un libro intitulado *Tratado de educación para la Nobleza*, compuesto por un individuo de la Real Academia de París, el año de 1728, y habiendo presentado al Excmo Sr.Príncipe de la Paz el prospecto de la obra y solicitado dedicársela, S.E. lo ha admitido, por lo cual suplica a V.E. se sirva enviarla a censura, para así que esté dada la licencia imprimirla y podérsela presentar a dicho Sr. Príncipe, como tiene con S.E. acordado.
>
> Madrid y Febrero de 1796."

Se informó favorablemente el 29 de Marzo. Serrano y Sanz publica otra petición de la Marquesa, que ignoraba este hecho, fechada el mismo 29 de marzo, en el que se apremia al Consejo para que remita la obra al mismo censor que lo hizo el Vicario porque:

> "...habiendo tratado con dicho Señor [el Príncipe de la Paz] el que lo ha de imprimir y se lo ha de presentar el día 12 de mayo por ser día de sus años, por necesitarse para hacerlo más de un mes."

La licencia le fue concedida el día 5 de abril y fue impresa ese mismo año.

Godoy recuerda esta obra en los siguientes términos:

---

[110] A.H.N. Estado, Leg. 3248.

[111] Consejo de Castilla, Matrícula de Impresiones, leg.36, según referencia de Serrano y Sanz.

[112] Apud. SERRANO Y SANZ, M.: *Op. cit.*

"2ª [autora] la Marquesa de Tolosa, que trajo y me dedicó el *Tratado* (francés) *de educación para la nobleza*, obra muy estimada por la santidad, la pureza y la humanidad de sus máximas y preceptos."[110]

Si bien en esta segunda no se menciona, en la primera, de carácter religioso, si se alude al sexo de la traductora y se le da un valor positivo para el juicio, mencionando uno de los tópicos de la literatura femenina de esta época, el del ocio útil que demuestra esta producción frente a otras ocupaciones más nocivas.

Por otra parte el carácter de las dos obras (un tratado educativo y una obra ascética) que vienen refrendadas tanto por el mérito del autor del original como por la conformidad de los altos personajes que aceptan la dedicatoria, no desdice del común de las obras traducidas por mujeres en este fin de siglo, y que se centran en estos aspectos educativos, morales y religiosos; sin embargo, se diferencia de ellas por no ser obras escritas por mujer y por no dirigirse específicamente a un público femenino.

-TOMASETI DE ARANDA, Joaquina: *Espíritu de la Nación española escrito por Dª.... Dedicado al Excmo. Sr. Duque de Alcudia, primer Secretario de Estado de España e Indias.* Aunque Serrano y Sanz lo cita como libro editado en Cádiz en 1795, en el expediente[111] conservado se niega la licencia.

La traductora se dirige al Duque de Alcudia, primer Secretario de Estado en España e Indias para dedicarle la obra (fechado en Cádiz a 5 de junio de 1795); recurre a todos los tópicos que requiere su sexo y el halago al poderoso:

"No puede haber duda en que la acreditada política de V.E. no le permitirá el que desprecie el obsequio de una S.ra circunstanciado con los sólidos fundamentos de la fidelidad y amor a nuestro Augusto; el más apreciable carácter de un grande héroe ha sido siempre la afabilidad con nuestro sexo, y el principal atributo de una ilustre alma el no despreciar aun a la más infeliz: con esta inteligencia, podré suplicar a V.E. tenga a bien su bondad el instruirse en los adjuntos Papeles y de ellos infiriendo mi situación, estado, y domicilio, mandar darme aviso de si le ha sido o no agradable mi humilde ofrenda."

Incluye un poema de elogio con las mismas características de la dedicatoria:

"Excmo. Sr. Duque de Alcudia.

Héroe grande, ilustre y generoso
a vuestros pies se acoge el agitado
aliento femenil que fervoroso
teme verse abatido, y despreciado;
A un noble, a un caballero, a un poderoso
es a quien llega, y en tan fiel sagrado
no juzga se le trate con agravio,
malpagando la fe de su leal labio.
El árbol tan frondoso que os produce
sea señor asilo a mis desgracias,
a su sombra mi afán hoy me conduce
con total expresión de la gracia.
Y pues vuestro pecho tanto luce
del honor, la atención y la eficacia
no el desprecio produzca nueva herida,
a quien hoy busca en vos sosiego y vida.

Un humilde respeto os elige Excmo. Sr. por Atlante que sostenga la pequeñez de un discurso que lleno de rubor llega a tan piadosos pies. Una expresión ingenua que manifiesta el *Espíritu de la Nación española*, a la que os ofrezco; la grandeza de

[110] *Op.cit.* p. 247-248.
[111] A.H.N. Estado, Leg. 3248.

tal alma alentó mi atrevimiento, dándome una total esperanza del favor como virtud inseparable de su ser; medio por donde ofreciendo la humildad de un respeto sencillo me franquea la solicitud de sus preceptos para tener empleadas dignamente mis obb.ª."

Al margen, el Duque escribió que le parecía que no era el primer escrito que recibía de esta mujer, y pedía que tras una ligera lectura se le trajese para contestar; el encargado de leerlo, tras notificarle que era lo primero que se recibía de esta señora, hace un resumen de su contenido, que se divide en tres partes:

"En la 1ª que llama prólogo, intenta demostrar, que la nación debe ser obediente a las ordenes del gobierno, siendo la obediencia el fundamento de la lealtad que ha heredado de sus mayores.

La 2ª es una respuesta de la autora a nombre de la nación a la exhortatoria que V.E. la dirigió el verano pasado.

Y la 3ª se intitula "una breve demostración del espiritu de la nación española" V.E: sabe, que desde el principio de la guerra no se ha permitido dar a luz escrito alguno, de los muchos que se han presentado con el objeto de persuadir a la nación la fidelidad y obediencia al Rey y aun en respuesta a dicha exhortación. Por lo demás nuestra autora muestra ser aficionada a la lectura y a la poesía y no deja de tener algo de imaginación: pero se echa fácilmente de ver en su opúsculo que carece de método, de precisión y exactitud de ideas y de lo demás que constituye el buen gusto."

Así se niega la licencia por tratar un tema prohibido, exhortar a la fidelidad al rey, y carecer de método, precisión y exactitud de ideas propio del buen gusto.

Al margen el conde escribió:

"Junio 12 del 95
Para no faltar a los derechos del sexo contéstesela estimando su ofrenda."

Se conservaban en vida de Serrano y Sanz dos obras manuscritas de esta autora: *Miscelánea expresiva escrita por..., individua del Real Cuerpo del Ministerio de Marina, y alguna leve parte por su esposo D. Manuel de Aranda y Arrieta, Contador Oficial y Controlador que fue de la Real Armada* (Cádiz, 14 de Agosto de 1796) aunque el mismo Serrano y Sanz (que la localiza en B.N. Mss. P.V.4º C.4 Nº20) afirma que la letra del manuscrito es de su marido. El motivo de esta composición es la visita de los reyes a Cádiz, y se dedica al Marqués de Castro Monte. La otra es *Carta que escribe... a su venerada Excma. Sra. Condesa de Paredes, dando gracias por su política y pronta contestación. Contiene en su narrativa dos décimas, un soneto, dos octavas y cincuenta títulos de comedias que van señalados.* Firmada en Cádiz, a 15 de Abril de 1796 (se conservaba según Serrano y Sanz en la Biblioteca del Sr. Duque de T'Serclaes).

Las obras de esta señora presentan un rasgo común: su propósito declarado de halagar al poderoso con la intención evidente de obtener un beneficio económico o social, en consonancia con los cargos de que hace ostentación en la segunda obra citada. Sólo su escasa calidad y la inconveniencia del tema elegido para la primera impide su publicación, a pesar de que reitera los tópicos de humildad y los propios de su sexo.

- VILLANOVA Y MAYOLI, María: *Arte de sentir y juzgar en materias de gusto*, para cuya impresión se pidió licencia en 1800, aunque ésta se le negó por la pésima calidad de la traducción que oscurecía, y a veces contradecía, el sentido del original[115].

El 23 de noviembre de 1799, la traductora, viuda del comisario ordenador D. Miguel Arnaud de Courbille, reclama que se recuerde al encargado de informar el pronto despacho de su obra para evitar los perjuicios que le ocasiona la tardanza.

En sendos escritos del 13 y el 27 de enero de 1801, la traductora vuelve a quejarse por la tardanza del censor, y recuerda que su traducción consta de dos volúmenes y pretende dedicársela a

[115] A.H.N. Estado, Leg. 3249.

la Reina; D. Andrés Navarro remite, el 28 del mismo mes, una orden perentoria al encargado de esta censura, que la redacta finalmente para el día 29 de enero, resaltando la mala calidad de la traducción por el desconocimiento que la autora tiene de la materia y de las dos lenguas necesarias para emprender el trabajo:

> "[...] digo a V.E. que esta obra, aunque en su original no carezca de mérito, su traducción está muy mal hecha, pues destituida la traductora, según se advierte en la misma traducción, de conocimientos sólidos en esta materia, y no poseyendo bien, como era necesario, los dos idiomas, apenas hay en el original idea o pensamiento alguno que en la traducción se presente según su verdadero sentido, o con aquellas claridad, pureza de estilo y propiedad de voces que correspondía y con que se hallan expresados en el original. Por todas ella no se ven sino frases de un sentido incierto, dudoso y a veces contrario al del original, voces o impropias o ajenas de nuestra lengua y frecuentes galicismos, por todo lo que soy de dictamen que esta traducción en el estado en que se halla no tan sólo no merece el distinguido honor de que se la dedique a la Reina Nuestra Señora, pero ni aun el de que se de a la luz pública"

A su pie figuran las firmas de Andrés Navarro, que había seguido todo el proceso y de D. Pedro Cevallos. El día 2 de febrero se firma la comunicación en que se le niega el permiso de impresión y de dedicársela a la reina.

Para negar el permiso a esta obra, como a las antecedentes, el principal argumento es su escasa calidad por diversos motivos (falta de entendimiento en la materia, mala redacción, desorden,...) y sólo en un caso la inconveniencia del tema, aunque este punto puede considerarse una excusa para no ofender a la dama señalándole los defectos de su obra.

En las censuras de estas obras no publicadas se hace referencia al sexo de la autora o traductora se considera siempre como un factor positivo, que les merece cierta benevolencia y que incluso permite invocar "privilegios de sexo" como decía el Conde de Alcudia; por otra parte, se reiteran en ellas los tópicos del siglo para la mujer: su utilidad para instruir con la obra y con el propio ejemplo a otras mujeres, apartándolas del ocio y dirigiéndolas hacia una conducta correcta. Sin embargo, estos factores positivos (como el ejemplo que darían o el premio que merece quien dedica su ocio a entretenimientos no nocivos) no llega a compensar la mala calidad de la obra.

Por otra parte, estas obras nos muestran que las mujeres se ocupaban de campos más amplios que la traducción de novelas, morales en su mayoría, tratando temas diversos como la educación, el talento de las mujeres, el buen gusto o el halago al poder.

De este estudio de la novela "de mujer" (escrita o traducida por ellas) se pueden extraer varias conclusiones de las que deben considerarse excepciones significativas la novela de Clara Jara de Soto, la única original, y *El príncipe de Abisinia* traducida por Inés Joyes Blake.

La primera es la importancia de la traducción, tarea mayoritaria, frente a la creación original de la que sólo se conserva un ejemplo, la obra de Clara Jara de Soto.

Todas proceden de la literatura francesa excepto la de Inés Joyes Blake que posiblemente tradujo del original inglés. De las novelas publicadas y conservadas, una es original, tres traducidas del francés, una a través de este idioma, *Lidia de Gersín*, y una de origen desconocido *Cartas selectas de una tía...*, aunque se menciona la ciudad de Filadelfia en su título; confirman el papel del francés como instrumento de difusión cultural en este siglo.

Lo mismo ocurre con las que no fueron publicadas o permitidas: la traducción del *Gil Blas* de Lesage (Joaquina Basaran García Alonso de Páramo y Murga), la prohibida *Las Americanas* de Le Prince de Beaumont (Condesa de Lalaing), *Las conversaciones de Emilia* de Live de Epinay (por Ana Muñoz, publicada aunque no se conserva ejemplar completo), *Talento y carácter de las mujeres* de Antoine-Leonard Thomas (por Mª de las Mercedes Gómez de Castro Aragón) no permitida, el *Tratado de educación para la nobleza* de "un eclesiástico de París" traducido y publicado por la Marquesa de Tolosa y el *Arte de sentir y juzgar en materias de gusto*, obra no permitida de María Villanova y Mayolí; también traducido de la versión francesa está posiblemente *Viaje al interior de la China y Tartaria* de Mª Josefa Luzuriaga.

Traducen de acuerdo a los criterios de la época, modificando y adaptando el original a los gustos del país y las exigencias de la censura y la sociedad. La intervención de las autoras, que les permite introducir su voz en una obra ajena a través de notas, supresiones o adiciones.

La segunda conclusión es la creación de un mundo exclusivamente femenino por parte de estas mujeres:

- utilizan protagonistas femeninas que actúan como conductoras de su doctrina moral; de las obras traducidas y publicadas seis recogen el nombre o la "categoría" de una mujer en el título: la *peruana*, Madama Montier, una *tía*, Lidia, Virginia y Emilia; de las no permitidas lo hacen otras dos: *Las Americanas y Talento y carácter de las mujeres.*

- eligen obras de autoras; se traducen obras de Madame de Graffigny, Le Prince de Beaumont y la Marquesa de Lambert escogidas, a pesar de su intención moral, como novelistas, por el atractivo de sus historias.

Los autores masculinos (excepto *El príncipe de Abisinia*), en cambio, se eligen por su condición de tratadistas: amparados en su autoridad, tienen una trama argumental más leve, puramente instrumental para transmitir la enseñanza moral o incluso ilustrar sobre el camino de la ascética: *Lidia de Gersín, Virginia, Cartas de una tía...* (de autor no identificado pero posiblemente masculino).

- se dirigen específicamente a las lectoras. La selección de público se realiza en el prólogo en el que se establece que se dirigen a las mujeres con la intención de instruirlas sobre la conducta moral que deben observar y mostrarles de qué modo pueden llenar su ocio ofreciéndose como ejemplo de ambas conductas.

Esta reducción del universo de lectores y de sus pretensiones literarias se explica por esa humildad propia de las escritoras que renuncian a competir libremente con los hombres en el mundo de las letras, de la idea de que su autoridad nace de la experiencia personal y no del conocimiento libresco de la utilidad para las de su propio sexo y de su propio cumplimiento del papel social que se les adjudica.

Responden con esto a las características de buena parte de la novelística europea del momento que también tenía en su mayoría una protagonista femenina y se dirigían fundamentalmente a este sexo; la diferencia está, sin embargo, en que las autoras se proponen a sí mismas como ejemplo vivo de lo que predican con sus protagonistas, dotando de la autoridad de lo vivido a sus argumentos.

Inés Joyes Blake y Clara Jara de Soto, tampoco se ajustan a estas características: buscan un lector universal, su protagonista no es femenino y no pretenden instruir a las de su sexo.

La tercera conclusión es la intención moral y educativa de casi todas ellas, excepción hecha, de nuevo, de Inés Joyes Blake y Clara Jara de Soto, la primera respetuosa con el contenido filosófico de la obra y la segunda centrada en la crítica de costumbres.

En estas novelas morales la mujer se convierte en el sujeto, ya que no en la protagonista de la obra; el protagonismo le corresponde en realidad a la moral que se imparte desde ellas mientras que los personajes carecen de caracteres personales, son sólo los maniquíes a las que se las viste con los principios que se quieren difundir. Se ocupan de las diferentes etapas formativas de la mujer (la infancia, los años inmediatamente anteriores a la boda, y la vida en soltería o como mujer casada) y en ellas, con diferentes matices (como la exacerbada religiosidad de Virginia), se pretende difundir el mismo modelo de mujer.

La intervención de estas mujeres en la traducción insiste en el contenido moral, haciendo aun más reaccionaria la novela traducida, en sintonía con la censura española, que prohibe *Las Americanas*, permitida en Francia.

Los principios de estas novelas se pueden resumir en los siguientes puntos:

- La necesidad de una profunda religiosidad como base de la educación femenina; hay diversos grados de exigencia según el estado elegido, desde las *Cartas peruanas*, incluido por la traductora al extremo de *Virginia*.

Se entra incluso en el detalle de la caracterización del buen confesor.

- La crítica de la educación femenina y la propuesta de alternativas y soluciones. Se enjuicia severamente la frivolidad de la instrucción femenina, destinada solo al brillo social (cultivo de la apariencia, mínimos principios religiosos, escasa cultura libresca,...) que debería completarse con un mayor conocimiento de su propio idioma, de las culturas extranjeras y administración de bienes que la capaciten para desarrollar adecuadamente sus deberes para con la familia.

- Propuesta de resignación ante los designios de la Providencia, en la que abandonan el rumbo de su propia vida, con las consecuencias de pasividad, sacrificio y dedicación al entorno familiar.

- La importancia que se otorga a la obediencia filial que será mayor cuanto más dispuestos estén los padres a satisfacer los deseos, si son justos, de sus hijos. La autoridad excesiva, sólo logra aumentar los daños que se provocan; la autoridad debe encontrar su punto justo de imposición.

- La aceptación de las diferentes exigencias en la moral y oportunidades en lo social respecto al varón que debe asumirse en virtud de las particularidades biológicas femeninas, etc.... En este sentido las novelas transcurren en el ámbito doméstico, dentro del hogar protector del que las mujeres no deben salir sin riesgo para su reputación y su vida; en este caso la novela que traduce Joyes Blake reserva a la princesa el estudio de las costumbres domésticas, como más propio de las de su sexo.

- Recomendación de virtudes femeninas como la caridad, la paciencia, la utilidad y el empleo correcto del ocio. Otro aspecto son los consejos sobre a las amistades adecuadas, que deben ser también modelos de virtud y en ningún caso incitar a conductas prohibidas o pecaminosas; este aspecto aparece en las *Cartas de Madama de Montier, Virginia y Lidia de Gersín*. Hay pocas amigas valiosas y deben auxiliar a construir el propio carácter virtuoso.

- Como recurso de instrucción, además de las historias ejemplarizantes y los discursos teóricos, se utiliza la contraposición de modelos: la obediente, resignada, servicial, religiosa y doméstica frente a la que presenta conductas negativas como orgullo, independencia e iniciativa; la primera será premiada con el afecto y consideración de su familia y los círculos cercanos, la otra castigada con el desamor de los suyos. La persistencia del amor de una mujer ejemplar acaba por atraerlas de nuevo hacia la religión y, por tanto, hacia un comportamiento adecuado con los principios de resignación y pasividad.

Es esclarecedor que la Condesa, hija de Madame de Montier, tenga hijos sólo cuando se cura de sus defectos, indicando que la mujer sólo puede alcanzar su plenitud cumpliendo esas condiciones. Temporalmente se sitúan entre 1800 a 1806, dentro de la corriente reaccionaria, que en novela provenía de Francia, y que inculcaba este tradicional papel a la mujer, para el que estas novelas sirven de cauce divulgador.

La única novela original, se encuentra en la línea de las novelas de crítica de costumbres; fustiga los vicios sin proporcionar instrucciones para una conducta moral correcta que considera casi imposible en las mujeres.

Inés Joyes Blake constituye un caso aparte ya que su *Apología*, colocada inseparablemente de la traducción y con prólogo propio, da a su obra una dimensión moral que no deriva de la obra original que le sirve de pretexto; además, no insistía en la importancia de la religión en la educación femenina sino en principios ilustrados de utilidad social, manteniéndose aún alejada de la reacción posterior más tradicionalista.

La cuarta conclusión es la que señala la evolución cronológica de estas novelas que indica claramente el respaldo para la evolución del modelo de mujer os(en que ellas juegan un papel importante como defensoras) hacia el tipo burgués de mujer doméstica, virtuosa y ejemplar (dependiente, pasiva, familiar,...).

Las primeras novelas en el tiempo son precisamente las que he considerado excepciones significativas: las de Jara de Soto (1789) e Inés Joyes Blake (1798). Les siguen aquellas que tienen un carácter decididamente moral que se va acentuando con el paso de los años desde *Cartas de Madama de Montier* (1798) a las declaradamente educativas y morales que apenas encubrían de rasgos novelescos su propósito de instrucción: *Cartas de una tía*...(1800), *Lidia de Gersín* (1804) y

Virginia (1806). Las *Cartas de una peruana* (1792) tiene una fecha más temprana, coherente con su carácter entre lo filosófico y lo moral, aunque ella acentúa éste último aspecto.

La mayor actividad literaria femenina se da en torno a los años 90 y principios del 1800, aprovechando la discusión previa sobre el talento femenino y los progresos tímidos de las mujeres a lo largo del siglo XVIII en este campo; a ello se une el avance y asentamiento de la ideología que vengo llamando reaccionaria (por utilizar el término de Ferreras) y que se define por la relegación al terreno doméstico y la exigencia de la virtud basada en la religión para la mujer y en el diseño rígido de sus deberes,

Resumiendo, salvo en el caso de Clara Jara de Soto e Inés Joyes Blake, cuyas características ya he señalado, la aportación de la mujer a la novela española de la Ilustración es una novela de origen francés, con fuertes intenciones moral-educativas y religiosas que se dirige a un lector femenino de clase alta defendiendo el modelo de mujer burguesa resultante de la ideología ilustrada que establece el ámbito doméstico como el propio de la mujer y la existencia de una serie de virtudes específicas para la misma. Contribuyen así en buena medida a la difusión de esa ideología reaccionaria proveniente de Francia que triunfará en el XIX. Esta tendencia justifica el importante número de reediciones que alcanzó la traducción de Virginia, quizá la menos novela de todas ellas.

Por otra parte, supone que el papel de la mujer como difusora de cultura se reduce en esta ocasión a ser transmisora de los valores que finalmente triunfaron para la mujer, sin que introdujeran con su labor aquellos elementos de las novelas, como las historias de amor y los elementos más fantásticos, que tanto condenaban las obras que ellas mismas traducían; en ningún momento fueron peligrosas para la moral o la mentalidad de las mujeres a las que nunca proponen alternativas diferentes a las instituidas y aprobadas socialmente.

Literariamente, salvo la importante contribución de *El príncipe de Abisinia*, la calidad del original de alguna de ellas, como las *Cartas de una peruana*, era secundaria por razones como la infidelidad de la traducción o su propia incapacidad para esta labor, que no se consideran obstáculos ante la gran tarea moralizadora que emprenden.

EL TEATRO DE AUTORA FEMENINA EN LA ILUSTRACION

1. Introducción

Al igual que ocurre con la producción poética, la mujer participa en todas las manifestaciones teatrales del período estudiado; hay muestras de su actividad en los diferentes subgéneros desde el teatro menor, como los entremeses, al mayor, como las tragedias o comedias; participan también con obras originales, traducciones e incluso adaptaciones, fundamentalmente de obras y cuentos franceses; por último, el destino de sus obras es también diverso, desde la simple escritura (dejando la obra inédita) hasta la publicación y la representación.

2. Corpus de obras estudiadas

Las obras recogidas en este estudio, excepto las de Margarita Hickey y María Rosa Gálvez, no han sido consideradas antes, incluso algunas de ellas (las de Rita de Barrenechea y Joaquina Comella) no aparecen en los catálogos sobre la época.

Varias obras *originales* se conservan *manuscritas;* es lógico suponer que algunas de ellas, por el carácter del género a que pertenecen, habrían sido representadas:

- Joaquina Comella: *La Anita.* Manuscrito. Sin fecha. [1794]

Localización: B.N. *Mss. 14066 (1).*

- Mª del Amparo Zeballos: *El fandango del zapatero.* 7 hjs., 4º, letra del siglo XVIII. Sin fecha.

Localización: B.N. *Mss 14603. 8 - 12.*

- Dª Mª Lorenza de los Ríos (Marquesa de Fuerte-Híjar): *El Eugenio. En tres actos.* Manuscrito. Sin fecha.

Localización: B.N. *Ms. 17422.*

La sabia indiscreta. Comedia en un acto. Sin fecha.

Localización: B.N. *Ms.17422/2.*

- María Laborda: *La dama misterio.* El manuscrito contiene dos copias diferentes, la segunda de ellas fechada en 1832.

Localización: B.M.M. *1-107-14.*

Puede suponerse que sí se representaron los entremeses de Comella y de Zeballos, y que su conservación como manuscritos se debe a la escasa importancia concedida a estas piezas de teatro menor y al carácter instrumental del escrito como instrumento para presentar a la censura y ser representado; no tendrían razón de ser si no hubieran sido estrenadas.

No es éste el caso de las obras de la Marquesa de Fuerte-Híjar que se conservan en una copia muy cuidada y que no parece haber sufrido las transformaciones o avatares propios de una representación; serían el producto de una afición literaria que cuenta con medios para ser plasmada en un manuscrito primoroso con el que darla a conocer o representar en el círculo inmediato de la propia autora, en una de las funciones teatrales que se daban en las tertulias (el propio Cienfuegos acudía a la de la Marquesa).

Finalmente, de la obra de María Laborda (presunta actriz) se conservan dos copias; las numerosas correcciones de la segunda parecen indicar que fue llevada a los escenarios, único fin que justificaría ese trabajo.

Otras obras *originales* fueron *impresas* y, en algunos casos, representadas de lo que queda testimonio por los anuncios de la *Gaceta* recogidas por Ada M. Coe[1] para provecho de los estudiosos:

- Isabel Morón: *Buen amante y buen amigo.* [s.l.s.i.s.a]. [1792]

Localización: Dip. de B., Sign: *R-3153.*

- Dª Rita Barrenechea y Morante (Condesa del Carpio): *Catalin.* Jaén, [s.i.], 1783.

Localización: B.N. *T-10401.*

- María Martínez Abello: *La Estuarda, Tragedia en cuatro actos.* Barcelona, Francisco Suria y Burgada, Impresor. A costas de la Compañía. [s.a.].

Localización: B.I.T.: *44328.*

Finalmente se conservan, manuscritas o publicadas, *traducciones* y *adaptaciones* de obras de diferente carácter, :

Traducciones:

- Margarita Hickey y Pellizoni: *Zayra, Tragedia de M. Voltaire.* Manuscrito. Sin fecha. [1759]

Localización: B.N. *18549 (5).*

Andrómaca. Fue publicada en el volumen que recogía también su obra poética *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General Don Pedro Cevallos*[2]. Sin embargo, en los documentos de censura queda constancia de que la primera traducción de esta obra es anterior a 1759.

Localización: B.N. *18549 (5).*

Está recogida por F. Lafarga (*Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I Bibliografía de impresos*[3]) en su catálogo de traducciones con el número 43.

Alcira.

De esta obra sólo queda constancia por la censura ya que no se conserva ni el manuscrito ni ejemplar impreso.

- Magdalena Fernández y Figuero: *La muerte de Abel vengada.* Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1803.

Localización: B.N. *T. 12212 = 26.*

El original es *La mort d'Abel, tragèdie en trois actes et en vers,* par Gabriel Legouvé, Paris, 1793. 8º, 47 pp.[4]

- María Gasca y Medrano: *Drama nuevo en tres actos. La minas de Polonia, traducido por D..*[1805] Es traducción de *Las mines de Pologne* (1803) de René Charles Guilbert de Pixérécourt[5].

Adaptación:

-María Martínez Abello: *Comedia Nueva. Entre los riesgos del amor, sostenerse con honor. La Laureta.* [s.l.s.i.s.a.] [1775]

Es una adaptación de *La Laurette* de Jean-François Marmontel (1761). Citada por Lafarga en su catálogo con el número 221.

Caso aparte debe considerarse la obra dramática de Mª Rosa Gálvez de Cabrera en cuya obra se encuentran traducciones (alguna no confesada) y originales, casi todas ellas publicadas gracias

---

[1] COE, Ada M.: *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819.* Maryland, John Hopkins Press Baltimore, 1935.

[2] Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXIX.

[3] Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

[4] CIORANESCU, Alexandre: *Bibliographie de la Littérature française du dix-huitième siècle.* T. II. Paris, C.N.R.S., 1969.

[5] LAFARGA, Francisco: *Op. cit.*

a la intervención de Godoy; la publicación se hace fundamentalmente en sus *Obras Poéticas* (Tres Tomos. Madrid, Imp. Real, 1804[6]) y en la colección del *Teatro Nuevo Español* (Tomo V. Madrid, D.Benito García y Compañía, 1801), que lejos de responder a su objetivo, recogía bastantes traducciones de obras extranjeras[7]:

Obras originales:

En sus *Obras Poéticas:*

Volumen I:

- *Los figurones literarios. Comedia original en tres actos.* (pp. 237-366)
- *El egoísta. Comedia original en tres actos.* (pp. 111-236)

Volumen II:

- *Saúl.* Escena trágica unipersonal. (pp. 9-22)
- *Safo.* Drama trágico en un acto. (pp. 23-56)
- *Florinda.* Tragedia en tres actos. (pp. 57-130)
- *Blanca de Rossi.* Tragedia en cinco actos. (pp. 131-234)

Volumen III:

- *Amnon. Tragedia en cinco actos.* (pp. 3-99)
- *Zinda. Drama trágico en tres actos.* (pp. 100-168)
- *La Delirante. Tragedia en cinco actos.* (pp. 169-263)

También son originales de la autora:

- *Ali-Bek, tragedia original en cinco actos: por Dª.... Teatro Nuevo Español.*
- *Un loco hace ciento. Comedia en prosa para servir de fin de fiesta: por Dª... Teatro Nuevo Español.*
- *Esclavas (las) Amazonas = Hermanos descubiertos por un acaso de amor.* Manuscrito.

Localización: B.N. *Ms-16507.*

- *La familia a la moda.* Manuscrito.

Localización: B.I.T. *Ms. 61876.*

Obras traducidas:

En las *Obras Poéticas:*

Volumen I:

- *Bion,* Opera lírica en un acto, traducida del idioma francés. (pp.57-104). Traducción de *Bion* (1803) de François-Benoit Hoffman (recogido por F. Lafarga en su catálogo con el número 71).

Otras traducciones:

- *Catalina o la bella labradora. Comedia en tres actos traducida del francés por Dª... Teatro Nuevo Español.*

---

[6] Esta obra se anunció al menos en dos ocasiones en años posteriores en el *D.C.M.*; el 9 de marzo de 1805:

"Las obras poéticas de Doña Rosa Gálvez de Cabrera, divididas en tres tomos en 8º mayor de buen papel e impresión, que contienen: el tomo 1º varias poesías líricas: la opera en un acto *Bión*; y las dos comedias originales, tituladas el *Egoísta*, y los *Figurones literarios*: el tomo 2º *Saúl*, escena trágica unipersonal: *Safo*, drama trágico en un acto: *Florinda*, tragedia en tres actos: *Blanca de Rosi*, tragedia ne cinco actos; y el tomo 3º *Amnón*, tragedia en cinco actos: *Zinda*, drama trágico en tres actos; y la *Delirante*, tragedia en cinco actos. Se hallarán a 26 rs. en pasta y 20 en rústica en las librerías de Fuentenebro, calle de las Carretas, debajo del café del Angel; y de Orea, calle de la Montera, frente a S. Luis."

También el 13 de diciembre de 1806:

"Las obras poéticas de Doña Rosa Gálvez de Cabrera, que contienen varias poesías líricas: *Bión*, opera lírica: *El Egoísta*, y los *Figurones literarios*, comedias originales: *Saúl*, escena trágica unipersonal: *Safo*, y *Zinda*, dramas trágicos: *Florinda*, *Blanca de Rost*, *Amnón*, y *La Delirante*, tragedias. Se hallarán en 3 tomos en 8º mayor en las librerías de Gómez Fuentenebro calle de las Carretas, y de Orea enfrente de la Iglesia de San Luis.".

[7] Cfr. LAFARGA, Francisco: "Sobre el "Teatro Nuevo Español" (1800-1801): ¿Español?". *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la traducción.* Vol. II. pp. 23-32. SANTOYO, Julio César & alt. León, Universidad de León, 1989.

Traducción de *Catherine ou la Belle Fermière* (1793) de Amélie-Julie Candeille (citada por F. Lafarga con el número 118).

- *El califa de Bagdad. Opera Cómica en un acto por Dª... Teatro Nuevo Español.*

Traducción de *Le Calife de Bagdad* (1800), de Claude Godard d'Aucourt Saint-Just, música de Boïeldieu.

Según Leandro Fernández de Moratín el traductor de esta obra sería Eugenio de Tapia y la duda se mantiene porque en la portada de esta obra no aparece el nombre de su autor; sin embargo, en el manuscrito 15897 de la Biblioteca Nacional se le atribuye a Gálvez (así lo afirma A. Paz y Melia en *Ensayo de un catálogo de piezas de teatros que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899).

He centrado el estudio en las obras originales por los mismos motivos que lo hacía en las novelas, esto es, porque la comparación exhaustiva de originales y traducciones resultaría un trabajo excesivo para el propósito de esta tesis y no contribuiría de un modo significativo a sus objetivos.

Por otra parte, de las traducciones de obras muy conocidas, como los clásicos franceses, ya se han ocupado de manera específica otros autores y en el caso de las más desconocidas, encontrar el original ha sido, en ocasiones, imposible.

Así, en las obras traducidas, me parece que es más importante señalar cuáles se traducen, con qué intención, el éxito que obtuvieron y las líneas generales de su adaptación, que recorrerlas detallando los cambios. Los mismos aspectos deben considerarse en las obras originales, con el añadido de que toda la responsabilidad creativa reposa en la autora por lo que tienen un interés especial.

Para la obra de Margarita Hickey y Mª Rosa Gálvez, que por la relevancia de sus autoras han merecido estudios anteriores, no pretendo un estudio detallado como en aquellas desconocidas o que carecen de un análisis previo; partiendo de los estudios existentes aporto aquellos aspectos que son importantes desde el punto de vista original de este estudio.

Joaquina Comella Beyermón: autora de una tonadilla [1794].

Esta Joaquina Comella Beyermón fue hija del conocido dramaturgo D. Luciano Comella y gracias a ello conservamos algunos datos contenidos en los ataques que sufrió por parte de los enemigos o críticos de su padre; entre estos últimos está Moratín que la retrató en *La Comedia nueva*, tal y como se quejaba el propio Comella en la reclamación que presentó contra esta obra (el subrayado es mío):

> "Entre las infinitas sátiras que contiene, hay las de las personalidades contra el suplicante: su mujer Dª María Teresa Beyermón y su hija mayor, sacándolas en ridículo al teatro e injuriándolas en términos tan claros, que no falta otra cosa que nombrarlas, pues pinta un poeta que actualmente escribe; *que se casó con un criada del amo que sirvió* antes de escribir; que la comedia que se supone ha compuesto se vende en los puestos del *Diario*, que a la hija la desfiguró con el nombre de hermana aunque dice la edad que tiene, la da instrucción, la hace aprender o estudiar la gramática y *que hace versos*..."[*]

Por otra parte, además de referirse a ella por el defecto de la joroba, el propio Moratín, en una carta remitida a Juan Pablo Forner (citada por Cueto[*]) y en la que refería las quejas de Comella, decía:

> "[...] libelo difamatorio contra él y su mujer y su hija la tuerta..."

[*] Recogido por COTARELO Y MORI, E.: *Op. cit.* p. 401, nota 1. Fechado a 27 de enero de 1792.
[*] *Op. cit.* p. CLXXVI.

Habría nacido entre 1776, si su edad coincidía con la que se le atribuye en *La Comedia Nueva*, y 1778, ya que en su acta de defunción, firmada en 1800[10], se afirma que tenía como veintidós años.

La imagen que nos ha legado Moratín a través de ese personaje de su obra no favorece a Dª Joaquina; además de los defectos físicos, se le atribuye una instrucción mínima pero pretenciosa para una mujer que, al recuperar la razón, sólo aspira a casarse. Teniendo en cuenta que su labor como ayudante de su padre era de dominio público[11] Moratín tal vez pensaba en ella cuando, en los comentarios a *La Comedia Nueva*, se refería a las mujeres que escribían coplas:

> "Hasta mujeres en extremo ignorantes se aplicaron a este ejercicio y escribían en ruines coplas cuantos disparates se pueden cantar en veinte minutos; acabada su obra hacían entrega del manuscrito, tomaban su doblón, y volvían a casa a calzarse el dedal y a freir calabacines."[12]

La imagen que este autor nos proporciona a través del personaje de *La Comedia Nueva* es negativa física e intelectualmente, destacando el desprecio hacia su instrucción y habilidad literaria; sin embargo, salvando los prejuicios de Moratín, esta tonadilla nos presenta una autora con capacidad para entretener al público e introducir algunas de las ideas ilustradas del momento en el desprestiagiado teatro menor.

El manuscrito de la única obra suya que conservamos, una *tonadilla* compuesta por 11 hojas en 4º, lleva incluidas al final las aprobaciones con fecha de 20 de febrero de 1794, lo que supone que escribió la obra cuando contaba entre dieciséis y dieciocho años.

La primera hoja de este manuscrito lleva, en la esquina superior izquierda, la anotación "Comp.ª de Rivera", compañía teatral a la que estaría destinada; bajo esa anotación, otro apunte indica "Laserna, 21-Febrero-94"; en la derecha "Joaquina Comella", todo ello en letra diferente a la del texto dramático. En las hojas finales se recoge la censura y todas las hojas del texto llevan una rúbrica que certificaría que forman parte del texto revisado y autorizado.

Al final del texto se apunta "Despáchese"; bajo esta orden figura un texto que dice:

> "Nos el Sr. Dn. Lorenzo Ygual de Soria, Inquisidor ordinario y Vicario de esta Villa de Madrid, y su Partido [...]
>
> Por el presente, y lo que a Nos toca damos licencia para que la tonadilla anteced.te titulada La Anita se pueda representar en los teatros pp.cos de esta Corte, med.te a que habiéndose reconocido no contiene cosa que se oponga a Nuestra S.ta Fe Católica y buenas costumbres. Madrid, y Fro. diez, y ocho de mil set.os noventa y cuatro
>
> Dn. Ygual.
> Por su mano
> Pablo Muñoz de la Vega"

Bajo esta censura referida a los aspectos políticos y religiosos de la obra, se da orden de que se someta a la censura literaria:

---

[10] "Doña Joaquina de Comella, de edad como de veintidós años, natural de esta corte, hija de D. Luciano Comella y de Dª. Teresa Beyermón, ésta ya difunta, vivía en la calle del Niño; recibió los Santos Sacramentos, y murió en 25 de noviembre de 1800, sin haber hecho disposición testamentaria, por hallarse bajo la patria potestad de su padre. Y se le enterró en publico en esta iglesia parroquial (de San Sebastian). Dieron de fábrica dos ducados."
COTARELO Y MORI, E.: *Op. cit*, p. 400. nota 6. La fuente es el Archivo parroquial de San Sebastian.

[11] Así lo recogía Serrano y Sanz:
"Hija del celebérrimo D.Luciano, en el cual se echa de ver que los disparates inmortalizan a veces tanto como las inspiraciones geniales. Dícese que Joaquina le ayudaba a componer sus dramones, y aun que llegó a escribir por su cuenta algunas obras. Murió muy joven en el año 1804."
Este autor utilizaba como referencia a D.Emilio Cotarelo y Mori COTARELO Y MORI, E: *Iriarte y...op. cit.* p. 400. que, a su vez, recogía el rumor de García Parra:
"..., con cuatro hijos, entre aquellos aquella jorobadita que, según García Parra, no sólo le ayudaba a componer, sino que también ella escribió algunas obras que se representaron en los teatros de Madrid, y que también se malogró a los veintidós años, estando en compañía de su padre, que vivía entonces en la calle del Niño."
GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel *Origen, épocas y Progresos del Teatro español*. Madrid, Imp. de D.Gabriel Sancha, 1802.

[12] FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro: *La Comedia Nueva*. Ed. de Dowling. Madrid, Castalia, 1970. p. 172.

"Madrid, 18 de Febro. de 1794.

Pase al R. P. Fr. Josef Puerta Polanco y al Corrector Dⁿ. Santos Diez González para su examen y evacuado tráigase.

Morales."

El citado Fray José Puerta Polanco escribe su juicio a continuación:

"Cumpliendo con el anterior decreto del Sr. Corregidor de esta Villa, he leido la presente tonadilla, titulada La Anita y no he advertido en ella cosa que pueda ser impedimento para que se permita su representación; la victoria de Madrid y febrero 20 de 1794.

Fr. José Puerta Polanco."

Le sigue el texto de la censura de Santos Díez González:

"De orden del Sr. Corregidor, y Juez Protector de los teatros del Reino, he examinado la adjunta Tonadilla, compuesta por Dª Joaquina Comella, y no hallo reparo en que se permita cantar. Madrid, Feb.º, 20 de 1794.

Santos Díez González"

Madrid 21 de Febrero de 1794."[13]

La obra de Dª Joaquina responde plenamente a las características que los críticos del momento y los posteriores han señalado para la tonadilla: pertenece a un género popular desprestigiado por su grosería[14] y su libertad frente al reglado (y con propósito instructivo) teatro ilustrado y neoclásico; se estructura en torno a las burlas tradicionales acerca de pesonajes tipo cuya comicidad se acentúa por lo gestual durante la representación; se define como una sátira cantada[15] y presenta rasgos definidos: recrea en el fenómeno del majismo y el libreto es de escasa calidad debido a su papel fundamental como instrumento de la escenificación que ni siquiera recogía el conjunto de la representación escénica[16].

En *La Anita* intervienen, además de la muchacha que da título a la obra, el Barón y Juan; sin apenas participación, pero imprescindibles para el escarmiento del Barón, dos lacayos y un escribano que no habla.

En el centro de la primera página se indica "Tonadilla a tres" y bajo el título, *La Anita*, se inicia la obra con una *Introducción*; se compone de 317 versos de arte menor, predominantemente de 8 sílabas.

---

[13] Morales da vía libre a la obra:"Apruébase y cántese".

[14] "Y en la advertencia a *La comedia nueva* (1792), definiendo la figura del protagonista don Eleuterio, prototipo del mal dramaturgo, le hace también autor de 'sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas'."
PALACIO FERNANDEZ, Emilio Palacios :"La descalificación moral del sainete dieciochesco". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 Mayo 1982 compilado por el Equipo de Investigación sobre el Teatro español*. Instituto "Miguel de Cervantes" Madrid, Madrid, 1983. pp. 215-233. pp. 229-230.

[15] Santos Diez González, uno de los principales teóricos sobre el teatro del siglo (*Instituciones poéticas*, 1793.) dice: "...[la sátira] si es dramática la llamamos sainete o entremés y si es cantada la llamamos tonadilla" Apud. SUBIRA, José: *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928, 3 vols. I. p. 310.

[16] Alberto Romero Ferrer, señala en su obra *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto al fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993; especialmente las pp. 61-71 "De la tonadilla escénica del siglo XVIII". Reproduce para apoyar esta opinión una cita de Subirá:

"Si en el siglo XVIII tonadilla y sainete se conforman para presentar un soporte de identificación nacional coherente, nuevo y agresivamente útil, este mismo proceso de identificación nacional coherente, podemos aplicarlo al Género Chico [...]

"Y esto que se dice aquí debemos referirlo en medida mayor a la tonadilla escénica cuya literatura musical acuña los atributos nacionales bajo cuatro formas a saber: primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible; segundo, mediante la declaración expresa que fija su sello específico (fandango, soleás,etc.); tercero, mediante los instrumentos utilizados para acompañar las melodías (guitarra unas veces y otros los mismos instrumentos que debían tocar "rasgueado", "punteado", o "como guitarra", según felices expresiones cuyo uso, especialmente en cuanto a la segunda, se perdió en nuestro vocabulario, y cuarto, mediante los números no escritos que se introducían tomándolos del repertorio callejero. Breves, sencillos, sin complejidades ni trabazones de mayor cuantía, esos números inspirados o calcados en la música popular tienen un carácter bien típico merced al cual acentúan su encanto.". *Op. cit.* p. 64. La cita de Subirá corresponde a su obra *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Barcelona, Labor,1933. pp. 77-78.

Sucesivas acotaciones escénicas señalan las diferentes formas en que se desarrolla el texto: *Parola*, *Hablado*, *Recitado*, *Cantado* y, en la anteúltima página, se culmina con el *Final*; según lo que se observa en el propio texto la característica del *Cantado*, es precisamente la del acompañamiento musical al texto, incluso los duos, que caracteriza la tonadilla. La *Parola* se caracteriza por ser una conversación entre dos personajes; el *Recitado*, porque en su transcurso uno de los personajes explica un suceso en un parlamento (por ejemplo, el enamoramiento de Anita explicado por ésta) y, por último, el *Hablado* en que se incluyen apartes en los que el personaje habla consigo mismo o se dirige al público, como cuando el Barón dice:

"Miren la santita,
miren la sosita
sal Anita acá."

La trama se basa en el deseo del Barón de casarse con su pupila, Anita, enamorada y amada por un galán, Don Juan; ella tejerá el engaño para casarse con éste, terminando el viejo burlado y apaleado, recurso cómico fundamental de este género.

La escena transcurre en la entrada de la casa del Barón, en la que se encuentran los personajes; la ciudad es Cádiz, lo que facilita la presencia de cierto gracejo "andaluz" en la pupila del Barón.

Los tres personajes principales se caracterizan de acuerdo al tipo establecido en el género. El Barón responde al tipo de viejo tutor con las enfermedades propias de la edad, poco inteligente y pretencioso lo que le convierte en blanco perfecto para la burla. Esta presentación, dada la brevedad de la obra, se hace a través de la caracterización que de sí mismo hace el Barón al expresar sus propósitos, por los comentarios de los otros personajes y por las burlas de la que es víctima. Él dice:

"Soy gracioso
soy donoso
soy garboso
y soy barón.
Y aunque tengo alferecía
mal de madre, perlesía
y dañado algo el pulmón
con la mano de la niña
se me quitará este mal."

Su contrincante en la pretensión de conseguir a Anita, Juan, dice de él que "tiene razón de carreta..."; por otra parte su baronía ha sido adquirida recientemente lo que permite presentarlo como un nuevo noble pretencioso, lo que aumenta lo ridículo del personaje:

"[Juan]: Mande usted Señor Canuto
Barón: Trátame de otra manera
tengo usía y soy Barón.
Juan: Yo ya se que usted no es hembra.
Barón: Es que soy Barón dos veces
la una pro (sic) preminencia
y la otra porque soy macho."

Juan, por su parte, es un jovencito de buena familia, vividor a cuenta ajena y cuyas facturas paga su padre; enamora a la joven Anita y presume de esta hazaña amorosa ante la persona menos indicada, su tutor, lo que complica su situación. De este embrollo deberá sacarle la astucia de su novia, Anita; es una joven teóricamente inocente, por la reclusión en que vive aunque ésta ha sido vulnerada, sincera (no oculta su relación con Juan al Barón) y la más astuta de los tres; se burla sin recato de su tutor:

"Barón: Si me engañara.
Mientras mi ausencia
qué ha sucedido
Anita: Que una gallina
ha malparido."

Así al humor verbal, basado en la presentación del Barón como personaje ridículo, de Juan como joven imprudente y Anita, sincera, lista y decidida, se ve completado con el gestual que se produce con el castigo final, que provocaría la risa del público.

La obra termina con el reconocimiento del apaleado y su permiso final para que se produzca el enlace entre los jóvenes; en esta moraleja final, que se lanza a modo de lección de la obra al público, radica otro de los elementos interesantes del texto: la presencia de ideas ilustradas en este género; presenta así uno de los rasgos que los críticos señalan actualmente en la obra de su padre[17]: la presencia de ciertos elementos de la ideología ilustrada en un género denostado por los principales representantes de esta corriente intelectual para el teatro.

La moraleja ilustrada no es otra que la necesidad de la libertad de elección en asuntos amorosos para la mujer:

"Los tres: El que forzar un pecho
quiere al tomar estado
siempre saldrá burlado
de su temeridad."

La libertad de elección para la mujer era un tema recurrente de la comedia lacrimosa que defendía, con limitaciones, *El sí de las niñas* de Nicolás Fernández de Moratín, que tantas diferencias estilísticas tenía con el padre de la autora; dentro de lo común del tema, debe indicarse una diferencia entre la protagonista de las obras de teatro menor y las del teatro mayor, presente también entre algunas obras de varones y otras de mujeres: la participación activa de la mujer en su propio destino; así en el teatro popular era más frecuente el protagonismo de la mujer para contentar al mayoritario público espectador femenino, frente a la contención, pasividad y dependencia que se caracteriza a las mujeres de obras como las de Moratín, que se ajustan con esta actitud a lo que el sistema predica para la damas; así, mientras Joaquina Comella presenta una mujer que traza un plan para lograr su objetivo, tomando parte activa en su propio destino, en la obra de Moratín, la mujer se beneficia del carácter ilustrado del anciano caballero que renuncia a ella en nombre de principios ideológicos que benefician a la joven sin dejarla decidir en ningún momento.

Aun teniendo en cuenta que el carácter del texto es meramente auxiliar en la representación, como decía más arriba, y que no se le puede exigir una gran calidad literaria, se puede concluir que esta tonadilla responde a las características del género (personaje-tipo, bromas verbales y gestuales, "majismo", acompañamiento musical,...), con algunas peculiaridades no comunes en otras obras del mismo, por ejemplo, situar la acción en una clase social un poco más elevada del ambiente popular habitual en estos casos.

Amparo Zeballos: autora de sainete tradicional.

El nombre de esta mujer aparece como autora en la primera página del sainete *El fandango del zapatero* que dice "compuesto por Dª María del Amparo Zeballos".

Este *fandango* es una pieza breve, de 338 versos, que consta de 13 páginas numeradas de la 1ª a la 13ª y una final sin numerar. Intervienen en ella siete personajes:

---

[17] DI PINTO, Mario: "En defensa de Comella". *Insula*, 1988, nº504; HUERTA, Fernando: "El comediógrafo mal-tratado: Luciano Comella y la Ilustración." *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1991, pp. 183-189. Este último autor afirma:

"La estrecha vinculación de gran parte de la obra comellana a la ideología de la Ilustración y la sensibilidad demostrada por su autor hacia los problemas de la cambiante sociedad de la época son quizá los aspectos que más han sufrido con este largo periodo de injusto olvido. [...]. Es importante reflexionar hasta qué punto la comedia social-fuese sentimental, doméstica, militar, etc.- le sirvió para aplicar las tesis humanitaristas, democráticas o racionalistas de la Ilustración a un contexto próximo al espectador hispano, logrando interesarle y conmoverle. Como muy bien ha demostrado McClelland en sus análisis de algunas de las obras de tesis militar de Comella (*), éste supo poner al servicio de un fin didáctico ilustrado toda una serie de recursos dramáticos inteligentes y bien orquestados.". *Art. cit.* p. 185. La cita de McClelland corresponde a su obra *Spanish Drama of Pathos* (Liverpool, Liverpol U.P. 1937). II, pp. 508-536.

- *Benito*, zapatero y *Juana*, su mujer.
- *Serapio*, albañil.
- *Calceta*, barbero y *Tomasa*, su mujer.
- *Blasques*, zurrador[18].
- Un *Alcalde*.

Responde, como perteneciente al teatro menor, a las mismas características que he señalado para la tonadilla: la brevedad, la presencia de personajes populares caracterizados de acuerdo a un patrón fijo (el marido maltratado y el celoso, la mujer dominante, etc...) y los elementos cómicos (los golpes en escena, el conflicto con la autoridad,...); el acompañamiento musical, en torno al que gira la obra y le da el título, es un fandango acompañado por una guitarra, elemento que Subirá[19] señala como propio de este género y típicamente español.

La trama es muy sencilla, Juana quiere tener un rato de diversión en su casa e invita para ello a sus amigos. En el transcurso de la fiesta, que discurre con alguna dificultad (por la falta de animación de los invitados) se suscitan los celos de Calceta, lo que provoca un escándalo y la consiguiente intervención del Alcalde que les cita, para amonestarles, al día siguiente.

Si en la tonadilla de Comella los personajes eran de clase superior, aquí son de la clase más humilde, viven de su trabajo con bastantes dificultades; su condición se caracteriza por medio del lenguaje en que abundan las incorrecciones propias de este habla popular: el seseo, el uso de términos como *naide*, *alcarde*, *calce*, *haiga*, etc...

Los personajes responden a un tipo conocido por el espectador: Juana tiene sometido a su marido, siendo éste, Benito, prototipo del marido dominado:

"Benito: Cuántas veses he de decir
que la funsión no se hase.
Yo no quiero que a mi casa
venga a divertirse naide.
[...]
Juana: Pues Benito, no te canses.
Cuanto acabe esta camisa
me plantifico en la calle
a convidar a Tomasa
al Barbero y a Juan Blasques
el zurrador para que nos acompañe
y jalee la función
que se ha de armar esta tarde,
aunque tú te recondenes."

Calceta es el marido celoso y Tomasa, su mujer, la esposa acosada por los injustos recelos de éste;

"Tomasa: Yo acá para mi he pensao
el retirarme a mi casa
por si van a convidarnos
que es cosa muy regular
que así lo hagan entrambos.
Ahí viene mi marido
si me solfeará[20] el cuadro."

Serapio es el pobretón que vive, en lo posible, de los demás y Blasques es un galanteador con éxito, pero sumamente pobre:

"Blasques: [¡Qué malo que anda mi oficio!]
He ganao dos reales

---

[18] Según el *Diccionario de Autoridades*: "El que tiene por oficio zurrar y curtir los cueros."
[19] *Cfr. supra* nota 16.
[20] El *Diccionario de Autoridades* da como segunda acepción del verbo solfear. "Metafóricamente se toma por castigar a alguno dándole golpes. Dijose por la semejanza al movimiento continuo, que tiene el brazo del que solfea la música."

en lo que va de mes.
¡¡Qué convenecia tan grande.
dichosa se ha de llamar
la que conmigo se case[!]
Siempre tendrá la barriga
como escuela de danzantes,
seguro que tenga queja,
porque estaremos iguales.
Y con estar tan desente
tengo las novias a pares
pero es porque ninguna
habrá llegado a informarse
del linaje esclarecido
del Sr. Dn. Juan de Blasques.
Tengo un tio que es verdugo,
mi abuelo murió en la calce,
a mi abuela la sacaron
emplumada por las calles;
una hermanita que tengo
allá en San Fernando hace
más de diez años que está."

Este personaje relata una historia de delincuencia familiar que abarca todas los delitos (brujería, prostitución e incluso el deshonroso oficio de verdugo); la exageración y la espontaneidad al reconocerlo estan destinados a provocar la hilaridad del público.

Una vez todos reunidos la fiesta no acaba de progresar; Juana, tras ser rechazada por todos los invitados, baila con su marido hasta que interviene Calceta, pidiendo que se haga "una cosita seria"; con esa intención Blasques dice:

"Pues vaya me plantaré
y sirva de mojiganga."

Así, se introduce el teatro dentro del teatro, permitiendo que los personajes adopten un papel totalmente distinto al que representan en el fandango: Tomasa adopta el de maja y Serapio el de valentón; bajo la acotación "Representa" inician el siguiente diálogo:

"Tom.: Si usted se mete conmigo,
le tengo de tomar la cara.
Ser.: No me diga usted tal cosa,
que no reparo en las faldas
si se me ajuma el pescado
andamos a puñaladas."

Calceta intervine en este punto ordenando silencio a su mujer; Blasques intenta poner paz en esta disputa matrimonial y con el escándalo llega el alcalde, que les cita al día siguiente para comparecer ante el juez.

La obra termina con una clásica llamada al espectador:

"Todos: Y rendidos suplicamos
nos disimulen las faltas."

Esta obra no presenta así más interés que el ajustarse con precisión a las características de este tipo de teatro menor: ambiente popular, personajes-tipo que basan su configuración en la tradición conocida por los espectadores más la que otorgan el lenguaje vulgar utilizado y algunos rasgos generales, música (con la guitarra y los palillos, instrumentos populares y castizos) y la intervención final de la autoridad.

Mª Lorenza de los Ríos (Marquesa de Fuente-Hijar): obras ilustradas (y la influencia de la comedia sentimental) con protagonismo femenino.

Además de su actividad en la *Junta de Damas*, y de sus trabajos literarios en la traducción y

la poesía, Mª Lorenza de los Ríos escribió dos obras dramáticas conservadas en manuscrito: *El Eugenio. En tres actos*[21] *y La sabia indiscreta. Comedia en un acto.*

Su obra refleja la influencia de su relación con el mundo teatral (su marido fue durante los años 1805 y 1806 *Subdelegado General de Teatros*[22] y en su casa se celebraban tertulias en que participaba Cienfuegos[23]) que le permitiría conocer las últimas tendencias destinadas a triunfar en la escena española, por ejemplo la de la comedia sentimental; por otra parte coincide en ello con otra autora, Dª Rita de Barrenechea, cuyo marido también trabajó en este campo.

A este ambiente cultural del que disfruta la autora deben mucho sus obras; no están destinadas a la representación pública sino a la privada en su pequeño círculo. No debe, por tanto, respetar los gustos del público mayoritario, sino el estilo más considerado por los intelectuales que le rodean; esto determina que se ajuste a las características de la comedia sentimental y la crítica ilustrada con pocas concesiones a elementos que sí aparecen en otras autoras (el concepto del honor, las luchas de espada, etc...).

Sus obras se encuentran consecutivamente en el mismo cuaderno; en la portada de cada una de ellas se identifica a su autora por su título, Marquesa de Fuerte-Hijar; el manuscrito es una copia muy cuidada con esmerada caligrafía, adornos en la portada de cada una de las dos obras y sin apenas correcciones sobre el texto, lo que la separa de las copias, más sucias y corregidas de otros manuscritos como los de María Laborda, Mª Rosa Gálvez o Margarita Hickey.

La primera, *El Eugenio* (pp.1-43), es una *comedia en tres actos* escrita en prosa, cada acto se divide en escenas marcadas por la aparición de otro personaje. La acción transcurre en Valladolid en casa de dos familias amigas; los protagonistas son nobles (*Barón de Sic* y su hija *Balbina*, el *Conde de Meneses*) o pertenecen a un estamento superior de posición económica desahogada aunque sin títulos (*D.Facundo de Guirón* y su hermana *Doña Máxima*); también está la oficialidad del ejército (*D.Eugenio*, hermano secreto de los anteriores, como se indica en la lista de personajes). Junto a ellos los criados: *Genara*, presentada como "Criada y confidente de ésta [Balbina]", subrayando una función clásica del criado en la comedia frente a *Nicasia*, mencionada sólo como criada de Doña Máxima; *Simón*, criado del Barón y *Ramón*, administrador del Barón, y personaje clave para dilucidar el misterioso origen de Don Eugenio.

Su argumento es el siguiente: Doña Balbina ama y es amada por D. Eugenio, pero su enlace es imposible porque éste desconoce su origen; a la vez es pretendida por D. Facundo, hermano de su amiga Dª Máxima y por el Conde de Meneses. Por otra parte, D. Facundo busca a un hermano desconocido, que el espectador identifica desde el primer acto con D. Eugenio. La obra mantiene la tensión entre la imposibilidad de declarar su reticencia del protagonista y el sufrimiento de Dª Balbina que no puede entender su actitud. El final es previsible: se reconoce al hermano perdido y los protagonistas se casan con todas las bendiciones.

La obra reúne los rasgos de la comedia sentimental y se ajusta a las reglas de unidad de tiempo, lugar y asunto; los monólogos adquieren protagonismo pues permiten conocer los sentimientos del personaje, sobre todo el héroe, que se caracterizan por ser "sensibles":

> "D.Eugenio: [...] ¡hado cruel! ¿por qué te conjuras contra mí? ¿Parca horrible, como no cortas el hilo de mis días? Yo te llamo, sí, yo te pido, que de tantas veces como has sido injustamente sangrienta, seas una vez piadosa y justa, acortando las horas. No sé dónde estoy: mi alma se despedaza. [¡]Oh! [¡]qué remordimientos! A lo menos ¿si yo hubiese desengañado a Balbina antes de declararla mi pasión? pero manifestársela, y solicitar su correspondencia, sin descubrirla mi oscuro nacimiento, ha sido la mayor injuria que puede hacerse a una dama como ella.[¡]Oh! [¡]amor! [¡]amor detes-

---

[21] Paloma Fernández Quintanilla [*Op. cit.*, p. 129] la cita como *El engreído*.

[22] Los documentos oportunos se conservarían en el Archivo Histórico Nacional

[23] A la influencia de éste atribuye Cotarelo, como ya he citado en el capítulo correspondiente a la identidad de las autoras, las obras teatrales que ella misma escribe insinuando incluso cierta intervención por parte de este autor

table! tu violencia me ha conducido a tener unos días lúgubres hasta que exhale su último aliento"

"(Se queda reclinado en una silla.)"(II, VIII)

El tono del diálogo y la "pantomima"[24] son fundamentales en la comedia sentimental para mostrar el interior del personaje; esto provoca que las acotaciones adquieran una gran importancia para poner ante los ojos del espectador el estado de ánimo de los personajes. Son más numerosas en las escenas que protagonizan Balbina y D. Eugenio y van desde la indicación de un gesto ("con viveza", "lleno de todos los afectos que al paso piden.") a explicaciones más detalladas: "Dª Balbina en el mayor extremo de dolor, sosteniéndose de una silla, siempre con palabras interrumpidas hasta que ve a su Padre, que en ese momento se recobra."

Recurso propio de la comedia lacrimosa es también la "anagnórisis", que propicia "el derroche de sensibilidad en escenas desbordantes de patetismo."[25] y que en esta obra lleva al reconocimiento de D.Eugenio como el hermano perdido. Por último, el uso de la prosa es propio de la "comedia burguesa", una de las variantes del teatro sentimental.

También están presentes otros aspectos de este género: que tenga como principal objetivo instruir o la pobreza psicológica de unos personajes que sirven de vehículo a las ideas defendidas[26]; aquí el petimetre denostado se convierte en un juicioso y humilde caballero:

> "Conde de Meneses: ¡Oh fuerza del buen ejemplo! Por el que me ha dado Don Eugenio en el sacrificio, que hacia de su amor, reconozco cuanto importa acostumbrarse a pensar con reposo. Este joven ha sostenido su virtud que ya zozobraba. ¿Y cómo ha podido contener los progresos del grave delito de conquistar un corazón que no le era lícito poseer? ¿Cómo? Por medio de la seriedad, que yo miraba como una ridiculez, que es cuasi siempre hija de la reflexión; pues ésta le ha dado tiempo para mirar el abismo a que le encaminaba su pasión delincuente. Veo en este momento un nuevo orden de cosas. Abomino la ligereza francesa y venero la gravedad de mi Nación. ¡Gravedad amable! ¡Gravedad feliz! Tú eres el sólido fundamento de la equidad, de la subordinación legítima, del valor, y de la profunda y verdadera sabiduría. Si mi arrepentimiento, que es sincero, puede hacerme digno de la mano de mi Señor Doña Máxima, suplico a Usted, Señor Don Facundo, que me la conceda." (III, XI)

Junto a estas características, presenta otras propias del teatro instructivo ilustrado como la presencia de personajes tópicos propicios para la crítica (así el petimetre ignorante y pretencioso) y

---

[24] "It served as a model for the exclamatory sentimental style of Moratín's play, depicted hay broken phrases, interrogations, apostrophes, abrupt interruptions, exclamation points, and suspension points, wich corresponds to the moving, often maudlin, and highly charged emotional tone of the play." PATAKY KOSOVE, Joan L. : "The influence of Lachrymose comedy on Moratín's *El viejo y la niña*" (*Hispanic Review*, nº 47, 1979, pp. 379-391.). p. 385.

"As one can see exemplified in the preceding speech, pantomime is fundamental in the *comedia lacrimosa* and is a technique that Moratín will employ to stimulate the sensibility of the audience and increase the sentimental impact of the play. Phrases such as "Doña Isabel cae desmayada en una silla" (III.xii), or "Doña Isabel se levanta llena de agitación"(III.xii) are incorporated into the stages directions." *Ibidem*, p. 387.

Guillermo Carnero recoge los argumentos al respecto de Diderot:

"Diderot señalaba que el efecto moralizante del *género serio*, que había de producirse por vía emocional en el espectador, resultaría reforzado modificando las actitudes de los actores en escena; éstos debían superar el estatismo de un teatro trágico convencional que descansara en los parlamentos y desatendiera otras posibilidades escénicas". CARNERO, Guillermo: *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1983. p. 59.

Este autor dedica a la comedia sentimental el capítulo segundo "Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental".

[25] GARCIA GARROSA, Mª Jesús: *La retórica de las lágrimas. La Comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid, Secretariado de publicaciones, Universidad, 1990. p. 176. Dedica el Capítulo V de la Segunda parte al estudio de *El héroe sentimental* (pp.175-190).

Otro autor que estudia este género es CAÑAS MURILLO, Jesús: *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994), aunque no aporta nada nuevo respecto a la de García Garrosa que utiliza como referencia constante.

[26] "A este maniqueísmo a ultranza se unen inverosimilitudes psicológicas difíciles de comprender y aún más de explicar. No podemos dejar de admirarnos ante la facilidad y rapidez con que nuestros personajes evolucionan psicológicamente. Tomemos como ejemplo a los antihéroes. De ser parangones de perversidad pasan en pocas horas a engrosar las filas de las almas virtuosas. Basta para ello el buen ejemplo de éstas, y un arrepentimiento tan sincero como vertiginoso. Pero hay que respetar la unidad de tiempo, y no se puede esperar a que esta evolución se produzca al ritmo adecuado."*Ibidem*, p. 178.

temas como la amistad (causa de la permanencia de D. Eugenio en Valladolid), la obediencia filial, etc...

La obra responde, por esta combinación de rasgos de comedia crítica ilustrada y de comedia sentimental (uniendo la crítica de personajes ridiculizados y los recursos sentimentales como las lágrimas y la anagnórisis) que apelan tanto a la razón del espectador como a su sensibilidad (ya que a través de los sentimientos se llega a la verdad, la felicidad y la conducta apropiada[27]) a la definición que hacía Jovellanos de la *comedia lacrimosa:*

> "Ha pocos años que apareció en el teatro francés una especie de comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en *El delincuente honrado*, original, y en la traducción de *La Misantropía*. Esta especie de drama o comedia tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, sin que deje de dar lugar al desenvolvimiento de caracteres ridículos, que fueron desde sus principios el fundamento de las composiciones cómicas."[28]

El tema fundamental de la obra es el matrimonio[29], único fin lícito de las relaciones amorosas entre personas virtuosas, bastante reiterado en el teatro anterior al de los años 70 y predominante en la comedia lacrimosa[30]; en éstas, como es este caso, se convierte en el tema principal que motiva las acciones de los diferentes personajes aunque sólo el amor de los protagonistas reúne las características de pureza y sinceridad que hacen posible su unión.

La comedia lacrimosa trataba tres aspectos relacionados con este tema, que en España se adaptaban a las exigencias de su sociedad:

- los enlaces desiguales; en España había una menor aceptación de los enlace desiguales[31]. De esta peculiaridad del teatro sentimental español da cuenta el hecho de que D.Eugenio, a pesar de sus cualidades, sus amistades (cuyo respeto responde de su calidad humana) y su dedicación al noble oficio de las armas, se considere indigno de casarse con Balbina porque no conoce su verdadero origen.

- la obediencia filial debida; la autora opta por la opción menos frecuente en la comedia española[32], la de la negativa a obedecer al padre, basándose en la fortaleza de los sentimientos personales y de las propias convicciones:

> "Dª Balbina: Si Usted duda de la anuencia de mi padre, pídale mi mano, veamos su dictamen: y si es tan inhumana que nos niega este bien, doy a Usted mi palabra de no entregarme a otro esposo. Sí, la doy, que las mujeres como yo, después de confesar su amor, a todo trance deben subsistir en él."(II,IX)

---

[27] Así lo indica Pataky Kosove en su artículo sobre Moratín y la *comedia lacrimosa*, p. 383.

[28] Apud. *Ibidem*, p. 46. JOVELLANOS, Gaspar Melchor: *Obras de...* Madrid, B.A.E., vol. XLVI, 1951, p. 146. La autora hace la siguiente reflexión sobre esta cita:

"Observemos que, de la definición de Jovellanos, se deduce el carácter híbrido de este nuevo tipo de comedia, denunciado ya en Francia, y que infringe las normas establecidas por Luzán en su *Poética*, al sustituir la ridiculización- método clásico de la comedia para corregir los vicios humanos- por la compasión- propia de la tragedia- y el enternecimiento. Cf. Luzán, Ignacio de: *Poética*, Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 404-406."

[29] "El teatro sentimental plantea dos problemas fundamentales relacionados con el tema del matrimonio: el del matrimonio desigual y el de la autoridad paterna que elige e impone consorte a los jóvenes. Como consecuencia, también encontramos con frecuencia una reflexión sobre las leyes y prejuicios de moda en torno al matrimonio, y sobre el carácter, finalidad y utilidad social de esta unión sagrada." GARCIA GARROSA, Mª Jesús: *Op. cit.*

[30] Joan L. Pataky Kosove en su artículo "The influence of Lachrymose comedy on Moratín's *El viejo y la niña*" (*Hispanic Review*, nº 47, 1979, pp. 379-391.) señala la tradición española del tema del matrimonio de conveniencia, pero también que éste es el tema predominante de la comedia lacrimosa española escrita de 1773 en adelante:

"The theme that Moratín chose for his first play, namely, the right of an individual to choose his own mate in opposition to conventional standards and *mariages de convenance*, has, as many critics have already indicated, antecedente in Spanish literature. What has not been indicated is the fact that the marriage of thistheme with the technique of sentimentalism found in *El viejo y la niña* is foreshadowed in the *comedia lacrimosa*. Indeed this theme was the major and predominant subject of the Spanish sentimental comedy from 1773 onwards." pp. 380-381.

[31] GARCIA GARROSA, Mª Jesús: *Op. cit.*, p. 104.

[32] "La oposición a la voluntad paterna es menos firme en las obras españolas que en las francesas, aunque sí encontramos quejas más o menos veladas de los hijos contra la tiranía de la que son víctimas." *Ibidem*, p. 129.

- el derecho a elegir pareja; el tema se aborda, en esta obra, desde el punto de vista de las mujeres que defienden la necesidad de consultar a la interesada en este asunto y de dejar que sea ella quién escoja marido.

> "Dª Balbina: [...] ¡cuánto celebrarían las muchachas solteras que jamás se presentasen sus novios a sus Padres, sin haberlas consultado primero! pero por desgracia suya, rara vez toman esta precaución; si Don Facundo la hubiera tomado, me ahorraría el disgusto de no complacer a mi Padre y la amargura de sufrir una reconvención,..."(I, V)

Su padre cumple con el formalismo de consultarla

> "Barón:[...]: en tu mano está la preferencia; pero puedes creer firmemente que para tu felicidad debes dársela a Don Facundo." (II,X)

pero no respeta su rechazo:

> "Barón (aparte): ¡Qué humildad!¡qué graciosa! Yo no debo violentarte: lo pensarás mejor y me dirás lo que resuelves; pero debo aconsejarte tu establecimiento, y repito que Don Facundo tiene más mérito y juicio, que sus rivales: mira bien lo que resuelves, y avísame luego." (II,X)

A estas tres cuestiones básicas relacionada con el matrimonio, la autora añade una reflexión sobre la necesidad de manejarse con prudencia en las relaciones con los varones para evitar daños en su honor, de los que se libra Balbina, pese a su imprudencia, por el virtuoso carácter de D.Eugenio:

> "Dª Balbina: Señor; yo escogeré un esposo virtuoso y honrado, que ha sabido estimarme, aun cuando menos lo merecía; pues en el mismo tiempo en que faltando al decoro que me debo a mí misma, y a la sagrada obligación de vivir sometida a la voluntad de mi venerado Padre, le ofrecí imprudentemente mi mano, ha tenido la generosidad de rehusarla por considerar que su nacimiento era desigual al mío: Ya que el cielo ha descubierto su origen ilustre, y la bondad de Usted deja en mi mano la elección, recompensaré con ella sus heroicos pensamientos." (III,X)

Estas variaciones sobre la manera común de afrontar el tema del matrimonio vienen determinadas por el carácter de las mujeres de la obra, que diferencian la obra de la Marquesa de Fuerte-Hijar de otras que tratan el mismo tema. La Marquesa defiende en la comedia algunos derechos básicos de la mujer, como la elección de marido, y le otorga cierta independencia; Dª Balbina y Dª Máxima son un ejemplo de cómo se puede formar un personaje femenino con cualidades no reconocidas para ellas por el sistema patriarcal, como la inteligencia, la firmeza y la voluntad que las permite reconducir su propia existencia saliendo de los cauces previstos. Así, Dª Máxima expresa ideas comunes sobre el amor-pasión, que condena por sus consecuencias nefastas:

> "Dª Máxima: Ni he amado, ni me sujetaré jamás a ese disparate; y más con la experiencia que hago en estos dos enamorados, y en otros muchos que he visto: ¡cuántas cadenas y grillos no han puesto en el Universo las funestas pasiones del amor! Su imperio más formidable que el de los tiranos, aumenta, destruye, y aun da la muerte: el amante es siempre víctima de su propio ardor; y éste es demasiado violento, y agitado, para dejarle vivir con gusto; quejoso cuando no ve el objeto de su pasión, y absorto cuando lo contempla ya no es suya su alma, pues la ha abandonado a los celos, a las desconfianzas, y a los cuidados. Su entendimiento delira cuando habla: Su corazón y sus ojos no hacen otra cosa, que buscar una dicha que se les huye. De este modo trata la pasión amorosa al que se esclaviza bajo su yugo, y la prudencia está en sujetarla a los primeros pasos, que luego es demasiado furiosa para contrarrestarla."

Este es el argumento con que se condenaban las novelas, que fomentaban la loca pasión; pero su buen juicio va más alla de lo lícito para una mujer del siglo, abocada al matrimonio, el claustro o una vergonzosa soltería cuando se niega a casarse con el Conde, a quien no ama:

> "Dª Máxima: Yo no podría tenerle [gusto] si me uniese a un hombre hacia quien no siento la menor inclinación. Sométase enhorabuena la juventud incauta, o corrompida, a las cadenas que forman la avaricia y la vanidad, imponiendo a nuestro débil sexo la cruel alternativa de abandonarse, o a una horrible esclavitud, o a una libertad infame. Esta ley escandalosa sólo puede intimarse a las que por estupidez no son capa-

ces de sentir su peso, o a las que la reciben con ánimo de quebrantarla. Pero yo que abomino toda subordinación, que no tenga por cimientos la virtud, y la amistad, no me aventuraré jamás a recibir un yugo, que no aligeren estos dos principios de la verdadera felicidad en todas las relaciones humanas. Y bien asegurada de que la probidad de mi hermano me desea igualmente libre de la opresión, que de la ignominia, creo hacerle un obsequio explicándome con esta claridad."(III,X)

Aquí, como en otras obras de mujer, se manifiesta lo que supone en realidad para ellas el matrimonio: se pierde libertad personal y se adquiere la facultad de tener una vida amorosa extramatrimonial con la consiguiente pérdida de virtud y rectitud moral. En ambos casos son la mala educación o la perversión de la propia dama lo que la determina a casarse y ése, presume ella, no es su caso; se resalta así la importancia de la instrucción femenina también en estos asuntos, para que pueda guiarse con buen juicio, en la que profundizará en su segunda obra. Insistiendo en esta corrupción que afecta, de manera general, al matrimonio, termina la obra:

"Vamos a dar al cielo las debidas gracias, y a suplicarle que preserve a mi Eugenio y a mi Balbina de la corrupción universal."(III,X)

En la misma línea de proporcionar una imagen alternativa de mujer a la criticada en otras muchas obras, la autora reivindica el nombre de las damas españolas a través del protagonista, destacando su calidad moral:

"D. Eugenio: [...] en este país, amigo mío, hay pasiones como en todas partes; pero la del amor en personas de esta clase nace entre los respetos, con ellos crece y se alimenta; y el amante que no empiece tributando inciensos al decoro, bien puede estar seguro de que no hará progresos con una mujer de buena crianza."(III,III)

Y de Dª Máxima:

"Dª Máxima (con ironía): Cierto que nos hace Usted mucho favor con ese modo de pensar; y si yo creyera a Usted formaría malísima idea de las mujeres francesas; pero tengo noticias contrarias por conductos más verídicos que el de usted, y es lástima que se abuse así de la palabra Filosofía atribuyéndola a las libertades que condena con la mayor severidad."(III,III)

Su otra obra es *La sabia indiscreta, comedia en un acto* (pp. 44-74). Escrita en versos octosílabos, se divide en treinta escenas.

Respeta la unidad de acción, lugar y tiempo (esta última porque la acción transcurre en un solo día); al gabinete de las hermanas Dª Laura y Dª Matilde acuden de visita tres varones: D. Claudio, D. Calisto y D. Roberto; el reparto lo completan los criados, Felipa y un varón sin nombre mencionado como "el criado".

En ella, Dª Laura rechaza el amor por mantener su tranquilidad, pero ama a D. Roberto, igual que su hermana que está deseando casarse con él; tras una situación equívoca que induce a Dª Matilde a creerse preferida por él, acaba uniéndose a Dª Laura, mientras que Dª Matilde se casa por despecho con D. Calisto, que reúne los caracteres propios del cortejo y del majo de barrio.

La autora insiste en ésta obra en su intención crítica referida a personajes como el petimetre o temas como las novelas; esa intención queda limitada por la sencillez de la trama y por la brevedad del texto; para sustentar en una pieza tan breve la ideología ilustrada y la defensa de la cultura en la mujer la Marquesa utiliza tipos ya conocidos que necesitan de pocos rasgos para ser definidos; por ejemplo, a D. Claudio se le describe con todas las características del petimetre:

"El D. Claudio con sus bucles
su gran corbata, sus vueltas
de encaje, botón brillante
de rico acero, dos muestras,
con cadenas superiores,
alto talle, falda luenga,
hebillones, taconazos,
sortijazas, y otras hierbas,
tiempo hace que de la industria
la orden equestre profesa."(IX)

Las dos hermanas protagonistas Dª Laura y Dª Matilde tienen caracteres contrapuestos, como expresa Felipa en la escena número once: la intelectual frente a la petimetra, con rasgos de maja castiza:

"La mayor mucho talento,
mucha discreción, reserva;
aborrece el galanteo,
sólo en los libros encuentra
diversión: mas la menor
todo al contrario, es tronera,
presumida, nada sabe,
más que cuatro cuchufletas;
siempre pensando en cortejos,
y jamás en cosas serias.
¡¡Yo no sé como he de hacer
para entenderme con ellas[!]"*

La obra trata sobre la imposibilidad de alcanzar el conocimiento sobre el amor a través de la abstracción teórica y los libros. El título se refiere así a la súbita caída en la realidad de su protagonista que descubre el mundo real que creía haber controlado cerebralmente; plantea además la compatibilidad entre el conocimiento y el amor en una mujer, aún más, plantea la conveniencia de la instrucción femenina, como en su otra obra, porque ayuda a controlar las pasiones (los celos, por ejemplo); igual que en *El Eugenio* también se señala el peligro que supone comportarse con imprudencia en las relaciones con un hombre, aquí por su contacto cotidiano que rinde el corazón de Dª Laura:

"[...]
¡qué lección para las necias,
que ambiciosas de intruirse
pasan las horas enteras
al lado de un hombre docto,
que en razón de lo que sepa
sabrá también seducir!"

Sin embargo, la queja de Dª Laura responde a la contrariedad que supone abandonar sus convicciones intelectuales sobre el amor, al que había renunciado en beneficio de su tranquilidad de espíritu y de su libertad:

"Dª Laura: [...]
¡¡Qué reposo! qué serena
paz, en el alma de aquellos,
que libres de las dolencias
del amor, sólo en los libros
instructivos se recrean."(II)

"Dª Laura: Te confieso que me arredra
la idea de los cuidados
privaciones y cadenas
que trae siempre consigo
la respetable, tremenda
coyunda del matrimonio.
[...]"(XXIX)

Así, no se condena el conocimiento, sino la presunción de creerse a salvo de las tentaciones del amor.

Además de este argumento fundamental la obra recorre algunos lugares comunes; así D. Claudio, galán fanfarrón denomina despectivamente a Dª Laura "literata", y pretende recluirla en las labores propias de su sexo, como defendían los autores más reaccionarios:

* En el manuscrito se utilizan interrogaciones en esta frase pero me ha parecido más adecuado la exclamción

"[...]
pero no es esto pasión,
ni cosa que se parezca,
es desagrado, es fastidio
de su extremada rareza;
pues se mete a literata
en lugar de hacer calceta:"(I)

También critica el pernicioso efecto de las novelas en las mentes impresionables (por su incultura y su inexperiencia) de la mayoría de las mujeres:

"Mientras vuelve, una novela
leeré, que esto al fin divierte,
y no enciende la cabeza."(XVI)

Como propio de su época y del teatro menor al que se acerca por la configuración de sus personajes y su brevedad, D. Calisto y Dª Matilde mantienen algunos diálogos en que intercambian pullas más propias de los protagonistas de entremeses que de las comedias:

"Dª Matilde: ¡Vaya que habla Usted de molde!
¿No le he dicho que me seca
ese estilote de antaño?
¡Sobre que aun a la francesa,
que es mucho más natural,
no puedo ver las arengas!
Soy Manola, y llamo al vino
vino, y a la berza, berza.
Si Usted me quiere ¿hay más que
decírmelo en pocas letras?
D. Calisto: Pues yo adoro a Usted.
Dª Matilde: ..... Tampoco,
adorar a las iglesias,
D. Calisto: ¿Pues como ha de ser?
Dª Matilde: Así. Señorita, Usted me peta;
si yo no la desagrado
ya sabe Usted lo que resta.
D. Calisto: ¿Con que lo demás lo sabe
mi Señorita? y es lega.
¿A qué no sabe otro tanto
Doña Laura con su ciencia?"

Finalmente Dª Laura cede al requirimiento de D. Roberto ("[...]/dispone el cielo que tenga/ un marido el más amable/ quien pensó morir soltera."). Animado, D. Calisto pide la mano de Matilde, que sorprendentemente, y en una reacción opuesta a la de Dª Máxima en *El Eugenio*, la concede por despecho:

"[...]. Pues yo,
aunque por un gran perrera"
tengo a Usted, quiero su mano
de rabia, por la indiscreta
presunción, de haber creído
mi amante al que me desprecia,
y tratándome de tía,
me eligió por su tercera." (XXX)

El remate de la obra, a cargo de D. Claudio, personaje ajeno a las relaciones principales de la trama y, por tanto, observador de la acción, reitera la tesis que se defendía sobre el peligro que corren las mujeres, incluso aquellas más sabias y prudentes, que frecuentan el trato con los hom-

" El *Diccionario de Autoridades* recoge varias acepciones para este término; aquí parece referirse a "Empleo u ocupación que tiene mucho trabajo o molestia y poca utilidad" o " la mula o caballo que están ya muy viejos, cansados y flacos"

bres; sin embargo aquí el riesgo no es perder la virtud sino contraer matrimonio lo que elimina la carga negativa de ese trato:

"Señora en este espejo
mirarse y estar alerta,
que al cabo, sino se tiene
con los varones reserva,
y se frecuenta su trato,
la más sabida la pega."(XXXX)

En suma, se respeta el modo de ser de Dª Laura, en cuya educación se encuentran ventajas considerables como el encuentro del verdadero amor, el final feliz de su relación y el control ante las desgracias amorosas. En cambio, su hermana, sufre la condena de verse casada por despecho con un hombre al que no ama, aunque su final también es feliz, en el sentido tradicional que vincula felicidad femenina y matrimonio.

La innovación en esta obra es precisamente que la mujer culta no debe renunciar a sus pretensiones para conseguir ser amada, al contrario, se subrayan los beneficios de la instrucción.

Estas dos obras tienen un valor considerable porque, ajustándose a los temas y características del teatro más de moda en su momento, manifiestan un punto de vista femenino en las cuestiones básicas que le afectaban en este período: elección de marido o estado y acceso a la cultura; muestra a las mujeres negándose a matrimonios forzados y a mujeres cultas que no están condenadas a la infelicidad y el destierro social, algo poco habitual en el teatro de su época. Así, al interés que tienen por ser representativas de dos géneros propios de la época, se une el que se deriva de una visión femenina de la realidad de las de su sexo.

María de Laborda: eclecticismo al servicio del gusto popular.

La existencia de esta mujer se deduce del título de una obra conservada en manuscrito: *Comedia en prosa en cinco actos por Mª de la Gorda Bachiller, actriz que fue bajo el nombre de Margarita de Castro. La dama misterio, Capitán marino*[31]. Sin embargo, no hay ninguna Margarita de Castro en el listado de actrices proporcionado por Cotarelo y Mori[32]; Serrano y Sanz afirma:

"María de la Gorda es llamada en el manuscrito que citaremos, pero a nuestro parecer esto es una equivocación, pues no conocemos el apellido Gorda. Fue [illegible]riz, según ella misma declara , y vivió a últimos del siglo XVIII y principios del XIX. Ignoramos si fue hermana de Francisca Laborda, natural de Carabanchel de Abajo e hija de Valentín Laborda; trabajó en el teatro durante los años 1775 a 1804. Otra hermana de ésta, Ventura Laborda, también cómica. Casó con Francisco Baus, padre de Dª Joaquina Baus y abuelo del inmortal autor dramático D.Manuel Tamayo y Baus."

Como fuente cita a Cotarelo y Mori y añade como información propia:

"En el teatro de Villanueva de los Infantes trabajaba en el año 1773, como dama cuarta, María Laborda"[33].

Esto es lo más que puedo acercarme a su identificación, pues los mismos datos son reiterados posteriormente por Díaz de Escovar[34], Pilar Oñate y J. Herrero Navarro.

Serrano y Sanz afirma que esta obra es posiblemente arreglo de una extranjera[35]; no ofrece

---

[31] Mónica Bolufer, como indiqué en el capítulo dedicado a los preliminares, duda de que sea una mujer, sin aportar un argumento más allá de la opinión.

[32] COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y su obra. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1899.

[33] Habría obtenido este dato en el A. H. N. Teatro, leg.4ª.

[34] DIAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P.: *Historia del teatro esp.(comediantes-escritores-curiosidades escénicas)*. Barcelona, Montaner y Simón Ed., 1924. 2 Tomos. pp. 360-361.

[35] *Op. cit.* "Es muy probable que no sea original la obra y sí arreglo de alguna extranjera. La acción pasa en Inglaterra, y los personajes todos como la protagonista Rebeca Wesfield y su hermano el Conde de Wesfield, son ingleses."

ningún argumento que sustente su tesis salvo que supongamos que se apoya en la escasa preparación intelectual de la autora, o la ambientación de la misma en un país extranjero; la autora, en el *Prospecto* que antecede a la comedia, no hace ninguna referencia a que este posible origen, insistiendo, en cambio, en su responsabilidad como "madre" del drama (que así designa la autora a su propia obra):

> "Cuando me propuse dilatar con las plumas, un aparte de las muchas ideas que animan mi corazón,..."
>
> "En efecto, tal fue el pensamiento que me movió a componer mi drama cómico bajo el título de *La Dama misterio, Capitán Marino*..."
>
> "[...] he procurado pintarla [a su protagonista] con los coloridos propios de su carácter que hace tanto honor al bello sexo; tal vez habré bosquejado un retrato sin original pero me lisonjeo que no faltarán semejanza en muchos de sus rasgos. En los demás personajes expreso sus pasiones sin faltar al decoro de su clase."

En todo caso, dada la supuesta condición de actriz de María Laborda, en caso de que fuera una adaptación (cuyo original sería prácticamente imposible localizar), es más posible que lo fuera de una obra que conoció a través de la representación más que de la lectura de un original inglés (o su versión francesa); así lo confirmaría la ortografía confusa y vacilante de los nombres ingleses.

Se conservan dos manuscritos de la obra, escritos con varios años de diferencia dato que no he visto recogido en ningún autor. Ambos manuscritos coinciden en el esquema básico de la obra y en aquellos elementos dramáticos que, como el enredo, la aventura, el disfraz femenino y masculino, etc... responden a la comedia española más tradicional, incluso propia del Barroco. Sin embargo, también presentan diferencias: el segundo, que lleva en portada la letra B como signo de identificación, está fechada en 1832, mientras que el primero designado como A, carece de fecha, aunque estaría escrito varios años antes; la descripción de la comedia que se incluye en la portada difiere sólo en pequeños detalles[40]; el apunte A contiene un *Prospecto de la autora*, con función de prólogo, que no aparece en el manuscrito B, lo que indica la diferente finalidad de ambos, ya que un prólogo sólo tendría sentido si pensaba publicarse, objetivo que no tendría el segundo.

Las variaciones entre ambos textos se producen sobre todo en los actos finales, que ordenan las escenas de modo diferente; algunos fragmentos están ya marcados en el manuscrito A para ser eliminados en el segundo, otros se suprimen directamente en éste, que también marca, a su vez, algún fragmento, lo que indicaría una segunda corrección. Las diferencias entre ambas responde a varias causas:

1º La eliminación, en el segundo manuscrito, de reflexiones morales e ideológicas propias de la Ilustración; desaparecen así comentarios acerca de la obediencia filial, de la amistad, la virtud, etc...

2º Las que sustituyen paisajes y escenarios de la versión A por otros (por ejemplo, los gabinetes neoclásicos por los salones, etc...) respondiendo a los nuevos gustos literarios y escénicos.

3º Las que reducen pasajes demasiado amplios porque son redundantes o para eliminar tramas secundarias. El primer manuscrito narra con un detalle excesivo la historia de su protagonista e incluye escenas y personajes que no tienen ninguna función en la trama, construyendo una obra en ciertos momentos caótica frente a una estructura más coherente y ligera en el segundo manuscrito.

Para este estudio me interesan especialmente las primeras, aquellas que anulan los elementos del gusto del momento en que se escribió el primer manuscrito, reformándolo de acuerdo con

---

[40] A. "Comedia en prosa en cinco actos compuesta por María de la Gorda Bachiller; Actriz que fue bajo el nombre de Margarita de Castro."

B. "La dama misterios. Capitán marino. Comedia en cinco actos en prosa compuesta por María de la Gorda Bachiller; actriz que fue bajo el nombre de Margarita Castro".

un criterio estético alejado de la concepción educativa y moral del teatro en el XVIII y de la comedia sentimental; la abundancia de supresiones y sustituciones indica hasta qué punto una comedia atribuida a una actriz sin estudios ni relaciones con la intelectualidad del momento, absorbe y reproduce los principios ideológicos y estilísticos entonces vigentes.

Los personajes que aparecen en escena son (respeto la grafía de la primera copia en los nombres y la disposición del manuscrito):

El Conde Wesfiel, hermano de...
Rebeca; bajo el nombre de Capitán Semptrit.
Evaristo, hijo de Rebeca.
El Barón de Negllingt, padre de
Teodora.
Milady Broun, su tía.
El caballero Fistalán, prometido esposo de Teodora.
Milord Mellendorf.
Milord Heterke. Hijos políticos del Conde.
Walter, amigo de Rebeca.
Bagot, sargento marino.
Dos criados que hablan y varios otros.

Su autora argumentaba en el *Prospecto* antepuesto a la obra que su objetivo había sido "demostrar cómo una mujer puede rivalizar con cualquier hombre en valor y sagacidad, y recuperar con sus loables acciones el honor perdido por una debilidad pasajera", reivindicando un tipo de mujer capaz de luchar y limpiar su nombre por sí misma, sin depender, como es habitual en estas obras que giran sobre el honor, de un varón; de este modo, la obra tiene protagonismo femenino pero sin ocuparse de aquellos asuntos que en aquel momento se debaten sobre los derechos de la mujer o sus aspiraciones, ni sobre el tradicional papel pasivo recuperado por la nueva comedia burguesa, sino por la mujer aventurera y decidida cuyo marco apropiado es, precisamente, la comedia de intriga y aventura ajustada más a la tradición de la comedia de enredo española. Además, en ese *Prospecto*, no recogido en B, se reivindicaba a la mujer española, señalando el buen carácter de muchas de ellas de las que es ejemplo Teodora:

> "La interesante Teodora se retrata ella misma: su alma virtuosa la presta el mejor brillo y debo decir, en honor de mis compatriotas, que entre nuestras jóvenes señoritas, conozco muchas que pueden ser copia de tan bello original."

La trama está protagonizada por Rebeca. Seducida en su juventud por un caballero le obligó, tras derrotarle en un duelo, a casarse con ella aunque quedó viuda a los pocos días; se enroló como militar en el ejercito francés, dejando a su hijo Evaristo, por el que regresa ahora. Éste, muerta su nodriza, se ha visto obligado a servir en casa del Barón, de cuya hija, Teodora, se enamora siendo correspondido, a pesar de que está prometida a Fistalán. Evaristo se ve obligado a huir al ser sorprendido en actitud equívoca, aunque inocente, con su amada. Su madre, disfrazada de Caballero Semptrit y gitana, consigue que su hermano, Milord Westfield le reconozca como heredero y pueda casarse, superada la desigualdad entre ambos, con Teodora.

1º Los rasgos propios de la crítica ilustrada que el segundo manuscrito elimina son (recojo los párrafos suprimidos):

- el mérito personal como rasgo de nobleza frente a la herencia. El manuscrito A, insistía en reivindicar a las mujeres, de acuerdo al propósito establecido en el *Prospecto*; así Milady, Teodora y Rebeca se muestran partidarias de las ideas progresistas sobre la nobleza basada más en la virtud personal que en la herencia, criterio ésta que defendían el Barón y Fistalán:

> "Rebeca: [...]; aunque para mí no tiene atractivo este mérito, pues si la nobleza fuera personal, no marchitaría el orgullo sus preciosos brillos; sin embargo, como es preciso obedecer las leyes sociales según la clase en que estamos colocados, he tenido que trabajar mucho para introducirte en mi familia, de la que te había emancipado por mi casamiento. Tu padre me igualaba en honor, mas no en riquezas, y mis parientes tuvieron por crimen que yo comprase con ellas mi felicidad;"(V)

Por otra parte, reaparece como motivo de la acción la desigualdad del matrimonio (en este caso no por la nobleza de los contrayentes sino por su riqueza) de los padres de Evaristo, propio de la comedia sentimental.

- el valor de la caridad; en el manuscrito A se marca, y ya no se recoge en B, el siguiente párrafo, que expresa la pérdida de libertad de Teodora para ejercer la beneficencia cuando se case:

> "Teodora:[...] aprovechemos el poco tiempo que me resta de mandar en mis intereses para socorrer a los infelices y Evaristo será uno de ellos."(I)

- la importancia de la obediencia filial en las mujeres; en el primer manuscrito se marcan estos fragmentos que no se recogerán en B y que refieren la obediencia con que se somete a la autoridad paterna en lo que se atañe al matrimonio:

> "Teodora:...; y mi corazón sufrirá en secreto cumpliendo su obligación"(I)

> "Teodora:[...] mas cuando mi padre le ha destinado para mí conocerá que puede hacerme feliz, yo no le aborrezco, pero tampoco me inspira el amor exagerado que pintan en las novelas."(I)

Esta obediencia filial es la respuesta que en las obras españolas se produce, como ya he señalado, con más frecuencia en las comedias sentimentales que tenían como uno de sus temas fundamentales el matrimonio y sus circunstancias: la imposición paterna, o el hecho de que fuera desigual; aquí ocurre lo primero en el caso de su boda propuesta con Fistalán y el segundo caso en el de la deseada con Evaristo, cuyo origen se desconoce.

Cuando se trata de la fingida boda de Arabela (personaje adoptado por Evaristo para estar cerca de Teodora) con un tal Jamkam (B corrige a Sir Jobson sobre el tachado Jam Kam) caballero de cincuenta años, Fistalán indica que "es doloroso ver confundida la risueña primavera con el erizado invierno; una niña con un viejo...", suponiendo que, de ser libre, Arabela preferiría contraer matrimonio con un joven; ella tras expresar su sometimiento añade, en el primer manuscrito, que por su voluntad no se casaría; le sigue este comentario que también se elimina en B:

> "Fis.: Hariais un robo a la Sociedad, no pagándola su tributo.
> Eva.: Tal vez no pensaré siempre de este modo; ahora hablo del presente.
> Teo.: Dejemos, si os parece, una conversación que creo no agrada mucho a nuestra preciosa huéspeda; veo con placer que piensa como yo. Una joven que ignora los caprichos amorosos es bien feliz obedeciendo, mas esta virtud no se prodiga a todas. Dejemos pues correr el tiempo y tratemos sólo de gozar al presente la dulce libertad que tan pronto vamos a perder para no recobrarla jamás.
> Ev.: Tenéis razón, hermosa Teodora, yo espero mi felicidad del tiempo y de la ciega obediencia que consagro a quien me dio la vida."(IV)

Finalmente, cuando el Barón decide permitir la boda de Teodora, argumenta que se merece su permiso por la obediencia que ya ha demostrado, razonamiento que elimina, coherentemente, el manuscrito B:

> "[...] ¡es tan prudente, y tengo tan probada su sumisión que merece hacerla yo este sacrificio aunque por ello me expongo a la más severa crítica."(V)

- control de las pasiones; el principio de que la razón debía controlar la pasión para conformar un carácter virtuoso era propio del teatro de fines del XVIII y principios del XIX. Por eso la vejez es valorada como una época de paz concedida a los que, habiendo sufrido las pasiones han mortificado su espíritu para depurarlo; B elimina este comentario que subraya también la importancia de la religión en la Ilustración española.

> "Rebeca: ¡Oh qué porvenir tan placentero estoy mirando! Pasado el torbellino de las pasiones en mi madura edad, ¡¡cuán feliz voy a ser! Yo te adoro, Dios eterno, mi alma se enajena en la consideración de tus bondades, dígnate Señor no desamparme en el logro de mis deseos."(II)

En el siguiente fragmento, que B reduce, la primera versión insiste en la oposición entre vicio y virtud, conceptos de la cultura ilustrada, en la que el primero se vincula con la pasión, en este caso sinónimo de amor, que sería indigna de una jovencita:

A:

"Teo.: Yo, señora, yo...¡¡Dios mío! se confunde la virtud con el vicio... ¡¿Es ésta es su recompensa?

Mil.: ¡¿Qué dices? explícate.

Teo.: Señora, vuestras expresiones me hacen conocer que he perdido mi opinión con vos y con mi padre por un efecto muy diferente de la causa que le produjo.

Mil.: Nada ha variado mi concepto por esta ocurrencia, te creo inocente; mas no lo pareces a la vista de tu padre, y tu pasión...

Teo.: El cielo me confunda si tengo alguna pasión [...]"(II)

B:

"Teo.: Yo, señora ¡¡yo! El cielo me confunda si yo tengo alguna pasión."(II)

- significativa, por su valor simbólico en la Ilustración, es la imagen de la "luz de la razón", que no recoge B:

"Triste Evaristo, cuán opaca y negra se presenta la aurora de tu vida. Los penetrantes rayos de la razón no tienen bastante fuerza para disipar la funesta nube de tu suerte."(II)

- la preocupación social que los ilustrados manifestaban y que fue causa de creación de instituciones como las Reales Sociedades en un intento de favorecer el desarrollo de la sociedad y el bienestar de sus habitantes, así como la condena de la superstición, aparecen en las frases eliminadas en B y que subrayo:

"Ev.: ¡Con cuánta rapidez camina! Parece que lleva alas en los pies... En qué ("cuánta" en A) confusión me deja... ¿Debo creerla? ¿Quién pudo informarla de mis ocultos pensamientos?... Si no estuviera tan despreocupada mi imaginación acerca de las supersticiones, me haría esta mujer caer en un error... sin embargo, nada pierdo en esperar todo este día: en tanto pensaré el partido que debo tomar, pues no quiero abusar por más tiempo de la generosa compasión que me prodigan estos infelices. Estoy resuelto a mudar de traje, y abandonarme a cuantos caprichos me sugieran si se dirigen a ver el único objeto que anima mi corazón ¡Oh cielo! todo sacrificio me será dulce si Teodora es menos desgraciada."(II)

Una diferencia menor, pero significativa, es la supresión de una expresión propiamente dieciochesca: "marcialidad" que designaba el aire desenvuelto con que las damas se manejaban en los nuevos usos sociales que implicaban contacto con los varones, bailes, cortejos, etc...[41]. El segundo manuscrito no recoge este párrafo con que Rebeca describe a su supuesta sobrina:

"Reb.: Así lo espero porque es amable en efecto, pero le falta aquella marcialidad que es indispensable al gran tono y que no ha llegado a las capitales de provincia; por lo demás es muy semejante a vos."(II)

Ni esta acotación:

- A.

"Rebeca echa el brazo con marcialidad sobre la espalda de Walter y se van al interior. El Conde y Evaristo llegan a recibir al Baronet que viene con Teodora y Milady, ricamente vestidas. El Conde da la mano a Teodora y Evaristo a Miledy [así se recoge en esta versión] colocándolas en medio. La sorpresa de Teodora y alegría de Evaristo debe manifestarse por la acción."(V)

2º En esta obra de María Laborda los recursos de la comedia sentimental, aquellos que tendían a excitar los sentimientos del espectador, sólo se utilizan con fines escénicos, de éxito, no instructivos, utilización reductiva respecto a su propósito original; de los que vengo reseñando como característicos, el segundo manuscrito, el de 1832, elimina la importancia de las acotaciones (que

[41] Para todo lo referente a la mujer y su comportamiento social en el siglo dieciocho español debe consultarse MARTIN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del Dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1987.

resaltan entre otras cosas los gestos afectivos y las lágrimas), los momentos de anagnórisis (los que se produce con Rebeca y su propio hijo) o la presencia de un héroe virtuoso.

Así, B elimina los siguientes pasajes en que Evaristo muestra mediante diferentes ejemplos su sensibilidad, rasgo positivo de su carácter:

> "[...] amaba a mis compañeros, con un amor fraternal, porque mi sensible corazón se deleita en este dulce sentimiento y no me es indiferente ningún ser que respira"(II)

aunque sí está presente la reflexión abstracta (en A y en B "si mi sensibilidad no fuera tan extremada, ¡¡cuánto menos padeciera!"), por lo que parece intento de reducir la extensión y el detalle del parlamento de A.

En otro muestra su respeto por el rango de la dama que impide al desafortunado varón hacerle conocer su amor es uno de los que caracteriza al buen caballero de la comedia de la época, como ocurría en *El Eugenio*, junto al carácter platónico de ese amor:

> "[...] su compasión, mal interpretada la (sic) roba el cariño de su padre; a ella y a mí nos juzgan culpables sin serlo; esta consideración acabará mi vida: pero es tan noble mi amor que aun cuando la suerte me facilitara unirme a ella, jamás lo hiciera por no confundirla en mi desgracia."(II)

Respecto a la debilidad de Evaristo, que deja a un desconocido, que se presenta disfrazada como gitana, guiar su vida por caminos aparentemente absurdos la autora lo justificaba en el *Prospecto*, justificación de que carece el manuscrito B:

> "En los demás personajes, expreso sus pasiones sin faltar al decoro de su clase: el joven Evaristo parecerá demasiado débil y condescendiente a primera vista; pero examinada su situación cómica se conocerá que su condescendencia es efecto preciso de las circunstancias y éstas no parecerán tan violentos si se atiende a que los acontecimientos de muchos meses, y aun años, tienen que reducirse al corto periodo de un día."

La autora justifica así esta incoherencia de Evaristo que de ser un personaje educado y racional pasa a depositar su suerte y la de su amor en manos de una desconocida que le propone los planes más inverosímiles; la justificación literaria es la que la misma autora aduce, esa necesaria concentración de acontecimientos para ajustarse al respeto de la regla de unidad de tiempo.

El recurso de la anagnórisis, aunque no desconocido en la comedia tradicional española, es propio también de la comedia sentimental por las posibilidades que ofrece para el patetismo. B reforma el final de esta escena en que Rebeca revela a su hijo su verdadera identidad, reduciendo su carga sentimental:

- A.

> "Reb.: [¡] Insultarte, hijo mío! no has visto las pruebas de un amor sin límites...[¡]Ah! si pudieras conocer lo que ha sufrido por ti, la desgraciada Rebeca Wesfied, hermana del señor de este castillo, viuda de Sir Patricio Linsey y madre del desgraciado Evaristo a quien después de dieciocho años logra ver en sus brazos.
>
> Eva.: [¿] Vos, mujer...? [¿]Vos mi madre? Gran Dios, [¿]qué es lo que yo hice? Cuanto os he ofendido... vedme a vuestros pies para expiar mis yerros...[¡]Ah, querida madre mía[!], cuán injusto he sido negándome a las dulces emociones que me inspiraban vuestras miradas. [¿] Y yo dudaba de vos? Cuán culpable soy.
>
> Reb.: No preciosa mitad de mi alma, tu no eres culpable. Yo te hacía desconfiar con mis operaciones ridículas en verdad, pero justas, y necesarias a mis proyectos."(V)

- B.

> "Reb.: La de abrazar a tu madre; ¡Ven, hijo mío! Ven, y estrecha en tus brazos a Rebeca Wesfield, hermana del Señor de este castillo.
>
> Eva.: [¿] Vos mi madre? ¡Gran Dios!
>
> Reb.: Sí, hijo mío; y la más desgraciada de todas por haber estado privada tanto tiempo de tu cariño; mas tú tío se acerca, en otra ocasión te referiré mis desgracias y los sacrificios que me ha costado el devolverte al seno de tu familia y a la clase que te pertenece."(V)

3º Como tercera diferencia el segundo manuscrito disminuye la caracterización como "virago", mujer guerrera y de comportamiento varonil, de Rebeca; el éxito de este personaje respondía a la necesidad de satisfacer al público femenino, mayoritario en la "cazuela"[42]; pierde importancia después, lo que justifica las supresiones.

En la primera escena de Rebeca el manuscrito A dice: "con uniforme de Capitán marino y varios premios de honor al pecho;" y B sustituye la referencia al honor por un simple "condecoraciones", que reduce el contenido del primero; en el segundo manuscrito desaparece la primera referencia al sexo de esta protagonista (que se presenta disfrazada de varón) asociada en A al valor, objetivo que establecía la autora en el *Prospecto*:

> "Una fortaleza desconocida en mi sexo amparada de la próspera fortuna me han conducido al suspirado descanso en brazos de la gloria"(II)

Cuando Rebeca narra su historia indica que su habilidad militar se debe a que su hermano Edbar le aficiono a vestirse de hombre y le enseñó a cazar y realizar ejercicios militares. Marcado en este manuscrito A, y eliminado ya en B, está el siguiente fragmento:

> "Rebeca: [..] a las que yo miraba con tanto entusiasmo que no me cuidaba de ninguna labor propia de mi sexo, y madre lo permitía contemplando que lejos de la sociedad no podía tener distracción menos peligrosa."(IV)

Esta insistencia en la "propiedad" del comportamiento de una mujer que ella no respeta, desaparece en el manuscrito B, indicando la evolución que los años imponen en la mentalidad de los espectadores sobre la división de cualidades entre los sexos.

El segundo manuscrito suprime detalles que en el denominado A, subrayaban la contradicción de una mujer vestida de varón:

> "Rebeca: [procuré atraerlo] por el honor y me rechazó con injurias. Mi valor aparenté entonces y este traje varonil se humillaron (sic) a sus pies."(V)

> "Rebeca: [...] todos me trataban como a hombre, mas las molestias que sufría me hacían conocer que no lo eran."(V)

El manuscrito B también elimina la referencia directa a su embarazo, reduciéndolo a señalar que el seductor obtuvo todo lo que quería de ella; tampoco recoge lo que se decía en A: "llegué a observar en mí una incomodidad que aumentándose por días me fue preciso avisarle..."(V); varía la expresión "la inocente víctima que encerraba en mi seno" por "la inocente víctima de su maldad", eliminando así las referencias físicas que remarcaban la impropiedad de su conducta al insistir en la concepción, hecho diferencial básico entre los sexos.

En el manuscrito B se elimina el reconocimiento de Evaristo hacia su madre que insiste, una vez más, en el propósito reivindicador de la capacidad femenina en un terreno considerado masculino, el de la defensa del propio honor y destino, aunque combinado con la maternidad, valor intrínsecamente femenino:

> "[¡¡Mujer incomparable! [¡] ejemplo de valor y amor maternal![...]"(V)

Por último, se recomienda que sea la deshonrada quien vuelva por su nombre, objetivo que planteaba en el *Prospecto*; esta recomendación se amplía en el primer manuscrito con una defensa

---

[42] "Pero estas mujeres no se hallan sólo deshumanizadas; su actitud cuestiona implícitamente- y abiertamente, incluso, según hemos podido apreciarlo- la autoridad masculina y, por lo tanto, cierta concepción de la familia, es decir, en última instancia, un determinado orden establecido. En sus notas relativas a diversas obras dramáticas, Moratín no omitió comentar irónicamente con fingida impasibilidad las proezas de estas amazonas: [...]; no le satisface, tampoco, que doña Isabel, en *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*, de Cañizares, vista traje de hombre para acompañar los ejércitos y rete a duelo al protagonista de la obra; [...].

En suma, estas heroínas son doblemente dignas de censura: no se limitan a igualar, e incluso superar al sexo fuerte, sino que expresan, además, la misma "falsa nobleza" de sus compañeros masculinos."

ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Juan March/ Castalia, 1976. pp. 218-222.

de la capacidad femenina, común con otras autoras de este momento (subrayo lo que B elimina respecto a A):

> "Reb.: Hijo querido, amada Teodora, a quien miro como nueva hija que me regala el cielo. Habéis visto los desvelos que me cuesta vuestra ventura; recompensádmelo con amor, no exijo más, sed felices y hacednos a todos. Y tú, preciosa mitad de mi alma, págame tanto sacrificio teniéndolos siempre en la memoria. Ten presente que la obligación de todo el que favorece la fortuna, es proteger al que ella oprime. Aprecia a tu esposa, como merecen su amor y su virtud; procura hacerte digno de los favores de tu generoso tío. Nada te digo de mí, porque mi alma se halla tranquila, al verte ya colocado en el alto puesto que te había robado mi debilidad y ligereza. Plegue al cielo que si alguna infeliz comete el mismo error [mi error en B.] siga también mi ejemplo para vindicarle; pues aunque a todas no es dado un mismo espíritu y valor para una penosa carrera la Providencia facilita medios honrosos a quien los busca huyendo del peligro; y 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."

Como obra destinada al público la autora ha utilizado en el primer manuscrito elementos de éxito seguro por su tradición en la escena española, como la mujer vestida de hombre, las luchas a espada y los enredos; a éstos ha unido otros propios de la comedia sentimental, como el tono del diálogo (exclamaciones, pausas, lamentos, etc...) o los rasgos que caracterizan a los personajes (como la sensibilidad de Evaristo) y, finalmente, ha recogido ideas propias del momento como la importancia de la obediencia filial. Es un ejemplo interesante de la combinación entre la tradición teatral y el nuevo gusto, destinada a un público mayoritario al que se intenta satisfacer y no a una minoría intelectual que exigiría mayor repeto de la pieza a las reglas de un género concreto.

Isabel Mª Morón: la amistad, componente fundamental de la virtud ilustrada.

Esta Isabel Mª Morón se declara natural de Madrid, sin que se conozca ningún otro dato sobre su vida; su existencia está probada por la mención de Manuel García de Villanueva[43] que, llamándola Gabriela, la cita como escritora digna de recuerdo; en esta obra García de Villanueva representaba el papel de Jacinto, el primer galán.

Escribió *Comedia Nueva. Buen amante y Buen amigo*. [s.l.s.i.s.a]. (Dip. de B. Sign: R. 3153[44]). Leandro F. de Moratín (en *Obras de D.Nicolás y D.Leandro Fernández de Moratín*[45]), la atribuye a "D. N. Morón" aunque el desconocido editor corrige "Es doña Isabel Morón". I. L. McClelland en su obra *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*[46], por su parte, registra esta obra en dos ocasiones diferentes, primero con el nombre de esta autora y después como anónima.

---

[43] GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel: *Op. cit.* p. 318. Este autor goza de la credibilidad que le proporciona su dedicación como actor en la Compañía de Ribera, en la que ascendió a primer galán en 1788. Desde 1794, año de su boda, hasta 1805 acompañó a su mujer por Italia y Francia, volviendo para conservar sus derecho a la jubilación, hasta que ésta se produjo, en contra de su opinión, en 1807, trabajó en provincias algún tiempo más y murió en París en 1820.

"Tampoco han faltado poetisas que hayan querido aumentar a los atractivos del bello sexo los de la poesía, y así se cuentan en los tiempos antiguos a Dª Leonor Ramírez Montalvo, Doña María de Zayas tan conocida por sus novelas, Sor Juana Inés de la Cruz, llamada vulgarmente la Monja de México, de quien se hallan varias comedias; Madama Equi, que escribió en Madrid para nuestros teatros; y en los tiempos presentes hemos visto composiciones dadas a los mismos por Dª Gabriela Morón, Dª Rosa Gálvez y aun de Dª Joaquina Comella, hija del actual D.Luciano &c."

[44] La signatura proporcionada por Aguilar Piñal para esta localización ya no se utiliza. Se encuentra encuadernada junto a otras comedias, la primera de las cuales *Comedia nueva: la bella casada y la fea cizaña* de Agustín de Montaña [Imp. de Aguayo, Santiago, 1789] se utiliza como referencia del volumen. Hay copia de esta edición en la Academia Española de Madrid, la Biblioteca Universitaria de Sevilla (Sgn: 250-232(8)) y la New York Public Library (Recogida en BERGMAN, Hannah E. y SZUMUK, Szilvia E.: *A Catalogue of Comedias sueltas in the New York Public Library*. London, Grant & Cutler Ltd. 1980). Otra edición de esta obra se realizó en la Imprenta de Ramón Ruiz, en 1792, de la que hay copia en la Nacional de Madrid (Sgn: T-I/103 (8)) y la Universitaria de Santiago.

[45] B.A.E. T.II. Madrid, Rivadeneira y Compañía, 1846. pp. 327-334.

[46] In two volumes. Liverpool, Liverpool University Press, 1970.

"The slave-and-master theme is to be found also, for instance, in the tragedy *La Cristina* seemingly by Andrés Gilabert (there is a manuscript dates 1782 in the Biblioteca Nacional) and in Isabel Moron's *Buen amante y buen amigo* played in 1792."(Vol. I. p. 337. nota 5.)

La obra se editaría a finales de 1792 o principio del 1793 como indica el anuncio de la *Gaceta de Madrid* (12 de enero de 1793), que también señala la fecha en que fue representada:

> "El buen amante y buen amigo: comedia nueva en tres actos por Doña Isabel María Morón, representada por la Compañía de Ribera el 7 de enero. Véndese con La esclava del Negro Ponto, y otras comedias modernas, en la Librería de Castillo, frente a San Felipe el Real; en el puesto de Cerro, calle de Alcalá; en el Diario, frente a Sto. Tomás; y en Cádiz en casa de Pajares y Murguía; su precio 2 rs."

El "destino" final de la obra, como obra pública, condiciona su escritura pues el objetivo fundamental será el éxito económico, al que se subordinan otros como el propósito de instrucción, bien sea por medio de la razón o del sentimiento; la obra es, como otras que fueron representadas o tuvieron repercusión pública, una combinación de los elementos que garantizaban el éxito, los que más gustaban entre las tendencias en boga, en este caso entre principios propios de las comedias barrocas (en lo que se refiere al honor, las sopechas y la intriga) y lo sentimental (por la virtud de sus personajes, sobre todo).

La obra lleva impreso el reparto de la compañía de Ribera que se encargó de representar la obra:

Personas	Actores
Ricardo, esposo de	Sr. Manuel de la Torre.
Victoria, hermana de	Sra. Juana García.
Casilda	Sra. Andrea Luna.
Jacinto, amante de Victoria	Sr. Manuel García.
Valerio, hijo de Ricardo	Sr. Félix Cubas.
Hipólito, amante de Casilda	Sr. Rafael Ramos.
Polonia, criada	Sra. Polonia Rochel.
Un criado	
Un niño que no habla.	

La comedia se estructura en tres actos, sin división en escenas, aunque las acotaciones indican la salida y entrada de personajes; está compuesta en verso octosílabo. El tema de la obra es uno de los que el teatro español extrae de los cuentos morales de Marmontel, el del buen amigo[4], como se indica ya en el título.

La acción transcurre en una casa de campo en Zaragoza bien adornada; Victoria, a pesar de estar enamorada de Jacinto (a quien ha dado palabra de matrimonio), se ha casado con Ricardo, un hombre mayor, por varias causas: el deseo de sus padres, la falta de noticias de su amado y por ayudar a su hermana que está casada en secreto con el hijo de Ricardo, Valerio, cuyo hijo hacen pasar por el de una criada. Ricardo ha sido testigo de reuniones entre su mujer y su hijo en las que sospecha el adulterio, aunque tratan sobre los amores de éste con Casilda.

Jacinto, que es también amigo de Ricardo, llega entonces porque ha sabido que su amada se encuentra en peligro; la trama se complica con los equívocos y los confusos sentimientos de los protagonistas a los que se sobreponen por consideración a los deberes conyugales y a los de la amistad; Jacinto intenta curar de los celos a Ricardo, consiguiéndolo mediante un ardid (finge matar a Victoria) tras lo cual se separan los amantes Jacinto y Victoria y los esposos secretos son reconocidos, restaurándose así el orden familiar y social.

Hay una trama secundaria poco desarrollada: Hipólito, que aspira a casarse con Casilda es rechazado; descubre su secreto y, para vengarse, cuenta a Ricardo una mentira (los supuestos amo-

---

[3] See *El buen amigo*, "Sacada de los cuentos morales de Mr. de Marmontel en el que intitula: *L'Amitié à l'Epreuve*." There is an undated manuscript in the Biblioteca Municipal. A variant title was *La amistad o el Buen amigo*. C.S. Favart's *L'Amitié à l'Epreuve*, also from Marmontel, was played in 1770, thought it may have been known earlier. See Gaiffe, op.cit.,p.599. Cruz's version appears to belong to the year 1768. See Cot. R.X., p. 247.
The fashionable domestic theme of the good friend runs throught innumerable plots of the 'eighties and 'nineties. Another Spanish example is the anonymous *Buen amante y buen amigo*, licensed in 1792." (Vol. II. p. 573. nota 7.)

[4] "There is a good friend, imported originally from England where he was given to soliloquies and sacrificies ant to pouring the cool waters of philosophical analysis over inflamed situations." McCLELLAND, I.L: *Op. cit.* Vol. II. p. 444.

res entre Valerio y Victoria) que vienen a reforzar las sospechas de aquél; al final de la obra será encarcelado, sin que sepamos la cusa, merecido castigo a su inafmia.

La exaltación de la amistad y la sujeción del amor a la razón son, como se ve en otras obras de teatro e incluso en otros géneros, principios ilustrados que quedan establecidos desde el propio título y sostienen la trama. Sin embargo, en la intervención que cierra la obra señala que la amistad es sólo un aspecto de la virtud:

"Ric.: Al malo el cielo castiga,
la virtud premiando al fin,
y aquél que con recta, y fina
intención procede, nunca
debe temer suerte indigna,
que aunque turbase su inocencia
y virtudes la perfidia,
llega a verse aclarada
la verdad de la mentira.
[...]
Vict.: Ya cumplida
nuestra dicha, solamente
en dar gracias infinitas
al cielo, nos ocupemos,
cuando con mano benigna
premia la virtud, al tiempo
que al que es injusto castiga.
Ric.: Dices bien, dichoso aquél
que siempre hacia el bien camina.
Cas.: Vamos adentro[;] veréis
nuestro Fausto.
Val.: Y con sumisa
humildad, rindamos todos
al cielo, ser, alma y vida." [Acto III]

La obra utiliza algunos elementos propios de la comedia sentimental: la presencia de una dama inocente en peligro, que excita a la compasión, los personajes maniqueos y de carácter simple (el virtuoso Jacinto frente al malvado Hipólito), las acotaciones (el sufrimiento de Victoria se expresa con la acotación "en lágrimas anegada"), los monólogos en que se justifica su actitud y el tema del adulterio, que aparece en algunas obras caracterizadas como sentimentales y cuenta con antecedentes (desde el perdón de la adúltera, caso de *Misantropía y arrepentimiento*, al más cercano, por la ideología que subyace, de *El viejo y la niña*, en que Isabel mantiene la conclusión de que "[...] la única actitud recomendable en las malcasadas es la resignación, y su consecuencia directa: la fidelidad."[44]).

La tragedia de la situación se acentúa con referencias al hado implacable y las exclamaciones de los personajes que insisten en ella:

"Jacinto: [¡]Ay Victoria! quién diría
que el día que a verte vuelvo
infelizmente entregada
estés a tirano dueño." [Acto I]

El eje fundamental de la obra es la contraposición dos mundos distintos; por un lado el de Ricardo y Victoria, apegados a una concepción de la virtud que se fundamenta en el honor barroco; ésta desemboca en la pasión cegadora de los celos y la disposición al sacrificio en nombre de la fama. Por otro, Jacinto, que pretende luchar contra esa ideología desde la razón y que se muestra capaz de controlar sus pasiones (los celos) gracias a ella. En esa confrontación vence la razón de Jacinto, imponiéndose el valor del buen juicio sobre el de la sangre; la reiteración de los adjeti-

[44] ANDIOC, René: *Op. cit.* p. 432.

vos infeliz, adverso, funesto, etc... marcan lo inevitable de la tragedia según las normas del honor, pero el hado funesto resultará derrotado por la virtud de los personajes, su correcto comportamiento y la calidad de sus sentimientos que compensan la imposibilidad de actuar de la protagonista. Es el resultado, por tanto, de su propia época, aquella en que un mundo heredado lucha con un nuevo concepto de los valores personales (frente al honor basado en la fidelidad sexual de la esposa el control de las pasiones para solucionar los problemas) y de las relaciones del individuo en la sociedad.

Ricardo y Victoria comparten, como decía un concepto barroco del honor valor supremo, superior a la vida:

"Vict.: Sí, que el que a vida atiende
con peligro de su honor,
en poco aprecio le tiene." [Acto II]

"Ric.: [...] vuelvan
a cobrarse mis perdidas
fuerzas, puesto que mi honor
es primero que mi vida."[Acto III]

El honor del marido se fundaba en el correcto comportamiento sexual de la esposa y el de ésta en el cumplimiento de sus deberes conyugales (de respeto y fidelidad); ambos necesitan, para mantenerlo, encontrarse lejos de toda sospecha a los ojos de los demás. En este caso Ricardo se ve sin honor por las sospechas sobre la infidelidad de su mujer y quiere mantener en privado este asunto (el subrayado es mío):

"Ric.: No el ser esposa que en un tiempo
amé, no ser el padre puede
detener mi justo fiero
rencor, sólo el modo es pido
para poder con secreto
vengarme. [...]"[Acto I]

La venganza no podía ser otra que la muerte de los ofensores:

"Ric.: [...]
amé un tiempo tiernamente
y soy padre, ¿[m]as qué digo?
esa misma razón debe
animarme a la venganza,
morirán, no se suspende
mi labio, sí, morirán
será mi alivio su muerte,
y entre su sangre bañados
conocerán los alivios,
que quien deja la virtud
y al fin el vicio le vence
no hallará otra recompensa
sino el daño solamente."[Acto III]

La necesidad de mantener intachables la fama y la privacidad con que se desarrollaban las sospechas y el castigo, convertía a la mujer en víctima necesariamente pasiva pues no podía divulgar, sin manchar su reputación, las causas de su desgracia:

"Vic.: No lo creas, que la fama
que por acaso se pierde;
no vuelve a recuperarse,
y si algún cuerdo lo cree,
los más lo dudan, y quedan
casi en opiniones siempre."[Acto III]

"Vic.: [...]
¿[q]ué diría el mundo,
y con razón, cuando viese
dejaba casa y esposo,

y con el que tiernamente
había querido huía?
[...] y pues me quieres
tan fino, deja peligre
mi vida; porque en tal suerte
si ha de padecer mi honor
más quiero esperar la muerte."[Acto II]

Incapacitada para tomar su propia defensa (a diferencia de la protagonista de la obra de María Laborda) sólo le cabía la esperanza de que el Cielo, tras su muerte, volvieraa de algún modo por la inocencia de quien sufrió injusto castigo; estas heroínas muestran una pasividad total ante su destino, que las hace colocar su vida y su salvación en manos de hombres que actúen por ellas y resignarse, en última instancia, al sufrimiento que se les infiere; de esta manera expresan su conformidad con el destino y la providencia que anula su propio criterio en subordinación total a la consideración de los valores sociales:

"Vict.: [...]
y si mi destino fiero
me conduce a mi desgracia
aquí tranquila la espero."

"Cas.: [...] [¿] pero qué temo
si siendo tuya con gusto
sufriré mi hado severo."[Acto I]

"Vic.: [...]
pero me queda el alivio
de que inocente padezco;
por mí el cielo volverá,
y si acaso (¡ay de mí!) muero
sin culpa, verme sin ella
dará valor a mi pecho"[Acto I]

Frente a ellas, la criada Polonia hace gala del sentido común propio de su clase:

"Pol.: Nunca debe acongojar,
aunque se crea por cierto,
el mal que no ha sucedido,
pues aún puede haber remedio."[Acto I]

El atractivo de la doncella indefensa cuya situación inspira la lástima y compasión del espectador como medio de instrucción moral, se ve reforzado por el nuevo diseño de mujer pasiva y recluida propio de la burguesía; estos dos factores favorecen la creación de la "heroína virtuosa-víctima" (sin llegar a los extremos de inocencia perseguida de las protagonistas de Sade) frente a la mujer del pueblo (de rasgos populares cercanos a los de la criada tradicional que acoge en sí usos de las clases inferiores) activa, autosuficiente y que guía su propia vida con una perspectiva que le proporciona mayor placer y control en oposición al sufrimiento y carácter pasivo de la heroína.

Propio también de esta mentalidad más acorde con los postulados de épocas anteriores es que se justifique el comportamiento de Hipólito, el antihéroe, por su bajo origen:

"Cas.: Infame, di [¿] qué pronuncias?
Bien se conoce que eres
de muy bajo nacimiento,
aunque nobleza aparentes,
la fortuna te elevó,
mas no te quitó que fuese
en tus pensamientos vil,
traidor en tus procederes:"[II]

A esta concepción del mundo se opone Jacinto que cierra el primer acto con un alegato en que, de los celos causados por la supuesta relación con Valerio (no concibe el matrimonio como una institución basada en el amor sino en el deber y la obediencia y por ello no provoca sus celos) pasa a la confianza absoluta en la rectitud del comportamiento de Victoria y a una apa-

sionada defensa que su antigua amada merece tanto por el amor que le inspira y por su indefensión:

"Jac.: [...]; corazón,
en tanto mal ten esfuerzo
para vencerte a ti mismo
en tu pasión, atendiendo
antes que no como amante,
a proceder como debo,
y aunque al intentarlo muera,
sabré que muero a lo menos
por no dejarme rendir." [Acto I]

Jacinto responde así al tipo de héroe sentimental, definido básicamente por la virtud que muestra reiteradamente en el control de sus pasiones, el respeto al estado de Victoria y al sacrificio por amistad.

Sin embargo, ambas concepciones vitales, la barroca de Ricardo y la ilustrada de Jacinto, coinciden en la preponderancia de los aspectos sociales de la vida personal sobre los deseos individuales; la virtud consiste, en este caso, tanto en el respeto a la moral cristiana (la resistencia al adulterio) como a la conveniencia social (mantener la institución matrimonial).

Llega el momento en que Jacinto, resuelto el conflicto que le había llevado a esa casa, decide irse; Victoria le apoya para mantenerse con mayor tranquilidad al lado de su marido:

"Jac.: [...], sabéis mi fina
pasión a Victoria, pero
también que sólo mi dicha
pende en que viva feliz,
y os confieso que en mi vida
la olvidaré, más también
que no volveré a su vista,
vivid seguro, Jacinto
es vuestro amigo, y no estima
sino vuestro bien, el cielo
a los dos os colme de dichas. [*vase*]
Ric.: Esperad.
Vict.: Dejad se vaya
lejos, para que tranquila
sólo en amaros me emplee." [Acto III]

Esta renuncia insiste en el carácter de Jacinto, en la virtud de Victoria y señala la transformación de Ricardo, dispuesto a olvidar sus pasiones.

La persistencia en los años 90 de un concepto barroco del honor propio de las comedias del Siglo de Oro, puede atribuirse en primer lugar al gusto del público; en segundo lugar, sirve a la obra porque permite enfrentar el negativo carácter de Ricardo al positivo de Jacinto y, finalmente, favorece la construcción de un personaje femenino indefenso. Hay que tener en cuenta que es el espíritu ilustrado y sensible el que resulta vencedor, lo que sitúa a esta autora dentro de la corriente ideológica de su momento (control de las pasiones, importancia del matrimonio, etc...). Así, los restos de la mentalidad barroca sobre el honor de Ricardo se utilizan sólo como referencia de lo que debe superarse pues provoca, por no reflexionar y solucionar las cosas racionalmente, dolor y sufrimiento injusto que pueden llevar a la muerte. Sin embargo, los valores que esa mentalidad retrógrada impone a Victoria, la fidelidad, el respeto por las apariencias y la institución matrimonial sobre todas las cosas se mantienen; se comprueba así que las viejas ideas sobre el honor en la mujer permanecen vigentes aunque respaldadas por la defensa ilustrada del matrimonio como institución social básica.

Esta obra refleja, por tanto, el choque entre dos sistemas ideológicos que actúan de manera divergente sobre las relaciones de los individuos dentro de la sociedad, pero mientras que se aboga por el sometimiento del hombre a la razón se conservan, con una nueva justificación, antiguos principios sobre el honor femenino.

Rita de Barrenechea y Morante: la inserción de elementos folklóricos y otros propios del teatro menor en la defensa de la virtud ilustrada.

Rita de Barrenechea y Morante fue Condesa del Carpio; nació en Bilbao, según Jean Baticle[47] en 1757. Tras la muerte de su madre en 1761 (que le hizo heredar el título de Marquesa de Solana), se trasladó con su padre a Valladolid, donde se educó y se casó el 13 de enero de 1775, con D.Juan de Sahagún de la Mata Linares y Vázquez Dávila y Arce, Conde del Carpio, alcalde del crimen en la Real Audiencia de Barcelona, ciudad a la que se trasladaron. Tuvo, si creemos a J. Baticle, una sola hija, Francisca Javiera (aunque Serrano y Sanz menciona otra, María Martina, que habría muerto enseguida) nacida en 1778; se instaló con su marido en Madrid cuando nombraron al Conde Ministro del Real Consejo de Ordenes y en esta ciudad murió el 23 de noviembre de 1795.

Baticle amplia la información proporcionada por Serrano y Sanz, señalando que fue una de las ocho mujeres que formaron el primer grupo de miembros de la Junta de Damas, en la que ingresó en 1787. En este sentido hay que destacar la relación que algunas de estas mujeres, sobre todo estas nobles, tienen con el mundo cultural (y específicamente con el teatral) del momento, como he indicado respecto a la Marquesa de Fuerte-Hijar; así el marido de Dª Rita de Barrenechea también se dedicó a la literatura traduciendo *Horace* de Corneille, que fue presentada el 9 de febrero de 1765 (antes de su boda, por tanto) a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País[48], y escribió en sus cartas a Jovellanos sus opiniones sobre *El viejo y la niña* y otros acontecimientos teatrales[49].

La Condesa tuvo amistad con Rosa Mª Gálvez[50] y Glendinning describe su personalidad por contraposición al estilo de vida de aristócratas como la Duquesa de Alba, que su familia desaprobaba: "...el marido de Doña Rita, y conde del Carpio, pedía a su esposa en septiembre de 1785 que saludara a la de Alba de su parte en Madrid, y le diese 'una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no la toma, peor para ella'. Según el conde, Cayetana tenía aficiones poco dignas de su clase y estado, empleando su tiempo 'en cantar y envidiar a las majas.'"[51]

Se afirma que la condesa escribió numerosas cartas a su marido durante una temporada en que por razones de salud se vio obligada a volver a Bilbao, pero no se han encontrado. Cavaniles[52] aseguraba que había escrito "dos comedias muy buenas" y que se conservaban algunos manuscritos como el de *La aya*, una comedia en un acto, otra comedia sin título, apuntes para varias comedias y descripción de un viaje por la Mancha y un impreso, *Catalin*, una breve comedia en un acto.

La existencia, impresa o representada, de una obra de esta aristócrata se documenta en la obra de Leandro F. de Moratín[53]:

"Doña N., *condesa del Carpio*. La Aya francesa."

Pero, como decía, no se conoce copia de ésta comedia; en la Biblioteca Nacional no se conserva ningún manuscrito de esta mujer, pero se guarda la comedia impresa *Catalin* (Jaén, [s.i.], 1783.

---

[47] *Goya*. Paris, Fayard, 1987. También Baticle, Jean: "Le portrait d'une grande dame: la marquise de la Solana par Goya" en *Hommage à Hubert Landais*. Paris, 1987, p. 171-174.

[48] Citado por HERRERA NAVARRO,J.: *Op. cit.* pp. 298-299.

[49] Citado por GLENDINNING, Nigel: *Goya. La década de los caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992. pp. 123-124.

[50] Le dedicó un poema, *La noche*, en el que exaltaba sus cualidades como benefactora de los pobres y de las letras; fue retratada por Goya, en lo que Baticle interpreta como un intento de dejar a los suyos un recuerdo de su persona ante la previsión de una muerte cercana; en esa pintura se refleja el carácter de la Marquesa:

"La marquise de la Solana ne figurait pas parmi le plus jolies femmes de son temps et pourtant Goya nous en a laissé une image inoubliable. Il se dégage de cette silhoutte gracile à l'attitude rigide, de ce visage ingrat aux traits représentés sans complaisance, un charme étrange qui provient de la distinction de son allure, de l'expression émouvante de son regard fixant le peintre calmement, d'une manière réservée quoique bienveillante." *Art. cit.*, pp. 216-217.

[51] GLENDINNING, Nigel: *Op. cit.*

[52] COTARELO Y MORI, E.: *Op. cit.*, p. 313.

[53] *Op. cit.*

B.N. Sgn: T-10401.). La obra se presenta publicada en formato de libro, incluso con un prólogo, frente a los pliegos sueltos que eran otras obras impresas, encuadernadas, además, con comedias de otros autores; la calidad de la impresión es también superior, lo que indica el restringido público al que se destinaba la edició, frente al consumidor popular de las otras.

Sus personajes son:

Barreina, padre de Catalin y Marichú,
Guitia, amante de Catalin,
Catalin, hija de Barreina,
Marichú, hija del mismo,
El Barón, Señor del caserío,
Beitia, caballero particular,
Julian, criado del Barón.

Esta obra refleja el conocimiento de los mecanismos de las corrientes teatrales más estimadas en su círculo, la que considera el teatro como escuela de virtud e intenta conseguirlo mediante la crítica directa y el uso de lo sentimental, pero no rechaza tampoco los elementos que derivan de lo popular, como las canciones. La obra resulta así una combinación totalmente original de rasgos de los diversos géneros teatrales más en boga a fines de siglo.

Varias peculiaridades notables hacen que la obra merezca ser recordada; la primera de ellas es que transcurre en un caserío a las afueras de una ciudad como Bilbao en un ambiente rural cercano; por otra parte, se incluye una canción tradicional en euskara, mostrando una estima por el folklore que cultivará el Romanticismo; finalmente, el personaje del gracioso propio del teatro popular, no lo encarna una criada sino la hermana de la protagonista.

Utiliza, por otra parte, elementos de la comedia sentimental: el carácter virtuoso del Barón enfrentado al antihéroe, Beitia*, la importancia de lo gestual que revela los sentimientos de Catalin y Guitia ("Catalin le mira tiernamente, y vuelve a bajar los ojos", los suspiros "se hecha a sus pies y la toma la mano"), la condena del duelo, las lágrimas que anegan a los protagonistas como muestra de buenos sentimientos:

> "Cat: Sí Señor, ¡y con qué gusto! ¿Quién será capaz de conocer la dulzura de estas lágrimas! El reconocimiento, la alegría, la ternura; ¿Ah, Señor! no sé lo que diga; estoy fuera de mí."(XI)

o la exacerbada sensibilidad ante la desdicha de la protagonista, personaje que sufre la persecución del vicioso Beitia y de las circunstancias adversas como la detención injusta de Guitia:

> "Cat: ¡Ah mujer desdichada! ¿era éste aquel día lleno de regocijos que esperabas con tanta ansia? ¿Aquel día destinado para tu mayor felicidad? ¡Ingrato Guitia! tu nombre me estremece; ¡¡cuándo yo no pensaba más que en que fueras dueño de mi mano, tu te empleabas en hacer delitos! ¡¡Ah! No, no es posible; yo no lo puedo creer, es preciso... Es imposible que seas culpado."(XVI)

La trama es sencilla: Catalin y Guitia se aman, y cuentan con la bendición del padre de la novia, pero su situación económica impide el matrimonio. Para solventarlo piensan pedir ayuda a Beitia que tenía unas *prebendas* para señoritas pobres, con una de las cuales Guitia se establecería como abogado; el infortunio es que aquél quiere a la chica (aunque no para casarse, sino para satisfacer sus deseos) y le niega este beneficio, indignado sobre todo por la baja condición del preferido. El personaje benéfico es el Barón, que considera adecuado este enlace por la igualdad de clase entre ambos y se muestra dispuesta a ayudarles.

La trama argumental se desarrolla así no tanto sobre la relación de Catalin y Guitia (personaje que apenas participa), sino por la confrontación entre la virtud que representa el Barón y el vicio

---

* "Los antihéroes encarnan características opuestas: se definen por su inhumanidad o insensibilidad, por su maldad o por los vicios considerados propios de la aristocracia nobiliaria (libertinaje, orgullo, despotismo)." CARNERO, Guillermo: *Op. cit.* p. 46.

que habla por Beitia. A ésta se une la contraposición de los caracteres de las dos hermanas, Catalin y Marichú; a cargo de ésta, en su función de graciosa, corren las escenas divertidas que son el contrapunto del noble espíritu de los otros personajes.

La importancia del enfrentamiento entre los dos personajes masculinos se señala desde la portada de la comedia, donde se recoge, como prefacio, una cita de "Andrés Rey de Artieda. *Epist.*" que sirve para introducir el concepto que del teatro tenía el editor de la comedia como escuela de costumbres, siendo esta función el valor fundamental de la obra:

> "Es la comedia espejo de la vida,
> su fin mostrar los vicios, y virtudes
> para vivir con orden, y medida"

En este sentido, se plantea el conflicto entre la virtud, representada por el Barón, quintaesencia del hombre virtuoso exaltado en palabras de terceros, por sus propias obras, sus reflexiones acerca de algunos temas (intereses ilícitos en una muchacha, el duelo, etc...) y su llanto, y el vicio de Beitia, que es descrito por sus propias obras y mezquinas reflexiones.

Como título de la obra se toma el nombre del personaje que reúne los rasgos de la nueva mujer burguesa, prototipo que Mª Rosa Gálvez ensalzaba en el poema que dedicaba a la autora de esta comedia. Así, Catalin lee o borda, frente a las labores serviles de su hermana (que plancha, por ejemplo);

> "Guitia está escribiendo; a su lado Catalin cosiendo; Marichú plancha; Barreina lé (sic), apoyado en la mesa durante esta escena; Guitia mira a Catalin, suspira, y sigue escribiendo."

Catalin es una dama cultivada, enamorada (y el amor es propio de las almas nobles), delicada (se desmaya cuando recibe una impresión), doméstica (se queda en casa cuando los demás salen) y pasiva (deja la resolución de sus problemas en manos de los varones). Frente a ella, Marichú es incapaz de percibir el amor de su hermana, es también atolondrada y escandalosa, callejera (recoge los rumores del pueblo) y dispuesta a coger un arma para resolver un problema; hasta la estructura sintáctica de sus frases revela su origen popular (por ejemplo, "El diantre es aquella mujer, todo lo sabe."); es descalificada por todos los personajes que la llaman "tonta", "espamentera", etc...; por último, mientras Catalin está destinada a casarse, Marichú permanecerá en su casa.

La primera descripción del Barón la proporciona Marichú; su virtud se reconoce en las lágrimas y las exclamaciones afectivas, propias de la comedia sentimental:

> "Mar: [...]: cuando baja el Señor al Lugar, toda la gente sale a las puertas, y ventanas; las mujeres y los niños le abrazan por las rodillas; ¡Y en qué se ve para desasirse de ellos! Él los llama, ¡¡i hijos míos!!] ; y llora; yo también me enternezco algunas veces; pero no sé por qué; y así luego me pongo a reír como una tonta. Ya nadie le conoce por otro nombre, que por el de Padre, y bienhechor;"(I)

La escena segunda presenta a Marichú saliendo con la ropa planchada mientras canta una canción tradicional, que dice:

> "Y lailá, y lailá acsohac gustiac
> ibairá.
> Acsó, acsó, acsó, acsó, acsó,
> Ilsirian saspi acso, aec sulora nibeguira,
> acsoric empara se dila..."(II)

La traducción aproximada de esta canción es: "Todas las viejas al río. Ayer murieron siete viejas; aquellas al agujero mientras yo miraba, que no se salve ninguna de las viejas"[II]. Rita de

---

[II] Entre las peculiaridades de esta canción destacan la conjunción copulativa castellana, que indica la influencia de este idioma sobre el original vasco, el juego entre las palabras ayer y vieja (hoy *atzo* y *atso*, cuya pronunciación es indistinta), y el contenido peyorativo del término atso (acsó, en la grafía utilizada por la autora) Otros rasgos son la utilización de la marca verbal del dialecto vizcaino (ziran) y el significado antiguo del verbo "empara" (en el sentido de "librarse/salir vivo") y su formación con la forma antigua "se dila". (Esta información ha sido proporcionada por Javier Calzacorta.)

Barrenechea conocería esta canción de boca de alguna de las criadas de su casa (no es probable que en su círculo familiar se empleara este idioma y menos que se conocieran canciones de este tipo) y la reproduce como rasgo caracterizador de Marichú; su contenido festivo es indiscutible y añade como rasgo diferenciador entre las dos hermanas el idioma: el euskara, propio del pueblo, frente al castellano propio de la ciudad y de las clases más elevadas.

La escena tercera es una tormenta de sentimientos en la que el amor de los protagonistas se revela casi imposible; Guitia sale desesperado de la habitación propiciando, en la escena cuarta, otra intervención de Marichú cuya falta de penetración para descubrir un secreto, evidente para los demás, incide en su aturdido modo de ser:

> "Mar: ¿Qué ha de ser? Guitia, que por poco no me quita las narices; el demontres del hombre, desde que es moda andar distraídos... pero él, ni ve, ni oye, ni entiende.
>
> Cat: No tienes nada, no seas espamentera.
>
> Mar: Ya se ve; como a ti no te duele; a poco más me mata: ¡Borracho semejante!"(IV)

Tras plantear la situación, se presenta al indigno Beitia en la escena sexta:

> "Beit.: ¿Se podrá dar semejante impertinencia? ¿Qué pensará de mí esta fatua, para contarme sus amores? ¿Qué tengo yo que hacer, con que ella se case con quien se le antoje? Sin duda conoce que la quiero, y por libertarse de mí... trasto; pues no debiera tenerlo a mucha honra... Si pensará... yo la aseguro..."(VI)

El enfrentamiento entre Beitía y el Barón se produce en la siguiente escena; el Barón argumenta a favor de la relación entre Catalin y Guitia (la igualdad de sus caracteres y clases) pero su mesura se acaba cuando Beitía le dice que pensaba usarle como medianero en sus pretensiones para con Catalin, lo que le parece al Barón indigno de cualquier hombre de honor; Beitia, en su ligereza, acusa al noble de tener los mismos deseos que él hacia la muchacha; en ese choque el Barón muestra la compasión hacia los débiles en que se basa su conducta y su rechazo al duelo, fundado en argumentos ilustrados:

> "Barón: Mientras yo viva, no necesitará de nadie.
>
> Beit: Poca confianza tiene de tu generosidad, cuando venía a pegarla conmigo.
>
> Bar: Esa desconfianza es propia de su modestia; y sobre todo, que tendría la pobreza de afrentosa, si no nos obligara a sujetarnos a pedir favor a la gente más despreciable.
>
> Beit: Poco a poco, Barón; eso ya es demasiado; y despreciable...
>
> Bar: Lo son algunas de tus costumbres.
>
> Beit: ¿Y quién te ha hecho mi tutor?
>
> Bar: La compasión"
>
> [...]
>
> Bar:¿ Y quién te ha dicho, que no son cobardes, los que andan buscando pendencias? Un hombre, que no sabe sufrir la menor incomodidad de las que trae consigo la vida; que no puede mirar con tranquilidad, que se premie en otros el mérito, que ellos no tienen; y que no es a propósito, para defender los derechos de su patria, quiere con una sola acción acreditarse para siempre.
>
> Beit: ¿Y qué, no da una prueba de valor, el que cuerpo a cuerpo riñe con su ofensor? ¿No expone su vida?
>
> Bar: Y contra su voluntad muchas veces; prohibido el desafío por todas las leyes humanas, y divinas, amenazan con él los que menos le desean, y así logran hacerse temer de la multitud, hasta que encuentran uno de su humor, o que quiera castigar su necia arrogancia; entonces no les queda otro partido, que el de humillarse a pedir perdón al mismo, a quien poco antes habían ultrajado, o a sostener, lo que han dicho, a pesar de su miedo."(VII)

Esta argumentación contra el duelo, en boca del más virtuoso personaje de la comedia, la sitúa dentro de la más absoluta actualidad ideológica de su momento teniendo en cuenta que sobre este tema versaba la más conocida comedia sentimental, *El delincuente honrado* de Jovellanos, escrita sólo unos pocos años antes y de la que cabe pensar que esta mujer tendría conocimiento sobre todo por los contactos, ya reseñados, de su marido.

Marichú, de nuevo inoportuna, impide con su presencia el duelo, provoca la salida de los contendientes, y vuelve a dar muestra de su atolondramiento frente al carácter sereno de su hermana:

"Mar: ¿Y nosotras, qué hacemos? ¿No vamos también?
Cat: ¿A dónde?
Mar: A buscarlos
Cat: ¡Buen socorro!
Mar: ¿Y por qué no? ¿Quién te ha dicho, que no sabría yo tomar una escopeta, y matar a cuantos se me presentasen?"(IX)

Este es otro rasgo de su oposición: la actividad y disposición a salir al exterior de Marichú frente a la pasividad de su hermana y su reclusión voluntaria en el recinto doméstico, excluyéndose de los asuntos de los hombres. Así, Catalin se desmaya al ver regresar sano y salvo al Barón, mientras que su hermana tira el agua que le traía; frente a la delicadeza con que el Barón sostiene a Catalin, muestra su desconsideración llamando tonta a Marichú por haber escandalizado a toda la familia. Cuando el Barón le promete su ayuda, Catalin quiere salir corriendo a buscar a su amado para contarle la buena noticia, pero su padre lo impide, reiterando la propiedad de lo doméstico para la mujer que hace indecoroso que salga a la calle en pos de sus deseos.

Cuando Catalin, finalmente, va en busca de Guitía solicita de Marichú (su hermana y teóricamente su igual) los mismos servicios que de una criada (que le traiga la mantilla, la llave, etc..) mostrándose ésta tan torpe como de costumbre e insistiendo en acompañarla; la vocación callejera de Marichú, que se queja a su padre, provoca la promesa de éste:

"Barrei: Mira, el lunes es la Romería de San Pedro, habrá mucha gente de Bilbao, yo te llevaré."(XV)

La obra culmina en la escena diecinueve: el Barón cumple su palabra uniendo a Guitía y Catalin y Beitia se muestra avergonzado de haber desafiado a su amigo, terminando la obra con la orden del Barón de que todos contribuyan a la función, y el deseo de hacerlo así de Beitia. Vence la virtud y triunfa el amor auxiliado por ésta.

A pesar de lo trillado del tema y lo común de sus personajes principales (Catalin, Guitia, el Barón, ...) esta breve obra es una joya, sobre todo por el personaje de Marichú, propio del teatro menor, que está perfectamente dibujada y aporta, además de su frescura y carácter popular, la presencia de un idioma minoritario con escasa manifestación escrita en la época

María Gasca y Medrano: el exotismo y la espectacularidad como añadidos atractivos de la comedia sentimental.

No se sabe nada de la vida de esta autora pero queda constancia de su traducción de la obra de Pixérécourt y de las sucesivas representaciones y ediciones de la misma.

En primer lugar, la traducción fue adjudicada a diferentes autores. Cejador y Frauca se la adjudica a Juan López de Estremera; Moratín, en cambio, dice que la traducción es de esta autora, pero de una obra original de Kotzebue, lo que es posible ya que al menos otra obra de este autor llegó al teatro español a través de una adaptación del francés Pixérecourt[*].

Ada M. Coe recoge la crítica del *Memorial Literario* (4 de noviembre de 1805) con ocasión de su representación:

"Todo el drama es un amontonamiento de raras y maravillosas aventuras; únicamente encaminándose a cautivar la atención... No se puede ver con indiferencia, que

[*] Así ocurre con *El poder de la inocencia, o los moros de Granada, Zegríes y Abencerrajes* (comedia en verso en tres actos, Valencia, 1824) de José Antonio Fedriani; esta obra es "traducción de *Les Maures d'Espagne* (1804) de René-Charles Guilbert de Pixérécourt. Adaptación de *Die Hussiten vor Naumburg* (1803) de August Von Kotzebue. Representada en el Teatro de la Cruz, el 3 de mayo de 1818. También titulada *Los Husitas en Mamberg*." HERRERA NAVARRO, J.: *Op. cit.* p.172.

> se traslada a nuestro idioma, estas detestables producciones y mucho menos de... aquel idioma en que leemos el *Tartuffe et Mechant* y otras varias. Y finalmente, si hemos de asistir a la ejecución de dramas tan defectuosos, veamos los de nuestros antiguos pues al menos oiremos hablar la lengua castellana, que tan fugitiva ha andado del teatro español; y que ya al fin vemos renacer desde que el público desengañado aplaude tan gustosamente las producciones de nuestros buenos autores que por algún tiempo estuvieron jubilados de la escena."

Este comentario incide en varios elementos importantes: primero, la crítica negativa porque no cumple el propósito ilustrado de instruir al espectador, sino que pretende entretenerle con una sucesión de aventuras ciertamente descabelladas y el reconocimiento de cierto mérito a la tradición española, por la utilización de un buen castellano frente al idioma híbrido y extraño en que se solían escribir las traducciones; en ésta se encuentran "galicismos" como "tabló" y expresiones como "sagrados cielos".

El *Diario de Madrid* cita esta obra como representada años después: el 13 de mayo de 1813 y el 30 de octubre de 1819; así se anuncia en esta última ocasión:

> "En el de la Cruz, a las 7 de la noche, se ejecutará la comedia en 3 actos titulada las *Minas de Polonia*, adornada de todo su correspondiente aparato teatral, concluida se tocará una buena sinfonía, y se dará fin con un divertido sainete. Actores en la comedia: señoras Antera Baus, Concepción Rodríguez y Teresa Baus, menor: señores Bernardo Gil, José Díez, Antonio Campos, Francisco Ronda, Juan Pérez, Vicente Fernández, Isidoro Pacheco &c. Entrada de anoche 3489 rs."

Se conservan varias ediciones. Aguilar cita: Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. (Austin, University of Texas); Valencia, Ildefonso Mompié, 1818 [Localización: BIT. 44126] y Barcelona, Agustín Roca, s.a. (de la que habría copia en el Centro de Estudios del siglo XVIII, F-XXXIII y Nueva York, Public Library, 272[*]). Aguilar no recoge la referencia de otra: Barcelona, Imp. de Manuel Tejero, s.a. [Localización: BIT.: 44668].

Las dos copias que se conservan en el B.I.T. (una sin fecha y otra de 1818) son prácticamente idénticas, las variaciones son mínimas y sobre todo de carácter ortográfico (cambian las b por v, g por j, x por j, q por c...) que responden en la edición de 1818 a una ortografía normalizada y reglada; ésta misma edición también efectúa algunas correcciones sobre la primera (como "Arbitrio de mi fortuna/ y su vida fui" que corrige en "Arbitro de mi fortuna...") y otros cambios que rectifican errores evidentes de la primera edición o acotaciones ausentes en ésta (por ejemplo la indicación "Vase" al final del primer acto).

Los personajes de la obra son:

Edubinsqui, Palatino de Never.
Zamosqui, Palatino de Sandomir.
Floresca, esposa de Edubinsqui.
Angela, su hija de doce años.
Ragot, comandante de cosacos.
Pedro, hombre de mediana edad. Guía de caminos.
Duncana, mujer fina, amiga de Edubinsqui.
Polasqui, capitán de polacos.
Comandante de cosacos.
Cosaco primero.
Cosaco segundo.
Comparsa de Aldeanos y soldados.

La obra está compuesta en versos octosílabos y la acción transcurre en "el castillo de Minsqui, a lo último del Palatinado de Sandomir"; tanto los nombres como los cargos de poder y la ubicación de la trama remiten a los países eslavos, un ambiente exótico para los españoles de la época

[*] También lo recogen BERGMAN, Hannah E. y SZUMUK, Szilvia E.: *A Catalogue of Comedias sueltas in the New York Library*. London, Grant & Cutler Ltd. 1980.

que gozaba de un considerable éxito[10], y que justificaría su elección para ser traducida, además del que siempre acompañaba las comedias sentimentales de Kotzbue; presenta así un doble interés, el propio de lo sentimental más la espectacularidad que deriva de su exotismo. La elección parece acertada pues no sólo fue publicada sino que también se representó a principios del XIX (en 1805) y, después de mi época de estudio, en 1813 y 1819.

Este éxito, se debe también a otro factor: la sucesión de aventuras que señalaba el *M.L.* y que la aleja de la falta de acción que caracteriza a otras obras que se basaban, como he señalado, en los diálogos reflexivos sin que la trama avanzara; esta estructura que el *Diario* vincula a la comedia española tradicional, es el tercer elemento en la composición la obra.

En la obra, Zamosqui ha raptado a Floresca, esposa de Edubinsqui, y a su hija. La oculta en un castillo inaccesible al que llegará su marido para rescatarlas; cuentan en esta empresa con la ayuda de Duncana y Pedro que tienen una deuda con el padre Floresca ya que salvó la vida al de Duncana. Se suceden las situaciones peligrosas para los protagonistas, asedios a la inocencia de las damas e incluso duelos, que culminan con la liberación de los esposos y el castigo del malvado.

Entre las características de la comedia sentimental destacan la importancia concedida a la "pantomima" y la reiterada aparición de las manifestaciones afectivas (lágrimas, abrazos, etc...) acompañadas de un lenguaje salpicado de exclamaciones, preguntas retóricas, lamentos, etc.... Es fundamental la configuración del virtuoso carácter de los protagonistas frente a la indignidad de los antihéroes, arrastrados por las bajas pasiones; Floresca es descrita por Zamosqui con los valores propios de la mujer, maternidad y fidelidad, unidos a elevados sentimientos, repondiendo al carácter de la heroína víctima inocente:

"Zam: [...]
Madre amante y fiel esposa,
en Edubinsqui y el tierno
fruto de su unión dichosa
concentra sus sentimientos;
toda entregada a la pena
y la amargura de haberlos
perdido por mi violencia:
con el aborrecimiento
mayor me mira...¡ay, Ragotz!"[II]

El marido de Floresca lleva su virtud al extremo de perdonar la vida a Zamosqui, controlando la rabia por sus agravios:

"Edu. Eso es efecto del furor,
yo te perdono."[III]

El antihéroe, Zamosqui, se define, en cambio, porque se deja arrastrar por la pasión:

---

[10] "La afición de los dramaturgos "populares" a los personajes "irlandeses, rusos, escandinavos, ulanos o valacos" no puede explicarse únicamente por su incapacidad para describir las costumbres nacionales, contrariamente a lo que piensa -o finge pensar por razones polémicas- Moratín. En efecto, la producción de los Comella, Zavala, Moncín (éste era actor, como es sabido), como la de todos sus colegas, está demasiado influida por las preferencias de los actores, y estos cuidan demasiado de sus intereses (es decir: agradar al mayor público posible) para que sólo se pueda culpar a la psicología individual; la misma abundancia de obras "extranjeras" más o menos cortadas por el mismo patrón y sobre todo la *importancia de las recaudaciones*, suponen al contrario una demanda apremiante. Doña Mariquita, hermana de Don Eleuterio, nos permite entrever una posibilidad de explicación: de esos "nombres bien extravagantes que casi todos terminan en *of* y en *graf* reúne el dramaturgo novel un importante caudal hojeando continuamente las "Gacetas y Mercurios". La *Gazeta de Madrid* y el *Mercurio Histórico y Político*, con su rúbrica de política exterior -lo esencial de la publicación- constituyen en efecto una especie de Gotha, un florilegio de nombres de consonancias inhabituales que para muchos madrileños debía de desempeñar un papel semejante al de las comedias criticadas por Moratín: los Reichenbach se codean con los Cohezin, los Staremberg, los Kaunitz, los Dietrichstein, los Finkenstein, o bien los Uschikow. En una sola página del *Mercurio* de junio de 1791, podemos leer: "Cracovia; Lublin, Luck; Zytomierz; Winica y Kaminiek"- "Wilna, Grodno, Kowno, Novogrodeck, Minsk, Brzesc y Pinks.[...] Todos estos personajes o lugares se hallaban asociados forzosamente a grandes decisiones políticas, a batallas, a ceremonias, descritos según las reglas de la historia "événementielle", de modo que esta prensa hacía las veces de un verdadero catálogo de cuadros, decorados, elementos de gran espectáculo propios para seducir a un aficionado o a un compositor de comedias de teatro." ANDIOC, Rene: *Op. cit.* pp. 222-223.

"Zam. [...]
En fin todo ese portento
ese compendio de gracias
y hermosura, que otro tiempo
me inspiró amor, sólo excita
mi enojo y resentimiento,
y de furor transportado,
delirante, loco, ciego
sería capaz sin duda
de envilecerme al extremo
de ensangrentarme en ti misma
sino me quedara el medio
de huir de ti, por huir
de mi oprobio: [...]" [III]

Es precisamente la inocencia de Floresca y su familia la que justifica el triunfo final de las víctimas frente al poder de este enemigo enloquecido por pasiones sucesivas (amor, odio, celos, etc...).

Las acotaciones tienen una importancia fundamental en esta obra: primero, como propio de la comedia sentimental, sirven para detallar los gestos de los personajes, en ocasiones fundamentales para la trama, y conocer su estado de ánimo interior; ejemplos de estas acotaciones son:

"Floresca se vuelve a mirar a Duncana, y ésta la hace con mucha prontitud una señal de inteligencia, de modo que no le vea Ragotz, el cual dichas sus últimas palabras procura observar a Duncana, la que vuelve a tomar aire severo, Floresca los mira como sorprendida. Esto debe hacerse con mucha viveza."

"Angela y Floresca detienen a Duncana, la cual con señas manifiesta que aquello conviene: entre tanto los dos combaten con alternativa ventaja hasta que Edubinsqui cae en tierra. Zamosqui va a traspasarlo y Floresca se pone en medio para reparar el golpe. Angela tira por detrás de su pellica a Zamosqui, los cosacos entran y se apoderan de Edubinsqui. Duncana detrás de todos levanta al Cielo las manos, y Ragotz a un lado con la espada desnuda muestra su alegría, de modo que forme un tabló agradable."

Este comentario final (la recomendación de formar un tabló agradable) se reitera al menos en otras dos ocasiones, aunque traduciendo ya por un término castellano la expresión "tabló". Esa reiteración indica la importancia que el autor concedía a la escenografía, a la composición visual como factor que influye en el éxito de la obra; en este sentido, es mas teatral que otras pues incita los sentidos además de los sentimientos.

En segundo lugar, en esta obra son imprescindibles las acotaciones que permitan el desarrollo de la trama. Así, el segundo acto, se inicia con una detallada descripción de los lóbregos calabozos que dan nombre a la obra; es necesaria porque este acto avanza gracias a que los personajes se esconden en los recovecos del escenario, en los que también se encierra a los enemigos:

"El teatro representa lo interior de una mina cortada en arcadas que por todas partes se prolongan hasta perderse de vista; a la izquierda frente del segundo plan hay una especie de pilar groseramente cortado que sirve de punto de apoyo a dos arcadas; la que está a la izquierda entre el bastidor y el pilar se juzga que comunica con el castillo por medio de los subterráneos, y está cerrada por una puerta de rejas; en medio del techo en el cuarto plan, hay un agujero que sirve de abertura a la mina; en medio de este agujero hay un madero perpendicular con escalones o peldaños para subir y bajar; al pie del madera hay una reja horizontal que cierra la comunicación a la mina por el piso interior. Por la abertura de la mina y por el madero bajan dos cosacos de los cuales el uno trae una antorcha o hacha encendida, y el otro un sable desnudo, amenazando la cabeza de Edubinsqui, a quien descuelgan en una cesta con los ojos vendados; luego que han llegado abajo, Ragotz manda al cosaco de la hacha que encienda una lámpara colocada detrás del pilar, de modo que el interior de la mina se alumbre de una manera pintoresca. Edubinsqui se quita el velo que le cubre los ojos, y queda atónito del horror que le inspira el sitio. Ragotz reconoce la mina."

Por último, las acotaciones sirven también para describir espacios de características exóticas que se descubren en el mobiliario, los personajes y la ambientación; así la primera escena indica:

"Salón gótico, con puerta en el fondo: a la derecha una otomana, o un sofá; a la izquierda mesa y sillas".

En esta traducción a mal castellano sólo cabe destacar el acierto de la traductora al elegirla ya que consiguió el favor del público pese a la crítica negativa de los literatos del *Diario;* esta divergencia incide en las condenas que recibían las obras representadas, y que gozaban del favor popular, por parte de los intelectuales por su falta de propósito instructivo.

Por lo demás, se ajusta a las características de una comedia sentimental, con la peculiaridad de su ambientación exótica, no representa ninguna aportación a la literatura española de la época ni está marcada por el sexo de su traductora, que queda al margen del producto final.

María (Martínez) Abelló: defensa de los valores tradicionales.

Como autora teatral, María Martínez Abelló es responsable de una adaptación de *La Laurette*, un cuento moral de Marmontel, y de *La Estuarda* que Francisco Lafarga[61] incluye en su catálogo de traducciones con el número 256 (aunque afirma "Desconozco el original de esta traducción.") y que ella presenta, en apariencia, como original.

La primera de ellas, *Comedia Nueva. Entre los riesgos del amor, sostenerse con honor. La Laureta.* [s.l.s.i.s.a.] se encuentra encuadernada en una colección de comedias de varios autores. (Dip. de B. Sgn: R-3122.)

Esta obra es citada por Nicolás F. de Moratín en su catálogo de obras de la época[62]:

"D. N. Mello: *Entre los riesgos de amor sostenerse con honor, o la Laureta.*"

El editor rectifica de nuevo en nota: "Es probablemente errata por Madama Abello".

Esta adaptación de un cuento de Marmontel está dentro de un grupo más amplio de las basadas en los *Contes moraux* de este autor (publicadas entre 1761 y 1765[63]). Se anunció en la *Gaceta* el 27 de mayo de 1800; sin embargo, Moll[64] cita una edición anterior en Valencia (José y Tomás de Orga, 1776) y Palau y Dulcet, afirma, confirmando ese dato, que se fecha hacia 1775[65].

Esta obra se estructura en tres actos, sin división de escenas y se compone casi totalmente en octosílabos.

El tema de la obra, como se refleja ya en el título que la autora añade al del cuento original, es la defensa del honor: la doncella debe guardarlo en sí y su padre vigilar que ella sea respetada como depositaria de la honra familiar. La protagonista, Laureta, vive en un pueblo pequeño con su padre, Basilio; ambos muestran por su belleza, educación y carácter que pertenecen a una clase superior. En una fiesta campestre Laureta conoce al Marqués de Lucy, que le propone fugarse con él; su honor le impide aceptar pero accede a citarse con él una última vez, ocasión que el Marqués

---

[61] *Op. cit.*

[62] *Op. cit.*

[63] McClelland, I.L.: *Op.cit.* p. 337, nota 5.
McClelland hace referencia a estos cuentos en relación al sentimentalismo de *Soliman II* de amplia influencia, con el que se confunde el dramático mensaje de *Zaire* or *Mahomet* de Voltaire (*Ibidem*, Vol.I. p. 237.)
Entre otras adaptaciones dramáticas de sus cuentos McClelland señala *El divorcio feliz* de Ramón de la Cruz, basado en *L'Heureux Divorce*. Como caracterización indica: "Meanwhile, in France of the sixties, a whole cycle of edifying domestic matter was released with the publication of the collected tales of Marmontel as *Contes Moraux* examples of wich had already become known separately. Though perhaps more useful as source-books for comedy, they also made suggestions to writers of *drames*. They could provide semi-psychological studies popularizing the epoch's interest in the machinery of mind and behaviour. However slight, they normally indicate a potential thesis, for Marmontel was interested incidentally in problems of cause and effects though he subordinated these to a convential organization of moral dues." (*Ibidem*, Vol. II. p. 443.)

[64] MOLL, Jaime: "Catálogo de las comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la R.A.E." *B.R.A.E.*, Tomo XLIV, Cuaderno CLXXII 1964. pp.305-361. nº385.

[65] El 16 de setiembre de 1809, la *Gaceta* anuncia una opera que puede tener el mismo tema que esta obra: "En el teatro de los Caños del Peral, a las 8 de la noche se ejecutará el primer acto de la ópera titulada *Las bodas de Laureta*, que finalizará con el aria de la Señora Marquesini, y la farsa titulada *Filandro y Carolina*, intermediados con el bolero que bailará la Señora Antonia Marquesini por primera vez."

aprovecha para raptarla. Su padre la rescata de la finca del noble, que ante la solidez de la virtud de Laureta había decidido casarse con ella; por ello acude a su casa y se lo propone a su padre (en competencia con la intención de un viejo amigo de Basilio, D. Esteban). Cuando la Condesa de Ornamira se opone a un matrimonio tan desigual, Basilio narra su desventurada historia y se descubre que es hijo de Broselio, que cayó en desgracia por falsas acusaciones; Laureta se convierte así en rica heredera, lo que facilita la boda. Además de los personajes principales intervienen todos los habitantes del pueblo: Martino, el Regidor, Benito, Manuela, Brígida, Leonora, Arsenio, criado del Marqués, y una tropa de aldeanos.

La moraleja se expresa al final de la obra en boca del Regidor que destaca que mantener la virtud conlleva un premio, en este caso, el matrimonio ventajoso de la protagonista:

"Regi: Deme usté Seor Don Basilio
un abrazo muy estrecho
para que pueda pedir
perdón de los muchos yerros
que incluye el drama; que en el
quiso probar el ingenio
femenil, que la virtud
es digna del mayor premio,
el que consiguió Laureta
por sólo sus miramientos." [Acto III]

Basilio concibe el honor de una manera más cercana al Barroco, que lo vincula al comportamiento sexual de las mujeres, que al modo ilustrado, basado en el cumplimiento de los deberes que uno tiene por su pertenencia a un grupo social. Dentro de esta ideología barroca, incide en algunos aspectos que también recogía el *Buen amante y buen amigo* de Isabel Mª Morón:

- la superioridad del honor sobre la vida: a diferencia de la evolución que sufre el honor en el hombre, el de la mujer se mantiene en su castidad, por ello se recuerda el máximo ejemplo de la consideración del principio del honor, Porcia, la romana que decidió suicidarse tras ser violada por el emperador:

"Laur.: [...]
Segunda Porcia sería
(según de su historia entiendo)
castigando en mí el delito
de un delincuente perverso"[Acto III]

- la creencia de los hombres (de edad avanzada en ambos casos aunque uno sea el padre, y otro el marido) de que la mujer es un "vaso frágil" para tan delicado bien:

"Basil: [...]
y hay jóvenes en la aldea
forasteros; y no quiero
que el vicio que en muchos reina,
se atreva (ni aun con la vista)
al candor de su pureza."[Acto I]

"Basil.: ¡Ah mujeres! qué tirano
fue el que en las leyes del duelo
el honor puso en vosotras;
sin advertir loco, y necio;
que sois el vaso más frágil,
pero de malicias lleno."[Acto II]

La obra, además de la ideología sobre el honor, debe mucho a la comedia tradicional española habitual, aún, en los escenarios; herencia de las comedias tradicionales españolas son los cantos y fiestas populares y el personaje del gracioso representado por la ridícula figura de la autoridad local; así el Regidor cumple el papel de gracioso, por su presunción y su sordera que propicia diversos malentendidos :

"Est.: Sea muy enhorabuena.
Reg.: ¿¡Va bien puesta la valona?

Est.: Mejor que una toga os sienta.
Reg.: ¡¡Mejor una soga! Fuego
en quien eso me desea;
¡Lo que siente no ser él [*aparte*]
el que introduzca la arenga!
Pero no se me da nada:
Un paso atrás D. Esteban."

Del mismo modo el discurso sobre la época dorada en contraposición a la actual que Basilio da a su hija, vincula esta obra con épocas anteriores e incide en una crítica a la sociedad de su momento que se caracteriza por su falta de valores morales (como la austeridad o el trabajo) y no tiene en cuenta, para recompensarlos, los méritos personales de los individuos:

"Laur.: Frutas secas, no tenemos
otra cosa.
Basil.: Eso es bastante,
las gentes en otros tiempos
con ellas se mantenían,
y estaban sanos, y buenos:
no usaban carnes, ni vinos,
y así pasaban contentos;
la leche, la miel, y les era
su más sabroso alimento,
sin buscar a su apetito
ni más salsas ni aderezos:
pero después que entró el lujo
fue lo natural perdiendo
la virtud, y la edad de oro
se vio convertida en hierro.
Laur.: ¡¡Qué felice que serían
los hombres entonces; creo
no tendrían las miserias
que nosotros padecemos.
Basil.: Ay hija, la poca fe
es la que causa todo eso."[Acto II]

El uso del metro como elemento añadido para la caracterización del personaje en la comedia tradicional aparece cuando los nobles, el Marqués y la Condesa dialogan al comienzo del segundo acto en endecasílabos frente al octosílabo del resto de la obra. Además de la influencia del teatro anterior también recoge algunas ideas de la crítica ilustrada como la condena de la avaricia y el lujo, reiteradas en las obras de la Ilustración:

"Dices muy bien, de nada sirve el oro
que la codicia guarda, al aprecio;
pues el que está escondido, o encerrado,
lo mismo viene a ser que no tenerlo:
El que la vanidad consagra al lujo,
desdora muchas veces a su dueño.
Quitado a la piedad, lo que debiera
si no se dilatara en lo superfluo,
yo por mi sé deciros que en mi vida
me encuentro tan alegre, y satisfecho,
como cuando hallo modo con qué acalle
del infelice, el mísero lamento."

Pero, en cambio, cuando el Marqués reta a su contrincante en el amor de la niña, no hay un alegato contra el duelo a diferencia de lo que ocurre en otras obras posteriores en las que hay un personaje juicioso (como en *Catalín*, por ejemplo) que identifica ese uso con la barbarie.

En resumen, nada tiene de original esta obra que adapta un cuento de acuerdo a la estructura y el contenido de una comedia barroca española sin que se encuentren apenas huellas de los años en que fue escrita.

La segunda obra de la misma autora es *La Estuarda*, una tragedia en cuatro actos

[Barcelona, Francisco. Suria y Burgada, Impresor. A costas de la Compañía. [s.a.]. (BIT. Sgn: 44328)].

Tiene como tema los últimos días de la vida de María Estuardo que aparece de diversa manera en otras obras de la época (como *La Delirante* de Mª Rosa Gálvez); en ella intervienen:

María Estuarda, Reina de Escocia
Isabela, Reina de Inglaterra.
Thomás Nortfolck, Príncipe de la sangre.
Leycestria, Príncipe de la sangre.
Pemborh, Grande de Inglaterra.
El Conde de Salusben, encargado de la Estuarda.
Roberto, canciller.
Fabricio, Consejero de estado.
Jacobo, valido de Estuarda, padre de
Christina, Dama de Estuarda.
Federica, confidenta de Isabela.
Un Oficial.
Acompañamiento de Damas.
Comparsa de Soldados.

La obra se estructura en cuatro actos, con divisiones en escenas marcadas por las entradas de los diferentes personajes; escrita en verso, opta por el propio de la tragedia, el endecasílabo; también responden a las características de este género el alto nivel social de los protagonistas y la intervención del destino inexorable en el transcurso de sus vidas, marcadas por las circunstancias adversas en que se desarrolla sobre todo la vida de la Estuarda.

Además hay que señalar que en esta tragedia no se escatiman los elementos poéticos, aunque manifestados en imágenes muy reiteradas y nada originales: la comparación entre la pasión del corazón y la impetuosidad del Etna, entre las velas y los nevados lienzos y, finalmente, la vida con una barca "[...] sí, la frágil barquilla da a la costa,/furiosos aquilones la combaten,/el aura favorable no la sopla,/con los recios embates se va a pique,/sola se encuentra, y no hay quien la socorra,/ya vuestra Reina os durará muy poco, [...]/" [III, VIII].); otro elemento poético es el amanecer mitológico "y antes que el sol, monarca de los astros,/ la luciente carroza muestre clara/[...]".

La autora incluye un texto con el título de *Argumento* al final de la obra; en él narra la biografía de la Reina hasta el momento en que se inicia la acción, estando ya presa de Isabel. En lo literario, explica los obstáculos con los que ha debido enfrentarse en su redacción para adecuarse a las reglas y los que espera que encuentre la obra por su condición de mujer (aspecto este último que ya he señalado en el capítulo referido a los preliminares).

Justifica la necesidad en que se ha visto, en algunos casos, de alterar la verdad histórica de los hechos y, en otros, de atentar contra alguna regla, lo que muestra su interés en que no se adjudique al desconocimiento de la poética lo que responde a las necesidades de la historia:

> "Este es un breve compendio de la trágica historia de la más hermosa y desgraciada Reina, a la que me he arreglado aun en las menores circunstancias: asimismo he procurado pintar el carácter de las dos Soberanas con los más vivos colores que me ha sido posible. Apenas se encontrará un asunto tan lastimoso para formar un drama trágico como éste. He reducido los acaecimientos de algunos años a una corta época, por no incurrir en falta, que tanto se critica en los Poetas Españoles. No he podido acomodar los lances a un sólo paraje, pues fuera faltar a la verdad del hecho, cuando consta que Isabela, desatendiendo las solicitudes de la Estuarda, no la quiso ver, y que sólo por emisarios de una y otra parte se satisfacian los cargos y descargos."

Destaca, sobre todo para el objetivo de esta tesis, su intención de contraponer el carácter de ambas reinas, lo que realiza sobre todo en los dos primeros actos; las dos se enfrentan básicamente por su actitud ante la religión católica: de la fe de María y el odio de Isabel a la misma, se derivan el resto de sus cualidades.

Por eso, mientras María avanza hacia el martirio en su defensa de la fe:

"Jac.: Católica señora, ¡qué constancia!
¿qué importará que tantos reinos pierdas,
si tus muchas virtudes te preparan [aparte]
otra más digna y superior diadema?
A obedeceros voy."[I,I]

Isabel, aparece por primera vez mostrando su odio hacia los católicos:

"Isab.: Eso sí, Leycestria, mueran todos
los que desobedezcan mis preceptos;
[...]
de la Anglicana Iglesia soy cabeza,
a mí sola me toca su gobierno,
la variación del dogma en ciertos puntos,
que están ya ventilados, y sabemos,
siga como hasta aquí, sin que haya osado
que se atreva a impugnar lo ya dispuesto,
que encontrará en mis iras el castigo,
que le haga conducir a un fin sangriento;
y en prueba de que soy la más contraria,
por una nueva ley mando y ordeno,
que aquél que en mis estados obtuviere
alguna dignidad, cargo o empleo,
primero ha de jurar que la obediencia
al Papa negar debe en todo tiempo;
Así me vengaré de las censuras [*aparte*]
con que intento privarme del derecho,
que me hizo coronar por Soberana,
siendo de su baldón yo sola objeto."[I, VII]

Del mismo modo, María se ha casado, por intereses políticos impuestos, dos veces y está dispuesta a hacerlo otra vez; es una madre devota, compasiva con sus sirvientes, con aplomo ante las situaciones difíciles que combina con la gran dignidad propia de su carácter regio. Se acerca al tipo de mujer burguesa de acuerdo al cula se la considera positivamente frente Isabel, ejemplo de la mujer denostada, reacia al matrimonio y, por tanto, infértil, traidora a su propia esencia:

"Isab: Duque de Leycestria generoso,
a quien tuve intención de hacer mi esposo
que vuestra sangre real lo merecía
por los enlaces que tiene con la mía:
De vos reconocida y muy pagada
siempre he vivido; no nací inclinada
al vínculo nupcial, y estoy contenta,
pues de esa sujeción estoy exenta.
[...]
Pero aunque no es mi intento sujetarme
a un esposo, que llegue a dominarme,
ni darle a nadie parte en mi albedrío,
que quiero solamente que sea mío;
[...]"

También es independiente, autoritaria e hipócrita:

"Isab.: Callad, necio.
¿Cómo tan libremente habláis conmigo?
¿Cómo tan atrevido y descompuesto,
queréis con ejemplares persuadirme?
Yo sé lo que he de hacer: marchaos presto,
y no volváis a verme en vuestra vida,
so pena de perderla en el momento. [Vase]"[I,VII]

Coherentemente, también es diferente su actitud respecto a los hombres; María está rodeada de varones que comparten su fervor religioso y admiran su bondad hasta el punto de estar dis-

puestos a morir por su causa; Isabel, en cambio, despierta admiración por su inteligencia, el atributo menos deseable en la mujer dieciochesca, y la lealtad de los suyos se caracteriza porque comparten su ambición.

El último aspecto de contraste es su sensibilidad; María Estuardo, como personaje positivo, es capaz de llorar lo que es un valor en plena época del teatro sentimental, lo que le merece el calificativo despectivo de débil por parte de Isabel [II,II] mujer cerebral, dura y fría.

Ese enfrentamiento llega a su punto culminante cuando Isabel simula que liberará a María, imponiendole dos condiciones que nunca aceptaría: que abandone a su hijo y que se convierta a la fe de Isabel; cuando oye la primera Estuarda "se levanta furiosa" y pronuncia un parlamento sobre el amor maternal insistiendo, como en otras ocasiones, en que ese sentimiento está en la esencia natural de la mujer, porque así ocurre entre los animales:

"Est.: [...] ¡Ay, hijo mío!
¡Yo hacerte esa traición! No, no, hijo amado;
no buscará tu madre en tu peligro
su rescate, que era a mucha costa;
vive feliz, vive tú, bien mío;
y acabe entre desdichas y tormentos
la que es de la fortuna blanco indigno;
¿qué fiera no se expone a las violencias,
por defender sus pequeñuelos hijos?
el ave más sencilla, a sus polluelos
los cubre con las alas en el nido,
pensando libertarlos de los riesgos,
y acreditar con ellos su cariño;
pues si es la naturaleza la maestra,
y la que les infunde aquel instinto;
¿cómo yo racional podré olvidarme
del maternal amor, que me es debido?
¿podré ser yo más fiera que las fieras?
¿que así he de abandonar a un sólo hijo,
que mi infeliz esposo me ha dejado
por prenda de un amor tan tierno y fino?"[II,VI]

A la segunda exigencia de Isabel, su renuncia a la fe católica, contesta igualmente furiosa:

"Est.: [...]
¿La católica fe, que doce siglos
se mantuvo constante en su pureza
en todos estos reinos pervertidos,
yo habría de dejar? sabré primero
a los agudos filos de un cuchillo
entregar mi garganta, y que se sacie
la que tales convenios me ha ofrecido."[II, VI]

Los dos últimos actos, establecido ya el carácter de ambas reinas y el núcleo de la obra, se ocupan del desenlace, el asesinato de la escocesa. Aquí aparecen algunos elementos que podrían considerarse propios del Romanticismo: los funestos presagios de María Estuarda en su camino nocturno hacia su última morada, sus visiones y las de Isabel, antecedentes de los fantasmas del Romanticismo que dan entrada a la imaginación en esta tragedia de vocación neoclásica. Sin embargo, ambas cuentan con armas para frenar esa tentación del lado oscuro del Siglo de las Luces: a María Estuardo la contiene su asumida e invocada fe cristiana, en el caso de Isabel se impone su fría razón; ambas actitudes impiden que se le conceda al destino la importancia que adquirirá en el Romanticismo.

La primera de estas resonancias románticas se produce cuando la Estuarda llega al castillo de Froding, donde morirá: "Salón corto oscuro, y con poco adorno, en donde habrá unas rejas altas, como de prisión.". Ante este escenario desolador tiene los más funestos presentimientos:

"Est.: [...]
¡Qué horroroso pavor me temoriza,
mirando acá en mi mente oscuras sombras!

en estos cuartos veo, ¡ay infelice!
la escena de mi muerte rigurosa:
yo tiemblo, ¿qué me quieres, fantasía?
pálida imagen, tu guadaña corva
me amenaza cruel: mustio esqueleto,
huye, aparta, porque tu vista sola
me quitará la vida; este momento,
de todos tan temido, se impresiona
en mi imaginación de tal manera,
que juzgo que me restan pocas horas;
a no pensar como mi ley ordena,
creyera en las señales espantosas,
que durante mi marcha he reparado,
y por mi mal las tengo en la memoria."[III,VIII]

En estos versos que expresan la contención de la fantasía por la fe se refiere a lo que ha observado durante el traslado a su última celda:

"Est.: [...]
si apenas hube entrado en la carroza,
cuando el cielo, vestido de capuces,
todo tinieblas, sin ninguna antorcha
(más que las que anunciaban el estrago
del formidable trueno que rimbomba,
resonando en los montes vecinos,
y en sus concavidades espantosas,
de suerte que las peñas parecía
que se daban las unas con las otras)
manifestó sentir mis infortunios,
y en desatado llanto mares forma,
si las aves nocturnas y agoreras,
cuando la tempestad se desahoga,
volando por encima me acompañan
con roncos cantos y voces gemideras;
si sólo arbustos secos y agostados
se presentaron sin verdor, ni pompa
en los áridos campos, que esqueletos
fueron de la estación más rigurosa,
¿podré borrar este conjunto adverso,
que así me atemoriza? ¿No es forzosa
esta cavilación, en quien conoce
caminan sus desgracias por la posta?"[III,VIII]

Los paisajes rocosos, las tormentas, los pájaros de mal agüero y esa descripción de los arbustos como "esqueletos", remiten al paisaje favorito de los románticos; sin embargo, María conoce que es su propio estado de ánimo el que da forma espantosa al paisaje que ha recorrido y lo presenta como una prueba que puede superar gracias a la fortaleza que le proporciona su fe:

"Est.: [...], ahora comprendo,
que el temor de la muerte es de manera,
que no será la muerte tan sensible,
como el pavor que causa acá en la idea;
y más si reflexiono que la vida
en el hombre es tan corta, y que a miserias
está sujeta, por ser una batalla
en que continuamente se pelea,
no me debo afligir, sí consolarme,
pues que ya mi quietud miro tan cerca;
ser más feliz el día que se muere,
que el que se nace, muestra la experiencia,
éste sólo a trabajos y fatigas
en la inconstante vida nos arriesga,
aquél nos asegura de peligros
y ninguno es laudable hasta que llega;"[IV,IV]

Frente al recurso de la fe para calmar los temores que le causan los funestos presagios de la muerte, Isabel recurrirá a la astucia en la misma circunstancia; la escena sexta del último acto, nos sitúa de nuevo en el "Apartamiento de la Reina Isabela, saldrá ésta como asombrada, mirando hacia dentro, habrá sólo una luz en el aposento."; Isabela cree que Estuarda la sigue, y la amenaza con un acero sangriento, fantasma que quiere conjurar explicándole las razones de la muerte de la escocesa; cuando quiere dominar esa imaginación su criada le explica que ella ha soñado con esa misma imagen hasta tres veces, y le ruega que no ejecute a la Estuarda:

"Fed.: [...]
veo que a vuestro lecho se encamina,
en donde estabais entregada al sueño,
seguíale la Estuarda, cuyos pasos
parece los fijaba sobre el viento,
el rostro y el vestido ensangrentados,
el cabello tendido y descompuesto;
al llegar junto a vos dijo la sombra
con imperioso enronquecido acento:
Éste es el instrumento, que la vida
acaba de quitarte, con el mesmo
has de quitar la suya a esa inhumana,
y te lo manda un superior precepto
para que lo ejecutes, en tu mano
te pongo la cuchilla: obedeciendo,
fue a descargar el golpe, [...]"

Isabel decide, ante esta visión, evitar la muerte de su prima y sustituir la ejecución por el destierro a Escocia donde tal vez los suyos, que la acusan de la muerte de su marido, acaben matándola. Su emisario no llega a tiempo; dentro del buen gusto neoclásico, el ajusticiamiento se produce fuera de escena.

La obra finaliza en el marco de una escenografía fúnebre con el cadáver de la Reina en el centro, en el que todos los presentes expresan su admiración por la heroína cristiana:

"Se descubre un gran salón enlutado, y adornado con algunas pinturas tristes, alusivas al suceso, mostrando en los jeroglíficos las más melancólicas ideas. Estará todo iluminado por dentro, en medio habrá un cadalso, cubierto de negro, con algunas hachas encendidas. En cada ángulo una pirámide, en él se verá Estuarda con manto real sobre unos almohadones, tendrá un listón encarnado en el cuello, o pintura que imite la división, la acompañarán cuatro damas a los lados, y algunos criados, colocados en el mejor orden, todos vestidos de luto; en el salón estará tendida la guardia. Vuelven a salir todos, quedando con su vista compadecidos, y haciendo los suyos extremos de dolor."[IV, XI]

Una tragedia como ésta requería un tema de entidad suficiente, y María Martínez Abelló elige la defensa de la religión católica articulando la obra en el carácter opuesto de ambas reinas. La elección de la religión como tema (frente al patriotismo o el honor que toman forma en las tragedias de Mª Rosa Gálvez) es significativa ya que se aleja de los principios propios de la Ilustración, incluso de la española que concedía especial relevancia a este apecto. Esta defensa de la religión, sin embargo, no puede desligarse de los rasgos prerrománticos presentes ya en esta tragedia; su obra puede así considerarse como precedente del Romanticismo reaccionario que vuelve al pasado para recuperar valores tradicionales.

Dadas las diferencias entre las dos obras de esta autora, puede suponerse que entre su escritura han transcurrido varios años, puesto que *La Laureta* se aproxima a la comedia tradicional (fue escrita hacia 1775) y *La Estuarda* pretende ajustarse a los principios de la comedia neoclásica e introduce, como he señalado, elementos prerrománticos, aunque aún bajo el dominio de la razón, lo que permitiría fecharla hacia finales de siglo.

La autora no aporta a la literatura nada significativo, puesto que ni las tramas de sus obras (una adaptada y otra basada en hechos históricos) ni su desarrollo (basado bien en el modelo de la comedia del Siglo de Oro, y en la tragedia neoclásica) destacan por su originalidad; deben con-

siderarse porque responden al gusto del público, a la presencia de diferentes estilos pasados aún vigentes en los escenarios y anuncio de lo que sería la literatura de los años venideros.

Margarita Hickey: apuesta por la introducción del gusto francés.

En el mismo volumen que recoge sus poesías[66] publica una de sus tres traducciones de tragedias francesas, la *Andrómaca* de Racine; otra traducción, *Zayra, Tragedia de M. Voltaire*, se conserva como manuscrito (B.N. Sgn: 18549 (5)) y se ha perdido la que hizo de la *Alcira*[67], aunque ha perdurado su censura.

Como traductora, Ana Cristina Tolivar[68] la coloca entre los traductores "aristocráticos", grupo al que también pertenecería, por ejemplo, el Duque de Medina Sidonia; éstos serían aquellos "que afirmaban traducir para llenar sus ratos de ocio."[69]; sin embargo, ya he señalado el carácter tópico de esta afirmación que se reitera en los prólogos y su especificidad femenina cuando se remarca que esta labor literaria no ha ocupado el tiempo que debía ser dedicado a las labores y deberes domésticos; a pesar de esto, lo tópico de esa afirmación no invalida absolutamente la clasificación como "aristocrática" en el sentido de que pertenece a la elite cultural y económica.

Por otra parte, ya he citado el comentario de Lafarga acerca de Margarita Hickey a la que califica como "una dama con anhelos de literata" frente a otros criterios de clasificación como "clérigos", "profesionales de la literatura" y, finalmente, "simples aficionados a la literatura que ejercen distintas actividades en la milicia o la administración."[70]; esa calificación conlleva cierto juicio de valor más allá de lo puramente descriptivo ("literata" tiene un contenido despectivo en el siglo XVIII y "anhelos" implica falta de consecución), cuando podía haberla incluido, simplemente, entre los aficionados a la literatura. Parece que la dificultad está en que no puede considerarse que la literatura sea afición en alguien que carece de "profesión" en el sentido que la sociedad da a este término; así, como no trabaja oficialmente en una labor remunerada, su labor literaria no es ni siquiera una "afición" sino "anhelos de literata".

En el A.H.N. hay varios documentos relacionados con esta escritora[71]; aquí interesan los que se ocupan de sus traducciones teatrales: el que recoge la censura de Nicolás Fernández de Moratín a la petición de licencia, presentada bajo el nombre de Dª Antonia Hernanda de la Oliva y Carrizo, para publicar la traducción de la *Andrómaca* (Consejos 5544 nº43, fechada en 1779) y el que recoge la censura de Casimiro Flórez Canseco "Sobre que se le conceda licencia para imprimir los dos tomos que ha compuesto de Poesías Sagradas y Profanas" (Consejos 5553 nº76, con fecha de 1787) presentado, éste sí, con su nombre.

La censura de la *Andrómaca* de 1779, debida a la pluma de Nicolás Fernández de Moratín dice:

> "La traducción de la *Andrómaca* que V.A. remite a mi censura, está bastantemente ajustada a su original y no carece de mérito: y aunque no hubiera más que el poder excitar con su ejemplo 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... Así lo siento en Madrid a 31 de mayo de 1779."

---

[66] *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General Don Pedro Ceballos*. Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXIX. B.N. Sgn: 5-7295.

[67] Qualia la señala como editada en el segundo volumen de su obra (que, en caso de que llegara a ser publicado, no se ha encontrado).

[68] "Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII". *Estudios de Investigación Franco-Española*, Año 1988, nº 1. Córdoba, Servicio de Publicación de la Universidad de Córdoba. Es resumen de su tesis doctoral, *Traducción y adaptación española de Racine en el siglo XVIII*, leída en Oviedo el 10 de marzo de 1984; ésta se ocupa de la Andrómaca en las páginas 258-349.

[69] *Ibidem*, p. 184.

[70] *Op. cit.* p. 219.

[71] El primero cronológicamente es aquél por el que presenta sus poesías bajo el nombre de Dª Antonia Hernanda de la Oliva (Consejos 5544 nº 59, con fecha de 1779); le sigue el que presenta a censura la *Descripción geográfica e histórica de todo el Orbe conocido hasta ahora* bajo el nombre de Margarita Chichey (sic) (Consejos 5556 nº 12, con fecha de 1790).

La licencia se concede con fecha de 12 de junio del mismo año. En esta censura del destacado literato no se recogen, pese a la calidad de su autor, más que los aspectos preceptivos en toda censura, al que añade el tópico ilustrado de "desterrar la ociosidad de las damas", en función del cual cada obra escrita por mujer se consideraba un ejemplo para las demás.

La censura que Casimiro Flórez Canseco firma en 1787 es mucho más ilustrativa para entender la concepción teatral del momento y recoge aspectos concretos, por ejemplo, aquellos en los que la traductora ha variado el original; el censor se ocupa de su obra poética (de lo que he hablado en el lugar oportuno) y de la traducción de las tres tragedias francesas de la autora. Lo primero que el censor elogia es el prestigio y éxito de las obras traducidas:

> "Sus autores son muy conocidos en la República de las Letras y estas tres piezas que se presentan ahora en castellano han sido generalmente celebradas por los literatos, y representadas, y oídas con aplauso en muchos de los teatros de Europa, y aun con aplauso en los de esta Corte las dos primeras; bien que la Andrómaca muy desfigurada y alterada en la parte más habitual de este género de composiciones, como juiciosamente observa la traductora, y la Zayra con la leve mudanza de haberla transformado en Xayra."

Afirma después que "el teatro es una escuela pública, como ciertamente lo es, en donde los hombres deben aprender a pensar, y obrar bien, [...]", definición que apoya Margarita Hickey en su *Prólogo*[2]. Ambos, crítico y autora, comparten también el ideal poético neoclásico de la unión entre lo útil y lo delectable; Margarita Hickey escribe:

> "[...]; pues en realidad, una composición dramática no es otra cosa que un poema moral, y como tal debe ser bueno y doctrinal para que sea provechoso; que este es el único medio de que este género de diversión, tan precisa e indispensable en las grandes poblaciones, pueda ser, y sea efectivamente a un mismo tiempo útil y delectable; dos puntos estos, procurados conciliar por muchos y logrado de pocos."[pp. XII-XIII]

Flórez Canseco señalaba ese mérito en la obra de la autora:

> "Todo es bueno en estas tragedias, y todo se encamina en ellas a hacer los hombres mejores, que es lo que se ha de buscar en esta especie de composiciones, para que sean a un tiempo útiles y delectables."

En el *Prólogo*, Margarita Hickey aplicaba estos principios al amor, tema que trataban estas tragedias que presentaba; coincidía con las críticas que se formulaban en los periódicos a la indecencia del comportamiento de las mujeres en escena:

> "[...]; singularmente en aquellas composiciones dramáticas en que el amor hace el primer papel, y en que es el agente o principal motor de la acción de la pieza, debería ponerse un escrupulosísimo cuidado para no dejar salir al público sino aquellas, cuyos autores tienen habilidad, talento y discreción para saber tratar y discurrir de esta pasión con la decencia y decoro que le corresponde; porque esta pasión, por lo mismo que es la más general y conocida de todos (generalmente hablando), es también la más delicada y dificultosa de manejarse y decorosamente, a causa de que los más la equivocan y confunden con el vago deseo, con el vicioso apetito, y con el abandono y libertinaje; por cuya causa, vemos salir tan frecuentemente al teatro comedias y tragicomedias amorosas, con unos amores tan indecentes e indecorosos, que no pueden ver representar sin rubor y bochorno, en las que sólo se puede aprender la disolución, el poco recato, la seducción y flaqueza o facilidades humanas; y esto ya se ve y está claro y patente cuán perjudicial puede ser para tanto y tanta joven inocente que la ve representar; y que al mismo tiempo nota que por lo regular en el desenlace de las tales

[2] Prácticamente utiliza las mismas palabras:

"[...]: era menester, y sería bueno, que los que tienen este cuidado se hiciesen bien cargo y considerasen que el Teatro es una escuela pública a la que una gran parte de gente va a aprender, a pensar y a proceder y que por esta razón no se deben presentar en ella al pueblo sino acciones y documentos que puedan enseñarle a pensar bien, y a bien proceder;" [p.XI].

piezas dramáticas sale coronada de felicidad la impudencia, desenvoltura y libertinaje." [pp.XI-XII][9]

Tras la exposición general el censor enjuicia cada una de las tres obras que le han sido encomendadas. Sobre la única publicada, la *Andrómaca* dice:

> "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 parte.
>
> [...]
>
> De la *Zayra* se presentan dos traducciones una en versos alejandrinos o de catorce sílabas y otra en el verso común de ocho sílabas en el que se haya también traducida la *Andrómaca*. Así la versión de ésta como la de la *Zayra* hecha en versos de catorce sílabas las reconoció en el año 1759 Dn. Agustín Montiano y Luyando, a cuya censura y buen juicio las sujetó la traductora; y este sabio hizo el singular aprecio de estas traducciones que manifiesta en sus dos cartas que presenta la traductora unidas a las respectivas tragedias."[10]

Esta censura permite fechar las traducciones de la *Andrómaca* y la *Zayra* en 1759 (aunque, como certifica la censura de Nicolás Fernández de Moratín, la primera no consiguió licencia para publicarse hasta 1779); Ana Cristina Tolivar señala que la primera traducción a castellano de la *Andrómaca* es precisamente ésta de Margarita Hickey[11].

En el volumen publicado, al prólogo de la autora le sigue una de las cartas de Montiano y Luyando a la que hacía referencia Flórez Canseco, la que versa sobre la traducción de la *Andrómaca;* en ella señala los aspectos criticables de la traducción: la reducción a asonantes a la que se ha sometido a algunos consonantes y la necesidad de mudar algunas voces por proporcionar más variedad y diferencia; Montiano y Luyando elogia el gusto de la traductora por la opinión (el gusto teatral) de los franceses en los que se refiere al teatro y, finalmente, la felicita por el papel que esta traducción puede tener en hacer entrar en los teatros españoles este nuevo gusto:

> "La lástima es, que el genio de la Nación ha de echar de menos el botón gordo, y las frialdades del gracioso, no obstante, si llegase a representarse, puede ser que las gustosas lágrimas que ha de costar, formen algún partido que logre introducir este nuevo gusto en España."[pp. XV-XVI]

A las recomendaciones de este crítico Hickey responde en el mismo *Prólogo*, insistiendo en su pretensión de ser fiel al original:

> "[...]; y aunque en la carta, después de hacerme mucho favor, y aplaudir mi tarea, me dice no me aconseja que me tome el trabajo de reducir a asonantes algunos consonantes que había notado en ella (y que yo había dejado por no apartarme escru-

---

[9] En nota señala que tampoco la mojigatería empalagosa resulta instructiva en las tablas:

"En otro extremo suelen dar también los autores de piezas dramáticas amorosas por la expresada falta de talento y habilidad para tratar y discurrir con decoro esta pasión, que aunque no es tan malo como aquél, no es tampoco bueno, y es, el de presentarnos en sus comedias y tragicomedias amorosas unos amores empalagosos y fastidiosos, en los que los amantes y amados se derriten mutuamente de amor sin ningún fruto de provecho, pues no se dirigen sus amores a algún fin heroico y de buen ejemplo; sin cuya circunstancia no se debe admitir esta pasión en las composiciones dramáticas, según mi dictamen (y según el de otros más autorizados y hago ver en otro discurso que sobre este particular va puesto al fin del 2º Tom. de esta obrita)." [nota p. XII]

[10] De las dos cartas de Montiano y Luyando que menciona Flórez Canseco, sólo se publica la que acompaña a la *Andrómaca* única que finalmente fue editada.

[11] "ANDROMAQUE- Fue traducida en 1759 por Margarita Hickey en romance octosílabo y dividida en tres actos, pero no fue publicada hasta 1789 como réplica a la adaptación de Pedro de Silva ("José Cumplido") escrita ésta en cinco actos, tras una primera versión en tres, y en pluridad de metros, y que fue impresa en 1764." Da cuenta después de que ésta, junto a la *Iphigénie*, fue la obra más traducida del autor francés; en resumen enumeraba las siguientes versiones de la *Andrómaca*:

"Se atribuye asimismo a Clavijo y Fajardo una traducción desconocida posterior a 1770. En 1788 T.M.G. (iniciales de Teodoro o Tadeo Moreno González) realizó una adaptación muy libre en tres actos y romance endecasílabo que tituló *Axtianacte* y que viene a ser una fusión de *Andromaque* e *Iphigénie*. En 1797 Luciano Francisco Comella dio a las tablas su *Andrómaca*, melodrama trágico en un acto y romance endecasílabo. El mismo año Nicasio Alvarez Cienfuegos estrenó su *Zoraida*, en tres actos y romance endecasílabo, vagamente inspirada en *Andromaque*, y, ya en 1804, T.M.G. compuso *La Andrómaca vindicada o el Ulises*, continuación de su *Axtianacte*, en un acto. También a fines del siglo XVIII o principios del XIX tradujo *Andromaque* Manuel Mª de Arjona en asonante, versión que no hemos podido hallar." TOLIVAR ALAS, Ana: *Op.cit.* p. 180.

pulosamente del sentido de los conceptos, pensamientos y expresiones del original), porque dice me costaría acaso mayor fatiga esto sólo que el todo de la obra, y en algún modo no era necesario para que pudiera darse al público; no habiéndome parecido tan dificultosa la empresa, siempre que me quisiese tomar la licencia o libertad de extender algo más los pensamientos y expresiones del original, sin faltar ni apartarme por eso de su riguroso sentimiento y concepto, no quise por tan poca cosa dejarla con aquel defecto, que en realidad lo es, pues peca contra las reglas del arte; y así, extendiendo algo más los mismos pensamientos y conceptos, logré libertarla de aquella tacha en lo general, aunque no enteramente; pues es una u otra parte ha sido indispensable dejarlos por no salir de la ley que rigurosamente me había impuesto de no apartarme poco ni mucho del sentido del Poeta." [p.IV-V]

"...me he determinado por fin a dar al público la Andrómaca del celebrado Racine, traducida al castellano tan fielmente, que ni en pasaje ni en expresión alguna he querido alterarla; sin embargo de que algunos me aconsejaban lo contrario cuando la traducía; pareciéndome que sería no solamente demasiada satisfacción, y aun avilantez atreverme a querer enmendar, corregir y mudar obra de un autor tan justamente alabado y celebrado como Racine, pero aun también que no lograría en ejecutarlo sino desfigurar acaso, afear, y echar a perder la hermosura del original, como acontece frecuentemente a los que emprenden corregir y enmendar obras ajenas, que en lugar de hermosearlas suelen quitarles la hermosura y naturalidad de sus originales." [p.VI]

Esta fidelidad de la que hace gala, sin embargo, no es tal según un concepto de traducción actual, respetuoso con el original y responde al propio de la época que toleraba que la obra se adaptase a los usos del país para hacerla más cercana al público. Ana Cristina Tolivar, en su tesis doctoral, señala que Margarita Hickey introduce en esta tragedia neoclásica rasgos del "estilo barroco": el romance octosílabo ("tan tradicional del teatro español"), la reducción a tres de los cinco actos del original (Margarita Hickey señalaba en el *Prólogo* "He reducido a tres actos los cinco del original por estar más en uso esto en España que lo otro, y en esto solamente me he determinado a no seguir el original, porque la frecuente interrupción de la trama o enlace, que resulta de los cinco actos, me parece que hace algo confusa la acción.") y, finalmente, los cambios ideológicos que destacan los conceptos aristocráticos de "decoro", "pundonor", "honra" y "fama" y exclamaciones monoteístas[6].

Esta combinación de elementos del teatro barroco con el respeto a las reglas y al original de Racine sitúa a esta obra traducida en lo que se conoce como teatro rococó, caracterizado por José Miguel Caso González[7].

En lo que se refiere a la traducción de la *Andrómaca* un dato importante, señalado ya por Flórez Canseco, es que su publicación responde a la intención de proponer una versión mejor que otra "llamada traducción" de la misma de Racine y que se representaba en aquellos momentos (lo que explica quizá la tardanza de la publicación respecto a la traducción); esto se indicaba ya en el subtítulo que pone la traductora a su creación: Andrómaca, Tragedia de Mr. Racine, traducida al castellano; a la que (por si llegaba a representarse) siguiendo el estilo del país, se le puso el título siguiente: *ningún amor aventaja/ en nobles y heroicas almas,/ al amor de gloria y fama*; en contraposición del de otra *Andrómaca* muy defectuosa que se representa frecuentemente, en esta Corte, con el sabido de *Al amor de madre/ no hay afecto que le iguale*[8] (Lafarga dice de esta tra-

---

[6] Todas estos rasgos se resumen en *Ibidem*, p. 186.

[7] CASO GONZALEZ, José, ARCE, Joaquín y GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 22. U.de Oviedo, Oviedo, 1970. Las grandes tragedias rococó que el indica como tales se estrenaron en los años 70 (*La Hormesinda* en 1770 y *La Raquel* en 1778). Ésta, aunque traducida en 1759 no vió la luz hasta 1779.
La autora señala, *Art. cit.*, p. 189, otras obras de las mismas características: "Pertenecerían al grupo *rococó*, por su acomodación más o menos violenta a las reglas y a la inspiración de Racine, debido al peso de la tradición barroca española, Margarita Hickey, Sebastián y Latre, Pedro de Silva, en su segunda versión de *Andrómaca* y en *Fedra*, el autor de *Británico* y *Junia* y, en cierto modo, Cándido María Trigueros."

[8] Esta obra se anuncia también como representada el 4 de noviembre de 1807; en el *D.C.M.* se anunciaba:
"En el teatro de los Caños del Peral, a las 7'30 de la noche, se representará la comedia titulada *Al amor de madre no hay afecto que le iguale*, cantará una tonadilla Madama Fornier, se bailará el bolero alemandado, y se concluirá con un sainete. La entrada de antes de anoche fue de 1165.= En celebridad del día se iluminarán los teatros."

ducción que siendo "relativamente cercana al original, sólo se leyó en casas particulares"[7] sin que llegara a ser representada).

Las causas por las que criticaba esa traducción están recogidas en el *Prólogo*: no se ajusta al concepto del teatro como "escuela pública"; del mismo modo, se recrimina la carencia del buen gusto que para el Neoclasicismo imponía que los lances desagradables, como las ejecuciones, ocurrieran fuera de escena (así lo hace María Martínez Abelló en *La Estuarda*); por último, considera impropia la volubilidad de la protagonista, esencia del personaje de la traducción criticada frente a la fortaleza propia de la heroína de una tragedia original:

> "Ejemplar y prueba de lo que aquí se expresa es la *Andrómaca* que comúnmente se representa en estos teatros; la que es tan desemejante de la francesa de Racine que no es posible, cotejándolas, poderse persuadir que su autor, o traductor (si se le puede dar este nombre) la tomase y sacase de aquél, (como el insinuado parece manifestarlo en el prólogo, y se infiere de algunos pensamientos y expresiones de la copia parecidos a los del original), pues está alterada y desfigurada en lo más principal y esencial de este género de composiciones, que es, en la precisión de que sus personajes guarden y observen el carácter heroico hasta el fin, y hasta el último extremo a que éste puede llegar para que su representación pueda ser útil; porque la tal Andrómaca del autor español (que es la heroína principal de la pieza) merece bien poco, o nada ese nombre, pues empezando su representación manifestando un odio implacable contra su vencedor Pirro, luego a pocos lances e instancias de éste, pasa repentinamente de un extremo a otro, y del odio y rencor va debilísimamente al del amor, y se rinde y entrega vergonzosamente al destructor de su casa, de su reino, y de su esposo; cosa muy opuesta al verdadero heroísmo, y al que Racine hace observar y guardar a su heroína en esta misma tragedia, pues la hace preferir y anteponer el morir y quitarse ella misma la vida valerosamente, al hecho feo e impropio de dar la mano y casarse con el matador de su esposo, y destructor de su reino y familia; y asimismo Orestes, en el autor francés se representa un héroe, que aun en medio de su debilidad por la pasión amorosa de que se hallaba poseído por Hermione, no se atreve a poner la mano en Pirro para matarle como su amada lo exigía de él, y se lo rogaba y pedía continua y porfiadamente; y se reduce o limita solamente a consentir que los griegos lo ejecuten, y a no estorbarlo él, por complacerla y darla con eso el gusto que ella tanto deseaba de vengar con la muerte de Pirro la injuria que pretendía haber recibido de este Príncipe: pero aun ese hecho atroz no pasa en el teatro, sino que sólo se relata y refiere, por no poner a la vista de los espectadores un hecho tan infame y de tan mal ejemplo, y al mismo tiempo tan impropio e indigno, no sólo de un héroe, pero aun de cualquier hombre medianamente honrado: mas en el autor español, no sólo se ejecuta en el teatro esta acción sacrílega y abominable, sino que el mismo Orestes es el que a vista de todos tiene la execrable osadía de dar con su propia mano de puñaladas a Pirro en el templo a traición y alevosamente, como pudiera hacer el pillo más despreciable, y el asesino más vil y venal de la república: si estos son héroes, y acciones de tales, éstas, que deban ofrecerse y presentarse a un público respetable, civilizado y bien instruido, venga la razón, y véalo y dígalo; que yo me contentaré con decir sólo por ahora, que es verdaderamente digno de admiración y de extrañarse, que no se cele sobre este particular más de lo que en el se cela para que no dejasen representar tales monstruosidades por las pésimas consecuencias que de sus representaciones pueden seguirse;"[pp. VI-IX]

Ana Cristina Tolivar compara en su estudio ambas traducciones:

> "Pero lo más característico de la versión son los alardes prerrománticos que representan las exclamaciones apasionadas, así como el manejo propiamente dieciochesco de los conceptos de "decoro" y "pundonor". Está claro que Margarita Hickey añadió a su traducción el pomposo subtítulo Ningún amor aventaja de nobles y heroicas almas al amor de gloria y fama, una vez conocida la versión de "José Cumplido" y a modo de réplica, es decir, Hickey enfocó el tema desde un ángulo barroco o, si cabe, corneliano, mientras que el subtítulo de Silva Al amor de madre no hay afecto que le iguale pone de manifiesto, como dijimos al principio, el cariz melodramático, llamémosle "burgués" de esta otra versión."(349)

[7] *Op. cit.*

Este juicio resulta especialmente interesante en esta tesis, pues permite comparar los dos tipos de mujer que protagonizan ambas traducciones. La de Pedro Silva remarca el afecto maternal como elemento crucial y motor de la acción, señalándolo ya en el título al que une la volubilidad de la dama (que subrayaba la propia Margarita Hickey como elemento inconsistente de la traducción de Pedro Silva) y el final feliz que constituye el matrimonio para las mujeres en la mayoría de las obras del siglo; limita la imagen de una heroína trágica a la de una madre común, despojándola de su grandeza personal y del contenido universal propio de la tragedia (pasiones humanas susceptibles de ser compartidas y que proporcionan la posibilidad de la catarsis); corresponde al modelo doméstico que, para la mujer, impondrá la mentalidad de fin de siglo marcada entre otros elementos ideológicos por la influencia de Rousseau y la evolución económica, en claro retroceso respecto a las expectativas de libertad que se habían dado en los años 50 a 70.

Esto, sin embargo, no ocurre en la traducción de Hickey que indica en el subtítulo que propone el aprecio por el honor y la fama, componentes ideológicos del Barroco. Presenta una heroína fuerte capaz de morir antes de ceder en sus principios, permitiendo conservar a su protagonista la grandeza de espíritu, la personalidad y la inteligencia propia de una heroína trágica, sin convertirla en una mujer común.

La diferencia entre ambas no puede obedecer a la diferencia cronológica que las separa ya que si Margarita Hickey tradujo la obra en 1759, Silva la publicó en 1764, sólo cinco años después; además de una concepción diferente del respeto al original (menor aún en el traductor), debe considerarse una diferente mentalidad respecto a la imagen de mujer deseada y factores diferenciales: el sexo del autor, su nivel cultural (superior en Hickey que exhibe sus conocimientos constantemente) y el carácter de su dedicación a la literatura, el profesional Silva frente a la "aficionada" Hickey, en el sentido de ganarse la vida o no con la producción literaria.

Así, Hickey ofrece una visión más digna de su protagonista femenina, más respetuosa con el original frente a la adaptación de Silva destinada a un público que valora el modelo propuesto por encima del rigor literario.

Las otras dos obras de esta autora son traducciones de Voltaire; Lafarga[40] confirma que su traducción de la *Alcira* es la primera versión en castellano de esta obra del autor francés[41] y afirma que no hay constancia de su publicación.

La censura de Casimiro Flórez Canseco respecto a esta obra subrayaba que su tema y sus personajes españoles, hacían la obra especialmente interesante para sus compatriotas[42]. Compartía con *Zayra* la modificación de los pasajes peligrosos para la censura y la bondad de la traducción:

> "En *Zayra* y *Alcira* no se puede negar 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 y dilatar algún otro pensamiento en que los nimiamente cavilosos podían creer que el Autor no se había explayado más por pura malicia y malignidad.
>
> [...]
>
> De la versión de Zayra hecha en versos alejandrinos habla el Sr. Montiano en estos términos: No han perdido en ella (dice) los pensamientos la mucha alma que tienen en el original. El estilo es puro, correcto y sin galicismos V.A. Igual juicio hace de

[40] *Voltaire en España 1734-1835*. Barcelona, Editorial de la Universidad de Barcelona, 1982.

[41] Hay traducciones posteriores de *Alcira* hasta 1833: *El triunfo de la moral cristiana*, de Bernardo Mª de la Calzada, en 1788; *La Elmira*, Juan Pisón y Vargas, 1788, México; Con este mismo título, tres traducciones que carecen de nombre de ator, un manuscrito y dos impresas fechadas en 1820; *Alcira*, de Manuel de Sumalde, manuscrito (BIT 82969), fechado en 1791; *Alzira*, de cierto T. Beltrán (que podría ser Tomás Beltrán y Soler) impresa en Barcelona, 1822. *Telasco o el Triunfo de la fe*, Barcelona, 1833. Obra de A.G. (tal vez Antonio Gil y Zárate). Apud *Ibidem*. pp. 124-130.

[42] "La *Alcira* nos debe interesar por ser asunto perteneciente a nuestra nación, y dos de sus personajes principales españoles, los cuales, con todos los demás, sostienen admirablemente el carácter heroico. Los razonamientos y discursos de Dn. Alvaro de Guzmán son muy doctrinales y brillan por sus sentimientos tiernos y llenos del respeto y veneración debidos a nuestra santa religión, y por su política discreta, afable y humana."

la traducción de la Andrómaca. Faltaría yo a la verdad e imparcialidad con que se debe hablar cuando se trata de informar a V.A. si no dijese otro tanto así de la segunda traducción de Zayra, como de la de Alcira hecha en versos endecasílabos. Ningún idiotismo extraño se encuentra en estas traducciones y siempre se expresa en ellas con viveza y energía el verdadero sentido del original, cuando no ha tenido precisión de apartarse de él, para evitar los escollos de que he hecho mención."

Lafarga destaca que esta aprobación a una obra llena de invectivas contra la religión católica y contra los españoles, muestra hasta qué punto la traductora habría tergiversado los hechos y el texto del original[43], sobre todo teniendo en cuenta que la Inquisición contaba a Voltaire entre los enemigos de la religión. La misma censura subraya otros aspectos interesantes de esta traducción, como el relativo respeto al original, salvo en caso necesario y la utilización de un castellano correcto, valor considerable en una época en que las traducciones estaban llenas de galicismos e incorrecciones por el dominio escaso de una de las dos lenguas, o de las dos, por parte de los traductores.

Por último, tradujo *Zaïre* de Voltaire; su *Zayra* es también la primera traducción de esta obra en castellano (igual que en la tragedia anterior hay numerosas traducciones de la misma obra[44]); mereció el comentario elogioso de García de la Huerta en el prólogo de su *Xayra:*

"Algunos traductores han desempeñado su empresa con aplauso; pero ninguno con tanta felicidad, a mi parecer, como una dama de muy singulares talentos, que hizo una de las primeras traducciones que se hizo en España."[45]

La autora, en el *Prólogo* del volumen publicado, se refiere a la obra de Voltaire sólo como "la *Zaira* de V..." evitando el nombre completo de su autor, por lo conflictivo de éste en la época; en el manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional sí se encuentra completo el nombre del autor del original. En la portada una nota firmada por Pascual de Gayangos indica que las modificaciones y adiciones del mismo se deben al político y literato Eugenio de Llaguno[46].

La censura de Flórez Canseco, además de lo ya citado en referencia a *Alcira*, decía:

"[...]

Para evitar estos inconvenientes se ha visto precisada la traductora a apartarse alguna vez del original, y ha extendido y añadido algo a los razonamientos de Nerestán, y replica y reconvenciones de Fátima, a Zayra haciendo ver en ellos que sin el culto del verdadero Dios no puede haber verdadera virtud, ni puede ser tal cuando ésta tiene por objeto la gloria humana, con lo que hace brillar mucho estos discursos, y réplicas, y los sujetos verdaderamente piadosos recibirán gran complacencia al leerlos u oírlos. Es además esta tragedia una de las más patéticas; porque en ella todos los personajes son buenos y presentándosenos ahora exenta de los defectos del original no puede dejar de producir su lectura y representación excelentes y provechosos efectos."

Hickey modifica esta tragedia reduciendo los cinco actos del original a tres (la primera jornada comprende los dos primeros del original, y resulta excesivamente larga; la segunda abarca el acto III y las dos primeras escenas del IV, y la tercera, el resto de la obra[47]), para lo que podría esgri-

---

[43] *Voltaire en España... op. cit.* p. 123.

[44] *Combates de amor y ley* de Fernando Jugaccis Pilotos, 1765 (anagrama de Juan Francisco del Postigo; *La Zayda*, 1782 (1ª) de Pablo de Olavide; *La Fe triunfante del Amor y el Cetro*, más conocida por el subtítulo, *Xayra*, 1784 (1ª) de Vicente García de la Huerta. Información recogida por Lafarga, *Op. cit.* pp. 166-174.

[45] Apud. LAFARGA, F.: *Voltaire en España...op. cit.* p. 166. McClelland, I.L:: *Op. cit.* (Vol I. pp. 330-331), recoge los datos conocidos sobre ella:

"A second edition of the anonymous *La Zaida* is dated Barcelona, 1782. See p. 237 above. Huerta's translation is *La fe triunfante del amor y cetro, o Xayra. Tragedia francesa. Obras poéticas*, Madrid, 1786, Vol. I. It had been staged in 1784. See Coe, p. 99. The lady calling herself 'Una Dama de esta Corte' tell us in 1789 that she had earlier decided to transalate 'La *Andrómaca* de Racine, y la *Zaira* de V...[sic]' She sent the first to Montiano for his criticism in 1759 (see p. 103 above), but makes no further mentions of *Zaira*."

[46] La nota autógrafa dice: "Este título [*Zayra, tragedia de Mr. Voltayre. Traducida por Dª Margarita Ichi*] tenia la cubierta, ya muy estropeada, de este cuaderno que compré a los herederos de Llaguno. En efecto, la letra es suya, y suyas las correcciones y adiciones a la tragedia". El mismo corrige el *Ychi* que escribió Llaguno por *Ickey*, como apellido de la traductora.

[47] LAFARGA, F.: *Voltaire ... op. cit.* p. 165.

mirse la misma razón que le sirve en su obra publicada, esto es, no romper el ritmo de la acción; utiliza el alejandrino, verso poco común en la tragedia española pero fiel con el original; modifica las expresiones sobre religión cuya defensa acentúa en su conflicto con el amor.

La traducción sigue así la misma línea que en la *Andrómaca*, adaptando la obra a los gustos del país: tres actos, aunque en esta versión utiliza el alejandrino respetando el original, escribió otra en octosílabos, usando el verso propio de la comedia tradicional española y, por último, la ideología de la obra, al modificar los juicios sobre la religión y acentuar el conflicto entre honor (vinculado al respeto de la religión de los padres, el respeto a la patria y a la familia) y amor, se acerca, como su traducción de la obra de Racine, al gusto rococó.

No creo necesario detallar con citas del texto estas características, resumidas por estudiosos anteriores y que sitúan de manera clara a esta obra en el mismo marco que su traducción de la *Andrómaca*.

Estas traducciones de Margarita Hickey tienen el indudable mérito de ser las primeras de sus correspondientes originales a castellano; elige, además, importantes obras del teatro francés, de un autor neoclásico admirado y de un peligroso autor condenado por la Inquisición; esto indica que Hickey estaba al corriente de la literatura francesa (origen de todas las traducciones de estas autoras dramáticas) del momento y que tenía cierto talento para seleccionar obras de calidad y significativas en la literatura frente a otras que se traducirán luego con un puro criterio mercantilista. Como parece natural, su traducción responde a los criterios literarios más valorados por la elite cultural del momento (el respeto de ciertas normas neoclásicas con la preservación de algún resto ideológico barroco); sin embargo, debe valorarse que se adapte a este criterio, frente a la traducción de Pedro Silva que no lo hace, ya que viene a señalar su pertenencia a cierto círculo de literatos o personas cultas lo que le permitiría estar en conocimiento de lo que aquellos consideraban el ideal estético.

Se sitúa en el grupo de mujeres que, como la Marquesa de Fuerte-Hijar, pretende que sus obras respondan a ciertas reglas dramáticas y se ajusten lo más posible a ellas, sin caer en el sincretismo de rasgos de diversos estilos que caracteriza aquellas obras que pretenden conseguir un éxito de público; por ello presenta la suya como una versión fiel frente a otras que se representaban en el momento pese a lo cual, y por lo que sabemos, no consiguió verla en un escenario.

De la Marquesa de Fuerte-Hijar le separa, sin embargo, la defensa del honor (el de la patria y el personal femenino) como elemento central de estas obras; éste será también el motor de otras obras de autora femenina destinadas al consumo público, sin embargo, la Marquesa, como la Condesa del Carpio, utilizan otros principios más cercanos al ideario ilustrado como el deber y la virtud.

Por otra parte, no deja de ser atrevimiento en una mujer abordar una tarea como ésta, la traducción de obras de reconocido prestigio y de autores considerados insuperables y para justificarlo escribe un prólogo explicativo y publica la carta halagadora de Montiano y Luyando; sus argumentos y los de este eminente crítico autorizan, de alguna manera, su obra del mismo modo que lo hacen el prólogo y la censura de tres eclesiásticos que anteceden a las composiciones poéticas del mismo volumen.

Finalmente la elección de tragedias con protagonista femenina es coherente con la preocupación que por sus compañeras de sexo, como tema de sus composiciones y destinatarias de las mismas, mostraba en sus poesías, respetando, al mismo tiempo, la tradición de la heroínas trágica.

Magdalena Fernández y Figuero: una traducción femenina frente a una versión masculina.

Nada sabemos de su vida aunque la cita Godoy en sus memorias:

> "*La muerte de Abel*, que acomodó a nuestro teatro, no sin novedad y con buen arte, Doña Magdalena Fernández"[*]

[*] *Cuenta dada de su vida política por... Príncipe de la Paz, para la historia del reinado del Señor Don Carlos IV de Borbón*. Madrid, I. de Sancha, 1836. Tomo II. p. 247-248.

Es autora de la traducción de *La mort d'Abel, tragèdie en trois actes et en vers* (de Gabriel Legouvé, Paris, 1793) a la que dio el título de *La muerte de Abel vengada, tragedia en tres actos acomodada al español por...* (Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, MDCCCII. B.N. Sign.: T.12212-26), diez años después de la edición del original; el mismo año, Antonio de Saviñón publicó otra traducción de la misma obra: *La muerte de Abel, tragedia, en tres actos y en verso por el ciudadano Le Gouvé: traducida del francés al castellano por D...* (Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1803, 80 pp., 17 cm.). Serrano y Sanz opina que esta traducción es de mayor calidad que la de Magdalena Fernández y señala en su apoyo las numerosas reediciones que se hicieron de ella (Barcelona, Agustín Roca, [s.a.], Barcelona, Of. de Juan Fco. Piferrer, [s.a.] y Madrid, Imp. que fue de Gª, 1820); sobre la obra de Mª Magdalena dice:

> "La versión esta hecha en romance endecasílabo. Los versos son robustos en ocasiones y casi siempre fáciles."

Sin embargo, dadas las características de ambas que expondré a continuación, parece que este autor se deja llevar por un prejuicio de rechazo a lo romántico. Para el éxito de Saviñón hay que tener en cuenta que éste escribió muchas más obras que la presente[29], lo que añade el factor del prestigio del autor a la obra y que, por ajustarse a la narración bíblica del suceso, perdura más allá del impacto de un Caín suicida, reprobado por los autores posteriores. En lo que se refiere al estilo de la obra, la de Saviñón resulta cargada de expresiones sentimentales reiterativas que hacen agradable la sobriedad de Fernández y Figuero, pese a no ser su traducción de una calidad excepcional.

La obra se basa en la historia bíblica del asesinato de Abel y se estructura sobre la contraposición de los carácteres de ambos hermanos: el sentimental Abel (buen hijo, virtuoso, sensible) frente al atormentado Caín que desprecia la ternura de su hermano y manifiesta una angustia vital propia de los personajes románticos. Así lo reconoce Adán:

Saviñón	Fernández y Figuero
"Ad. ¡Dos hijos tengo! ¡Dos! ¡Sus corazones qué diferentes son, y qué contrarios! Si uno virtuoso, tierno y obediente, parece un ángel, que el Señor me ha dado; el otro duro, y envidioso, y fiero, parece que es un instrumento airado, del celeste furor; [...]"	"Ad. Dos hijos tengo; pero qué distante de la virtud del uno al otro veo: éste es todo dulzura, compasivo, dócil, sencillo, religioso y recto, igual a un ángel que la paz anuncia por orden del Señor al universo: melancólico el otro, alimentado de la sospecha, del rencor, del miedo, en sus transportes será tal vez un día del enojo de Dios el instrumento."[I, IV]

También lo expresa Caín en un monólogo: Abel ama el día y él goza de la noche (Saviñón opone la figura amante de la noche de Abel al gusto por el sol de Adán a la vez que une la idea del sol como creador de vida y de la noche improductiva que protege los negativos sentimientos de Caín):

Saviñón	Fernández y Figuero
"¡Oh, esplendor de la tierra! ¡Oh, sol radiante! que bañando en tu luz al universo, le das fecundo movimiento y vida; Adán te admira, y yo, yo te detesto: el negro horror de la atezada noche aguarda más a mi cruel tormento."	"[...] La noche lúgubre, y su oscuro manto, es para mí más dulce que a la oveja el pasto tierno de los verdes prados."[I,I]

La referencia a la noche lúgubre en Fernández y Figuero remite a la obra de Cadalso que marcó en buena medida el punto culminante de la sensibilidad del XVIII ante lo nocturno y la muerte, anunciando el Romanticismo posterior, por eso su aparición en la traducción de Mª Magdalena es muy significativa; esta traductora presenta una imagen de la noche cargada de los significados

[29] Cfr. AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía...op. cit.*

que a esa expresión se vinculan desde la obra del gaditano frente al anodino, e impropio, "ateza-da" de Saviñón.

Sobre la traducción de Mª Magdalena el *Memorial Literario* (15 de octubre de 1803) escribió:

> "El estilo de esta traducción, por lo general es bastante fluido, aunque no conciso, muchos versos numerosos y corrientes, el lenguaje en muchas partes natural y sencillo; pero en otras comete algunos defectos."

Dada la publicación simultánea de dos versiones, y las dificultad para conseguir el original, me ha parecido más oportuno comparar estas traducciones, señalando las diferencias estilísticas y de fondo de cada uno de los autores.

Las diferencias se inician en el título: Fernández Figuero indica su intervención sobre el original al colocar la apostilla "acomodada al teatro español" reconociendo su participación, mientras que Saviñón se limita a informar de que es una traducción. También varían los nombres de las mujeres de los dos hermanos: Tirsa y Mehala en Fernández y Figuero, Tirza y Mélida en Saviñón.

En lo que se refiere al estilo, los parlamentos que Saviñón pone en boca de Abel, entre otros personajes siempre masculinos, son mucho más largos y retóricos de los que escribe Fernández y Figuero; además el primero muestra su gusto por los sintagmas no progresivos formados por la reiteración de una misma palabra unidas mediante una coma o una conjunción copulativa, en lo que parece ser uno de los rasgos de su ideolecto, frente a la mayor fluidez de Magdalena Fernández y Figuero. Como muestra de este gusto de Saviñón sirvan los siguientes versos del primer acto:

Saviñón	Fernández y Figuero
"¿Adónde, adónde tus veloces pasos [...]"	"¿donde mi esposo vas, sin que al Eterno [..]"
"No lo creas jamás: jamás esperes su cariño tener. [...]"	"¿Su ternura obtener? no, no lo creas."
"Esta envidia feroz, que nunca, nunca llegarás a vencer, [...]"	"Esta ferocidad que tú, Abel mío nunca vencer podrás, [...]"[II]

Dentro de esta misma diferencia de estilo, Saviñon hace un uso mayor del lenguaje entrecortado, con exclamaciones, interrogaciones, lágrimas y lamentos de la comedia sentimental; Fernández Figuero, en cambio, aunque también las utiliza, es más sobria en estas expresiones.

Saviñón	Fernández y Figuero
"Ad. ¡¡Oh cielos! ¿Tú, hija mía, lo ignoras!... ¡¡Qué presagio en mi espíritu inquieto se levanta!... ¿Y él pudiera? ...Responde...¡Oh Dios! ¡Tu ¡¡labio mudo se queda! No vendrá...¡Oh delito! ¡Oh último golpe a mi vejez!"	"Ad. ¿Lo ignoras, hija? ¡Qué presentimiento asusta el alma inquieta y temerosa! ¡Tu confusión...tu angustia...macilentos tus ojos tristes de llorar cansados! ya todo me lo han dicho; el mal es cierto ¡Hijo de perdición!¡Oh culpa enorme!"[I,III]

Del mismo modo Saviñon utiliza reiteradamente adjetivos que inciden en la blandura y la ternura como cualidades positivas de Abel:

Saviñón	Fernández y Figuero
"Ab. [...]; este risueño campo, mi humilde incienso que el Señor acoge, de mis hijos los cándidos halagos, de mis ancianos padres las caricias, y más que todo de mi Tirza el blando, el dulce amor, tesoro de su esposo, son de mi vida el embelezo (sic) grato;"	"Ab. Estos sitios regados por la dicha, honrado del Señor mi humilde ruego, de mis queridos hijos los transportes, y tu amor sobre todo, verdadero tesoro de tu esposo, son sin duda cada día para Abel placeres nuevos;"
Saviñón	Fernández y Figuero
"Ab. [...] vuelo, y le digo con acento blando	"Ab. [...] me arrojo a consolarle: no ignoráis

que en este sitio la oración le espera..."

el corazón de Abel: sus sentimientos.
Te esperamos (le dije), amado hermano,
para hacer la oración al Ser Supremo."

Saviñón

"Ad. Yo marcho lloroso a verle. Los consejos míos
quizá lo ablandarán: quizá prostrado
a la paterna voz, la piedad santa,
el amor fraternal, su antiguo mando
en su pecho tendrán."

Fernández y Figuero

"Ad. Si... resuelvo verlo
mi voz paterna encenderá en su alma
la piedad santa, que el injusto ceño
de un corazón malvado ha suspendido.
Postrados, hijos, todos invoquemos
del Hacedor del mundo los auxilios."

Saviñón insiste en el contraste en la presentación de un Abel sentimental ("No tengo yo su fuerza en patrimonio:/ un corazón sólo me ha tocado,/ un tierno corazón que se alimenta/ del deseo de amar y ser amado."), incluye acotaciones sobre los sentimientos de los personajes ("Con voz trémula") y menciona la presencia de lágrimas ("¡Solo! ¡Temblando!/ ¡Y los ojos en lágrimas deshecho!" de Saviñon, frente a "Solo y triste;/ señales ciertas del dolor que temo." de Fernández y Figuero) en lugares que la traductora no lo recoge, incidiendo en la importancia de la pantomima y lo visual para afectar a la parte no racional del espectador.

En esa misma línea de acentuar el sentimiento Saviñón describe con patetismo el rechazo de Caín:

Saviñón

"[...]
y huye, dejando en mi interior clavado
el sangriento dolor que me consume...
¡Ah! Nunca, nunca me amará mi hermano."

Fernández y Figuero

"A esta postrera voz desaparece
huyendo de mi vida más ligero
que de la hoguera, cuando el humo sale,
si es agitado por furioso viento." [I,V]

Mª Magdalena Fernández Figuero, en cambio, lleva más allá este sentimentalismo, despojándolo de buena parte de su manifestación verbal y culminando la angustia de Caín en el suicidio, para lo que subraya su carácter prerromántico a lo largo de la obra; así, en la expresión de su angustia y su dolor permanente, Saviñón indica "Con embarazo" y Fernández y Figuero "Con amargura"; Saviñon elimina la fuerza del destino (representado por el cielo de Fernández y Figuero) incluyendo a Dios como la causa de sus desgracias, lo que la traductora no hace pese al evidente tema religioso de la obra:

Saviñón

"Caín. ¡Y podré yo de mi interior fogoso,
de mi violenta inclinación ser dueño?
¿Ni en el fuerte trabajo endurecido,
manifestar los dulces movimientos
de un corazón afeminado y débil?
Tú bien conoces mi destino adverso:
el dolor que envenena mis entrañas,
me hace que mire con pavor y tedio
cuanto toca mi vista, y que abomine
de mi existencia el insufrible peso.
Hoy mi tormento y su rigor se agrandan:
lleno de horror y de tristeza tiemblo:
mi lúgubre pesar me aterroriza,
y nunca tanto me afligí a mi mesmo.
He aquí por qué tu hijo en su rudeza
algunas veces despreció tu tierno
cuidado paternal; pero esta culpa
es de Dios, que formó mis sentimientos,
no de mi corazón."

Fernández y Figuero

"Ca. Por otra parte, Señor, bien conocéis
mi triste corazón empozoñado
de un dolor importuno que me obliga
a aborrecer el peso de mis años:
hoy mi tristeza es mucho más penosa...
tiemblo a solas con oculto espanto...
lúgubres pensamientos me persiguen...
no me sentí jamás tan fatigado.
Mirad por qué Caín algunas veces
se niega a vuestro amor, teme el descanso.
Si el cielo me ha hecho duro, insoportable,
mía es la disposición y suyo el daño."[II,II]

Cuando su esposa intenta eliminar los funestos presagios de Caín, que motivarán el asesinato de Abel, Fernández y Figuero especifica en los versos finales el reconocimiento de la justicia divi-

na a la que hay que someterse y un futuro de pesimismo vital, de expectativas totalmente negativas, frente a la neutra incertidumbre que indicaba Saviñón, abriendo la posibilidad de un futuro mejor:

Saviñón	Fernández y Figuero
"Mél. ¿Adónde te arrebatas? ¡Qué! ¿Pudiera bajo la fe de un delirante sueño entregarte al furor que te alucina? Si adoras la virtud, ¿qué te amedrenta? ¿Qué es lo que puede un porvenir incierto, que no es dado mudar? Siempre humillados, aguardando las órdenes del cielo, dejemos al Señor, que amable y justo..."	"Meh. ¿Qué en el país, Caín, de las quimeras perderte quieras tan inútilmente? ¿Qué en un sueño que a veces no presenta mas que errores de enferma fantasía, débil, atormentada, y siempre inquieta, un furor ciego escuches y alimentes? ¿Deberás afligirte con la incierta desventura que mudar no puedes? ¿Por qué la mortal la sabia Providencia corrió un velo oscuro a lo futuro, sino es por descargarle de la horrenda pena amarga del mal inevitable? Esposo amado, humillate, respeta de un Dios augusto el orden soberano Justo es el gran poder que nos gobierna."[III,I]

Fernández y Figuero, por otra parte, incide mucho más en la descripción de los sentimientos negativos de Caín (frente al único verso de Saviñón, "La rabia sólo en mis entrañas guardo", Fernández Figuero dedica nueve a expresarlos):

Saviñón	Fernández y Figuero
"Mél. ¿Y los derechos de la naturaleza y de la sangre? ¿Y la amistad divina? Caín. Yo aborrezco Mél. Oye, amado Caín, oye las voces de tu santa virtud. Caín. Ya no la tengo La rabia sólo en mis entrañas guardo.	"Meh. ¡Oh cuántos males tu palabra encierra! ¿Y los derechos santos de la sangre? ¿y la tierna amistad? ¿y las severas leyes de la virtud? Cai. Las aborrezco El odio y el furor por estas venas hacia mi alma desventurada corre a formar el veneno que fermenta y se dilata con horrible esfuerzo en mi sangre encendida. En las horrendas imágenes del crimen sólo encuentro descanso y placer... Si aquí estuviera este aborrecido objeto, sufriría de mi indignación la mayor prueba."[III,I]

Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambos es el final de la obra:

- en la adaptación de Fernández y Figuero es Tirsa la encargada de enunciar el castigo que espera al asesino de su marido y Caín se suicida. Dado que en su versión Caín se acerca más al personaje romántico, injustamente postergado en la sociedad, marcado por el destino inexorable, poseído por una angustia implacable es coherente que no encuentre otra solución que el suicidio para huir de los demás y de sí mismo. Este último acto se desarrolla en un paisaje rocoso, propicio por lo agreste para su estado de ánimo angustiado, en el marco de una tormenta, manifestación de la voluntad de Dios.

- en la versión de Saviñon, más fiel a la narración bíblica, aparece la voz de Dios pronunciando el castigo para Caín, que huye con su familia lejos de sus padres. El éxito de Saviñón, quizá se deba a esa aparición de la voz divina, que se enraiza en la tradición española de la intervención final de la autoridad, en este caso, la suprema, en la trama de la obra y a su respeto por la narración bíblica.

En las últimas escenas Fernández y Figuero crea un ambiente romántico más acentuado que Saviñón; la traductora introduce en la descripción de la tormenta lo sepulcral y el ofrecimiento de Caín como víctima propiciatoria:

Saviñón	Fernández y Figuero
"¿Por qué no truenas celestial venganza?... Mas ya se acerca. En medio de los vientos	"Arroja sobre mí, justicia eterna, la lumbre entera de los astros todos;

el relámpago rueda: horrenda nube
me espanta y me circunda con su fuego."
[III,VI]

rompa ese rayo la celeste esfera
hecho en la eternidad para mi alma
el ímpetu del viento, el trueno suena;
su asiento dejo ya... brilla en los aires
inflamado vapor...densa niebla...
Abriose mi sepulcro en los abismos.
Aquí, Dios justo, tienes mi cabeza;
hiere...maldice...tu venganza grande
el justo teme, el criminal desprecia." [III,VII]

Esa ambientación prosigue en la escena octava, sin equivalente en Saviñón, que Fernández y Figuero sitúa en:

> "Sitio montuoso y escarpado: en el centro del teatro hay una eminencia desde donde se ha de precipitar Caín. Abel moribundo apoyado en el brazo de Tirsa y sus hijas. Eva."[III,VIII]

En la novena escena de Fernández y Figuero, se va oscureciendo la escena progresivamente, Caín reitera las expresiones de arrepentimiento y dolor; entonces Tirsa interviene. Primero la traductora introduce una acotación:

> "Tirsa, que hasta ahora ha estado contemplando en Abel, anegada en lágrimas, y traspasada de dolor, se incorpora, y apartando con sentimiento los ojos de su esposo, se dirige a Caín"[III,IX]

A continuación es ella misma quien lanza el decreto con la sentencia para el primer fratricida en el que destaca la soledad y el rechazo hacia el criminal:

> "...'En tu presencia
> verás que espira sin cesar tu hermano.
> Tus miembros temblarán con una horrenda
> continua convulsión; errantes pasos
> te han de conducir de sierra en sierra;
> prófugo, espantado, y perseguido,
> siempre gemirá bajo la eterna
> maldición del Señor. Manchas de sangre
> escritas en tu frente, las más ciertas
> señales darán, hasta la muerte,
> del fratricidio que causó tu diestra;
> y los mortales espantados todos,
> apartarán sus ojos de las sendas
> malditas de tu cuerpo inmundo
> con el tacto manchó de tu existencia.'"[III,IX]

Finalmente, en la traducción de Fernández y Figuero, Caín adopta una decisión fatal: abreviar su paso por la tierra ya que le ha sido denegada la existencia eterna y se le castiga con un destino cruel; el paisaje (los peñascos y los abismos) acompaña y facilita esa decisión:

> "Caín. [...]
> [¿]Qué me queda que hacer? nuevos horrores,
> y abreviar por mi mano tu sentencia.
> ¡Valles profundos! recibid el alma
> de este desventurado, que a Dios niega
> su culto y oblación...Ser poderoso,
> origen de mi ser, causa primera,
> ¿por qué animaste un cuerpo destinado
> al duro golpe de tu justa diestra?
> *Subiendo a la cima de un monte*
> Peñascos espantosos, confundidme,
> despeñadme, y desde aquí descienda,
> maldecido de Dios, a los abismos,
> el primer criminal que Dios condena.
>
> *Se acaba de oscurecer el teatro, y al ruido de un trueno horroroso se precipita Caín del peñasco, y cae muerto a los pies de Abel.*"[III,IX]

En Saviñón, escena VI y final, tanto la pregunta bíblica como esta sentencia corren a cargo de "La voz de Dios". En este autor, Caín, en cumplimiento de su castigo huye entre las rocas, alejándose de los suyos, aunque seguido por su mujer e hijos.

A pesar del juicio de Serrano y Sanz sobre la mayor calidad de la versión de Saviñón, creo que la de Fernández Figuero resulta históricamente mucho más interesante y estéticamente más atractiva. Es importante comprobar que ya en 1803 se publicaban en España obras que terminaban con el suicidio del personaje principal, en este caso contradiciendo incluso la narración bíblica bien conocida por el lector, anticipándose así en algunos años a las obras que se consideran iniciales del Romanticismo español como el *Don Alvaro;* un segundo elemento diferencial respecto a la obra de Saviñón, el paraje agreste y el progresivo oscurecimiento de la escena, preludian, del mismo modo, el ambiente romántico. Por último, hay que destacar la importancia del papel de Tirsa que asume el que corresponde a Dios y resulta igualmente transgresor de la historia conocida y aún más por su condición femenina.

Mª Rosa Gálvez de Cabrera: dramaturga estilísticamente ecléctica y temáticamente femenina.

Mª Rosa Gálvez es la única autora que estrenó varias de sus obras en los escenarios; es lógico suponer, entonces, que este destino condicionó la escritura de muchas de ellas y así lo expresa la propia Mª Rosa, como recogeré más adelante. Sin embargo, no tuvieron demasiado éxito y se conocen más, junto a las no representadas, a través de su publicación producida en dos momentos diferentes:

En 1801 en el *Teatro Nuevo Español,* (Tomo V. Madrid, D.Benito García y Compañía, 1801).

- *Ali-Bek, tragedia original en cinco actos: por Dª....*
- *Un loco hace ciento. Comedia en prosa para servir de fin de fiesta: por Dª...*
- *Catalina o la bella labradora. Comedia en tres actos traducida del francés por Dª...* Traducción de *Catherine ou la Belle Fermière* (1793) de Amélie-Julie Candeille (citada por F. Lafarga con el número 118).
- *El califa de Bagdad. Opera Cómica en un acto por Dª...* Traducción de *Le Calife de Bagdad* (1800), de Claude Godard d'Aucourt Saint-Just, música de Boïeldieu. Por otra parte, Leandro F. de Moratín atribuye *El califa de Bagdad,* original, a D.Eugenio de Tapia, que es atribuida a Gálvez por Paz y Melia sen el manuscrito 15897 de la Biblioteca Nacional.

En 1804, en sus *Obras Poéticas;* en el primer volumen publica sus comedias:

- *Bion,* Opera lírica en un acto, traducida del idioma francés. (pp.57-104). Traducción de *Bion* (1803) de François-Benoit Hoffman (recogido por F. Lafarga en su catálogo con el número 71).
- *El egoista. Comedia original en tres actos.* (pp. 105-236).
- *Los figurones literarios. Comedia original en tres actos.* (pp. 237-366)

En los dos restantes reúne sus obras trágicas y en el segundo coloca un prólogo en que defiende la escritura de tragedias en castellano frente a la sobrevaloración, y consiguiente abundancia, de las tragedias traducidas, en ocasiones pésimas; para justificar su propia producción, atrevimiento en esas circunstancias decía:

> "En esta época salen a la luz estas tragedias, que son originales, y sea cual fuere su mérito, sólo son produccion de una mujer española: nada hay en ellos de traducido, nada hay tomado sino de la historia o suceso que ha dado asunto al drama. Por consecuencia puedo llamar mías estas composiciones con harto más fundamento que los traductores, que se envanecen por el suceso de sus tareas en el teatro, sin reflexionar que los elogios públicos en semejantes representaciones o son al verdadero autor, a más bien al desempeño de los actores; quedando sólo para el traductor el interés pecuniario, injustamente asignado por lo regular a un trabajo, que sólo puede serlo para aquellos cortos ingenios, que nada son capaces de inventar por sí, y necesitan hallar los pensamientos, la acción, el orden, y en un palabra hallarse la obra compuesta para poder hacer algunos pinitos. Atrevimiento es en mi sexo, y en estas desagraciadas circunstancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias; pero espero que se me disculpe por el buen deseo que me estimula a promo-

ver o excitar los ingenios españoles, para que despreciando, como es justo, la mordacidad de los miserables, que les hacen tan indecente guerra, publiquen sus obras dramáticas."

Esas tragedias que describe como originales son:

Volumen II

- *Saúl*. Escena trágica unipersonal. (pp. 9-22)
- *Safo*. Drama trágico en un acto. (pp. 23-56)
- *Florinda*. Tragedia en tres actos. (pp. 57-130)
- *Blanca de Rossi*. Tragedia en cinco actos. (pp. 131-234)

Volumen III:

- *Amnón. Tragedia en cinco actos.* (pp. 3-99)
- *Zinda. Drama trágico en tres actos.* (pp. 100-168)
- *La Delirante. Tragedia en cinco actos.* (pp. 169-263)

No llego a publicar *Las esclavas amazonas. Hermanos descubiertos por un acaso de amor* (B.N. *Ms-16507)* y *La familia a la moda*. (B.I.T. *Ms. 61876*).

Las esclavas... fue representada en Madrid, sólo durante dos días, 4 y 5, en noviembre de 1805 en los Caños del Peral; mereció una breve crítica del *M.L.* (1805, IV; el subrayado es mío):

> "El argumento a mas de ser muy vulgar, no despierta la curiosidad. Estamos fastidiados de ver en el teatro encuentros de hermanos largo tiempo hacia separados; reconocimientos de esposas, de amigos, y cuando estos asuntos se tratan friamente sin presentar incidentes interesantes, es claro que el drama debe producir muy poco efecto teatral. No obstante notamos que el giro de la acción no era violento, y que estaba bastante bien preparado. El carácter de la Amazona Hipólita, en el cual consiste el interés (aunque poco) que tiene el drama, es exagerado, y demasiado fuera del orden. Así es que el público, que al principio se placía en su fortaleza, ya al término de la acción se incomodaba, pues, al parecer, no le agradaba tanta esquivez. Tiene defectos; pero en cambio hay algunas escenas nuevas y graciosas."

La crítica señala la poca originalidad de la anagnórisis final, habitual en la época, como herencia de la comedia tradicional y de la comedia sentimental; pero son las críticas al carácter de Hipólita y a los defectos de la obra lo que recibe una respuesta más enérgica de Mª Rosa Gálvez; ésta, aunque el *Memorial* no citaba al autor de la obra, respondía con una carta en el periódico de Quintana (*V.C.* 1805, 2º año, Tomo 4, nº XXIV, pp. 359-361). No tengo noticia de que el texto de dicha carta haya sido reproducido por ningún estudioso anterior a pesar de su importancia, puesto que incide en dos aspectos fundamentales como son la formación de los carácteres femeninos y las concesiones de la autora al público:

> "Señores editores de las *Variedades:*
>
> He visto en el *Memorial Literario* una noticia crítica de las *Amazonas cautivas*, que por su contenido infiero será de mi comedia original *Las esclavas amazonas*, que los periodistas del *Memorial* han tenido a bien juzgar, acaso para llenar una hoja que les faltaría en el cuaderno de aquel número, sin tener a la vista la comedia que censuran; pensaba no contestar a su crítica, pero porque no crean, si callo, que tiene razón, dirijo a Vmds. mi respuesta, para que la inserten en su periódico, recelosa de que los Señores Memorialistas no lo hagan en el suyo.
>
> Siempre me ha parecido mal que los Editores de tales papeles se abroguen la facultad de dar su voto en lo que no se les pide, y mas cuando no se trata de una obra impresa, que pudieran tener a la vista para juzgar con algun conocimiento; así es, que en mi comedia empiezan equivocando el título, y luego dicen... qué sé yo...así dicen: "estamos fastidiados largo tiempo separados, reconocimiento de amigos &c" Pues estos acaecimientos son los que dan motivo a los lances de esta sociedad, que aunque sean comunes, no lo son tanto como ver poetas contra la voluntad de Apolo, y escritores contra el gusto del público sensato, de lo que por desgracia estamos secos en nuestros días: dicen "que el carácter de Hipólita está exagerado, y por esto el espectador que se *placía* (lenguaje poético) al principio de su resistencia, se incomodaba a lo último de tanta esquivez, de que no es capaz una mujer en materia de amor. ¡Oh felices Adonis de nuestro tiempo! ¡Cómo se conoce en vuestra explica-

ción que no encontráis ninguna orgullosa amazona! acaso la mía, a pesar de la educación que había formado su carácter, a vista de uno de vosotros se hubiera derretido, pero acaso también os hubiera hecho la mamola, y por esto cuida de que el galán que había de rendir a mi heroína, tuviese carácter de hombre.

Item, dicen, que la comedia tiene defectos: eso ya me lo sabía yo, así como sé, que todos los que se compongan en las actuales circunstancias, los han de tener forzosamente, si el autor ha de contentar a los actores y al pueblo; así yo me vi en la precisión para no alarmar a los unos, de ponerle a mi comedia traducida del francés; y para complacer, o *placer* al segundo, de imitar las bellas escenas del *Desdén*, aunque en otras costumbres, y la inimitable versificación de nuestros poetas antiguos.

Y luego los conocedores de todo, menos de sí mismos, con su pujo literario salen metiendo la hoz *en mies ajena* ...¿por qué no examinan la refundición de Gabriela enmascarada bajo el título de Elvira y Perci?¿por qué no hacen una cosita original, para que veamos cuántos puntos calzan? Concluyo, pues, suplicándoles que no hagan noticias críticas de mis obras, mientras yo no se las envíe, y si no obstante se empeñan en ello, sepan desde ahora para entonces, que tendrán razón, pero yo callaré, porque no me hacen fuerza en tanto que no vea el título que tienen de censores, de elogiadores, y de...¡sea por Dios! a quien ofrece la noticia crítica en descuento de sus pecados poéticos. Su afectísima servidora María Rosa Gálvez."

Lo primero que merece atención es la reivindicación que la autora hace de su propia obra contra el hábito común de estas escritoras de proclamar su falta de ambición literaria; Mª Rosa Gálvez desea la gloria literaria y el éxito inmediato y lo declara continuamente. Además de la acusación al crítico, fustigador de obras ajenas porque carece de capacidad para crearlas, y de la burla, por el uso irónico del verbo "placía", es importante señalar cómo crea un personaje femenino no voluble en cuestiones de amor a diferencia de lo que debía ser habitual en las comedias y la exigencia de que el hombre conquistador posea cualidades que justifiquen su papel; pero, por encima de todo, este comentario reconoce que la autora ajustaba la obra a lo que creía que el público desearía, incluyendo a los actores que elegían las obras que representaban en función del éxito que tendrían ya que de él dependían sus ingresos. En este sentido, señala dos aspectos: el éxito de las obras traducidas, que le lleva a fingir este origen para la suya, y el gusto popular por la comedia tradicional española, al que cede; así, reconoce abiertamente que imita escenas de una obra de este tipo, *El desdén con el desdén*, trasladándolas a las costumbres de su época y con la humildad de afirmar que no alcanza la calidad de sus versos. Mª Rosa Gálvez refleja la pervivencia en el público del gusto por la comedia tradicional que justifica la presencia de muchos de sus componentes en aquellas obras destinadas a los escenarios y da la razón a los estudios posteriores que señalan que la Ilustración no supuso una ruptura con la cultura anterior, sino que convivieron llegando a una síntesis teatral muy del gusto popular.

Entre sus contemporáneos, mereció la atención de Leandro Fernández de Moratín y de Quintana; el primero en su *Catalogo...*[9] la cita como autora de: "Saúl, Blanca de Rossi(T), Safo, Florinda (T), Amnon (T), Zinda (T), Ali-Beck, La Delirante, Catalina o la Bella labradora, Un loco hace ciento."

La (T) indica que la obra es traducción; teniendo en cuenta que *Catalina o la Bella labradora* es ciertamente una traducción y que Mª Rosa Gálvez presenta las demás como originales, cabe preguntarse hasta qué punto es fiable esta información de Moratín. El editor de esta obra añade:

"De doña María Rosa Gálvez hay también Los figurones literarios, El egoísta, Las esclavas amazonas, La Delirante, Bión."

Quintana comentó sus obras en la crítica que le dedicó en su periódico:

"Pero la mayor parte de ella se compone de obras dramáticas y principalmente de tragedias originales. [...] diremos que las obras dramáticas de nuestra poetisa, mani-

[9] *Op. cit.*

fiestan en ello una osadía poco común, una actividad incansable, ingenio para inventar y facilidad para ejecutar.

Después de reconocer y anunciar estas buenas prendas, sería en nuestra opinión una severidad importuna empeñarse en manifestar uno por uno los defectos y descuidos que pueden hallarse en estas composiciones. Ya en primer lugar es un inconveniente para juzgarlas atinadamente la circunstancia de no haberse representado. Las obras dramáticas tienen mucho de cuadro de perspectiva: sino se las pone en su punto de vista, que es la escena, no se pueden calcular, ni su interés ni su efecto; y tal juicio ya en bien ya en mal parece concluyente en un estudio que después desaparece en el teatro. Ellas por otra parte son producciones de una dama; y ésta anuncia expresamente que no aspira a las perfecciones que puede poner en sus obras los ingenios que añaden al talento natural una instrucción que su sexo, y sus circunstancias particulares la niegan: ¡ y nosotros nos permitiríamos la pedantería grosera de citarla ante el tribunal de Aristóteles, de Luzán y de Blair, y denunciarla rigorosamente por las faltas cometidas contra las leyes que ellos han dictado?

Sólo nos contentaremos con manifestar que el estilo de las tragedias no tienen bastante color, que algunos asuntos que ha escogido no se presentan como muy interesantes, y que su facilidad en componer induciéndola a producir mayor número de obras, ha perjudicado a la perfección particular de cada uno. Varias escenas del *Amnón*, y el acto segundo de la *Delirante*, manifestando su ingenio y capacidad, hacen sentir que no haya empleado exclusivamente en estas dos obras toda su aplicación y el trabajo que ha esparcido en las demás.

De todos modos nuestra literatura, que entre las mujeres que se habían dedicado a componer versos, no contaba sino escritoras de coplas, puede desde ahora darse el parabien de tener un talento que al interés que llama hacia sí su sexo, reúne el mérito de haber producido un buen número de rasgos verdaderamente poéticos, que no sólo la harán respetables mientras viva, sino que pasarán su nombre a la posteridad."[91]

Quintana subraya así lo que su obra debe a su sexo y la falta de lima, que reduce la calidad a la que podría aspirar por su talento; en cuanto a su sexo, le sirve de excusa para no hacer una crítica más dura, pero también para valorar su cualidad única entre las escritoras, su dedicación al teatro, que no sería destacable en un varón. Aún así, el juicio crítico sólo señala la mediocridad de su producción, resaltando la facilidad de su escritura pero su poca inspiración.

Su obra teatral es la única que ha merecido, de entre la de las autoras de que me ocupo, un mayor interés entre los estudiosos posteriores. Ha pasado a la Historia de la Literatura fundamentalmente por dos motivos que se han convertido en estigmas: la primera es la supuesta relación con Godoy (que se reitera incluso en obras muy recientes[92]) que justificaría la publicación de sus obras y el trato de favor que merecieron algunas de sus composiciones, estrenadas en ocasiones especiales e incluso un cambio de censores cuando se encontraba con algún problema para estrenarlas. Contra esta opinión Daniel S. Whitaker[93] argumenta que no parece lógico justificar el volumen de su obra y el eco que obtenía en los medios periodísticos más importantes por una relación íntima con Godoy; el valor de estas razones es relativo pues no contradicen que se publique por influencia de Godoy y el carácter de los comentarios, muchas veces hirientes, no implica que sea considerada entre los literatos de la época, sino que podría ser recogida como una manifestación más. Si esa relación existió, su valor está en posibilitar la publicación y conocimiento de la obra de una mujer que, por razones de género, estaba destinada a permanecer en el olvido pero no debe condicionar negativamente el juicio que merece su obra, una de las más características, por la variedad, de su época.

---

[91] *V.C.* Año II, Tomo I (nº III), pp. 162-164.

[92] FERNANDEZ GOMEZ, Juan F.: *Op. cit.* p.699:

"Autora sobradamente conocida, no tanto como seguidora de la técnica teatral moratiniana, sino como producto legendario de sus "amores" con Godoy, benefactor e impulsor de sus producciones literarias, incluso cambiando censores cuando éstos no daban autorización para llevar a escena alguna de sus comedias."

[93] "La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez" *Actas del X Congreso de la A.I.H.* Tomo II. P.P.U. Barcelona, 1992, pp. 1551-1559.

La segunda razón de su permanencia en la Historia es la consideración de imitadora insigne de Leandro Fernández de Moratín, sobre todo por su obra *Los figurones literarios*, en que se creía ver una copia de *La comedia nueva;* así lo indicaba Alonso Cortés[94] y lo han repetido autores posteriores como John A. Cook[95] y todos los que se han basado en él (como Juan Luis Alborg). La similitud está en la observación rigurosa de las unidades neoclásicas, el uso del romance octosílabo y los tres actos, pero sobre todo en el tema de la crítica hacia el mal dramaturgo. Sin embargo, Eva Mª K. Rudat[96] rechaza que sea una simple imitadora de Moratín porque sus obras tienen argumentos, desarrollo y personajes totalmente originales; Whitaker[97] va más allá entendiendo la obra de Gálvez como una respuesta a la de Moratín marcada por la utilización de técnicas propias del sainete (la caricatura, los nombres alegóricos, la caracterización de un papel por la acentuación de uno o más rasgos, la lección a través de la acción de los personajes y no a través de un discurso moral como en Moratín) y marcada por el carácter femenino de su autora (que frente al ámbito masculino del café sitúa la acción en el interior de una casa, permite decidir a Isabel sobre su boda cosa que no permite Moratín dentro de su curriculum estético de mujeres obedientes, del mismo modo Gálvez premia a la mujer activa frente al castigo que la no obediencia merece en la obra de Moratín.

La característica de mediocre que ya señalaba Quintana la indican también autores posteriores como Cejador y Frauca[98], John A. Cook[99] e incluso hay un autor, J.L.Alborg en su *Historia de la Literatura*, que justifica la presencia de esta autora en su obra "Casi a título de curiosidad más que por su importancia real, acogemos a continuación el nombre de esta escritora..." para pasar a reiterar los datos y comentarios de la obra de Cook: las afirmaciones sobre su "íntima" amistad con Godoy, la mediocridad de sus composiciones y los juicios irónicos que mereció en su época sin ningún comentario personal que los sitúe en su verdadera dimensión. Del mismo modo, como ejemplo del ambiente de época más que de su literatura, se la cita como pincelada representativa de la participación de la mujer en la cultura dieciochesca[100].

Aun participando de estos prejuicios, John Alfred Cook le dedicó varias páginas de su obra[101] en las que analiza sus obras más importantes recogiendo, a la vez, toda la información sobre ellas (fechas y circuntancias de su publicación o representación)[102], los comentarios en los periódicos del

---

[94] Prólogo al volumen de las obras de *Bretón de los Herreros* (Espasa-Calpe S.A., Clásicos Castellano, n º92, Madrid, 1957.) p. X. "Fue una mujer, doña María Rosa Gálvez de Cabrera, quien supo al cabo aproximarse al modelo. De sus tres comedias, *Un loco hace ciento, El egoísta y Los figurones literarios*, está última es la mejor y más característica. Trátase de una imitación, aunque en verso, de *La comedia nueva*, en la que juegan personajes representativos como el erudito Don Panuncio, el constructor mecánico Don Cilindro, el anticuario Don Epitafio y el poeta Don Esdrújulo. Aquí, como en la comedia de Moratín, hay un vanidoso víctima de sus aduladores, que es el erudito don Panuncio; y también, como en aquélla, se trata de satirizar los extravíos literarios." p. X

[95] *Neo-Classic drama in Spain*. Grenwood Press, London, Reprinted in 1974.

[96] "María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico" *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer suplemento. Ed. David T. Gies y Rusell P. Sebold, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 84-91.

[97] "*Los figurones literarios* of María Rosa Gálvez as an Enlightened response to Moratín's *La comedia nueva*" *Dieciocho* 11, nº 1 (1988).

[98] *Op. cit.* p. 312. Ya he señalado que la considera imitadora de Quintana en sus oda heroica y altisonante "aunque muy de lejos"; en lo que se refiere a su teatro recoge el criterio de Quintana "[...] valen más según el padre Blanco, aunque no según Quintana, sus ensayos románticos, *Blanca de Rossi* y *Ali-bek* (1801), como tragedias, y por la pintura de costumbres las comedias *Un loco hace ciento* y *El egoísta*."

[99] *Op. cit.* pp. 395-402.

[100] Sus obras han servido, por ejemplo, para estudios sobre la mujer, como el de Inés Durruty *El hombre en la literatura de la mujer* (Gredos, Madrid, 1964):

"La nueva perspectiva en la que se enfrenta la mujer ahora, desconcierta; su actitud y la tónica general es de desequilibrio. ROSA GALVEZ, por ejemplo, en su comedia *Los figurones literarios*, traza con sátira extrema ese tipo de erudito que ella presenta lleno de afectación y rigidez psicológica, [...]. Su concepto fluctúa entre los ideales anteriores y el plano intelectual, como si no se decidiera a entrar en este nuevo mundo. Y es que quizá a la mujer española le va mejor el ideal anterior, y tanto es de apreciar esta observación, que esta misma autora, cuando escribe sus tragedias, que tienen mucha más intensidad que su lírica, vuelve a hacer surgir, en espíritu y de una manera encubierta, al hombre del siglo XVII, aquel enamorado ardiente, sensual y apasionado aunque llevado ahora por ideales renacentistas y entregado al mundo del espíritu."

La cita en sus obra sobre mujeres ilustradas Paloma Fernández Quintanilla y, en la que dedica a las escritoras españolas, Carolina Galerstein.

[101] *Op. cit.* pp. 395-402.

[102] Angel González Palencia en su obra *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1800-1833*. (Madrid, Tip. de Archivos, 1934-1935. Dos volúmenes) recoge algunas censuras de las tragedias de esta autora; la primera es la censura de Santos Díez

momento y, finalmente, su propio juicio crítico; señala como representadas las siguientes obras: *Ali-Bek* (representada en el Príncipe en 1801[104]; permaneció ocho días en cartel por debajo de los ingresos habituales de las obras de la misma época) lo que, segun este autor, le hizo abandonar la esperanza de representar otras de sus tragedias y contentarse con su publicación. Para servir de fin de fiesta a esta obra escribió *Un Loco hace ciento*[105], obra que gira sobre el personaje más tópico de la época: el petimetre recien llegado de un viaje a París que desprecia lo español en beneficio de una tintura superficial de conocimiento de lo extranjero; sufrió la censura porque en un momento delicado se consideró que se burlaba de los franceses que en aquellos tiempos acampaban en Madrid[106].

La familia a la moda (que Cook traduce como *The Modern Family*) fue elegida para inaugurar las representaciones de la nueva compañía de los Caños el 14 de abril de 1805 donde permaneció durante cuatro días protagonizada por Máiquez[107]; en el último momento parece que corrió riesgo de no ser representada ya que el censor eclesiástico la prohibió por "inmoral y escuela de libertinaje"[108].

Señala también que su propósito de aportar una buena traducción, frente a las detestables que inundaban la escena española, fue objeto de un censura que el autor califica de "despiadada" en el *M.L.* (1802, II, 97) referida a *Catalina o La bella labradora;* su frase más significativa es la que afirma que esta obra estaba traducida del francés pero no al castellano.

El propio Cook expone un juicio sobre *Ali-Beck* que se revela a todas luces exagerado teniendo en cuenta la calidad de la mayoría de las obras representadas en los escenarios de la época:

> "[...] one of the weakest, least interesting, and most confused of all tragedies performed during the neo-classic period. Its hard to understand how it could have been chosen for inclusion in The New Spanish theater or any other collection, unless it was through the intercession of Godoy."[109]

Sin embargo, no debe juzgarse tan duramente una obra que presenta las mismas características que otras producidas en su época; así Rosa Gálvez utiliza una combinación de elementos de

---

"Por lo que hace al drama en un acto intitulado *Safo* y al en tres actos intitulado *La negra Cinda* y a la tragedia en cinco actos intitulada *La delirante*, no hallo reparo en que se permita su impresión, así porque son un furto no despreciable del ingenio de una mujer, como porque son unas obras examinadas y aprobadas por el vicario eclesiástico, inquisidor ordinario de la villa de Madrid y su partido. Pero faltando esta circunstancia a la tragedia intitulada *Amnón*, en cinco actos de argumento sagrado y al monólogo *El Saúl*, igualmente de argumento sagrado cuyo examen no es menos correspondiente que el de las otras referidas al vicario e inquisidor ordinario, especialmente cuando se trata de una mujer que sin ser de aquellas matronas discípulas del máximo doctor de la iglesia, San Jerónimo, escribe sobre asuntos tan delicados de la Historia Sagrada, soy de parecer que se remitan al examen de dicho vicario eclesiástico, como asimismo las dos tragedias intituladas *La Florinda*, en tres actos, y *Blanca de Rossi*, en cinco, por contenerse en ellas algunas cosas que son impropias del examen del vicario eclesiástico. Es mi dictamen, salvo otro mejor."

El vicario escribió la siguiente censura:

"Vistas y reconocidas todas ellas por personas de mi confianza, me informan que son originales, que algunas se han representado en nuestros teatros con aceptación del público; que son recomendables por su invención, lenguaje, decoro y majestad; que la autora ha sabido escoger los asuntos que ha puesto en escena y ha conseguido manifestar su numen poético; que no hay nada en las tales piezas opuesto a nuestra santa fe católica."

La licencia se otorgó el 3 de noviembre de 1803. A.H.N. Leg. 5566 nº8.

[104] Cook señala que en ese mismo año escribe a la instancia correspondiente pidiendo veinticinco doblones a cambio del porcentaje que debería recibir por las representaciones de *Ali-bek*.

[105] En 1816 fue "reconvertida" en ópera. Juan P. Criado Domínguez (*Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*. Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1889) indica que fue refundida en ópera por D.A.S.U., y puesta en música por el maestro Esteban Cristiani: Cádiz, Imp. de E. Ricardo, 1816, un folleto 8º de 90 páginas. J. Herrera Navarro, *Op.cit.*, señala que el tema de esta obra habría sido tomado por la autora del sainete de Antonio González de León (1742-1818) *El francés por devoción*, que se representó en Sevilla el 20 de enero de 1773, y en el que "se ridiculiza la extravagancia de algunos jóvenes que se educan en Francia"; sin embargo, ha quedado evidenciado en este estudio el carácter común de esta crítica en la literatura de la época que hace desestimar un vínculo directo entre ambas obras.

[106] Margarita Nelken, en cambio atribuye esa censura a que "Tampoco éstas [sus obras] adolecen de pusilánimes en la expresión, y su excesiva licencia fue causa de que algunas, como *Ali-beck*, fueran acerbamente censuradas por su crudeza...".

[107] J. Herrera Navarro *Op.cit.* p.161 dice que esta obra fue representada del 14 al 16 de abril de 1805 junto a la opereta en un acto *El médico turco de Félix Enciso Castrillón*; repitió los días 2 y 3 del siguiente mes y en octubre de 1807; en 1824 fue representada dos veces en el Príncipe.

[108] COOK, J.A.: *Op.cit.* p. 400.

[109] *Ibidem*, p. 395.

diversos géneros y estilos en boga (lo sentimental, los componentes de la crítica ilustrada y el humor propio de los personajes caricaturescos del teatro menor, entre otros) para conseguir el éxito popular, lo que impide que respete fielmente las reglas poéticas; por otra parte, aunque no produce obras de una calidad sobresaliente, tampoco carece de cierto talento, igual, al menos, que el de otros autores que sí han sido considerados dignos de estudio.

Hay varios autores que señalan el carácter "prerromántico" de su obra; Enrique Rull[109], Rusell P. Sebold[110] y Francisco Ruiz Ramón (*Historia de la teatro español*[111]):

> "En un dramaturgo como María Rosa Gálvez, que publica siete de sus tragedias en 1804 podemos ya, al igual que en Quintana (*El duque de Viseo* o *Pelayo*), en Cienfuegos (*Zoraida* o *La condesa de Castilla*) e, incluso, en Jovellanos (en su *Pelayo* escenografía, movimiento escñenico, alusión reiterada a la *fuerza del destino*, acto III, esc.V y esc.IX, visión del romántico sabor de la esc. IV del acto V), percibir claramente los primeros síntomas de romanticismo."

Este autor señala la naturaleza como testigo de las angustias del alma y las exclamaciones a favor del amor libre ("Preferí ser su amante, a ser su esposa,...") presentes en su obra *Safo*[112] como elementos que ratifican su criterio.

En los últimos años, sin embargo, algunos autores han intentado despojar al personaje y a su obra de estos tópicos con un estudio que se basa más en lo que escribió que en el prejuicio crítico establecido por la tradición; este es el caso de Daniel S. Withaker[113] que ha escrito varios artículos sobre esta autora en que la califica, como escritora neoclásica que aborda temas propios del XVIII (contra la esclavitud negra en *Zinda*, a favor de la reforma del teatro neoclásico en *Los figurones*..., contra el matrimonio impuesto por los padres, la necesidad del control de las pasiones) pero sobre todo se ocupa de la mujer, proporcionando imágenes de ésta diferentes a las habituales en la época, y que presenta rasgos prerrománticos, recursos del teatro menor, etc...

> "Un repaso de estos temas comprueba la alta "autoconsciencia femenina" de la dramaturgia femenina. 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."[114]

---

[109] RULL, Enrique: *La poesía y el teatro en el s. XVIII (Neoclasicismo)*. Madrid, Taurus, Historia Crítica de la Literatura Hispánica, nº12, 1.987. p.113 "Interés relativo pero interesante por tratar a veces temas exóticos y anunciar ciertos caracteres románticos."

[110] En "Incesto,..." *art.cit.* la cita entre los que pertenecen artística y filosóficamente al primer romanticismo español, aunque algunas de sus obras sean neoclásicas.

[111] Madrid, Alianza Ed., 1967. p. 347.

[112] Jaime Moll (*Catálogo de las comedias sueltas de la R.A.E.*) señala una edición de *Safo* en Valencia, Estevan-1813 [1] 12 págs.

[113] "Darkness in the Age of Light: *Amnón* of María Rosa Gálvez." *Hispanic Review*, 58 (1990), pp.439-453. "La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez" *Actas del X Congreso de la A.I.H.* Tomo II. P.P.U. Barcelona, 1992. pp. 1551-1559. "Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in *La Delirante* of María Rosa Gálvez". *Dieciocho*, Vol. 16, nºs 1-2, 1993 pp.167-176. "An enlightened premiere: the theater of María Rosa Gálvez" *Letras Femeninas*, Vol. XIX, Nºs 1-2 (1995), pp. 21-32. Este mismo autor es el responsable de la edición de *Safo* ("*Safo*, by María Rosa de Gálvez (With Introduction and Notes)") *Dieciocho* (Vol.18, nº2, 1995, pp. 189-210.).

JONES, Joseph R. "María Rosa de Gálvez, Rousseau, Iriarte y el melólogo en la España del siglo XVIII." *Dieciocho*,19.2 (Fall 1996).pp. 165-179. Se ocupa del melólogo Saúl de esta autora y resume:

> "La mayoría de los dramas originales que escribió Gálvez ya no parecen ofrecer gran interés, tanto porque talentos superiores a los suyos trabajaron durante el mismo período como porque algunas de sus creaciones, como el melólogo, eran formas experimentales de una moda desaparecida. Sin embargo, no ha habido ningún esfuerzo de reevaluar las cualidades escénicas de su obra dramática sobre las tablas de un teatro. Sería instructivo, quizá hasta conmovedor, presenciar una representación restaurada de *Saúl*. Y, sin duda, las comedias de Gálvez *Los figurones literarios* y *Un loco hace ciento* encantarían a cualquier auditorio, si tuviera la oportunidad de verlas- en palabras de Quintana- desde el punto de vista apropiado, desde la butaca del teatro." *Ibidem*. pp.170-171.

Jones es también autor de "María Rosa de Gálvez: notes for a biography." *Dieciocho* 18, nº2, 1995. pp.173-186, al que ya he hecho referencia al referir la biografía de esta mujer.

Emilio Palacios Fernández (Op. cit) recoge la existencia de una memoria de licenciatura a cargo de Teresa Ramos González titulada *La obra dramática de María Rosa Gálvez de Cabrera*.

[114] "La mujer ilustrada como dramaturga:..." *art. cit.* p. 1554.

Como resumen de las características de su producción teatral Whitaker afirma:

> "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 de que María Rosa Gálvez es puente entre el Siglo de las Luces y el romanticismo en las tablas españolas.
>
> Segundo, la dramaturga malagueña incorpora a su obra la otra voz de la Ilustración española."[18]

Este autor no destaca, en cambio, que la mayoría de sus tragedias tienen como motivo conductor el honor femenino que pierden tras ser violadas y que lejos de merecerles compasión las condena al suicidio, desencadena guerras (*Florinda*) o justifica asesinatos (*Amnón*); otro factor considerable es la abundancia de suicidios femeninos (a las dos citadas se añade *Safo*). En otras obras Mª Rosa Gálvez utiliza la figura de mujer guerrera: *Blanca de Rossi* que lucha defendiendo las murallas de su ciudad contra un amante rechazado y *Zinda*, que es la jefe de una tribu enfrentada contra un malvado conquistador; éstas representan la figura del virago de éxito en su momento; todas estas mujeres se guían por valores más vinculados a la tradición que a la Ilustración, pues su comportamiento se basa en la defensa del honor, incluso el suicidio cuando se pierde sin que la maternidad y los deberes domésticos, lo propiamente femenino en la Ilustración triunfante, se reflejen (excepto Zinda, que además de guerrera es madre).

Así, respeta la tradición de una protagonista femenina para la tragedia, que, por causa de hombres que pisotean su inocencia o su confianza, está abocada a la autodestrucción; sólo Zinda sobrevive. Esta solución tampoco es propia de la Ilustración que hubiera optado por la retirada del mundo, que tiene además valor instructivo, y no por la muerte ejecutada en escena, sin respeto por el buen gusto neoclásico a favor del efectismo teatral, propio del Romanticismo posterior. En las tragedias destaca también la aparición de lo fantasmagórico, lo sepulcral y los presagios.

Las comedias son totalmente diferentes, primero sus protagonistas femeninas son mujeres decididas, graciosas y activas que tejen la trama en su propio beneficio como ocurre en *Los figurones literarios* y su contenido, lejos de las pasiones de la tragedia, defiende ideas ilustradas como la crítica, ya señalada, a las malas obras de teatro, la presunción de algunos personajes incultos y uno que no se ha destacado, el papel de la tía lectora de *Gacetas* europeas que presume de un dominio de la política internacional que no posee y que es incapaz de ver lo que ocurre bajo sus propios ojos; la crítica al viajero frívolo, que ya he señalado en numerosas ocasiones, aparece en *Un loco hace ciento* y en *La familia a la moda* recogiendo todos los tópicos de su caracterización (media lengua afrancesada, lamentos por el atraso de España, pretensiones amorosas, escarmiento del petimetre,...).

De sus tres obras traducidas dos, *Ali-Beck* y *El califa de Bagdad*, pertenecen a la corriente que encuentra en escenarios y costumbres exóticas el modo de agradar al público; no hay intención crítica, como ocurría cuando se sometía la sociedad europea a la perspectiva de una cultura distinta, sino intención de encantar la imaginación del espectador. Su tercera obra traducida, *Catalina o la bella labradora*, se acerca a la comedia sentimental (mujer inocente víctima de las circunstancias, anagnórisis final, progreso final de la heroína premiada con un matrimonio por amor, etc...).

Tras este breve repaso puede comprobarse que Mª Rosa Gálvez aborda todos los géneros y estilos que en su momento gozaban de mayor favor del público y, como ella reconoce en la carta

[18] *Ibidem*, p.1558.

al *Variedades...* ya citada, éste era una referencia fundamental a la hora de escribir sus obras. Debe, por tanto, considerarse, que las protagonistas femeninas, el carácter varonil de algunas de ellas, o el desenfado de las comedias responden, en buena parte, a lo que se considera garantía de éxito.

De toda su producción hay dos obras que merecen especial atención por su resonancia autobiográfica: *El egoísta y Safo*.

John A. Cook[115] considera, acertadamente, que *El egoísta*, comedia original en tres actos, pertenece al "género patético" (que utiliza como sinónimo de comedia lacrimosa), ya que el autor intenta corregir el vicio no mediante la ridiculización (lo que nos llevaría a la comedia) sino mediante el castigo y haciéndolo odioso. No queda constancia de que fuera representada y su publicación no llamó la atención como para merecer una reseña periodística.

La protagonista de *El egoísta*, Nancy, es una esposa amante víctima de un marido indigno (jugador, holgazán, infiel, cruel, mal padre) que llega a planear su asesinato. El interés radica en el paralelismo entre esta situación y lo que las últimas investigaciones indican sobre su vida: al igual que en la obra, su marido la arruinó por el juego, vicio que condenaba en sus poemas, y el matrimonio tuvo que disolverse. Nancy argumentaba así sobre la posibilidad de disolver un matrimonio, hecho poco común en la época:

"Nancy: Que el cielo,
aunque bendice los santos
vínculos del matrimonio,
también manda separarlos,
si la salud o la vida
en él están arriesgados." [III, XI]

Esta trasposición de su experiencia vital en comedia sentimental es significativa por cuanto supone una idealización de su propio papel en esa relación. En esta ocasión, la protagonista es la mujer virtuosa buena madre y abnegada y amante esposa incluso en la infidelidad de su marido al que intenta conseguir un puesto en la Corte para alejarlo del vicio. El carácter de esta modélica esposa se acomoda a la perfección de la dama de la comedia sentimental, víctima inocente, perseguida por la desdicha, precedente de un comportamiento burgués, doméstico y nada reivindicativo, frente a las ilustradas que exigían derechos como la elección de marido o la instrucción (asunto que aborda en *Los figurones literarios*, por ejemplo). Es la mujer que elogia también en sus poemas, ensalzando los valores que conducirán hacia el modelo burgués, esto es, sentimental más que intelectual, madre y esposa ejemplar.

Frente a ella, se sitúa el personaje prerromántico de Safo, poetisa de éxito y fama imperecedera que se suicida por una pasión amorosa frustrada por los poderes del sistema representados por el padre de su amado. Este personaje reúne varios significados; es el inicio tradicional de la genealogía femenina que autoriza su dedicación a la literatura y, por extensión, es la propia Mª Rosa Gálvez que se cree injustamente castigada incluso como autora; así, ejemplifica la imposibilidad de obtener la fama inmortal que expresa en sus poemas:

"Aristipo: ¿Y qué? ¿No habrá otras causas que te obliguen
a conservar la vida? ¿Qué? ¿Tu genio
imitador olvidará la gloria
de la futura edad, y el lisonjero
acento de la fama?
Safo: Son quimeras.
La fama ya no emplea sus acentos,
sino en elogio vil del poderoso.
Pues ha prostituido el universo
su aplauso al crimen, su favor al vicio,
y oprime las virtudes y el talento."

[115] *Op.cit.*

Al contrario que la protagonista de la obra anterior, se muestra partidaria del amor sin cadenas:

"Safo: [...]
Y en fin, llevando
mi constante fineza hasta el extremo,
preferí ser su amante, a ser su esposa,
que amor de libres corazones dueño
huye un lazo que impone obligaciones."

Aquella era estimada por su carácter, ésta es denostada y empujada al suicidio por su independencia. Frente a la pasividad del personaje de la comedia y la contención de los deseos (sólo concibe la felicidad dependiendo de su relación con su esposo), Safo expresa sin cortapisas incluso sus deseos sexuales que se anulará después en la concepción triunfante de la mujer en favor de sus instintos maternales:

"Safo: ¡Ah! Que ninguna
hubiera resistido al dulce fuego
que inspiraba Faón, cuando mis ojos
la vez primera por su mal lo vieron.
Él volvía de mirtos coronado
a ofrecer sacrificios en el templo
de Júpiter Olimpo, porque Atenas
lo declaró triunfante de los juegos.
Su rostro coloraba la victoria,
embellecido con el bozo tierno
de amable juventud. Casi desnudo
aún de la lucha, los hermosos miembros
descubría, que envidia el mismo Apolo,
y que el amor pueden inspirar a Venus."

Si Safo es su reflejo como autora, perseguidora del triunfo en el mundo masculino de la creación y económicamente independiente, también reafirma el tópico de que la moral de las mujeres dedicadas a las labores literarias es escasa; posiblemente se supone que si aspiran a igualar intelectualmente a los hombres también pueden desear sus libertades en el terreno de las relaciones humanas, saltándose en lo moral las barreras de contención que anulan en lo intelectual. Así, Mª Rosa Gálvez nos ofrece la descripción de una escritora que no respeta las imposiciones de la moral para las mujeres y que es vencida por el sistema y por una mujer, bella y seductora, que sí consigue, pese a su falta de talento, casarse con su amado; Safo es consciente de que su actitud, contraria al matrimonio, la ha conducido al fracaso y aún así persistió en su criterio. Nancy, al contrario, es el modelo de la sumisión absoluta al patrón de conducta impuesto: esposa y madre sacrificada hasta extremos insospechados; aúnque tampoco logra el éxito, la felicidad, debido a un marido vicioso, al menos gozará del respeto y la compasión de quienes le rodean frente a la esteril muerte de la poetisa griega.

En estas obras lo que viene a reflejarse es que los avatares vitales de Gálvez dan lugar a obras dramáticas de muy diferente estilo (de lo sentimental a lo prerromántico) en las que vuelca los dos aspectos diferentes que se habían observado en su obra: la ambiciosa creadora de los prólogos y de la carta al *Variedades*... que proclama su capacidad intelectual contra los ataques masculinos y la exaltación, fundamentalmente en sus poesías, del modelo femenino propugnado por la *Junta de Damas*, volcado en la beneficencia. Cubre sus pretensiones personales de gloria con la defensa del paradigma defendido por los más influyentes en un ejemplo de cómo la literatura femenina debía adaptarse a lo que de ella se exigía.

En suma, Mª Rosa Gálvez merece un estudio específico por la riqueza y representatividad de su obra, aunque su abundancia haya perjudicado su calidad; incluye en su obra la tensión entre sus aspiraciones como escritora y mujer (independencia e igualdad en lo moral) y la conciencia del modelo valorado que se esfuerza por presentar de manera positiva para conseguir la aprobación

personal y el éxito de público. Por ello es una autora fundamental a la hora de entender el siglo, el papel de las mujeres en él y el modo de manifestar las aspiraciones y frustraciones de las damas en esta sociedad.

Para concluir, en el género dramático se comprueba, de nuevo, que el grueso de la producción teatral de las mujeres del XVIII se da en los años finales de siglo; algunas no están fechadas (las de la Marquesa de Fuerte-Hijar, las de Zeballos y Laborda y *La Estuarda* de María Martínez Abelló) y el resto se concentran en los años que van desde 1775 (*La Laureta* de María Martínez Abelló), hasta 1805 (año en que se estrena *Las minas de Polonia* de María Gasca y Medrano); entre ambas *Catalin* de Rita de Barrenechea (1783), la obra *Buen amante y buen amigo* de Isabel Morón (1792), la tonadilla de Comella (1794), *La muerte de Abel vengada* de Fernández y Figuero (1803) y las obras de Rosa Gálvez (publicadas en 1801 y 1804). Se escapan a esta tónica las tragedias de Margarita Hickey traducidas en 1759, aunque se publicaron, como éstas, en 1789.

Las dos obras menores son originales y forman un grupo propio ajustado a las normas de este género (humor gestual, personajes-tipo, trama mínima,...); son obras de entretenimiento, sin intención instructiva aunque Joaquina Comella expresa en su obra la idea ilustrada de la conveniencia de que la mujer partícipe en la elección de su marido. El personaje de *La Anita* responde a un modelo de mujer, atrevida, activa, inteligente y con poder de decisión que combina el tipo de mujer de entremés destinado a ganarse al espectador femenino con la ambición de la mujer defendida en otras de teatro mayor.

El resto de las obras, como se ha visto, se dividen según su origen en traducidas, adaptadas y originales y según el género en tragedias y comedias.

Las obras traducidas lo son del francés, única lengua que conocían y en ocasiones mínimamente, las mujeres de la época que tenían cierta cultura; se eligen desde los trágicos (Racine, Voltaire) a la obra de Legouvé y la comedia sentimental de Pixerecourt (tal vez sólo adaptación de una obra de Kotzebue); Margarita Hickey elige obras neoclásicas que convierte, mediante la desviación ideológica y la adaptación formal, en tragedias rococó; la de Legouvé se acerca más al Romanticismo posterior, sobre todo en la versión de Fernández Figuero.

Las traducciones de Gálvez, también provienen del francés aunque, como explica en el prólogo del segundo volumen de sus obras, no elige tragedias; estas obras son la opera lírica *Bión*, la ópera cómica *El califa de Bagdad* y una comedia, *Catalina o la bella labradora*.

Por otra parte, la única adaptación que conozco, *La Laureta*, procede de un cuento de Marmontel que proporcionó material abundante a los dramaturgos españoles de la época y temas de éxito, como la amistad o la maternidad.

En las obras originales cabe distinguir, de nuevo, entre comedias y tragedias; tragedias son las escritas por Gálvez y *La Estuarda* de María Martínez Abelló que mantienen las características de este género: verso endecasílabo, protagonista femenina, grandes y universales pasiones,...

La mayor parte de las demás obras originales conservadas llevan el calificativo de comedias en el título; entre ellas debe distinguirse aquellas que estaban destinadas a ser representadas delante del público y las que sólo se escribieron como entretenimiento literario para un círculo privado.

A este segundo grupo pertenecen las obras de la Marquesa de Fuerte-Hijar y la de Rita de Barrenechea, Condesa del Carpio y Margarita Hickey, como lo indican las copias cuidadas de la Marquesa y, en el caso de la Condesa, la publicación realizada por el Editor sin consulta previa a la autora. Las obras de ambas indican que se trata de conservar la creación de la dama y no de un instrumento de trabajo para los actores o de escrito destinado a la publicación.

Ya he subrayado la relación de estas dos mujeres por sí mismas y a través de sus maridos con el mundo teatral de la época; este conocimiento se refleja en sus comedias que se acomodan a un género teatral en boga (como *El Eugenio* a la comedia sentimental) y recogen las ideas ilustradas respecto de la mujer: libre elección de esposo, derecho a la educación, domesticidad y pasividad. Lo mismo ocurre con las obras traducidas por Margarita Hickey, que son adaptadas al modelo de la tragedia rococó.

Frente a ellas, el resto de las comedias se conservan en copias poco cuidadas o editadas en folletos que se encuadernan junto a las de otros autores.

Tienen en común la combinación de rasgos de los diferentes estilos en boga (sentimentalismo, comedia tradicional, prerromanticismo y géneros menores) que garantizarían el éxito público, lo que se logra en algunos casos ya que se reeditan y representan en años posteriores. Esta síntesis indica la pervivencia del gusto por la comedia tradicional española, el calado social de algunas ideas de la Ilustración y la efectividad de los recursos de la comedia sentimental; por otra parte, hablaría del éxito de estas obras mixtas frente al cumplimiento estricto de las reglas.

En segundo lugar, sus mujeres, actúan de acuerdo al patrón de la damas de la comedia tradicional en cuanto a que se rigen, fundamentalmente, por la idea del honor (motor en *La dama misterio*, *Buen amante y buen amigo* y en muchas de las tragedias de Gálvez) que viene a coincidir con la virtud femenina que defiende la Ilustración. En cambio, las obras no representadas están protagonizadas por mujeres burguesas, domésticas, cultivadas, que dominan sus pasiones y controlan sus vidas no mediante la rebelión sino mediante el buen juicio con que defienden sus posturas y convencen a sus progenitores o responsables.

En este género, las autoras no pueden seleccionar el público, a diferencia de la poesía y, sobre todo, la novela, género específicamente femenino; el protagonismo femenino (salvo *Buen amante y buen amigo*, en que la mujer es la excusa para desarrollar la virtud del personaje principal) obedece, aquí, a causas diferentes: la víctima inocente que protagoniza la comedia sentimental, por su mayor debilidad y necesidad de protección; la importancia del sector femenino en el público, que fomentaba la aparición de viragos; en las no representadas, permitía expresar ideas y defender opiniones sobre las de su sexo; por último las heroínas de tragedia siguiendo una tradición clásica.

CONCLUSION

La primera conclusión de este estudio es que **sí hubo escritoras en la Ilustración española** [1759-1808]; en este trabajo recojo, siguiendo criterios estrictos, a 39 autoras que crean en todos los géneros y publican su obra en todos los formatos: obras completas, comedias sueltas, periódicos y folletos.

Algunas de ellas son figuras destacadas de la literatura de la época por su abundante producción (Mª Rosa Gálvez, Margarita Hickey), su aportación de una perspectiva femenina a los temas propios del momento (Marquesa de Fuerte-Hijar), su anticipación de rasgos propios de gustos posteriores (Mª Gertrudis de Hore), etc...; otras deben recordarse sólo como ejemplo del intento femenino de participar en la cultura del momento y obtener el derecho a escribir que será finalmente limitado. Aún así son importantes pues facilitan la posterior aparición de las escritoras románticas, algunos de cuyos rasgos (como la contención de la pasión) anticipan.

Su obra presenta las mismas características generales que la masculina de la misma época:

- cada una responde, en líneas generales, al estilo concreto de su momento: hay autoras posbarrocas (Sor Ana de San Jerónimo) y neoclásicas (Mª Rosa Gálvez), los elementos del gusto rococó están presentes en la poesía (Mª Martínez Abelló o Mª Gertrudis de Hore) y en el teatro (Margarita Hickey); recogen ideas ilustradas (sobre la crítica del comportamiento femenino sobre todo), el sentimentalismo de fin de siglo, dentro aún de lo ilustrado ya que imponen el férreo control de la razón sobre las pasiones, y la generalizada atracción por lo fúnebre.

Del mismo modo, participan en las publicaciones propias de la época, como los folletos, y en todods los géneros literarios como las poesías de relación (entre tertulianos, de felicitación) y áulicas, los pronósticos, la comedia sentimental y neoclásica, etc...

Aún ajustándose en el tiempo a las características de la literatura masculina, la mayoría aportan las peculiaridades de una vivencia femenina: el arrobo ante el niño Jesús, la crítica a la conducta amorosa de los varones, la subjetividad al servicio de la instrucción moral de otras mujeres, el encubrimiento de los sentimientos en las artificiales formas de lo pastoril (mostrar amor humano a un hombre rompería el deseado pudor femenino). Hay además temas para los que las capacita su propia experiencia vital (los engaños de los hombres, las fatales consecuencias de la pérdida de la belleza o la virtud,..). La existencia de asuntos propiamente femeninos favorece que algunos varones firmen con nombre de mujer.

- la traducción es una parte importante de su actividad. Traducen, todas excepto Inés Joyes Blake, del francés como lengua del original o de una adaptación previa y de acuerdo con los criterios de la época, modificando y adaptando el original a los gustos del país y las exigencias de la censura y la sociedad. Algunas de sus traducciones contribuyen de forma importante al conocimiento de la literatura europea en España.

Como mujeres, con acceso limitado a la cultura, traducir les permite hacer oír su voz bajo la autoridad de otro (incluyendo notas, supresiones o adiciones que expresan su opinión personal) y atreverse a participar en una actividad cultural protegidas bajo el manto protector de un autor reconocido.

Para el teatro eligen autores de prestigio (Racine, Voltaire) o de éxito (Marmontel, Legouvé y

Pixerecourt); para la novela autores morales (Le Prince de Beaumont, Miguel Angel Marín, Marquesa de Lambert,...) y en algunos casos acentúan esa intención moralizadora con sus aportaciones personales .

Con respecto a las **características de su obra:**

- muestran la influencia de la literatura clásica española: en las poetisas religiosas destaca la de los místicos (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, o el ascético Fray Luis de León), en las laicas la de los autores del XVII español (como Góngora). La comedia tradicional también pervive en aquellas obras de teatro destinadas a la representación.

También, algunas y con menor importancia, como Mª Gertrudis de Hore con su referencia a Young, reflejan la obra de autores contemporáneos extranjeros.

- acorde con el carácter propio de la Ilustración española y con la realidad del momento, la religión tiene un papel importante en sus obras; todas las que tienen una obra de magnitud considerable dedican algún poema a este tema y en las novelas se defiende la ética cristiana como base necesaria de la educación femenina.

- Sin embargo, la obra de estas mujeres se diferencia de la de sus contemporáneos masculinos porque queda **condicionada,** en mayor o menor grado, **por el constructo cultural de género** impuesto en su época, que evoluciona a lo largo del período estudiado hacia la progresiva reducción del derecho femenino a la educación y la participación pública. Se resume en la filosofía que inspiró la creación de la *Junta de Damas*: que las mujeres, desde sus casas, se ocuparan de aquellos asuntos para los que estaban naturalmente más capacitadas (caridad enfocada hacia mujeres y niños), sin intentar ocuparse de los asuntos públicos, correspondientes a los hombres.

En lo cultural, ese constructo se refleja en la exclusión de los estudios académicos reservados a los varones, para lo que se esgrime la incapacidad biológica y el peligro para su integridad moral; en lo literario supone que no se considera su obra con el mismo criterio que las masculinas sino en un mundo exclusivamente femenino, separado e inferior: carece de mérito y calidad literaria, ya que no poseen ni la capacidad natural, el talento, ni la preparación académica necesaria para lograrlo y su mayor virtud es la de ocupar de manera útil el ocio de su autora y servir de ejemplo a las demás mujeres. Así la literatura femenina ideal es la que, careciendo de ambiciones personales, tiene como objeto alejar a la escritora del peligro de la caída moral y educar a las lectoras en el mismo sentido.

Este constructo de género **tiene tres consecuencias para la literatura femenina:**

1º Se cree que existe una literatura propiamente femenina (de escasa preparación, con encanto pero sin arte, que aborda temas como la maternidad o la crítica de costumbres que les atañen) que permite que un varón firme como mujer por distintos motivos: incentivar su escritura o ridiculizarla (aludiendo a los defectos típicos femeninos como el derroche, la ignorancia o la presunción) recurriendo a la hipérbole, protegerse de peligros, abordar temas vinculados a la mujer (cortejos, tertulias, etc...) que perderían fuerza tratados por un hombre.

2º La crítica renuncia a enjuiciar los valores literarios de la obra utilizando, en cambio, como criterios la belleza de su autora, su encanto, su dedicación y su ejemplaridad; de forma paternalista supone que son incapaces de la creación artística y las alienta en virtud de los beneficios personales y sociales que se derivan de su ocupación. Se demuestra en censuras, críticas periodísticas y, sobre todo, cuando los que suplantan a una mujer argumentan a favor de su supuesta identidad utilizando estos argumentos como prueba.

3º Fuerza a las autoras a adoptar una postura ante esas imposiciones rechazando, aceptando o adaptando su obra a las características que se les supone; esta actitud se manifiesta a través de tópicos específicamente femeninos y la configuración peculiar de los preliminares y determina, además, la elección del género y estilo de la obra (original o traducida), la selección de público y los objetivos que manifiestan tener para su creación.

A. Las que aceptan este concepto de su literatura. La mayoría de las autoras, y las de mayor consideración (excepción hecha de Gálvez, perpetuada en la historia por razones extraliterarias),

como Mª Gertrudis de Hore asumen la progresiva imposición del modelo de mujer burguesa como mujeres y como creadoras de figuras femeninas en sus obras, lo que dota de características específicas a su obra, concebida, en buena parte, para expresar esa adhesión.

- En el prólogo utilizan tópicos con los que ajustan su imagen a la figura impuesta: debilidad femenina, carencia de arte, la creación como entretenimiento útil (lo que supone manifestar falta de ambición literaria y el cumplimiento previo de las tareas domésticas), publicación por consejo u obediencia y el miedo a escribir. En su caso todos ellos son, más que lugares comunes destinados a conseguir la benevolencia del público, la declaración de que asumen su puesto en la literatura reforzando la idea de la incapacidad creativa y marginación de la literatura femenina; la modestia, por ejemplo, trasciende el tópico cuando motiva la publicación anónima y destrucción de obras por parte de algunas de ellas.

Los preliminares se limitan a un escueto prólogo, y en su caso, una dedicatoria, sin intentar justificar su creación más que por la utilidad que en lo moral se derive para sus lectoras.

- Crean un universo femenino. Decididas a evitar la competencia en un mundo único compartido con los varones, se reducen voluntariamente a un universo femenino seleccionando un público de su mismo sexo. Dado que no acceden a estudios formales, utilizan la autoridad que les proporciona su experiencia para dirigirse a las mujeres en sus prólogos o como interlocutoras en los poemas con intención de ilustrarlas en asuntos de moral, religión y amor; se proponen como ejemplo de conducta por lo que dicen y por su actividad útil.

Tratan temas femeninos específicos, como el amor, las relaciones con los hombres, la maternidad, la polémica sobre su talento y, sobre todo, exponen su concepción de la realidad dividida en dos ámbitos contrapuestos: el exterior, público, peligroso, masculino y el interior, privado, doméstico, femenino en el que buscan refugio; dedican su obra a destacadas damas de la sociedad y utilizan protagonistas femeninas que actúan como conductoras de su doctrina moral que respaldan con lo que de sí mismas muestran en prólogos o poemas.

- Se convierten en difusoras del modelo propuesto y ensalzado: traducen obras que transmiten los valores de modestia, virtud, utilidad y silencio.

- La creación literaria es más que secundaria pues su objetivo es la utilidad (aunque acompañada con lo agradable) tanto para sí misma como para las demás mujeres; buscan reconocimiento, pero es el reconocimiento a la perfecta asimilación del modelo que se les impone (por ello ninguna, excepto Rita Caveda, se plantea la suya como una labor continuada).

Las obras más representativas de esta asunción del constructo de género son las escritas en los últimos diez años del XVIII y principios del XIX coincidiendo con el triunfo como modelo del ideal de mujer burguesa, doméstica, pasiva que se va configurando a lo largo del siglo y que se culmina con la Sofía de Rousseau. A este grupo pertenecen las novelas morales (*Cartas de Madama de Montier* [1798], *Cartas de una tía*...[1800], *Lidia de Gersin* [1804] y *Virginia* [1806]; en la traducción de las *Cartas de una peruana* [1792] su autora ha acentuado la carga moral), que cuentan con un éxito considerable como demuestra sus reediciones. Las poetisas se esfuerzan por ajustar su expresión y su mensaje al ideal en boga (como María Gertrudis de Hore en su obra pública) y en teatro las autoras más cultas, la Marquesa de Fuerte-Híjar y Rita de Barrenechea, defienden algunos derechos femeninos (elección de marido, por ejemplo) que adaptan a la mujer burguesa frente a la barroca defendida por aquellas obras que tenían como destino el éxito popular.

El éxito de estas obras y los elogios que recibieron en censuras y críticas periodísticas demuestran que este tipo de literatura es el que se considera propio de las mujeres, garantizando la aceptación social de sus autoras.

B. Otras autoras se adaptan, a su pesar, a estas exigencias del concepto de literatura femenina; manifiestan en los preliminares, su oportunidad de enfrentarse al lector y al crítico, su voluntad de ajustarse a las características que se les supone pero demuestran en su obra que se consideran injustamente valoradas y reivindican su capacidad creadora:

- A pesar de la tendencia general a reducir el número de textos preliminares estas autoras

incluyen apologías, censuras y cartas privadas con objeto de defender su derecho a escribir y el mérito de sus obras; recurren también al respaldo masculino.

- Utilizan tópicos marcados por el género (como la debilidad, el miedo, o la falta de arte y ambición literaria) pero descubren su carácter tópico al exigir después reconocimiento para su labor, abordar difíciles tareas de creación y contestar en los preliminares a las críticas recibidas en razón de su sexo: los tópicos son sólo la afirmación necesaria destinada a aplacar la ira de los críticos mostrando sumisión a lo que de ellas se espera.

- No se dirigen exclusivamente al público femenino; no proponen instrucción moral para las mujeres y no reconocen más utilidad que el arte a su obra. Entran en la competencia prohibida con los varones al no resignarse al limitado alcance que se supone a su obra.

- Publican géneros literarios de creación y traducen muy poco; escriben teatro (y si lo traducen se hacen de acuerdo a las reglas neoclásicas, es decir basándose en las reglas del arte), poesía, pronósticos e incluso dramas originales.

Estas autoras, entre las que destacan Mª Rosa Gálvez, Margarita Hickey, Inés Joyes Blake y Teresa González, escriben en los años finales de los 70 y los 80 (excepto Gálvez que lo hace a principios del XIX); entre ellas se encuentran la mayoría de las mujeres que escriben o traducen obras de teatro sin ajustarse a los criterios de la elite cultural y pretenden el éxito popular acomodando sus figuras femeninas al tipo de la comedia tradicional (con alguna tintura de ideología ilustrada y sentimental) y no al del drama burgués.

C. Finalmente están aquellas que no mencionan su sexo como elemento condicionador de su obra, son Clara Jara de Soto, única autora de novela original, y y Josefa Amar y Borbón. No es que ignoren las consideraciones de género (Clara Jara de Soto escribe un poema en que refleja el desdén masculino por la obra de las mujeres) sino que no se consideran marcadas por su condición a pesar de que pretendan imponérselo.

APENDICE I

DATOS BIO - BIBLIOGRAFICOS DE LAS AUTORAS ESTUDIADAS

CAYETANA AGUIRRE Y ROSALES

Es la autora de la traducción de *Virginia* (aunque Ferreras, que cita por la edición de 1826, dice no haber encontrado el original de esta novela); en su primera edición incluía en portada la referencia al autor del original francés: "Escrita en francés por el P. Miguel Angel Marín, Religioso Mínimo", aunque esta mención no aparece en ediciones posteriores.

La primera edición en castellano es de 1806 y tuvo numerosas reediciones a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, algunas de ellas en París.

- *Virginia o la doncella cristiana. Historia que se propone por modelo a todas las señoras que aspiran a la perfección evangélica. Por* ... París, Librería de Garnier Hermanos, 1858.

B.N. Sgn: 4-34265.

A.H.N. Estado 3234 nº 11.

JOSEFA AMAR Y BORBON

Se sabe que nació en Zaragoza en el año 1753, hija de D. José Amar, médico de Cámara de Fernando VI, y de Dª Ignacia Borbón. Aprendió francés y latín, con D. Rafael Casalbón y griego con D. Antonio Verdejo. Casó con D.Joaquín de Fuertes Piquer, oidor de la Real Audiencia de Aragón.

Ingresó en 1782 como socia de mérito en la Sociedad Económica de Zaragoza, y en 1787 en la de Madrid; también fue admitida en la Sociedad Médica de Barcelona. Aún vivía en 1802.

- *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española, contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Disertaciones del señor Abate Javier Lampillas. Traducidas del italiano al español por..., residente en la ciudad de Zaragoza.* Zaragoza, Blas Miedes, 1782-1784.

Dip.B.: R. 2703.

- *Discurso sobre el problema de si corresponde a los Párrocos y Curas de las aldeas el instruir a los labradores en los buenos elementos de la economía campestre: al cual va adjunto un plan que debe seguirse en la formación de una obra dirigida a la mencionada instrucción del Señor Francisco Griselini, miembro de las principales Academias de Europa, y Secretario de la Sociedad Patriótica de Milán... Traducido del italiano, por encargo de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, por Doña..., Socia de mérito de la misma.* Zaragoza, Blas Miedes, [s.a] [1784].

- *Importancia de la instrucción que conviene dar a las mujeres.* Zaragoza, [s.i.] 1784.

Palau nº 10720. Citada también por Aguilar, que dice no conocer ningún ejemplar.

- *Ramillete de escogidos consejos que la mujer debe tener presentes en la vida del matrimonio.* Zaragoza, 1784.

Palau nº 10721. Citada por Aguilar, que no conoce ningún ejemplar.

- *Respuesta del señor Abate Don Javier Lampillas a los cargos recopilados por el Señor Abate Tiraboschi en su carta al Señor Abate N.N. sobre el Ensayo histórico-apologético de la Literatura*

Española. Traducida del italiano por Doña... Va añadido un Indice alfabético de los principales autores y materias... formado por la Traductora. Zaragoza, Blas Miedes, 1784.

- *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres.*

Publicado en *M.L.*, agosto de 1786, pp. 399-430.

Hay traducción italiana del Padre Masdeu, Roma, 1789.

- *Oración gratulatoria que la Señora Doña...elegida Socia de mérito, dirigió a la junta de Señoras en 1787.* Madrid, Sancha, [s.a.].

Publicado en el *M.L.*, XII, 1787, pp. 588-592.

- *Memorias literarias de varios escritores de la Corte.* Madrid, [s.i.], 1787.

Palau nº 10725. Aguilar no conoce ningún ejemplar.

- *Preludios poéticos.* Madrid, [s.i.], 1788.

Palau nº 10726. Aguilar no conoce ejemplar.

- *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres, por Doña..., Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa, y de la Junta de Damas unida a la Real Sociedad de Madrid.* Madrid, Benito Cano, MDCCXC.

Edición moderna: Edición de Mª Victoria López-Cordón. Madrid, Cátedra, 1994.

RITA BARRENECHEA Y MORANTE

Fue conocida por su título de Condesa del Carpio; nació en Bilbao hacia 1750 (según los datos de Serrano y Sanz que recoge también Herrera Navarro) siendo su padre D. José Fernando de Barrenechea y Novia de Salcedo, Marqués del Puerto y Dª Ana María Morante de la Madrid y Castejón, Marquesa de Solana. Jean Baticle[1], sin embargo, fecha su nacimiento con exactitud en 1757. Tras la muerte de su madre en 1761 (que le hizo heredar el título de marquesa de Solana), se trasladó con su padre (que había recibido las sagradas ordenes y beneficiado con una canongía en la catedral de Santiago y el cargo de Diputado-Administrador general de los Votos del Santo Apóstol en el distrito de la Real Chancillería) a Valladolid. En esta ciudad, se educó en el monasterio de las Huelgas y se casó, en 13 de enero de 1775, con D. Juan de Sahagún de la Mata Linares y Vázquez Dávila y Arce, Conde del Carpio y Alcalde del crimen en la Real Audiencia de Barcelona, adonde se trasladaron.

Tuvo, si creemos a Jean Baticle una sola hija, Francisca Javiera (aunque Serrano y Sanz menciona otra, María Martina, que habría muerto enseguida) nacida en 1778. Se trasladaron a Madrid, cuando le nombraron Ministro del Real Consejo de Ordenes. Allí murió el 23 de noviembre de 1795. La misma autora amplia la información, señalando que fue una de las ocho mujeres que formaron el primer grupo de miembros de la Junta de Damas, en la que ingresó en 1787 (junto a Dª Mariana Pontejos, la condesa de Fernán Núñez y Mª Rosario Cepeda entre otras). El 29 de agosto de 1794, ya enferma, otorga a su marido poder para testar tras su muerte que Jean Baticle fecha, igual que los anteriores, en 23 de noviembre de 1795.

Tuvo amistad con Mª Rosa Gálvez, que le dedicó el poema *La noche*, y fue retratada por Goya, en lo que Baticle interpreta como un intento de dejar a los suyos un recuerdo de su persona; Jean Baticle subraya que en esa pintura se refleja el extraño encanto de la marquesa, basado más en su actitud que en su belleza:

> "La marquise de la Solana ne figurait pas parmi le plus jolies femmes de son temps et pourtant Goya nous en a laissé une image inoubliable. Il se dégage de cette silhoutte gracile á l'attitude rigide, de ce visage ingrat aus traits représentés sans complaisance, un charme étrange qui provient de la distinction de son allure, de l'expression émouvante de son regard fixant le peintre calmement, d'une manière réservée quoique bienveillante."[2]

---

[1] *Goya*. Paris, Fayard, 1987. También Baticle, Jean: "Le portrait d'une grande dame: la marquise de la Solana par Goya" en *Hommage á Hubert Landais*. Paris, 1987, p. 171-174.

[2] *Ibidem*, pp. 216-217.

Sobre su carácter asegura Glendinning[1] que esta familia desaprobaba el estilo de vida de aristócratas como la duquesa de Alba:

> "...el marido de Doña Rita, y conde del Carpio, pedía a su esposa en septiembre de 1785 que saludara a la de Alba de su parte en Madrid, y le diese 'una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no la toma, peor para ella'. Según el conde, Cayetana tenía aficiones poco dignas de su clase y estado, empleando su tiempo 'en cantar y envidiar a las majas'."

Su marido también se dedico a la literatura a la que aportó una traducción al castellano de *Horace* de Corneille, que fue presentada el 9 de febrero de 1765 (antes de su boda, por tanto) a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País[4], y escribió, en sus cartas a Jovellanos, sobre *El viejo y la niña* y otros acontecimientos teatrales[5].

Escribió la condesa numerosas cartas a su marido durante una temporada en que por razones de salud se vio obligada a volver a Bilbao. Cavanilles[6] aseguraba que había escrito "dos comedias muy buenas", y se conservaban manuscritos (*La aya*, una comedia en un acto, una comedia sin título, apuntes para varias comedias y descripción de un viaje por la mancha) y *Catalin*, una breve comedia en un acto. En la Biblioteca Nacional no hay ningún manuscrito de esta mujer, pero se conserva la comedia *Catalin*:

- *Catalin*. Jaén, [s.i.], 1783.

B.N. Sgn: T-10401.

JUANA BERGNES Y DE LAS CASAS

Los datos que conocemos de esta mujer proceden, indirectamente, de los estudios sobre su hermano, el afamado helenista Antonio Bergnes de las Casas. Sabemos así que su familia tenía una desahogada posición económica (a la muerte de su padre en 1835, Juana recibe una casa "en atención a los muchos favores que tengo recibidos...y que han servido al aumento de mi patrimonio"; además de la tercera parte de los bienes, al igual que sus hermanos[7]).

Su apellido, poco común en Cataluña, tiene diferentes grafías (Bergnes, Vergnes) y parece proceder de Francia.

Nació en 1791, diez años antes que su hermano (gemelo a su vez de una niña llamada Rosa), según se deduce de la dedicatoria de *Lidia de Genlis* en la que declara tener trece años. Además de ocuparse del cuidado de su casa, se casó y tuvo un hijo, D.Antonio Rave Bergnes, catedrático de la facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona y primer biógrafo de su tío Antonio.

Su hermano, en opinión de Ferreras[8] (que no recoge a Juana como traductora, por cierto) tuvo un importante papel como editor, pues fue el introductor de Walter Scott en España contribuyendo a afirmar la "novela histórica", lejos del estilo de novela traducida por su hermana para complacer a su familia.

- *Lidia de Gersin o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de las niñas de la misma edad. La tradujo del francés la Señora...* Barcelona, Imp. de Brusí y Ferrer, 1804.

Anunciada en la *Gaceta*, 2 de abril de 1805.

Biblioteca de Catalunya. Sgn.: 082.1 varia 1-1-12º.

Paula Demerson cita la obra como *Lidia de Gersin o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de los niños de la misma edad. La tradujo del francés la*

---

[1] GLENDINNING, Nigel: *Goya. La década de los caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

[4] Citado por HERRERA NAVARRO, J.: *Op. cit.* pp. 298-299.

[5] Citado por GLENDINNING, Nigel: *Op. cit.* pp. 123-124.

[6] COTARELO Y MORI, E.: *Op. cit.*, p. 313.

[7] OLIVES CANALS, Santiago: *Bergnes de las Casas. Helenista y editor. 1801-1879*. Barcelona, C.S.I.C., 1947.

[8] FERRERAS, I.: *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1979.

Señorita... de quince años de edad. Un tomo en 8º. Obra titulada también *Memorias de Milord D**** e imitada del inglés por Laplace.

Además de la traducción de *Lidia de Gersín*, es autora de la de *Flora o la niña abandonada, novela inglesa, que tradujo al francés Mr. T.P. Bertin, y presenta ahora Doña Juana Bergues, natural de Barcelona, de edad de 16 años*, anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 15 de Septiembre de 1807. No se conoce ejemplar.

RITA CAVEDA Y SOLARES

Es tía de José Caveda y Nava, a quien enseñó francés y latín, lo que indica que recibió una educación no muy frecuente en las mujeres de la época; Etelvino González López recoge los datos fundamentales de su biografía[9]: nació en Villaviciosa el 12 de abril de 1760; el 6 de febrero de 1791 firmó capitulaciones matrimoniales y se casó el 9 de febreo del mismo año con Antonio Tenreiro Montenegro; vivieron en Villaviciosa al menos hasta 1795/1796; tuvo un hijo, Antonio de Padua, nacido el 24 de abril de 1792.

El mismo autor recoge unos versos en que Bruno F. de Cepeda describe a Dª Rita:

> "...con aquellos güeyos guapos,
> con so cara d'alegría,
> falatible como siempre
> y como siempre sencilla...
> porque toda ye bondá
> toda entrañes y caricia."

- *Cartas selectas de una Señora a una sobrina suya entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia y traducida al español por...* Madrid, Of. de García y Compañía, MDCCC.

B.N. Sgn: 1-23497.

Serrano y Sanz, equivoca la fecha, o conoce otra edición de su traducción, pues le otorga la de 1801, cuando la fecha que figura en la portada de la obra impresa es de 1800.

Mª CAYETANA DE LA CERDA Y VERA

Tenía el título de Condesa de Lalaing; Serrano y Sanz ofrece una noticia biográfica bastante completa:

> "Fue hija de D. Joaquín de la Cerda y Torquemada, Marqués de la Roca y de la Mota de Trejo, caballero de Santiago y mayordomo de los reyes Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Su madre, María Guadalupe de Vera, era nieta del Conde de la Roca. Dª Cayetana perteneció a la Orden de María Luisa desde el año de 1793. Estuvo casada con D. Bruno Lalaing, nacido en Badajoz, caballero de Calatrava, hijo de D. Lupo de Lalaing, natural de Gante, Teniente General en el ejército español, y de Dª Matías Magdalena de Calasanz, natural de Benabarre. Hizo aquél sus pruebas para tomar el hábito de Calatrava en 1768."

Se conservan los documentos de la censura a que fue sometida su traducción *Las Americanas, o las pruebas de la Religión natural, traducidas de la Condesa de Lalaing*. (A.H.N., Consejos, 5556 (35)), cuya licencia de impresión fue negada por el peligro que su contenido suponía para el común de las mujeres que debían ser sus naturales lectoras. Es un documento que, aunque incompleto, es de gran interés.

Es autora de:

- *Obras de la Marquesa de Lambert, traducidas del francés por..., Condesa de Lalaing*. Madrid, Of. de Manuel Martín, 1781. Hay un ejemplar en lo que era el Palacio Arzobispal de Sevilla, cuya biblioteca ha pasado (en marzo de 1996) a ser gestionada por la Institución Colombina.

---

[9] "Rita Caveda Solares, una ilustrada desconocida", *Cubera*. Año XIII, nº 28, septiembre 1996, pp. 2-5. Este autor remite a los documentos oportunos.

En el Archivo Histórico Nacional (5546 nº 56) se conservan documentos sobre la solicitud de licencia de esta obra, entre ellos la censura de Tomás de Iriarte.

Hay una reseña que resume su contenido en el *M.L.*, noviembre de 1784, pp. 55-56.

Mª JOSEFA DE CESPEDES.

Serrano y Sanz la cita como autora de *El parto de los montes;* Aguilar cita también las *Observaciones de una Damas sobre los papeles de Huerta y Forner...* del que sólo se conserva la solicitud de impresión[10].

- *El parto de los montes. Bando que manda publicar contra los malos escritores dado a luz por...* Madrid, Of. de D.Pedro Marín, 1786.

B.N. Sgn: V.E. 354 (50).

A.H.N. Consejos 50674.

JOAQUINA COMELLA

Esta mujer era hija del popular dramaturgo Luciano Comella y era de público conocimiento, al parecer, que ayudaba a su padre en la composición de sus comedias. Así lo recogía García Villanueva, y también Serrano y Sanz y John Dowling[11].

Teniendo en cuenta que el propio Comella cree que la *Comedia nueva* de Moratín es una burla sobre su familia y su estilo literario, el padre de Joaquina veía a su hija representada en el papel de hermana en la comedia:

> "[...] entre las infinitas sátiras que contiene, hay las de las personalidades contra el suplicante: su mujer Dª María Teresa Beyermón y su hija mayor, sacándolas en ridículo al teatro e injuriándolas en términos tan claros, que no falta otra cosa que nombrarlas, pues pinta un poeta que actualmente escribe; *que se casó con un criada del amo que sirvió* antes de escribir; que la comedia que se supone ha compuesto se vende en los puestos del *Diario*, que a la hija la desfiguró con el nombre de hermana aunque dice la edad que tiene, la da instrucción, la hace aprender ó estudiar, la gramática y *que hace versos*,..."[12]

Si su edad coincidía con la que se le atribuye en la comedia habría nacido en 1776, pero, ya que murió en 1800 y se dice que tenía como veintidós años, habría nacido en 1778[13].

Conservamos una obra suya manuscrita, con aprobaciones de 20 de febrero de 1794:

- *La Anita*. Manuscrito

B.N. Sgn: Mss. 14066 (1).

MAGDALENA FERNANDEZ FIGUERO

Nada sabemos de su vida, aunque la cita Godoy entre las cultivadoras de las bellas letras que recoge en sus *Memorias*. Tradujo una obra de Legouvé el mismo año que lo hizo Saviñón, cuya traducción es calificada por Serrano y Sanz como de mayor calidad, y que tuvo numerosas reediciones.

La muerte de Abel vengada. Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, MDCCCIII.

B.N. Sign.: T.12212-26.

---

[10] A.H.N., Consejos, leg. 50.674.

[11] *La Comedia Nueva*. Madrid, Castalia, 1970. p. 51.

[12] Recogido por Cotarelo y Mori, E: *Iriarte y...Op. cit.* p. 401, nota 1. Fechado a 27 de enero de 1792.

[13] "Doña Joaquina Comella, de edad como de veintidós años, natural de esta corte, hija de D.Luciano Comella y de Dª Teresa Beyermón, ésta ya difunta, vivía en la calle del Niño; recibió los Santos Sacramentos, y murió en 25 de Noviembre de 1800, sin haber hecho disposición alguna testamentaria, por hallarse bajo la patria potestad de su padre. Y se le enterró en público en esta iglesia parroquial (de San Sebastián). Dieron de fábrica dos ducados." Recogido por Cotarelo y Mori, *Ibidem*, p. 400.

ROSA MARIA GALVEZ DE CABRERA

Era al parecer hija adoptiva de D. Antonio Gálvez y Dª María Ana Ramírez de Velasco, sin que se sepa si fue acogida por motivos caritativos u otras causas. Ellos le dejaron a su muerte la mitad de sus bienes, con clausula de sustitución a favor de dona Mª Josefa Gálvez y Valenzuela, Marquesa de Sonora; este vínculo familiar con un miembro señalado de la nobleza determinaría su relación con otras aristócratas como la Condesa del Carpio, y su acceso a los más altos estamentos sociales.

Mientras vivía en Málaga se casó con D. José Cabrera y Ramírez, capitán de milicias; en Madrid, según un rumor perpetuado por la tradición[14], una relación amorosa con Godoy en la que diversos autores destacan la escritura de versos subidos de tono con los que entretenía al favorito; esta relación sería la causa de su divorcio tras el que su marido se trasladó como Agregado en la Legación de España en los Estados Unidos, país desde el que él se dedicó a molestarla con continuos pleitos. Estudios más recientes[15] señalan, en cambio, la imposibilidad de convivir con un hombre adicto al juego que la obligó a conseguir los medios necesarios para sobrevivir.

Si tuvo hijos no vivían a su muerte, pues no figuran en su testamento, realizado poco antes de su muerte el dos de octubre de 1806, cuando contaba 38 años[16]; en él, asimismo, reconoce tener algunas deudas subrayando así la penuria económica constante en que vivió.

- *Obras poéticas*. Tres Tomos. Madrid, Imp. Real, 1804.

Dip.B. Sgn: A-3593.

- *Ali-Bek, tragedia original en cinco actos: por Dª.... Teatro Nuevo Español*, Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.

B.N. Sign.: T-4205.

- *Catalina o la bella labradora. Comedia en tres actos traducida del francés por Dª... Teatro Nuevo Español*, Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.

B.N. Sign.: T-4205.

- *El califa de Bagdad. Opera Cómica en un acto por Dª... Teatro Nuevo Español*, Tomo V. Madrid, D.Benito García y Cia., 1801.

B.N. Sign.: T-4205.

- *Un loco hace ciento. Comedia en prosa para servir de fin de fiesta: por Dª... Teatro Nuevo Español*, Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.

B.N. Sign.: T-4205.

- *Esclavas (las) Amazonas= Hermanos descubiertos por un acaso de amor*. Manuscrito.

B.N. Sgn: Ms-16507.

- *La familia a la moda*. Manuscrito.

BIT. Sgn: Ms. 61876.

También publicó poesías en periódicos:

- *Oda en elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España en beneficio de la humanidad, de orden del Excmo. Sr. Príncipe de la Paz. Por...*

M., III, nº LII, 1-VII-1806, p. 3.

- *Viaje al Teide. Oda*

V.C., 1805, T.VII, nº XVII, p. 301-308.

- *Oda en elogio de la Marina Española, por Dª...* Madrid, Repullés, 1806.

M., II, 1806, pp. 49-51.

M.L., 1806, pp. 49-54.

B.N. Sgn.: V.C. 110 nº 14.

---

[14] Serrano y Sanz indica como fuente a GUILLEN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, 1873, p. 681.

[15] JONES, Joseph R. "María Rosa de Gálvez: notes for a biography" *Dieciocho* 18-2, 1995, pp. 173-186.

[16] Tanto su partida de defunción como su testamento están recogidos por Serrano y Sanz.

MARIA DE GASCA Y MEDRANO

No hay datos sobre su vida. Su obra se representó el 4 de noviembre de 1805[17], por lo que puede datarse en estos años a pesar de que la única edición fechada lleva el año de 1818.

- *La minas de Polonia. Traducción. Drama nuevo en tres actos.* Valencia, Ildefonso Mompié, 1818.

BIT. Sgn: 44126 .

- *La minas de Polonia. Drama nuevo en tres actos.* Barcelona, Imp. de Manuel Tejero, s.a.

BIT. Sgn: 44668.

TERESA GONZALEZ

Sabemos que era de Córdoba[18], porque lo declara en la solicitud de impresión de su pronóstico; en el prólogo de esa publicación excusa su apartamiento de la publicación literaria por un tópico femenino: la enfermedad más o menos crónica ("...habiendo publicado para el año 1773 (...) sus accidentes y ausencias no le permitieron continuarlo hasta el año de 1777"). Tuvo problemas con la censura.

- *El estado del cielo para el año 1778. Arreglado al Meridiano de Madrid.* Madrid, Imp. y Librería de D. Manuel Martín, 1777.

B.N. Sgn: V.E. Caja 350 (49).

A.H.N. Consejos 5538 nº 7

Mª NICOLASA HELGUERO Y ALVARADO

Afirma Serrano y Sanz que descendía de D.Pedro Helguero y Alvarado, natural de Cereceda, a quien hizo Felipe IV, caballero de Santiago en 1642 y sería pariente suyo el P. Miguel Antonio Helguero y Alvarado, autor de una *Fábula de Andrómeda y Perseo*, fechada en un 1748[19]. A sus familia pertenecieron varias abadesas de las Huelgas.

Ella habría nacido en San Cebrián de Valbuena (Palencia); estuvo casada con el Marqués de San Isidro, e ingresó en el monasterio de las Huelgas cuando quedó viuda. Murió allí en 1805.

Serrano y Sanz le atribuye:

- *Vida de Santa Mafalda, reina de Castilla y monja cisterciense en el Monasterio de Aronça, en Portugal... a la que se ha añadido la versión de varios Salmos de David, en liras, composición de la misma autora.* Burgos, por D. Joseph de Navas, 1793.

- *Rasgo de la vida del gran Patriarca San José, en dos cantos y en liras.* En Burgos, por Don Joseph de Navas, 1794.

- *Vida de Clemente XIV, en dos cantos y en romance.* Burgos, por Don Joseph de Navas, 1794.

- *En elogio de D. Diego de Oruña y Setién, haciendo dimisión de la toga en la Chancillería de Granada, por buscar en su patria los desengaños del retiro. Compuso este romance...*

- *Paráfrasis del Salmo XXII "Dominus regit, &ª".* [Su autógrafo se conserva en la Biblioteca Real].

- *Octavas que a perpetua memoria de la gloriosa muerte del Capitán de fragata Don Pedro de Helguero, batiéndose con los argelinos, consagra su hermana..., Marquesa que fue de San Isidro, y hoy monja del Real monasterio de las Huelgas de Burgos.*

- *Poesías sagradas y profanas. Su autora..., Monja profesa del Orden de San Bernardo en el Real Monasterio de las Huelgas cerca de la ciudad de Burgos.* En Burgos, por Don Joseph de Navas, 1794.

---

[17] COE, Ada M.: *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1812.* Baltimore, The John Hopkins Press, 1935. Esta autora recoge las diferentes atribuciones de esta traducción. Moratín se la adjudica a Gasca y Medrano, mientras que Cejador lo hace a Juan López de Estremera. Los ejemplares impresos consultados tienen el nombre de María Gasca y Medrano como traductora.

[18] A.H.N., Consejos, leg. 5538-7

[19] Conservado en la Biblioteca Real como manuscrito, según el mismo autor. Es un poema en octavas.

[Dos composiciones que están incluidas en esta obra "Las heroínas de la Ley antigua" y "A Santa Teresa de Jesús", las recoge Justo Sancha en su obra: *Romancero y cancionero sagrado. Colección de poesías morales y divinas sacadas de la obra de los mejores ingenios españoles*. Madrid, Ribadeneira, 1855. pp. 305-306 y 347. B.A.E., T.XXXV.].

Es la única obra de la que conozco un ejemplar.

B.N. Sgn: 2-62801.

MARGARITA HICKEY

Su biografía está también recogida por Serrano y Sanz. Fue hija de Domingo Hickey, natural de Dublín, teniente coronel de Dragones, y de Ana Pellizoni, que pudo pertenecer a una familia de cantantes, nacida en Milán. Tuvo dos hermanos, Juan Jaime y Joaquín, que sirvieron en el Cuerpo de Guardia marinas (a su carrera militar dedica bastante espacio Serrano y Sanz).

Probablemente, dice, Margarita nació en Barcelona, hacia 1753, trasladándose muy pronto a Madrid, donde vivió el resto de su vida. Muy joven contrajo matrimonio con un hombre septuagenario, D.Juan Antonio de Aguirre, nacido en Donamaría (Navarra) en 1703. Pasó de la carrera de las armas a la palaciega, donde llegó a ser Guardarropa del Infante en 1767. Murió antes de 1779, año en que Margarita Hickey se llama viuda.

- *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General Don Pedro Cevallos*. Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXIX.

B.N. Sgn: 5-7295.

- *Zayra, Tragedia de M. Voltaire*. Manuscrito.

B.N. Sgn: 18549 (5).

Hay varios documentos en el A.H.N. relacionados con esta escritora:

- Consejos 5544 nº 43: expediente de impresión de su traducción de la Andrómaca presentada bajo el seudónimo "Dª Antonia Hernanda de la Oliva y Carrizo". Fechado en 1779, incluye la censura de Nicolás Fernández de Moratín.

- Consejos 5544 nº 59: presenta a censura sus poesías bajo el nombre de Dª Antonia Hernanda de la Oliva ; también está fechado en 1779

- Consejos 5553 nº 76: "Sobre que se le conceda licencia para imprimir los dos tomos que ha compuesto de Poesías Sagradas y Profanas", con fecha de 1787) presentado, éste sí, con su nombre, Dª Margarita Hickey y Pellizoni; contiene la censura de Casimiro Flórez Canseco

- Consejos 5556 nº 12: presenta a censura la *Descripción geográfica e histórica de todo el Orbe conocido hasta ahora* bajo el nombre de Margarita Chichey (sic) con fecha de 1790.

MARIA GERTRUDIS DE HORE

La vida de esta mujer ha pasado a la historia tanto por su obra como por la leyenda, supuestamente basada en hechos reales, que escribió Fernán Caballero[20]. La primera ha sido conservada en gran medida a causa de su belleza, elogios de sus contemporáneos y su conversión religiosa. La historia afirma que esta dama era conocida entre los gaditanos por su belleza y llamada, por ella, la *Hija del Sol*. Casada con Esteban Fleming, al que no amaba, se dejo seducir por un oficial de la marina real. Una noche que fue a visitarla en su casa el amante fue asesinado dentro del patio; asustada, María Gertrudis con ayuda de su criada negra lo sacó a la calle y limpió las manchas de sangre. Al día siguiente sufrió un enorme impacto al ver desfilar a su amante (al que había visto morir) al frente de su compañía. Después de esto pide licencia a su marido para ingresar en un convento, las Descalzas de Cádiz.

[20] CABALLERO, Fernán: "La Hija del sol", *Obras completas de Fernán Caballero* (II). Ed. y estudio preliminar de D.José Mª de S.Calvo. Madrid, Ribadeneira, 1961. B.A.E. Tomo CXXXVII, pp.295-300.

Sus datos biográficos son, por lo demás, bien conocidos en líneas generales a través de la investigación de Cambiasso y Verdes[21]. Nació el 5 de diciembre de 1742, casó a los veinte años con Esteban Fleming, un 15 de agosto. Destacaba por su belleza, "cuánto brillaba entre las otras damas por dulcísima voz y hechiceros encantos y melifluos versos, y ostentación en su persona y casa". Sin aludir al acontecimiento que refiere la leyenda, deriva de un desengaño de los mundanales y perecederos placeres su repentina vocación, que la llevó a profesar el 14 de febrero de 1780. Siguiendo el modelo adecuado para las religiosas, se dice que "vivió dando a sus hermanas muchas lecciones con el ejercicio práctico de la más acendrada virtud". Murió el 9 de agosto de 1801, a los 58 años.

Los críticos siguiendo a Cambiasso han señalado el cambio de su obra a partir de esa conversión. En los nueva etapa de su obra se condena la vida vacía que había llevado hasta entonces, la común de las mujeres acomodadas de su época y que era criticada constantemente en periódicos y obras literarias. Señala también que muchas de sus composiciones fueron quemadas hasta que el obispo, enterado de ello, lo prohibió.

Su obra fue heredada por D.Pedro Chaves de la Rosa que la legó a Dª Teresa Figueroa, vecina de San Fernando, donde Cambiasso lo vio en 1816.

Serrano y Sanz recoge su partida de bautismo y de casamiento, la licencia de Esteban Fleming para su toma de hábito, la exploración para la toma de hábito y para la profesión, su profesión y su partida de defunción.

En la B.N. se conservan dos manuscritos con poemas suyos:

- *el manuscrito nº 3751 (ff.232-244).* La primera página dice "Poesías varias de Dª María Gertrudis de Hore, llamada la Hija del Sol. Religiosa del convento de la Purísima Concepción en Cádiz". Es una copia, circunstancia que queda en evidencia por la eliminación de algunas palabras que, tal vez ilegibles en el original, han quedado sustituidas por puntos suspensivos por el copista.

- *el manuscrito nº 4061 (ff. 242-262),* copias del XIX de algunos de sus poemas con un encabezamiento que, con letra insegura, afirma: "Siguen Poesías de Dª Mª Gertrudis de Hore". Este manuscrito se conserva en mal estado lo que dificulta su lectura. Incluye tres glosas impresas, poesías manuscritas y ejemplares de algunas obras aparecidas en el *Diario de Madrid.*

- Se conserva otro manuscrito en la Biblioteca Menéndez Pelayo *nº 544* (Papeles de Valmar), que parece ser copia de Eustaquio Fernández Navarrete en el XIX[22].

Fueron publicados en los periódicos:

- *Oda de una poetisa a un jilguero que cayo herido a sus pies.*

Anacreóntica de la misma a la muerte de un hermoso canario que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula.

(*Correo de Madrid,* 14-XI-1787, pp. 543-544).

- *Soneto. Correo de Madrid,* 19-XII-1787, p. 624.

Publicada también en el *Semanario de Cartagena,* nº XLVIII, 30-XI-1787, p. 384, con esta nota:

> "El siguiente soneto nos consta ser de la misma poetisa española D.M.G.H. que la Oda y Anacreóntica inserta en el nº 111 del *Correo de Madrid* del Miércoles 14 de este mes."

- *Avisos a una joven que va a salir al mundo Fenisa a Filena.*

(*Diario de Madrid,* 11-V-1795, pp. 537-539). Firmado por H.D.S.

---

[21] CAMBIASSO Y VERDES, D.Nicolás Mª: *Memoria para la biografía...Op cit.*, T.II.pp. 72-77.

[22] POLT, John H.R.: *Poesía del siglo XVIII.* Madrid, Castalia, 1975. Menciona un sólo manuscrito de la Biblioteca Nacional el nº 3751 (ff.232-244) y no el otro, citado por Aguilar, el nº 4061 ff. 242-262. Si refiere, en cambio el manuscrito de la Menéndez Pelayo, nº544 (Papeles de Cueto), que parece ser copia de Eustaquio Fernández Navarrete, en el XIX, y que no aparece en Aguilar. Polt sigue en su edición este último manuscrito, que contiene algún verso defectuoso, ya que los elegidos para su antología no figuran en el de Madrid, pero en aquellos que sí coinciden, la versión del de Madrid refuerza la de Santander. Admite algunos de los cambios introducidos por Cueto, cuando son necesarios.

- *Anacreóntica. La ensalada.*

Letrilla.

(*Diario de Madrid*, 21-V-1795, pp. 577-578). Firmadas por H.D.S.

- *Anacreóntica.*

(*Diario de Madrid*, 2 de junio de 1795, pp. 625-626). Firmada por H.D.S.

- *Anacreóntica.*

(*Diario de Madrid*, 9-VIII-1795, pp. 897-898). Recogida también por Cambiasso como de esta autora. Firmada H.D.S.

- *Anacreóntica.*

(*Diario de Madrid*, 5-X-1795, pp. 1253-1254). Firmado por H.D.S.

- *Carta de una religiosa de Cádiz, de 11 de marzo de 1796.*

(*Diario de Madrid*, 29-III-1796, pp. 365-367, y *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, T.XI, pp. 25-27). La editada en el *Diario* contiene una canción y un soneto, en el *Semanario de Salamanca*, no se incluye el soneto. Firmada H.D.S.

- *Canción.*

(*Diario de Madrid*, 17-IV-1796, pp. 441-443).

- Serrano y Sanz, le atribuye por el estilo una Oda. (*Diario de Madrid*, 27 de mayo de 1795, pp. 601-602).

Algunas de éstas y de las que aparecen en los manuscritos han sido reproducidas en diferentes antologías. Las publicadas por Cueto, se basan en el manuscrito de Eustaquio Fernández Navarrete conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo pero, como señala Polt, hace numerosos cambios en los textos, hasta encontrar la expresión que considera adecuada:

- *Poesías. A Gerarda. La vida de la Corte.*
- *A un pajarillo.*

Anacreónticas.

- *El nido.*
- *Déjame que llore...*
- *Al poner unas siemprevivas, después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas.*
- *Amado primo mío...*
- *¿Hasta cuándo, Gerarda...*
- *Soneto.*
- *Oda.*
- *Endecasílabos. Meditación.*
- A sus amigas.
- *Poesías místicas. Romance.*
- *A Jesús. Silva.*

Finalmente Polt edita en su antología:

- *Anacreóntica. El nido.*
- *Endecasílabos.*

Después ha venido siendo citada la *Meditación*, por su relación con el prerromanticismo y la mención que en este poema se hace de Young, por Arce y Sebold. En su *Antología de la poesía prerromántica española*[3], Guillermo Carnero recoge una anacreóntica (*A la muerte de un hermoso canario que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula*, publicada en el *Correo de Madrid*, 14-XI-1787, pp. 543-544 y el *Diario de Barcelona*, XX, nº 341, 8-XII-1798, p. 1381).

- *Deprecación, que a su Purísima Madre María Santísima, Concebida sin Mancha de Pecado Original, Hacen sus amantes hijas las religiosas de Sta. María de la ciudad de Cádiz; Y para repetir en la próxima Octava, y demás festividades, que dicha Comunidad celebra en honor, y reveren-*

[3] Barcelona, Barral Editores, 1970.

cia de la Concepción Inmaculada de su gran Reina, Madre, y Protectora. Ha compuesto la R.M. Doña María Gertrudis de la Cruz y Hore, Religiosa de dicho Convento. Cádiz, José Niel, Calle de San Francisco, [1793].

- *Traducción del Himno "Stabat Mater" Glosado, que hace la R.M. Doña María Gertrudis de la Cruz y Hore, Religiosa del Convento de Sta. María de Cádiz.* Cádiz, José Niel, [s.a.].

CLARA JARA DE SOTO

Su condición de vecina de Madrid es toda la información que nos proporcionan las censuras. Sí sabemos que tuvo problemas y que fue comparada con Zayas en lo inmoral, pero de modo desventajoso en lo literario.

Serrano y Sanz apunta la sospecha de que naciera en Murcia, (a pesar de que vivió en Madrid durante toda su vida). Estuvo casada con un Sr. Soto (deducido, suponemos de esa apostilla "de Soto" al apellido Jara), y que debió ser pariente, posiblemente hermana, de un Patricio Jara que publicó un folleto (*La verdad. Amargue a quien quiera.* Madrid, Imp. de D.Francisco. de la Parte, 1813) que se describe como sátira política, y que contiene una fábula (*El hombre y los ratones*), una décima en defensa del general Castaños, y una letrilla.

Habría vivido en la segunda mitad del XVIII.

- *El instruido en la Corte y aventuras del estremeño [sic]. Por Doña...*

B.N. V.E. Caja 377(27).

A.H.N. Consejos 5556 nº 1.

Publica también dos poemas en un periódico:

- *Letrilla que compuso Doña Clara Jara de Soto, fingiendo haberse hallado en sueño en el Tribunal de Apolo.*

(*Diario Curioso de Madrid,* nº 277,4-X-1790, T. XVIII, p. 1111-1112.)

- *"Nuestro Dios piadoso...", Letrilla que hizo Dª Clara Jara de Soto.*

(*Diario Curioso de Madrid,* 13-VIII-1790, T. XVII, p. 899-900, nº 225)

INES JOYES BLAKE

La cita Godoy en sus *Memorias,* aludiendo a su talento y la maestría de su *Apología de las mujeres.*

Puede sospecharse que era andaluza (quizá sevillana, por el establecimiento en aquel puerto de comerciantes extranjeros) descendiente de padres ingleses o irlandeses allí establecidos, como en el caso de Hore.

- *El príncipe de Abisinia. Novela traducida del inglés por doña Inés Joyes Blake. Va inserta a continuación una Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas.* Madrid, Sancha, 1798.

Sevilla, Universitaria, 40-231.

Nelken dijo de su traducción, que además de ser fingida era insulsa, y su comentario ha sido reproducido por otros autores como Pilar Oñate, sin embargo sabemos que es una verdadera traducción de la novela *The history of Raselas, Prince of Abyssinia* de original de Samuel Johnson.

MARIA LABORDA

Esta enigmática mujer afirmaba en la portada de su manuscrito que era una actriz conocida en el teatro como Margarita de Castro; sin embargo, en los repertorios consultados no aparece ninguna actriz con ese nombre, aunque sí hay toda una saga de Labordas (su verdadero apellido); a esta saga pertenecen, entre otros, Francisca Laborda que trabajó en el teatro de 1775 a 1804 y Ventura Laborda pero ninguna María. Puede que la autora pertenezca a esta familia y María sea sólo su primer nombre siendo conocida por el segundo, lo que impediría que sea reconocida en los listados de actrices de la época.

- *La dama misterio.* Manuscrito.

Hay dos copias diferentes, una de ellas fechada en el año 1832 y la otra, anterior, sin fecha.

B.M.M. Sgn: 1-107-14.

BARONESA DE LES

A pesar de su título nobiliario no he encontrado ninguna noticia sobre ella. Se conserva en la Biblioteca Nacional un manuscrito suyo con el título:

- *Versos hechos por...el año de 1773 a las fatales muertes de los tres sabios el P. Sarmiento, el P. Flórez y D. Jorge Juan.*

B.N. Ms. 10955.

MARIA (MARTINEZ) ABELLO

Aguilar la cita en su *Bibliografía* como María Abello, aunque reconoce que parece apellidarse Martínez Abello.

No hay noticias sobre su vida; es autora de una comedia, adaptación de *La Laurette*, uno de los *Cuentos morales* de Marmontel, que fue anunciada como representada en 1800. También es autora de *La Estuarda* que los críticos situan hacia el año 1775; Lafarga afirma que esta obra es una traducción de la que no conoce el original, peroMaíra Martínez la presenta como original.

- *Comedia Nueva. Entre los riesgos del amor, sostenerse con honor. La Laureta.* [s.l.s.i.s.a.]. Se halla en una colección de comedias de varios autores.

Dip.B. Sgn: R-3122.

- *La Estuarda, Tragedia en cuatro actos.*

Barcelona, Francisco. Suria y Burgada, Impresor. A costas de la Compañía. [s.a.].

BIT. Sgn: 44328.

Además es autora de un buen número de poesías publicadas en periódicos:

- *Décimas a la Purificación de la Virgen.*

(*Diario de Barcelona*, 1-II-1789, p.125)

- *Elegía. A una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora.*

(*Diario de Barcelona*, 2-V-1797).

- *Canción.*

(*Diario de Barcelona*, 3-V-1797)

- *Canción por la salida de la Reina al Prado.*

(*Diario de Barcelona*, 24-VIII-1798).

- *Fábula. El hombre y las dos mujeres.*

(*Diario de Barcelona*, 1-IX-1798)

- *Canto, en que refiere la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana.*

(*Diario de Barcelona*, 12 a 14-X- 1798).

- *Anacreóntica.*

(*Diario de Barcelona*, 14 a 23-X-1798)

- *Oda.*

(*Diario de Barcelona*, 23-XII-1798, pp. 1441-1442). Al fin dice que se concluirá, pero no he encontrado ese final.

- *Redondilla y glosa.*

(*Diario de Barcelona*, 11-XII-1798, pp. 1393-1394)

- *Sentimientos obsequiosos de Madama Abelló, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto Pajarito.*

(*Diario de Barcelona*, 19-I-1799).

FRANCISCA MORENO

Sólo sabemos lo que ella afirma, que es vecina Madrid y natural de Níjar, en defensa de cuyo honor local sale con un folleto.

- *Respuesta de Dª... al papel intitulado La locura más discreta, que sobre la aclamación de nuestro católico monarca, y señor Don Carlos Tercero...escribió Don Ventura Lucas.* Madrid, Of. de Antonio Muñoz, Calle del Carmen. [s.a.].

B.N. Sgn: V.E.Caja 417 (80).

ISABEL MORON

Sólo se sabe que era natural de Madrid; es llamada también Gabriela por García de Villanueva[24], primer actor en la representación de su obra, que la cita como escritora digna de recuerdo.

- *Comedia Nueva. Buen amante y Buen amigo.* [s.l.s.i.s.a]

Dip.B. Sign: 3153.

JOSEFA RIBADENEIRA

Se declara peruana, de Arequipa, y protesta en un poema publicado en un periódico, porque María Romero y Masegosa le había supuestamente usurpado los títulos y derechos de la traducción de la novela *Cartas de una peruana* original de Madame de Graffigny.

- *Ofendida justamente una pluma de haberle usurpado el fruto de sus tareas, nos remite el siguiente papel, suplicándonos se inserte. Por Doña María Josefa de Ribadeneira, natural de la Ciudad de Arequipa en el Perú, que habiendo salido a luz a nombre de otras personas con usurpación del trabajo de la Traductora, se queja esta en las siguientes ENDECHAS REALES. Correo literario de Murcia,* T.V., 14-I-94.

En el párrafo de presentación que antecede a esta reivindicación, reclama como suyas las traducciones de las *Cartas de una peruana y de Vida del Pontífice Benedicto XIV, con notas traducidas del francés en castellano,* sin ofrecer información sobre si fueron o no publicadas.

Mª ANTONIA RIO Y ARNEDO

Es traductora al menos de dos novelas francesas: la primera de ellas *Sara Th.* extraída de *Las estaciones* de Saint Lambert según el desconocido crítico que la enjuicio en el *Semanario de Salamanca* (nº 273, 17-XII-1795, pp. 267-273) y de la cual no se conoce ejemplar; la segunda es la traducción de una obra de Madame Le Prince de Beaumont:

- *Cartas de Madama de Montier.* Madrid, Benito García y Compañía, 1798.

IFES XVIII.

Mª LORENZA DE LOS RIOS

Indica Serrano y Sanz que Mª Lorenza de los Ríos se casó con Germán de Salcedo y Somodevilla, a quien el rey hizo Marqués de Fuerte-Híjar a 13 de Junio de 1788, partidario de Fernando VII, fue apresado por los franceses y lo llevaron a Orthez, donde murió en 1810, le sobrevivió Dª María que fue heredera de todos sus bienes.

Como aristócrata tuvo la oportunidad de formar parte de la *Junta de Damas,* en la que colaboró activamente escribiendo el obligatorio *Elogio a la Reina* y una obra sobre el Conde de Rumford, básica para la implantación de las cocinas económicas de atención a los necesitados como

---

[24] GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel: *Origen, épocas y progresos del Teatro español.* Madrid, Imp. de D.Gabriel Sancha, 1802. p. 318.

obra de caridad de las damas de la Junta. En el *Diario de Madrid* de 16 de noviembre de 1793 se decía lo siguiente sobre ella:

> "La Señora Marquesa de Fuerte-Hijar ha propuesto y promovido en Valladolid una Junta de Damas agregada a la Sociedad Económica de aquel pueblo. No lo dudemos: la Señora Marquesa de Fuerte-Hijar, procurando que se establezca en Valladolid una asociación de Damas, ha hecho un beneficio á la Nación, no sólo por el bien que proporciona a las jovenes de aquella tierra, sino es también en ofrecer á las señoras de aquel país unas ocupaciones en que además de llenar todos los deberes que les prescriben Dios y la Humanidad, se ejerciten de un modo tan agradable a nuestros Monarcas."

Obras suyas vinculadas a su condición de miembro de la *Junta de Damas* son:

- *Elogio de la Reina Nuestra Señora formado por la Señora Marquesa de Fuerte-Hijar. Leído en la Junta Pública general de distribución de Premios que celebró la Real Sociedad Económica de Madrid en 15 de Septiembre de 1798.* Madrid, Imp. de Sancha. [1798].

B.N. Sgn: 3-58744.

- *Noticias de la vida y obra del Conde de Rumford, traducida del francés y presentado a la Real Sociedad Patriótica de Madrid. Por la Marquesa de Fuerte-Hijar, socia de honor y mérito.*

B.N. Sgn: V. Caja 2538-37.

Además vivió en un entorno intelectual favorable a la creación literaria tanto por la actividad de su marido, del que Serrano y Sanz dice que se dedicó "a varios asuntos de comediantes" y Paloma Fernández Quintanilla señala que a su tertulia asistían gentes del mundo del teatro, vinculados a su marido; Cotarelo y Mori señalaba que era muy posible que Cienfuegos tuviera mucho que ver con la producción de sus comedias.

Se conservan dos comedias manuscritas de la Marquesa, en copias de cuidada presentación muy diferente de las demañadas de otras autoras como Mª Rosa Gálvez o María Laborda. Estas comedias son:

- *El Eugenio. En tres Actos.* Manuscrito[25].

B.N. Sgn: 17422.

- *La sabia indiscreta. Comedia en un acto.* Manuscrito.

B.N. Sgn: Ms.17422/2.

Por último, es también autora de un poema:

- *A la muerte del Excmo. Sr. D. Francisco Alvarez de Toledo y Palafox, duque de Fernandina, condes de Niebla, hijo primogénito de los Excmos. Señores Don Francisco Alvarez de Toledo, y Doña María Tomasa Palafox, marqueses de Villafranca.* Madrid, Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816.

B.N. Sgn: R-11693 nº 8.

MARIA ROMERO Y MASEGOSA

No conocemos sobre su vida salvo lo que ella misma nos cuenta en su prólogo, si responde a la verdad: que tuvo una escasa educación que le condujo a las lecturas frívolas e incluso perjudicales hasta que su hermano dedicó tiempo a instruirla, indicándole obras más adecuadas (como la que traduce); que su conocimiento del francés le permite la traducción, a la que dedica sólo el tiempo sobrante de su dedicación a los deberes domésticos de la que son testigos sus vecinos.

- *Cartas de una peruana. Escritas en francés por Mad. de Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, y aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento; Por...* Valladolid, Imp. de la Viuda de Santander e Hijos, 1792.

B.N. Sgn: R. 137328.

---

[25] Esta obra es citada por error como *El engreído* por Paloma Fernández Quintanilla. *Op. cit.*, p. 129.

ISIDRA RUBIO

Utiliza el seudónimo de "Una señorita principiante".
Publica dos poesías en el *Diario de Barcelona:*
- *Oda.* (8-I-1794)
- *Letrilla.* (8 y 9-II-1794)

IGNACIA SAENZ DE TEJADA

Nada se sabe de la vida de esta Ignacia Saénz de Tejada y La Buria salvo que es autora de unas poesías que aparecen en un manuscrito de la Biblioteca Nacional:

- *Poesías de Dª...*

B.N. Mss. 12952 (51).

La primera página indica "Letra de princ. del s. XIX"; pueden ser fechadas aproximadamente porque incluyen un poema al que sigue la siguiente aclaración: "Estas endechas las compuso la Excma. Sra. Dª María Ignacia Saénz de Tejada y La Buria con motivo del fallecimiento de su médico el célebre Profesor Severo López, y con ocasión del suntuoso funeral que le hicieron varios discípulos y amigos suyos." Se compuso, entonces, en fechas próximas a la muerte de este hombre, que podemos suponer que se produjo en 1808 por la siguiente obra (compuesta por Tomás García Suelto): *Elogio de D. José Severo López compuesto y leído en la Real Academia de Medicina de Madrid, en junta de 24 de diciembre último. Por su discípulo...* (Madrid, Of. de Alvarez, 1808).

Teniendo en cuenta que estas endechas están colocadas al final del manuscrito, que consta de dos copias de los mismos poemas, podemos situar a su autora justo en el límite final fijado para este estudio.

ANA DE SAN JERONIMO

Hija de D. Pedro Verdugo que, según afirmaba Leopoldo Augusto Cueto, era:

> "[...] persona de vasto saber, poeta distinguido e individuo de la Academia Española, transmitió á sus hijos don Alfonso y doña Ana su noble espíritu y su afición a las letras. Doña Ana llegó a ser aquella poetisa *sor Ana de San Jerónimo*, religiosa profesa del convento del Angel (Franciscas Descalzas de Granada), que llenó de admiración a cuantos la conocieron, por sus acendradas virtudes, por su ingenio clarísimo y por su erudición extraordinaria."[9]

Sabemos que su hermano, el conde de Torrepalma, leyó algunos poemas suyos en la *Academia del Buen Gusto* y que ella murió en 1774.

- *Extracto de sus Poesías.* Manuscrito.

B.N. 21.432 (15).

JUANA VERGE

Publica un *Soneto* en el *Diario Curioso de Madrid*, nº 352, 18-XII-1797, T. XLIV, p. 1465.

MARIA VIERA Y CLAVIJO

Agustín Millares Carlo[10] nos informa de que nació en el Puerto de la Cruz el 27 de marzo de 1737. Al trasladarse su padre a La Laguna en 1756 quedó en su pueblo natal al cuidado de su madre, que falleció el 2 de marzo de 1772. Su padre murió el siguiente diciembre en La Laguna. Su hermano José, que se hallaba en Madrid, regresó en 1782 a cubrir el cargo de arcediano de Fuenteventura, y con él se trasladó Dª María a Las Palmas. Vivió con éste y con su otro hermano,

---

[9] CUETO, L.A.: *Op. cit.*, p. LXXXI.
[10] *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias. (Siglos XVI, XVII y XVIII).* Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

Nicolás, hasta el fallecimiento de ambos; en palabras de Millares Carlo: "No tomó estado" y murió en 1819.

Este autor le adjudica la autoría de las siguientes obras:

- *Vida de Nuestro Señor Jesucristo compuesta por Dª... en Canaria y copiada por R. Año de 1795.* (Millares Carlo cita copia en La Laguna, Biblioteca Provincial, 83-3-33).

- *Sentimiento por la traslación del Ilmo. Sor. Dn. Antonio Tavira, obispo de Canaria, a la Santa Iglesia de Osma el año de 1795. Por Dª...*

- *La dama decente y apreciable. Romance.* (Al fin): Con licencia Canaria: en la Imprenta de la Real Sociedad. Año de 1803. Por Francisco de Paula Marina y Suárez.

- *Una Señora de Canaria a las de su sexo.* Con licencia. En la Ciudad de Canaria, capital de esta provincia. Año de MDCCCVIII. (Millares Carlo cita La Laguna, Bib. Provincial, Papeles varios, t.58)

- *Vejamen a las presumidas modistas, por una Dama de Canaria.* Endechas. Con licencia. En Canaria: en la Imprenta de la Real Sociedad.

- Dos composiciones poéticas: *Artículos del tratado de amistad ajustado entre la Sra. Dª Angela de la Rocha y Dª Mª Viera. Endechas y Al SS.mo Sacramento. Endechas.* (Millares Carlo cita La Laguna, Biblioteca Provincial, 83-3-33.).

Cita también los dos volúmenes coleccionados por A. Millares Torres con las poesías de Dª María, en 1880, "precedidas de una noticia biográfica" de Alvarez Rixo y de un catálogo de dichas obras. Abarcan temas tan dispares como las que tratan de misterios religiosos, de asuntos políticos como de elogio a las grandes obras de ingeniería del siglo:

1º *Octava celebrando la nueva efigie del Señor de la Columna colocada en la parroquia de S.Juan Bautista de la Orotava.*

2º *Elogio del poema Los Meses.* Éste es un poema que como indica Millares Carlo en la entrada de José de Viera Clavijo fue compuesto por éste; fue publicado en Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, litografía y librería isleña, 1849 (un volumen en cuarto compuesto por seis páginas iniciales, más 108 de texto y 5 hojas sin numerar). Incluye antes del poema el elogio compuesto por su hermana.

3º *Décima en elogio de D.Antonio Tavira, obispo de Canarias.*

4º *Versos pareados sobre la heroica defensa de Santa Cruz contra Nelson, el 25 de julio de 1797.*

5º *Décima a Roberto Herrera, castellano del Castillo de Paso Alto, en la propia ocasión.*

6º *Endechas a la Pasión de Jesucristo.*

7º *Id. al Santísimo Sacramento.*

8º *Versos pareados al mismo.*

9º *Endechas a las presumidas modistas.*

10º *Improvisación a un cáliz de alfeñique.*

11º *Décimas a Dª Rafaela Casabuena por agradecimiento.*

12º *Octava y Décima en honor de D. Luis de la Encina, obispo de Arequipa.*

13º *Octava y décimas a la transubstanciación al Sacramento, 1808.*

14º *Décima a la caída de Godoy, 1808.*

15º *Esdrújulos a lo mismo, 1808.*

16º *Décima en favor de la Isla de Canaria cuando se separó del gobierno de la Junta de Tenerife, 1808.*

17º *Décimas a fin de persuadir que se volviese a la clausura una monja fugada del Puerto de Orotava, en 1810.*

18º *Octavas en elogio conmemorativo a los merecimientos de su difunto hermano, 1813.*

19º *Esdrújulo en celebridad del nuevo puente construido en la Ciudad de las Palmas por el Obispo Verdugo.*

20º *Soneto y Décima sobre lo mismo, 1816.*

Agustín Millares Carlo cita como documentos la copia del testamento de esta autora (que se encontraba en el mss. 83-1-19 de la Biblioteca Provincial de La Laguna) y publica la partida de

defunción, firmada por Alejandro Cabrera Bétencourt, colector, y fechada el 26 de setiembre de 1819 (La Palma, parroquia de San Agustín, *Defunciones*, libro 7, folio 154 r. y v.)

De todas estas poesías solo han sido localizadas dos por Aguilar Piñal:

- *La dama decente y apreciable. Romance.*

La Laguna Universitaria. Sign. Papeles varios 59.

- *Al Sr. D. Luis de la Encina... Soneto.*

La Laguna Universitaria. Sign. C-V-4.

De ellas la primera, según me ha sido notificado por la Universidad que la guardaba, ha desaparecido quedando como único resto de su obra sólo un ejemplar de la segunda.

ISABEL CATALINA DE ZAVALETA

Nada se sabe sobre esta autora salvo que residía en Madrid; escribió:

- *Afectuosas siguidillas a la feliz entrada de su Majestad y Altezas y enhorabuena a la Reina Madre Nuestra Señora. Las escribía Dª Isabel Catalina de Zavaleta, vecina y natural de esta Corte.* [s.l.s.i.s.a]. [1760].

BN. Sign. V.E. 422 (8).

Mª DEL AMPARO ZEBALLOS

Nada sabemos de ella, ni siquiera si en verdad era una mujer; escribió:

- *El fandango del zapatero.* Manuscrito.

BN. Sign.: Mss 14603.8=12.

Otras autoras de obras no conservadas o de difícil acceso.

Hay otras autoras de cuyas obras sólo nos quedan las censuras, cuyo si no fueron finalmente publicadas, o alguna referencia, por ejemplo una crítica de periódico, que da cuenta de su impresión, pero de las que no ha llegado una copia hasta nuestros días; del mismo modo consigno aquí aquellas cuya obra no he podido consultar por las razones que se indican en el texto:

Mª DE LAS MERCEDES GOMEZ DE CASTRO ARAGON

Tradujo *Talento y carácter de las mujeres* del autor francés Antoine-Leonard Thomas en 1797; se le negó la licencia de impresión (A.H.N. Consejos, 5562 [4]) porque el Vicario eclesiástico afirmó que la traducción era la misma de una obra ya publicada por un benedictino, que lo publicó bajo el nombre supuesto de Alonso Ruiz de Piña.

MARIA JOSEFA LUZURIAGA

Traductora de:

Viaje al interior de la China y Tartaria, hecho en los años 1792, 1793, 1794 por el Lord Macartney, Embajador de S.M. Británica cerca del Emperador de la China, con la relación de esta Embajada... Recopiladas de los escritos de Sir Macartney, de los de Erasmo Gower, Comandante de la Expedición, y de otras personas agregadas a la Embajada. Por Sir Jorge Staunton, de la Sociedad Real de Londres, Secretario de la Embajada de Inglaterra, y Ministro Plenipotenciario cerca del Emperador de la China. Traducido al español con notas P.D.M.J.L. Madrid, Sancha, 1798.

Se conserva el expediente de impresión, favorable del abate Estala (A.H.N. Consejos, 5562 nº 63), en el que se revela el nombre de la autora.

Aguilar menciona un ejemplar en el Museo Canario, Fondo Maffiotte cuyo acceso está limitado por la dificultad de la consulta, al carecer de copia microfilmada o medios para producirla. Según el amable informe de esta misma institución se conserva junto a ésta una traducción francesa:

- *Relation de l'ambassade du Lord Macartney a la Chine, dans les années 1792, 1793 et 1794; Contenante les diverses particularités de cette Ambassade, la description des Moeurs, des Chinois, et*

celle de l'intérieure du Pays, [etc...]. Traduit de l'Anglais, sur la seconde Édition d'Aeneas Anderson, Employé á la suite de son Excellence le Comte de Macartney, Ambassadeur du Roi de la Grande-Bretagne auprés de l'Empereur de la Chine. Deuxième édition. Tome premier. París, Chez Denné jeune, 1797.

ANA MUÑOZ

Citada por Godoy en sus *Memorias* como mujer de letras.

- *Las conversaciones de Emilia: traducidas sobre la quinta edición del francés al castellano por Doña...* Madrid, Imp. de D. Benito Cano, 1797.

Serrano y Sanz anota que se componía de tres volúmenes en octavo. También la cita Palau; Aguilar, que la describe como dos volúmenes de 14 cm., afirma no haber localizado ningún ejemplar la primera vez que la cita, aunque más adelante anota la existencia de una copia del segundo volumen en la Facultad de Letras de Madrid, con la signatura 25410.

El original era de Mme. Live de Epinay; se conserva el Expediente de Impresión en A.H.N., Consejos 5561, (64).

Mª DE LA CONCEPCION PINEDO Y VELASCO

La cita Godoy en sus *Memorias* como Marquesa de Tolosa título que poseía desde que su marido, D.Miguel Fernández Durán de Pinedo, con quien se casó en 1772, heredó el título en 1792.

Es la traductora de:

- *Tratado de educación para la Nobleza, escrito por un Eclesiástico de París y traducido del francés al castellano por la Marquesa de Tolosa, Señora de Honor de S.M. (que Dios guarde).* Madrid, Imp. de Manuel Alvarez, 1796.

No conocemos ejemplar, pero sí se conserva el expediente en el A.H.N. (Consejo de Castilla, Matricula de Impresiones, leg.36, según referencia de Serrano y Sanz).

- *Muerte de los justos o colación de las últimas acciones y palabras de algunas personas ilustres en santidad, de la antigua y nueva Ley; obra escrita en francés por el P. Lalement, y traducida por la Marquesa de Tolosa.* Madrid, 1793.

Igual que el anterior, conservamos sólo el expediente de impresión (A.H.N., Estado, Legajo 3.248).

JOAQUINA TOMASETI DE ARANDA

Presentó al Duque de Alcudia la obra: *Espíritu de la Nación española escrito por Dª.... Dedicado al Excmo. Sr. Duque de Alcudia, primer Secretario de Estado de España e Indias;* en la dedicatoria declaraba su propósito de halagar al Rey y mostrarle el apoyo de su pueblo en momentos especialmente difíciles; pese a esta declaración no le fue concedido permiso de impresión primero porque su tema, la necesidad de que los súbditos obedezcan a los monarcas, que estaba prohibido para no dar pie a discusiones sobre la autoridad de los monarcas; segundo, porque "carece de método, de precisión y exactitud de ideas y de lo demás que constituye el buen gusto." (A.H.N. Estado 3248)

A pesar de que en el expediente de la censura consta que se le negó la licencia, Serrano y Sanz lo cita como libro editado [Cádiz, 1795], sin que se conozca ejemplar. este mismo crítico afirma que se conservaban en aquel momento otras dos obras menores de la misma autora:

- *Miscelánea expresiva escrita por..., individua del Real Cuerpo del Ministerio de Marina, y alguna leve parte por su esposo D. Manuel de Aranda y Arrieta, Contador Oficial y Controlador que fue de la Real Armada.*

Cádiz, 14 de Agosto de 1796. Serrano y Sanz afirma que la letra del manuscrito es de su marido. El motivo de esta composición es la visita de los reyes a Cádiz, y se dedica al Marqués de Castro Monte.

- *Carta que escribe... a su venerada Excma. Sra. Condesa de Paredes, dando gracias por su política y pronta contestación. Contiene en su narrativa dos décimas, un soneto, dos octavas y cincuenta títulos de comedias que van señalados.* Firmada en Cádiz, a 15 de abril de 1796.

MARIA VILLANOVA Y MAYOLI

Serrano y Sanz nos informa de que estuvo casada con Miguel Arnaud de Courbille, francés o de este origen. Tradujo *Arte de sentir y juzgar en materias de gusto*, para cuya impresión pidió licencia en 1800. Ésta se le negó por la pésima calidad de la traducción, que oscurecía, y a veces contradecía, el sentido del original. (A.H.N. Estado, 3249).

APENDICE II

AUTORAS DESCARTADAS

Al principio de este estudio señalo las normas que he seguido para confeccionar el corpus de las autoras que considero y aquellos por los que he descartado a otras del mismo siglo. A pesar de que no he creído oportuno incluirlas en mi tesis me parece útil recoger en este apéndice los datos bibliográficos más destacables de aquellas autoras que he rechazado para este estudio.

Los nombres y escritos que se citan en este índice se han encontrado en un numeroso corpus de catálogos y bibliografías; entre ellos el más útil y completo es, sin duda, el de Aguilar Piñal, que indica siempre la localización de la obra citada, aunque en algunos casos recoge referencias de catálogos anteriores, como Serrano y Sanz, para constatar que la búsqueda de una obra determinada no ha tenido éxito; es además el único, totalmente objetivo, que no recoge rumores y se limita a citar, sin comentar la obra o personalidad del autor, el nombre y los escritos correspondientes; el segundo en importancia es el de Serrano y Sanz aunque tiene algún defecto como la introducción de escritos irrelevantes, y su antigüedad que hace perder valor a sus indicaciones bibliográficas.

El resto de ellos pueden considerarse secundarios, pues aparecen generalmente citados por Serrano y Sanz, pero contienen juicios interesantes en ocasiones.

En resumen, las referencias están básicamente tomadas de los dos primeros citados, dando prioridad a la información de Aguilar Piñal, sólo cito la obra de referencia la primera vez que se menciona, y no incluyo el número de página o volumen de la cita, dado que todos ellos se organizan por orden alfabético.

A. Escritos anteriores a 1760.

Las autoras que siguen escriben antes de lo que he considerado fecha inicial de la Ilustración, sin embargo su enumeración puede resultar útil para establecer las bases de las que parten las escritoras posteriores.

(Sor) Ana Agustina de Santa Teresa

Religiosa Agustina, priora del convento de la Encarnación de Madrid, durante los años 1733 y 1737.

Escribió dos dedicatorias a Felipe V e Isabel de Farnesio en dos *Oraciones panegíricas* impresas de las que Serrano y Sanz ofrece todos los datos.

(Madre) Ana de San Joaquín

Serrano y Sanz indica que se recogen varias cartas y poesías de esta religiosa, muerta en 1731, en el libro: *Vida ejemplar, y doctrinal de la Venerable Madre Ana de S. Joaquín, Religiosa Carmelita Descalza en el Convento Religiosísimo de Santa Ana de la Ciudad de Tarazona. Escrita por el Padre*

Maestro Buenaventura de Arévalo, Carmelita Observante. Quien le dedica al excelentísimo señor Don Francisco Fernández de la Cueva y la Cerda, Duque de Alburquerque, Marqués de Cuellar, y Cradeita, etc. Pamplona, Oficina de José Joaquín Martínez, 1736.

Andriani, Mª Teresa

Concurrió con un soneto al *Certamen poético celebrado en Salamanca con motivo de la canonización de Santo Toribio Mogrovejo;* fue publicado por D. Nicolás Antonio Guerrero Martínez Rubio en *Fénix de las Becas, santo Toribio Alfonso de Mogrovejo* el año 1728.

Los cuatro primeros versos, que recoge Serrano y Sanz[1] son indicativos del estilo del soneto. Quieren expresar que una vez "un pobre descarado arrebató al caritativo Santo dos candeleros de plata":

> "Si osada mano de atrevido aliento
> quitó las basas de material lumbre
> el monte de piedad, en cuya cumbre
> la tercera virtud tuvo su asiento
> ..."

(Sor) Antolina de Visitación

Noticias para la vida de Sor María Jesús, religiosa carmelita descalza del convento de Toledo. Fechada en Toledo a 26 de junio de 1703.

Serrano y Sanz localiza el manuscrito autografiado de dos hojas en la Biblioteca Nacional.

(Sor) Antonia María de la Santísima Trinidad

Recogida también por Aguilar Piñal: *La juventud inocente en el claustro religioso. Breve diseño de la ejemplar y angélica vida y preciosa muerte de la madre María Magdalena de S. Antonio...; en la carta de edificación que a las Preladas y Comunidades de la misma Orden y Recolección escribe la Madre___.* Valladolid, Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, 1749.

Asensio y Yepes, Mariana de

Cita Serrano y Sanz un romance en paronomasias recogido en: *Sagrada métrica lid, que al supremo generoso impulso de seis sonoros toques... en obsequio del mejor Sol Santa Teresa de Jesús, cantó el convento de San Diego de Alcalá. Compuesto y ordenado por D. Joaquín de Aguirre.* Alcalá, por José Espartosa, 1730.

Basaran de Ossinalde, Mª Teresa

Aparece citada por Serrano y Sanz. Fue abadesa de las Huelgas en 1735. Dedicó a la reina Dª Bárbara de Portugal la siguiente obra: *Jardín de flores de la Gracia: escuela de la mejor doctrina; vida y virtudes de la prodigiosa, y venerable a la letra de los cuadernos, que por mandado de sus confesores dejó ella misma escritos.* En Burgos, Imprenta de Atanasio Figueroa, 1736.

Bernal Sánchez, Rosa

Aguilar Piñal[2] recoge un impreso de esta autora: *Respiración amante con que desaboga sus finezas la enamorada Esposa del Divino Dueño, Doña... Cuando se consagra en puro holocausto a su esposa Cristo, en el Religiosísimo Convento de Santa fe de Zaragoza, de el Sagrado Orden de Predicadores. El día primero de Septiembre de 1736.* Zaragoza, [s.i.], 1736.

---

[1] SERRANO Y SANZ, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año de 1401 al 1833.* Madrid, Ribadeneira, 1903-1905. B.A.E., Vols. 268-272.

[2] AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Madrid, C.S.I.C., 1981-...

Blancas, Mª Antonia de

Compuso la Comedia Nueva: *El esclavo de su amor y el ofendido vengado.* [s.l.s.i.s.a.]. Se estrenó en 1750. En la portada se dice "Compuesta por una Señora de esta Corte" pero su verdadera identidad se desvela en el expediente de impresión (A.H.N., Consejos, leg. 50645).

Aguilar menciona ejemplares en varias bibliotecas (yo he obtenido la de Sevilla, Universitaria, 250-166 [16]).

Bordone y Formesan, Luisa

Aguilar Piñal señala que posiblemente este nombre fuera un anagrama, y cita la siguiente obra: *La Cómica más famosa del Católico Coliseo, Representa por títulos de comedias la monarquía de España en este romance a su amada Reina Dª Mª Bárbara (que Dios guarde).* Zaragoza, José Fort, [1746].

Camporredondo, María

Autora de *Tratado Filosófico Poético Escótico, compuesto en seguidillas y dedicado al señor D. Fernando Espinola y Colonna, Duque de Sexto.* Madrid, en la oficina de Miguel Escribano [s.a.]. La Licencia del Ordinario es del 27 de octubre de 1757.

Caso, Mª Catalina

La cita Serrano y Sanz; señala que nació en Amberes a pesar de ser oriunda de Asturias, viajó por Inglaterra, Francia y Alemania, y conoció varios idiomas, además de ser versada en matemáticas, arquitectura militar, música y dibujo. Se casó y al enviudar se traslado desde Zamora a Madrid con sus tres hijos.

Es autora de *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras, para ilustrar el entendimiento y rectifiquen el corazón. Escrito en idioma francés por Mons. Rollin, Rector de la Universidad de París... Traducido al castellano por Doña...quien la dedicó a la Reina, Nuestra Señora Doña María Bárbara.* (Madrid, Imp. del Mercurio, por José de Orga, 1755). Esta obra también la cita Aguilar.

Serrano y Sanz cita además dos manuscritos:

- *Historia del cielo, considerada según las ideas de los poetas, de los filósofos y de Moisés, escrita por el Abate Pluche. Traducida del Francés por...*
- *La peste de Tolon (versión del francés).*

Margarita Nelken dice sobre ella (pp. 172-3):

> "...prolonga la tradición de eruditas afanosamente entregadas a las más áridas especulaciones (...) Bastan estos párrafos [de su obra *Modo de enseñar*] para hacernos comprender, ya que no el mérito literario -al fin y al cabo secundario-, siquiera el valor ético de su obra."

(Sor) Clara Elepiane

En la *Bibliografía...* de Aguilar Piñal está la referencia a un impreso: *Carta, en la que la M._____, abadesa de el religiosísimo convento de la Exaltación del Smo. Sacramento de Capuchinas de Murcia, da cuenta a los conventos de su Hermandad, de la vida y muerte de la M. Soror María Francisca Lucas Guill.* Murcia, [s.i.], 1728.

(Sor) Clara Gertrudis Pérez

Copia de la carta, en que la Reverenda Madre___, abadesa del convento de santa Rosalía, Capuchinas de Sevilla, da cuenta a los demás conventos, del feliz tránsito y heroicas virtudes de la Vble. Madre Sor Josefa Manuela de Palafox y Cardona, primera Abadesa y Fundadora de dicho su convento, el día cinco de abril de mil setecientos y veinte y cuatro. Sevilla, [s.i.s.a]. [1724].

(Sor) Clara de Jesús María

Señala Serrano y Sanz, que esta religiosa falleció el 15 de Febrero de 1733. Escribió su autobiografía, gran parte de la cual se encuentra recogida en la obra del religioso, R.P.Fr. Marcos de San Antonio, autor de su biografía: *Vida prodigiosa de la Venerable Madre Sor Clara de Jesús María, Virgen admirable, religiosa de velo blanco en el vergel de las delicias de Dios, el Monasterio de la Purísima Concepción, Descalças del Orden de Nuestras Señora de la Merced Redención de cautivos, en la ciudad de Toro. Su autor el R.P.Fr. Marcos de San Antonio.* Madrid, Imp. de Manuel Sanz, 1734.

Hay otra edición de 1765, en la Imprentá de Francisco Javier García.

Coloma, Dª Mª Teresa (Marquesa de Canales)

Sor María Teresa de Jesús en el claustro. Nacida en Le Haye, el dos de octubre de 1690. Fue casada contra su voluntad y, tras enviudar a los tres años, tomó el hábito del Císter en el convento de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid. Murió el 11 de diciembre de 1754.

Serrano y Sanz indica que escribió unos apuntes sobre su vida interior por orden de su confesor, Fray Sebastián Guntín, a los que se hace referencia en su opúsculo fúnebre.

Domonte Ortiz de Zuñiga, Dª Luisa

Serrano y Sanz la incluye como autora de varias poesías relacionadas con diversos acontecimientos de la Compañía de Jesús, entre otras de: *Expresión Métrica, que hace en elogio de la primera Misa, que en la Casa Profesa de la compañía de Jesús celebró el Padre Diego Domonte, de la misma Compañía. Romance endecasílabo.* Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas, 1732.

Echavarri, Dª Francisca de

Cotejo discretísimo que entre los escritos de la madre Juana Inés de la Cruz y las claridades del sol hace [soneto].

Romance en alabanza de las obras de la madre Juana Inés de la Cruz.

Serrano y Sanz los sitúa en el tercer tomo de *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz.* Madrid, en la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

Egual, Dª María

Aguilar Piñal recoge la existencia en la Biblioteca Nacional de un manuscrito, bajo el título de *Poesías* [s.a.]. Sería anterior, en todo caso, a 1735, año de la muerte de su autora.

Serrano y Sanz cita, además de las poesías, dos comedias y una loa. Afirma que en el siglo anterior a su obra recopilatoria, (el XVIII, por tanto), existían cuatro tomos con poesías suyas, tres de los cuales estaban en posesión de D. Nicolás de Périz, nieto de Dª María.

Fuster[1] cita un *Romance a la adoración de los Reyes, parafraseando los Evangelistas.*

Enríquez, Dª Beatriz Antonia

En la misma obra citada con motivo de la santificación de Santo Toribio de Mogrovejo, tiene unas décimas, glosando unas quintillas presentadas al certamen.

(Sor) Eulalia de la Cruz

Aguilar Piñal cita el siguiente impreso: *Obras espirituales de la Madre____, del convento de la Encarnación de Barcelona [principios del XVIII].* Sacadas a la luz por el P. José Cabrer, 1752.

---

[1] FUSTER, Juan Pastor: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con Adiciones y Enmiendas a las de D. Vicente Ximeno.* Valencia, 1827-1830.

(Sor) Felipa de San José

Se conservaban de ella, cuando Serrano y Sanz los vio, dos manuscritos: *Papel de lo ocurrido con motivo de estar orando para el acierto en la elección de General y Carta a un religioso acerca de la oración y la meditación*, fechados en 1736 y 1737 respectivamente.

(Sor) Francisca de San José

Abadesa del convento cisterciense de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid en 1712, año en que escribe la dedicatoria del libro: *Prodigiosa vida de la Venerable Madre Soror Angela Francisca de la Cruz, Abadesa de el Monasterio de San Joaquín, y Santa Ana. Recolección de el Orden de N.P.S. Bernardo de la Ciudad de Valladolid. Compendiada en la oración Panegírica a la Santa Cruz, que en el día de su Exaltación de el año 1711 dijo el R.P.M.Fr. Pablo Yáñez de Avilés. Sácala a la luz, y la dedica a Nuestro Glorioso Padre, y Propagador, Doctor Melifluo de la Iglesia San Bernardo, Soror Francisca de San José Abadesa, y Comunidad de dicho Monasterio de San Joaquín, y Santa Ana.* Impresa en Madrid por Blas de Villanueva a 29 de Enero de este año de 1712.

(Sor) Francisca de San Juan Evangelista

Citada por Aguilar Piñal. Autora de *Carta misiva de la M.___, presidente del convento del Corpus Christi de Agustinas descalzas de Murcia...sobre la vida y heroicas virtudes de la Venerable Madre María Rosa de la Ascensión, priora que fue de el referido convento.* La recoge también Tejera y Ruiz de la Moncada[4].

Garcés y Cortes, Vicenta

Escribe una obra religiosa, citada por Aguilar Piñal:

Vuelo Místico. Viaje enamorado. Ciencia de perfectos. Retiro admirable. Con que la Madre Vicenta de Santa Ana (en el siglo Doña____) se previene para el feliz desposorio con su amante Esposo Jesús, en el Carmelo de María, en la India de Elías, en el Paraíso de Teresa, en el Monte de la Cruz, en la casa de Dios, en el siempre observantísimo Convento de Carmelitas Descalzas de N.P.S. José de Zaragoza, en el día 25 de Septiembre de 1724. Zaragoza, Hros. de Manuel Román, (1724).

Guerra, Teresa

Autora de: *Obras poéticas que a diferentes asuntos ha escrito Doña _____.* Madrid, [s.i.s.a] (1725)

Aguilar Piñal describe el contenido de este volumen, en el que consta la aprobación de D. Diego de Torres Villarroel.

(Sor) Isabel María San Juan Bautista

En 1733 ofrece un libro al Obispo de Toro, en cuyo convento era comendadora, para lo cual escribe una dedicatoria al libro: *Oración fúnebre en las solemnes exequias que por la Madre Sor Clara de Jesús María (de piadosa memoria) celebró su muy grave, y observante Comunidad de Mercedarias Descalzas de la Ciudad de Toro...* En Salamanca. Por la Viuda de Gregorio Ortiz Gallardo, 1733.

(Sor) Isabel María de Santa Teresa

En Aguilar Piñal: *Carta escrita a las Reverendas Madres Priora y Comunidades recoletas de N.S.P.S. Agustín, sobre la ejemplar vida y preciosa muerte de la Excma. Sra. la madre Ana Agustín*

---

[4] TEJERA Y RUIZ DE LA MONCADA, José: *Biblioteca del murciano o Esquema de un diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia. Formado, compuesto y compilado por...* Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., MCMXXII.

de Santa Teresa, por espacio de medio siglo del Real Convento de la Encarnación de Madrid. [s.l.s.i.]. [1745].

(Sor) Josefa de Sacramento

Millares Carlo[5] la cita como autora de: *Sobre la visita general que el Ilustrísimo Señor D. Juan Francisco Guillén hizo de la Diócesis, escrita en verso y prosa por los años de 1749.*

Recoge además la opinión de Viera, que la considera muy estimada por su numen poético y fácil versificación.

La Cerda y Moncada, Dª Mª Luisa del Rosario de

Hija de los Duques de Medinaceli. Escribió, según Serrano y Sanz, una *Gramática castellana*, en el año 1744, que se conservaría, en su momento, en la biblioteca ducal.

Lerín de Bracamonte, Isabel (Sor Isabel de San Antonio)

En los número 741 y 2853 del Tomo V de su obra, Aguilar Piñal, incluye dos escritos de título casi idéntico, impresas en el mismo año y ciudad, y con una composición formal semejante. Se atribuyen a Sor Isabel Lerín de Bracamonte y Sor María Isabel de San Antonio.

Serrano y Sanz sólo recoge a Sor María Isabel de San Antonio, aclarando que sus padres fueron Don Gaspar Lerín y Bracamonte[6] y Doña Isidora Ricarte; dada la coincidencia de apellidos, y a pesar de las diferencias mínimas de estas obras (las que hay en el título, y número de páginas, por ejemplo), creo sensato afirmar que son la misma persona. La obra a que me refiero es: *Poema historial. Obra póstuma que dejó escrita y entonó en vida, ajustando las cadencias del Diapente armonioso a el sagrado fuego de la devoción y la obediencia, para morir cisne, y renacer Fénix. La Reverenda Madre___.* Granada, Imp. Real, (1756).

Maldonado, María

Tiene un romance en paronomasias publicado en el mismo volumen que el de Mariana Asensio y Yepes.

(Sor) Marcelina de San Martín

Serrano y Sanz censa la siguiente composición: *Epicedio a la Madre Sor Juana Inés de la Cruz. Soneto. Fue publicado en Fama y obras póstumas del Fénix de Méxicо, décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz.* Madrid, en la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

(Sor) Margarita Esplugues

Serrano y Sanz indica que varios poemas en mallorquín de esta religiosa, terciaria de la orden de San Francisco, fueron insertados por el Padre Oliver en sus *Anales de la provincia de Mallorca.* Subraya también que admiraba a todos por sus conocimientos de Filosofía, Teología, Retórica y Lengua latina. Murió el 24 de febrero de 1738.

(Sor) María Antonia de Jesús

Aguilar Piñal se hace eco de un artículo de Isidoro de San José "Una escritora desconocida de la Escuela Mística carmelitana: La Vble. M. María Antonia de Jesús (1709-1760)" *Revista de Espiritualidad*, XIX, 1960, nº75, pp. 163-190, que se ocupa de su obra.

---

[5] MILLARES CARLO, Agustín: *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias. (ss. XVI, XVII y XVIII).* Madrid, Imp. de Archivos, 1932.

[6] D.Gaspar fue segundo director de la Real Sociedad Económica de Valladolid. Como tal aparece en una exposición recogida por el *Diario Pinciano*, Sábado, 12 de abril de 1788. p. 110-112.

(Sor) María Francisca San Antonio

Nacida el 7 de abril de 1714, profesó en 1730 en el convento de la Concepción de Cañarte, donde murió el 12 de abril de 1734.

Serrano y Sanz señala que se encuentran hasta diez poemas píos y devotos en el siguiente libro: *Hermosa azucena, y estrella plantada, y fija en el suelo, cielo del Convento del Orden de la Purísima Concepción de la Villa de las Cuevas del Cañarte en el Reino de Aragón, la vida de la V. Sor María Francisca de San Antonio (en el siglo de Pedro y Cascajares) Religiosa de dicho convento. Con una breve memoria de la fundación y fundadoras del mismo convento, y de otras Religiosas que florecieron en virtud. Escritos por el R.P.M. Roque Alberto Faci; del mismo Orden de N.S. del Carmen*. Zaragoza, en la Oficina de José Fort, 1737.

(Sor) María Jesús Tostada

Vivió como beata en la Orden Tercera de San Francisco. Se asegura, como dice Serrano y Sanz, que tuvo el don de la profecía. Murió el 26 de octubre de 1709. Se puede hallar testimonio de sus escritos en: *Crónica de la Provincia de S. Gabriel de franciscos descalzos, escrita por el M.R.P.Fr. Andrés de San Francisco y Membrio...quien la dedica a nuestro Rmo. Padre Fr. Pedro Juan de Molina, Ministro General de la Orden de los Menores. Parte tercera*. En Salamanca, Imprenta de la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz, 1753.

(Sor) María Josefa de la Encarnación

Serrano y Sanz, localizó en el Archivo Histórico Nacional, entre los papeles de las Carmelitas Descalzas una *Vida de la hermana Mª Josefa de la Encarnación*, a la que acompaña una carta de esta religiosa que murió en 1753.

(Sor) María Manuela de Cristo

Apenas puede considerarse dentro del siglo XVIII, puesto que murió en 1705. Profesó en 1698 en la Orden Tercera del Carmen y escribió, como indica Serrano y Sanz, unos *Diálogos entre Dios y el alma fiel* (en verso), y varios poemas espirituales. Su biografía fue publicada en Orihuela en 1705 por el P. Antonio Alaxamora, en la imprenta de Jaume Mernier.

(Sor) María Rosa

Esta religiosa dejó algunos escritos sobre un viaje de fundación que realizó en compañía de otras hermanas; dichos escritos fueron la base de la obra de otro miembro de su congregación: *Relación del viaje de las Religiosas capuchinas que salieron del convento de Madrid a fundar el de Jesús, María y José en esta ciudad de Lima con los demás sucesos de la fundación de dicho Monasterio; cuyos apuntes dejó la Madre Sor María Rosa, una de las cinco fundadoras que vino de Prelada y ordenó y dispuso, añadiendo algunas cosas posteriormente acontecidas, la Madre Sor Josefa Victoria, cofundadora*. [1722].

Serrano y Sanz reproduce algún fragmento de su obra y señala que el la vio en la Biblioteca Nacional de Madrid.

(Sor) María de San José

Serrano y Sanz recoge la referencia de Villiers en la *Bibliotheca Carmelitana*, quien le atribuye una *Vida y Poesías espirituales*, anterior a 1727, año de su muerte.

(Sor) Melchora María de Jesús

Según Serrano y Sanz, dedicó a Felipe V el siguiente folleto: *Oración panegírica en las honras de la serenísima Señora Sor Mari-Ana de Austria y de la Cruz, Religiosa del real Convento de señoras descalças de esta corte.*

Su dedicatoria ocupa dos hojas al principio, la censura es del 27 de septiembre de 1715.

Méndez de Sierra, Dª Bárbara

Serrano y Sanz, una glosa a la piedad religiosa de Felipe V y la Reina, publicada en: *Sagradas flores del Parnaso, consonancias métricas de la bien templada lira de Apolo, que a la Católica acción de haber ido acompañando sus Majestades al Stmo. Sacramento que iba a darse por Viático a una enferma el día 28 de Noviembre de 1722, cantaron los mejores cisnes de España. Dedicado a Doña Isabel Farnesio por mano de D. Alvaro Bazán Benavides Marqués de Santa Cruz.* Madrid, Imprenta de Juan de Ariztia, [1723].

Moscoso de Prado, Dª Ana María

Cita Serrano y Sanz una glosa a la piedad de Felipe V y Dª Isabel de Farnesio, recogido en el mismo volumen que la de Méndez de Sierra.

Navia y Bellet, Dª Francisca Irene (Marquesa de Grimaldo)

Hija del Marqués de Santa Cruz de Marcenado. Nacida en Turín, estudió Gramática, Retórica y Filosofía; dominaba el idioma francés, el alemán, el italiano y el inglés.

Su fama como poetisa y autora de comedias es sólo conocida a través de referencias de los escritores de su tiempo, pues quemó toda su producción. Serrano y Sanz cita entre las sacrificadas algunas traducciones del francés y del latín. Sólo sobrevivieron unos versos hexámetros que publicó en las *Memorias de Trevoux* en 1742.

Un escritor del XVIII, cuyo testimonio recoge Gallardo escribió 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 suyas que me dieron una gran idea de su numen...". Falleció el 10 de marzo de 1786.[7]

Neyra, Dª Antonia de

Autora, según informa Serrano y Sanz, de una *Décima en alabanza de D.José Rodríguez*, autor a su vez de una obra cuya dedicatoria está fechada el 2 de Noviembre de 1732.

Osorio, Mª Francisca

Las dudas sobre esta supuesta autora han quedado de manifiesto en el texto, donde me he ocupado de ella por esta causa. Escribió:

Pronóstico burlesco para el año de 1756. La musaraña del Pindo Doña Francisca Osorio. Madrid, Imp. de Antonio Marín, [1755]

La musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año de 1757. Su Autora Doña Francisca Osorio. Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1756.

La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco para el año de 1758. Su autora Doña Francisca Osorio. Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1757.

Hay copia de ellos en la Biblioteca Nacional.

Pacheco y Cárdenas, Beatriz Josefa.

Aguilar Piñal recoge el siguiente impreso: *Feliz anuncio y presagio dichoso que adivinó el afecto, forma en repetidas norabuenas, a la Majestad de ambos Monarcas, en el nacimiento del Serenísimo Infante de Castilla, Luis Primero el Deseado, nuestro Señor, por haber ido mejorando de fortuna las Armas Católicas, desde que le concibió la Reina Nuestra Señora y esperança de nuevas Felicidades, que asegura esta Sucesión. Compuesto por Doña___.* Toledo, (s.i.), 1707.

---

[7] HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de los autores teatrales del siglo XVIII.* Madrid, F.U.E., 1992.

Paniagua Manuel de Villena, Doña Mayor

Serrano y Sanz señala que hay versos suyos en la siguiente obra: *Descripción de la proclama que se ejecutó en la muy noble y leal ciudad de Badajoz, y de las fiestas con que éste celebró la elevación al trono de su muy poderoso y amado Rey y Señor Don Fernando VI. Por Don Leandro Gallardo de Bonilla*. Madrid, [s.i.],1747.

Quirós de Navia, Irene

Mujer vinculada al estamento nobiliario asturiano. Aparece reseñada en uno de los artículos del *Journal de Trevoux* en 1742*, como autora de unos versos panegíricos en latín sobre Felipe V:

> "Voici un petit essai de la façon d'une jeune personne d'un grand Nom, qui fait voir que dans ce Royaume, des personnes même du sexe et d'un naissance illustre, ne dedaignente pas de s'appliquer à la poësie latine. C'est Mlle. Irene Quirós de Nabia, fille du feu Marquis de Santa-Cruz."

Reyes, Micaela

Serrano y Sanz destaca que esta mujer hizo voto de castidad a los catorce años y lo mantuvo toda su vida (1686-1723). Hizo una relación de sus revelaciones y favores divinos, que supongo serviría para redactar la siguiente obra: *La mejor flor que dio Mayo al cielo en su florida estación; vida y virtudes de Dª Mª Micaela de los Reyes, por el M.R.P.Fr. Ambrosio de Llanes, capuchino*. Cádiz, por Jerónimo Peralta, [s.a.]

Roda, Dª Antonia de

Escribió un soneto en elogio de Felipe V, que se encuentra en: *En el aliento fervoroso con que la Universidad de Zaragoza significó su devoción y complacencia por el Decreto con que Inocencio XIII concedió a dicha escuela nuevas lecciones a favor de la tradición de la venida de Ntra. Sra. del Pilar en carne mortal. Obra publicada por el Maestro Fr. Tomás Madalena, del Orden de Predicadores*. Zaragoza, [s.i.], 1724.

Recogido por Serrano y Sanz.

Rodríguez de Medrano, Laura

Autora de unas décimas incluidas en una obra de su hermano: *Real homenaje, por el señor D. Fernando Sexto, Rey de las Españas, aclamado así en treinta de octubre de 1746 por la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Jaén, a cuyo respeto ofrece la recopilación de sus mayores obras y públicas aclamaciones Don Vicente Rodríguez Medrano*. [Jaén, Lucas Fernández, 1747].

Sallent, Dª Teresa

Religiosa del Convento de Santa Clara: *Vida de nuestra Seráfica Madre Santa Clara. Que escribía Sor Mariana Sallent*. Zaragoza, Por Domingo Gascón, año 1700.

Según la descripción de Serrano y Sanz, está formado por endechas endecasílabas.

Sánchez de Oreja, Manuela Tomasa

La gran Piscatora aureliense, en el teatro de signos y planetas. Pronóstico, y diario general de cuartos de luna, juicio de los acontecimientos naturales, y políticos de la Europa, y otras partes; para el año 1742. Dedicado al celebérrimo, sapientísimo y eruditísimo señor Doct. D. Diego de Torres y

---

* Apud. RUIZ DE LA PEÑA, Alvaro: *Introducción a la Literatura asturiana*. Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981. pp. 91-92. Remite para la cita remite al Tomo XLII del *Journal de Trevoux ou Mémoires pour servir à l'Histoire des Sciences et des Arts*. Slatkine Reprintes, Genève, 1968. P. 138.

Villarroel, del Gremio y Claustro de la Universidad de Salamanca, por la gran Piscatora de Oreja, Doña___. Madrid, Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, [1741].

Aguilar Piñal, de donde he sacado esta información, hace una descripción detallada de su contenido.

Sánchez de Oreja, Nicolasa

También citada por Francisco Aguilar. Autora de: *Juicio y pronóstico del cometa, que se dejó ver sobre nuestro hemisferio el día 12 del mes de enero de este año de 1744. Por Doña____, Profesora de matemáticas en el partido de la villa de Ocaña*. [s.l.s.i.]. [1744].

Solís de Ovando, Dª Juana Crisóstoma Magdalena

Marquesa de Camarena, escribió un soneto "A la devoción", publicado en: *En el aliento fervoroso con que la Universidad de Zaragoza significó su devoción y complacencia por el Decreto con que Inocencio XIII concedió a dicha escuela nuevas lecciones a favor de la tradición de la venida de Nuestra Señora del Pilar en carne mortal. Obra publicada por el Maestro Fr. Tomás Madalena, del Orden de predicadores*. Zaragoza, [s.i.], 1724.

(Sor) Teresa María Jesús

Relación de un milagro que obró con ella Santa Teresa, curándola de una enfermedad. Con fecha de 3 de julio de 1738.

Serrano y Sanz localiza este manuscrito en el Archivo Histórico Nacional, *Papeles de las Carmelitas*.

Torres de Navarra, Mª Josefa

Autora de *Ejemplarísimos morales consejos, que escribió en los últimos días de su vida, y de su propia mano, a sus queridos hijos, para después que falleciese, la Muy Ilustre Señora Doña... Condesa de Santa Gadea y Marquesa de Campoverde...* Granada, Imp. Real, [1746].

Aguilar, localiza tres copias, dos en Sevilla [Facultad de Letras, C.4 (35) y Colombina, 63-2-23 (9)] y una en Badajoz, Pública, 1505 (1).

Vargas, Dª Inés de

Serrano y Sanz recoge de la obra *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz* (Madrid, Imp. de Manuel Ruíz de Murga, 1700), los siguientes escritos: *Hace pausible encomio de la poetisa en haber dado desde niña muestra de su gran aplicación a los estudios y Soneto*.

Villa Pérez de Venetia, Dª Antonia

Escribe unas liras, premiadas en primer lugar, y un romance a San Félix de Cantalicio que fueron recogidas en: *Relación de los sagrados cultos y obsequiosas devotas demostraciones con que la M.N.M.L. ciudad de Murcia celebro la canonización de San Félix de Cantalicio, el día 20 de Febrero de 1713. Escríbela Don Antonio Diego Martínez Talón, Abogado de la Real Chancillería de Granada*. En Murcia, por Jaime Mesnier, 1713, pp.77-78 y 122-123.

Zacarías Abec, Dª Ana Paula

Serrano y Sanz la cita como Zacharías Abec y Aguilar Piñal la nombra en la entrada de Domingo Abec. Es autora de unas décimas de alabanza a su hermano, apoyando también su elección del Marqués de Gandul como mecenas. Se incluyen en el siguiente libro de su hermano: *Oración poética que escribió y dijo Don Domingo Zacharías Abec, estudiante en el Real Colegio del*

señor San Hermenegildo de Sevilla, y en ella presidente electo de una Academia poëtica, título de la Gran Madre y señor San Luis Gonzaga, quien la dedica reverente al nobilísimo Señor Don Miguel de Jauregui Leyba y Guzmán, Marqués de Gandul, Señor de Marchenilla,... Sevilla, [s.i.]. 1726.

B. Escritos posteriores a 1760 no considerados.

1. Cartas, vidas y literatura religiosa.

Acosta, Dª Josefa de

La cita Ramírez de Arellano[9] que dice:

> "Beata rezadora autora de un libro de 147 folios, de letra muy metida, en que refiere su vida, llena de sandeces y milagros estúpidos. Hacía versos bastante malos. El libro, que posee el escultor D.Mateo Inurria, no tiene portada y comienza así:
>
> 1-*Traslado del original de la vida de Dª Josèa Acosta fiel y legalmente sacado por mi fr. Rafael de Arriate su confesor, y es como sigue de lo que escribió por su misma mano mandado de sus confesores en varios tiempos que se lo mandaron escribir cuyo original está con los demás escritos de la referida en poder del reverendo P. Fr. José Rodríguez del orden de Descalzos de Ntro. S. P. Sn. Francisco que á (sic) sido su confesor muchos años, quien me lo dio para leerlos con la obligación de volverlos a entregar.* En 4º.
>
> No tiene ninguna fecha; pero parece, por el texto, de fines de siglo XVIII. La autora fue cordobesa y vivió muchos en la calle de San Pablo. Estaba loca de remate."

Incluyo el comentario que califica a la autora y nos proporciona una muestra de la crítica habitual a estas mujeres.

(Sor) Antonia de Jesús

La recoge Aguilar Piñal como autora del manuscrito: *Historia de la fundación de los Conventos de Religiosas Agustinas Descalzas de la ciudad de Granada y villa de Chiclana,* 1769.

Brondo, Dª Leonor

Natural de Palma. Tomó los hábitos en el convento de Santa Catalina el 10 de noviembre de 1771. Serrano y Sanz cita varias de sus poesías, y remite como fuente bibliográfica a Bover de Roselló[10], que la recoge como Puigdorfila, Eleonor Brondo, con el apellido de su madre e incluye una poesía suya dedicada a Beata Catalina Tomás.

Caro, Mª Pascuala

Serrano y Sanz dice que fue hija de los Marqueses de Romaña. Nació en Palma el 17 de Julio de 1768. Obtuvo el grado de doctora y el título de profesora de Filosofía en la Universidad de Valencia. Ingresó, igual que Brondo, en el convento de Santa Catalina en 1789, y allí murió en 1827.

Este autor cita dos manuscritos *(Novena del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Poesías Místicas)* que se hallarían en el archivo del convento. También se refiere a una obra impresa *Ensayo de Historia, Física y Matemáticas* (Valencia, D.Benito Monfort, 1781) que Aguilar dice no haber localizado.

---

[9] RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo bibliográfico de escritorees de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras.* Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

[10] BOVER DE ROSELLO, Joaquín María: *Memoria biográfica de los escritores mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura.* Palma, Imprenta Nacional a cargo de D. Juan Guasp y Pascual, 1842.

Dusmet y Laiseca, Dª Mª Teresa

Nació en Chinchón en 1723. Fue procesada por la Inquisición en 1773, con razón, según Serrano y Sanz, dado el carácter fatalista de sus escritos, que atentan contra el libre albedrío.

Se llamó también Mª Teresa del Sagrado Corazón de Jesús. Sus manuscritos se recopilan en *Obras del divino Amor*, de la que hay una copia completa en Simancas, en los papeles de la Inquisición. También dejó manuscrita su biografía, fechada en 1762. Dice Serrano y Sanz:

> "Este libro, de lo mas pesado, necio y soporífero que he visto, mereció que dos frailes, acaso en penitencia de sus culpas, lo comentasen en las siguientes obras [...]."

Por último se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Valladolid (siempre según Serrano y Sanz) la copia de su correspondencia con su confesor:

Cartas originales que a el Reverendo Padre Maestro Fr. Francisco Canillas, escribía para su mejor dirección y aprovechamiento Dª Mª Teresa de Jesús Sacramentado. Copiadas por el Reverendo P. Fr. Tomás Díaz, benedictino.

Estanga, Mª Manuela

Latassa[11] describe dos cartas de contenido religioso:

"Una carta verdaderamente edificante dirigida a las Superioras, y demás Religiosas de la misma Orden, sobre la madre Mª Ana Pignatelli y Rubí, antes Marquesa Viuda de Ayerme" [Zaragoza, Imp. Real de Zaragoza, 1800]

"Otra carta para las referidas Superioras, y Religiosas sobre la muerte, y religiosidad de la Madre Josefa Trefect y Solís, de Monasterio de Zaragoza" [Zaragoza, Imp. Real de Zaragoza, 1800]

(Sor) Gertrudis Pérez Muñoz

Vida de Sor___, natural de la Peña de Campos, provincia de Palencia, monja Trinitaria, en el convento de Burgos, escrita por ella misma. Año 1785, 2 vols.

Citada por Aguilar Piñal.

(Sor) Ignacia de Jesús Nazareno

La cita Serrano y Sanz; este autor señala la existencia de *Varias poesías de la Madre Sor Ignacia de Jesús Nazareno, religiosa profesa en el monasterio de Trinitarias descalzas de Madrid, su patria, recogidas por D.Manuel de Alecha y Acuña, Contador de resultas de S.M. Año de 1792*. Se describe como un "Manuscrito de fines de siglo XVIII, en 4º, de 178 hojas".

Serrano y Sanz señala que en él se contienen:

- *Festejo para la feria de la vigilia de Navidad.*
- *Festejo al nacimiento de N.S. Jesucristo, año de 1771.*
- *Festejo en celebridad del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, para el año de 1772.*
- *Festejo al nacimiento del hijo de Dios, para el año de 1773.*
- *Coloquio al nacimiento del señor, que se celebró el año de 1774.*
- *Festejo para el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Año de 1775.*
- *Festejo al nacimiento del Hijo de Dios para el año de 1776.*
- *Festejo celebrado en la Vigilia de Navidad del año 1777.*
- *Festejo que se celebró en el convento de Trinitarias descalzas a la festividad del santo Nacimiento, el año 1778.*
- *Festejo para el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, para el año 1779.*

Este autor reproduce íntegramente los textos escritos para los festejos correspondientes a los años 1772 y 1773.

---

[11] LATASSA Y ORTIN, Félix de: *Biblioteca nueva de autores aragoneses que florecieron desde el año 1550*. Zaragoza, Imp. de Calisto Ariño, 1884-1886.

(Sor) Isabel Clara de San Miguel

La cita Aguilar Piñal: *Carta de la Madre___, Priora del Convento del Corpus Christi de Agustinas Descalzas de la Ciudad de Murcia, a las muy Reverendas Madres Prioras de los Conventos de la Hermandad; sobre la Vida, y Virtudes de la Madre Francisca María de San Juan Evangelista, Priora que fue en el sobre dicho convento.* Murcia, F.Teruel, 1765.

También aparece en Tejera y Ruiz de la Moncada.

(Sor) Isabel María de Santa Ana

Fue una de las fundadoras del Monasterio de la Purísima de Cieza en 1750. Escribió una *Vida de Sor Isabel*, cuyo manuscrito conservaba en el mismo Monasterio cuando lo cita Tejera y Ruiz de la Moncada. Esta autobiografía formó después parte de la *Vida* de esta religiosa que se publicó en 1801.

(Sor) Josefa de la Concepción

Carta sobre la vida ejemplar y virtudes de la Madre Juana Francisca de la Madre de Dios... Murcia, Viuda de Teruel, 1786.

Recogida por Aguilar Piñal.

(Sor) María de Córdoba y Pacheco

La cita Serrano y Sanz. Fue abadesa del convento de franciscas de Nuestra Señora de la Paz en Málaga. Tradujo del italiano la obra del P. César Calino *Discursos espirituales y morales para el útil entretenimiento de las religiosas y de las vírgenes que están para elegir su propio estado.*

(Madre) Mª Gertrudis de Corazón de Jesús

Aguilar Piñal recoge un artículo de Antonio Gallego Morell: "Una escritora mística del siglo XVIII: la Madre María Gertrudis", *Revista Bibliográfica y Documental*, V, 1951, pp. 47-96.

(Sor) María Gertrudis Mucio

Se cita en Aguilar Piñal. Escribió: *Breve noticia de la vida y virtudes de la Madre Sor Juana Jacinta Roera, religiosa del convento de la Exaltación del Santísimo Sacramento de Capuchinas de la ciudad de Murcia...* Murcia, Felipe Teruel, 1761.

(Sor) María Jesús Coronel y Arana

Aguilar Piñal cita dos obras de esta religiosa: *Leyes de la esposa... y Escala para subir a la perfección y aprovechar en el camino de la virtud...*

La fecha en el siglo XVIII.

Bustamante y Urrutia[11] recoge otra: *Mística ciudad de Dios, Milagro de su Omnipotencia, y Abismo de la Gracia: Historia divina, y Vida de la Virgen... manifestada... a... Sor María de Jesús...* Madrid, Imprenta de la Causa de la Venerable Madre, 1762.

(Sor) María Luisa Marichalar

Aguilar Piñal recoge el impreso: *Carta a la muerte de la Madre Mª Petronila de Aperregui, Fundadora y Priora de la casa de la Orden de las Hijas de María Santísima de la Enseñanza de la real Isla de León, escribe ___. Priora de dicha casa.* Cádiz, Juan Jiménez Carreño, [1792].

---

[11] BUSTAMANTE Y URRUTIA, José María de: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria.* Santiago, Ed."El eco franciscano", 1955.

(Sor) María Magdalena

Carta a los Padres General y Provincial de la Orden acerca de las virtudes de la Madre Sor Bernarda María de San Francisco... Sevilla, José Navarro y Armijo, [1762].

(Sor) María Petronila Aperregui

Palau[11] considera este nombre como un seudónimo del P. Idiaquez. Aguilar Piñal la cita como autora de: *Prácticas espirituales para el uso de las Hermanas novicias del convento de la Enseñanza de la Real Isla de León dispuestos por la M.R.Madre___, Priora y fundadora de dicho convento. Precede una carta de dicha Madre a sus novicias,* [Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez y Cia, 1782] y *Necrológica de la R. Madre Mª Rafaela Ramírez de Arellano,* [s.l.s.i.s.a.], [1787].

La carta redactada a la muerte de esta religiosa está a cargo de Sor María Luisa Marichalar, lo cual nos hace creer que existió realmente.

(Sor) María Rosa Sánchez Calvo

Cita Aguilar Piñal dos cartas: *Carta en que la Rev. Madre___, Abadesa del religiosísimo convento de Santa Rosalía, Madres Capuchinas de Sevilla, da cuenta a las Rev. Superioras de los conventos de su hermandad, de la muerte de la Rev. Madre Sor María Clara Ponce de León, Abadesa, que fue, de dicho convento, para que se le hagan los sufragios acostumbrados.* Sevilla, José Padrino, [1769] y *Copia de la Carta que la reverenda Madre Soror___. Abadesa del convento de Santa Rosalía, capuchinas de Sevilla, escribió a las reverendas Preladas de los conventos de su hermandad, dando la noticia del feliz tránsito de la Rev. M. Soror María Manuela de Madariaga, Abadesa que fue en dicho convento y murió el día 12 octubre de este año de 1768.* Sevilla, José Padrino, [1768]. Por su parte Escudero y Perosso[12], la nombra como autora de: *Una Señora sevillana, en elogio de las suntuosas fiestas que en su casa profesa celebró la Compañía de Jesús de Sevilla, al patronato en España de María Santísima en el Misterio de su Purísima Concepción.- Octavas.* Sevilla, Imp. de José Padrino. [1760].

El mismo autor dice que el apellido de esta poetisa es Silva do Monte y que había un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Colombina.

(Sor) Mariana de Riosoto de Janditegui

Nacida en 1743, algunas de las cartas en que refiere sucesos de su vida, fueron publicadas en 1900 en *Vida interior de la sierva de Dios, Sor Mariana de Santo Domingo Riosoto, por el Padre Fr. Raimundo Castaño.* Sevilla, Imp. Salesiana, 1900.

Citada por Serrano y Sanz.

March, Juana Ignacia

Bover dice:

> "Dotada de un talento perspicaz y de una memoria feliz, cultivó varios ramos de literatura, y murió á últimos del siglo pasado. El cronista D. Ventura Serra en uno de sus tomos misceláneos, que se conservaban en la biblioteca de S. Francisco de Asís, nos transcribió una **Oración a Jesu-Cristo crucificado** escrita en 1776 que consta de 200 versos castellanos, y puede mirarse como una de las mejores producciones de esta esclarecida poetisa."

Recoge a continuación el inicio del poema citado.

---

[11] PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta. Edición corregida y aumentada.* Barcelona, Lib. Anticuaria Palau, 1946-1977.

[12] ESCUDERO Y PEROSSO, Francisco: *Tipografía hispalense. Análisis bibliográfico de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII.* Madrid, Establecimeinto Tipográfico Sucesores de Ribadeneira, 1894.

Urioste y Ugarte Mollinedo, Dª Mª Josefa de

Autora según Serrano y Sanz de:

Perfil ascético, recopilación espiritual. Primera, y segunda parte: en que se trata de las virtudes; y varias instrucciones para caminar a la perfección: a lo cual se añaden cuatro puntos, en que se recoge lo más útil y agradable a Dios, de la mental, y vocal oración: y los actos de Fe, Esperanza y Caridad [Aguilar cita claridad], *y contrición. Escribíalo Doña María Josefa de Urioste y Ugarte Mollinedo; Religiosa Trinitaria en su convento de Villoruela, y natural de el lugar del Valle, Encartaciones y M.N. y L. Señorío de Vizcaya. Dale a luz pública José Sánchez, mercader de libros de esta ciudad.* Salamanca, Imp. de Santa Cruz, (Imp. de la Cruz, en Aguilar), 1760.

Aguilar localiza un ejemplar en la Biblioteca Nacional, signatura 3-61167.

Varela de Castro, Dª Mª Antonia

Tradujo del portugués la obra *La Fênix aparecida en la vida, muerte, sepultura y milagros de la gloriosa Santa Catalina, Reina de Alejandría, virgen y mártir, escrita por Sor Marina Clemencia, religiosa en el convento de San Francisco de la isla de San Miguel.* 1785.

Se conservaba en la época en que lo recoge Serrano y Sanz el expediente de impresión. Aguilar Piñal sitúa este expediente en el A.H.N. [Consejos, Leg. 5551 (12)]

2. Escritos de la Real Sociedad

Bellvis y Moncada, Mª Concepción (Marquesa de Ariza)

Escribió un *Elogio de la Reina Nuestra Señora, por la Excelentísima Señora Marquesa de Ariza, leído en la Junta Pública de la Real Sociedad de Madrid en 22 de enero de 1795 por la Excma. Señora Condesa de Montijo.* Madrid, Sancha, 1795.

Aguilar Piñal recoge esta referencia de Juan Catalina García[15], pero no he hallado ningún ejemplar.

Béthencourt y Molina, María de

Millares Carlo recoge una *Memoria sobre el modo de obtener el color carmesí,* presentada a la Sociedad Económica de Tenerife en 4 de Noviembre de 1779.

Cepeda, Mª del Rosario

Nacida en 1756, nos dice Cambiasso y Verdes[16]:

> "En 768 (sic) sostuvo unos actos literarios, en los que peroró en latín, italiano, francés y castellano, dando exacta razón de sus respectivas gramáticas, y respondiendo a más de 300 preguntas que se le hicieron... Diez y ocho distintos sujetos escribieron sobre este asunto, loando a esta señorita, de cuyos papeles se formó un volumen que se imprimió en Cádiz en el mismo año de 1768: alguna adulación se nota en ellos."

Esta obra recopilatoria sería: *Copia y recolección de los papeles que en prosa y verso han dirigido algunos doctos ingenios de esta ciudad, en debido aplauso del desempeño que en sus actos literarios ejecutó la señora Doña María del Rosario Cepeda.* Cádiz, Imp. Real, 1768.

El mismo autor nos indica los escritos que se deben a su actividad como miembro de la Junta de Damas:

---

[15] CATALINA GARCIA, Juan: *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX.* Madrid, Est. Tip. Suc. de Ribadeneira, 1899.

[16] CAMBIASSO Y VERDES, Nicolás María: *Memorias para la biografía y bibliografía de la Isla de Cádiz.* Madrid, Imp. de la Vda. de Villalpando, 1830.

"Escribió una *Memoria sobre las casas de Expósitos*, que tiene mérito. En el catálogo de la librería de Sancha se publica una *Oración que pronunció en la citada sociedad en junta pública de 15 de enero de 1797, en elogio de la Reina.*"

Dávila Carrillo de Albornoz, Dª Francisca. (Condesa de Torrepalma)

Aguilar Piñal enumera los siguientes manuscritos:

Instrucciones dadas por la condesa de Torrepalma, Curadora de la escuela Patriótica de Educación, a la Directora de las Pupilas. Buen Retiro, 29 de agosto de 1790. [copia de 1791]

Elogio de la Reina Ntra. Señora, formado por la Excma. Sra. Condesa de Torrepalma, Presidenta de la Junta de Señoras de honor y mérito. Leído en la Junta Pública de distribución de Premios celebrada por la Real Sociedad Económica de Madrid, en 25 de enero de 1794. [Este elogio fue impreso por Sancha ese mismo año].

La Condesa Viuda de Torrepalma solicita ampliar la Casa de Escuela de educación de niñas que estableció la Sociedad Económica de Madrid, [1794].

En Serrano y Sanz se encuentra también información sobre su segundo matrimonio, clandestino; el valor de su segundo esposo en las campañas del Rosellón le valió a esta mujer el título de Condesa de Trullás, título con el que solicitó permiso para imprimir una obra de su marido: *Máximas morales, filosóficas, políticas y militares.*

Díez de la Cortina y Morales, Josefa

Aguilar Piñal la incluye en su obra por ser autora de: *Elogio de la Reina Nuestra Señora formado por la Señora Doña___ Socia de honor y Mérito de la R.S.E. de Madrid, leído en la Junta pública de distribución de premios de 18 de diciembre de 1799.* Madrid, Imp. Real. por Pedro Pereyra, 1800.

Fernández de Córdoba y la Cerda, Rosario (Duquesa de Arcos)

Noticia de la Fundación Patronato Real de Legos, hecha por la Excma. Señora Duquesa Viuda de Arcos, Maqueda y Nájera. Madrid, D. Antonio Sancha, M[D]CCLXXXVII.

Fernández de Heredia, Dª Joaquina (Marquesa de Ariza y Condesa de Contamina)

La cita Serrano y Sanz como autora de *Elogio de la Reina Nuestra Señora,* 22 de enero de 1795. Imp. de Sancha.

Fernández Ponce de León y Dávila, Dª Magdalena (Duquesa de Almodóvar)

Autora citada por Serrano y Sanz de: *Tres oraciones Académicas del Excmo. Sr. Duque de Almodóvar y otra de la Excma. Sra. Duquesa su esposa en elogio de la Sra. Infanta Dª Mª Ana Victoria (que esté en la gloria) leída en la R.S. el día 28 de Marzo último. Las publica el R. P. Fr. José Banquieri, individuo de la Real Biblioteca y Académico de la Real Academia de la Historia. [Diario de Madrid,* 26 de Septiembre de 1789, p. 1075].

Aguilar Piñal recoge lo que debe ser la misma obra, en un formato diferente: *Elogio de la serenísima Señora Doña María Ana Victoria, Infanta de Portugal, leído en la Sociedad Económica de Madrid por la Excelentísima Señora Duquesa de Almodóvar, leído en la junta general de 28 de marzo de 1789. Publicado de acuerdo y a expensas de la Sociedad.* Madrid, Antonio de Sancha, 1789.

Fernández Rojo Orejón de Sotocueva, Dª María

Recoge Serrano y Sanz la siguiente obra de esta autora:

Memoria sobre demostrar que los hospicios son convenientes, y descubrir especificamente todas las utilidades que producen. [1778].

Méndez Bejarano[17] comenta su figura en estos términos:

> "Hija y vecina de Sevilla, obtuvo un premio en el certamen convocado por la Real Sociedad Económica de Sevilla, en 1778, sobre el tema de la *Utilidad de los Hospicios*. La Memoria de doña María mereció unánimes encomios."

Gálvez Valenzuela, Dª Mª Josefa de la Concepción (Marquesa de Sonora y Condesa de Castroterreño)

Aguilar Piñal recoge dos elogios que esta dama de la nobleza escribió como parte de sus compromisos con la Junta de Damas:

Elogio de la Reina Nuestra Señora, leído por la Excelentísima Señora Marquesa de Sonora, viuda, leído en Junta Pública en 17 de marzo de 1796 de S.E. de Madrid. [Madrid], Sancha, [1796].

Aguilar localiza un ejemplar de este elogio en la Biblioteca Nacional con la signatura V.E.573(19) y en la Academia de la Historia, 9-17-2-3449.

Elogio de la Reina Nuestra Señora formado por la Excelentísima Sra. Condesa de Castroterreño, socia de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica de Madrid. Leído en la Junta pública de distribución de premios en 7 de Febrero de 1801. Madrid, Imp. Real, [s.a.].

Guzmán y de la Cerda, Dª Mª Isidra Quintina de

Esta mujer es sin duda un caso excepcional. Consiguió el grado de Doctora en Filosofía y Letras en al Universidad de Alcalá de Henares, gracias al interés de Carlos III, del mismo modo que fue nombrada miembro de la Real Sociedad Económica de Madrid por sugerencia real. Se hizo de ella un ejemplo para las mujeres, pero su actividad intelectual no responde a las expectativas que pudieran haberse creado. Sus escritos se limitan a cumplir los diversos actos protocolarios que derivan de su instrumentalización como modelo propuesto a la sociedad, no con ánimo de que fuera imitado por el resto de las mujeres de su clase, sino como estímulo para conseguir logros más pequeños.

Aguilar Piñal recoge los siguientes escritos:

Carta de esclavitud, que otorgo yo, Doña___, en el cual hago ofrecimiento de mi misma al santo y devoto Cristo de San Ginés de esta Villa de Madrid, con propósito firme de ser perpetua esclava. Es un manuscrito, fechado el 26 de febrero de 1789.

Noticia de los Grados de Maestra y Doctora en Filosofía y Letras Humanas conferidos en los días 5 y 6 de este presente mes en la Real Universidad de Alcalá a la Excma. Sra. Doña María Isidra Quintina Guzmán y de la Cerda, hija de los Excmos. Sres. Marqueses de Montealegre, Condes de Oñate, etc.

Carolo Tertio...D.O.C. Hocce litterarium specimen, quod pro obtinenda in philosophia, et humanioribus litteris doctorali laurea in maximo Universitas Complutensis Theatro est praestitura Excma. Doña Maria Isidra Quintana (sic) de Guzmán et la Cerda... Matriti, Joachinum Ibarra, MDCCLXXXV.[Ruiz Lasala[18] menciona una primera impresión de 1783].

Oración del género eucarístico, que hizo a la Real Academia Española la Excma. Señora Doña___, hija de los Excmos. Señores Marqueses de Monte-Alegre, Condes de Oñate y de paredes, Duques de Nájera, etc. en el día 28 de diciembre del año de 1784, en que fue incorporada por socia de dicha Real Academia. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785.

Oración del género eucarístico que hizo a la Real Sociedad de Amigos del País, de esta Corte, la Excelentísima Señora Doña___, Doctora en Filosofía y Letras Humanas, Consiliaria perpetua, examinadora de cursantes en Filosofía y Catedrática honoraria de Filosofía moderna en la Real

---

[17] MENDEZ BEJARANO, Mariano: *Diccionario de escritores, Maestros y Oradores naturales de Sevilla y su actual provincia por___*. Sevilla, Tip. Gironés, 1922.

[18] RUIZ LASALA, Inocencio: *Joaquín Ibarra y Marín (1725-1785)*. Zaragoza, 1968.

Universidad de Alcalá, Socia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. En el día 25 de febrero del año de 1786 en que fue incorporada en esta Real Sociedad. Madrid, Antonio de Sancha, 1786.

Serrano y Sanz menciona estos dos últimos discursos. Del primero dice que le parece "pobrísimo en ideas y casi una verdadera logomaquia", del segundo, que no tiene ninguna importancia. Dice que a su juicio se ha exagerado mucho el talento de esta mujer, que traducía a los clásicos a través de versiones francesas, y que debe su fama al especial cariño que le profesaba Carlos III.

También escribió una décima para agradecerle al rey la concesión de una medalla a su marido.

López, Mª de los Dolores.

Es autora del siguiente escrito: *Oración para abrir los exámenes públicos en las niñas que se educan en la casa de la Misericordia de la ciudad de Cádiz, dijo___, una de las educadoras de dicha Casa.* [s.l.s.i.], 1805.

López de Porras, Rita

Aguilar Piñal menciona un manuscrito: *Memoria en la que se propone un establecimiento Asilo para las criadas, en donde se recojan, cuiden y enseñen. presentado a la Junta de Damas. Por Doña___.* 1789.

Cuenta con las censuras de la Marquesa de Fuerte Hijar y Dª Mª Josefa Pimentel.

Pimentel y Téllez de Girón, Dª Mª Josefa Alfonsa (Condesa Duquesa de Benavente)

Aguilar Piñal, la recoge dos veces, la primera como Alonso Pimentel, Mª Josefa, la segunda como Pimentel y Téllez-Girón, Mª Josefa. Su nombre aparece también en las dedicatorias de un considerable número de obras, lo que indica su importancia como mecenas.

Esta mujer, que reunió en torno a ella a buena parte de los intelectuales de la época, es también recordada por su relación con algunos escritores como Ramón de la Cruz o Iriarte.

Desempeñó, como he señalado en el lugar correspondiente, un destacado papel en la creación de las Reales Sociedades, por lo que fue una de las primeras mujeres elegidas, por méritos propios, como miembro de la Junta de Damas, desatando así, en cierta medida, la polémica sobre el ingreso. En el marco de esta actividad escribió:

Discurso que la Excma. Sra. Condesa Duquesa de Benavente, Marquesa de Peñafiel, etc... hizo a la R.S.E. de Madrid, el día de su recepción, 22 de julio de 1786. Madrid, Antonio de Sancha, [s.a.].

Este discurso fue reproducido en el *Memorial Literario* de septiembre de 1786, pp. 3-5.

Reguera y Mondragón, Dª María

Tanto Serrano y Sanz como Aguilar Piñal, recogen la existencia de dos discursos de esta mujer, escritos para la Real Sociedad Económica de Lugo. Serrano y Sanz indica que tratan fundamentalmente sobre la educación popular.

Discursos leídos en la R.S.E. de Lugo, por Dª Mª Reguera y Mondragón.

[Memorial Literario, T.XV, 1788, pp. 99-106 y 226 a 233]

3. Como presentadores de alguna obra o solicitando permiso para imprimirla

Barradas, Dª Mª Teresa

En el expediente formado a instancia de la Condesa de Torrepalma, para que se conceda licencia para imprimir una novena para uso de la Congregación establecida en la Real Iglesia de

San Isidro, con la advocación de la Asunción, hay varias cartas en las que esta mujer habla sobre la aprobación por el Rey de las constituciones de dicha Congregación.

Serrano y Sanz.

Clavera y Oncins, Dª Josefa

"Da a la luz" obras religiosas escritas por otros, algo que Serrano y Sanz considera suficiente para incluirla como escritora.

Lastra, Dª Inés

Dedica a Fernando VII un sermón que predicó D. José Aguado. La recoge Serrano y Sanz.

(Sor) María Josefa de Presentación

Escribe, según indica Serrano y Sanz, una dedicatoria al libro que recoge las oraciones fúnebres por Sor Mª Teresa de Jesús, religiosa del monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, del que la autora era abadesa en 1755, año de impresión del libro.

En esa dedicatoria traza, según dice el mismo autor, una historia muy acertada del dogma de la Inmaculada Concepción.

Palacios y Arrazola, Dª Ana

Es autora de una dedicatoria a los santos, precediendo a una novena que se encarga de publicar:

Novena a los gloriosos mártires San Bonoso y San Maximiliano, patronos de esta Villa de Arjona. La da a luz en obsequio de los Santos, y para bien de las almas,... En Jaén, Imp. de D. Pedro José de Doblas, 1795.

Citada por Serrano y Sanz.

4. Cartas familiares

Recojo aquí a las mujeres que han merecido en alguna ocasión ser consideradas autoras por la existencia de cartas suyas, que nunca fueron destinadas a la publicación o lectura pública, más allá del ámbito a que se dirigían.

Carrillo de Albornoz, Dª Mª Magdalena

Se conservan varias cartas suyas a D. Fernando José de Velasco en el Museo Británico, según indicación de Serrano y Sanz.

Pignatelli de Aragón, Dª Mª Manuela (Duquesa de Villanueva)

Nació el 25 de diciembre de 1753 y murió el 6 de noviembre de 1816. La obra del Padre Coloma *Retratos de antaño*[19] es un recorrido por su vida, en el que se ensalza su vida virtuosa en oposición al medio frívolo en que se desarrolló, según su autor. En este libro se recogen varias cartas íntegras de esta señora y extractos de otras.

---

[19] COLOMA, Luis: *Retratos de antaño. Publicalo la Duquesa de Villabermosa, Condesa Viuda de Guaqui*. Madrid, Est.Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1895.

5. Escritos varios

Alvarado Lezo Pacheco y Solís, Josefa de

Compendio de la Filosofía moral, escrito en lengua italiana por D. Francisco María Zanotti, y traducido al español por la marquesa de la Espeja. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785.

La lengua de los cálculos. Escrita por el abate Condillac, Impresa conforme a los manuscritos autógrafos. Obra póstuma y elemental en la que, por las observaciones hechas sobre los principios y progresos de esta lengua, se demuestran los vicios de las vulgares, y cómo podría reducirse en todas las ciencias el arte de discurrir a un idioma bien formado. Traducida al francés al castellano por la Marquesa de Espeja. Madrid, [Imp. Ruiz], 1805.

Sobre su autoría hay cierta confusión de la que trato en el texto.

Bermejo, María

Escribe una carta publicada en el *Diario de Madrid* el 17 de Agosto de 1788, pp. 809-810. Serrano y Sanz la considera apócrifa, hecho no señalado por Aguilar Piñal. Cotarelo y Mori[20] hace un breve resumen de su figura en la obra que dedica a Ramón de la Cruz.

En esta carta se defiende en principio de los rumores que hablan de su apoyo a las críticas contra toda su profesión. Señala después los defectos de que padecía la escena española para salvar los cuales propone el magisterio de las personas ilustradas.

Méndez Bejarano la sitúa entre los autores sevillanos y menciona la existencia de dudas sobre su autenticidad.

Borbón, Mª Isabel

Escribió en francés una obra de carácter religioso, que fue traducida con éxito al castellano e italiano y llegó a ser reeditada; la traducción en español fue:

Meditaciones cristianas para un retiro espiritual que escribió la serenísima Señora Doña Isabel de Borbón, Infanta de España, Princesa de Parma, y Archiduquesa de Austria, primera esposa del Archiduque José, rey de Romanos, ahora José II Emperador de Alemania. Traducidas del francés por D.Joaquín Moles, Presbítero. Madrid, Andrés Ramírez, 1763.

Información más detallada puede hallarse en la obra de Serrano y Sanz y en la de Paula Demerson[21].

Casamayor y de la Coma, Mª Andrea

Dice Serrano y Sanz que "se dedicó al estudio de las matemáticas, ciencia que poseyó como pocas de su sexo". Cita las siguientes obras:

Tironicidio Arithmético. Instrucción de las cuatro reglas llanas, que saca a luz Casandro Manes de la Marca Arioa [Anagrama de la autora] *y lo dedica a la escuela Pia en su colegio de Santo Tomás de Zaragoza.* Zaragoza, José Fort, [1738].

Aguilar Piñal ha encontrado un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Nacional, con la signatura 3-49730.

El para sí solo de Casandro Manes de la Marca y Arioa. Noticias especulativas, y prácticas de los números, uso de las Tablas de Raíces, y reglas generales para responder a algunas demandas, que con dichas tablas se resuelven sin el Algebra.

Esta última, manuscrita, la conservarían los herederos de la autora.

---

[20] COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid, Imp. de José Perales Martínez, 1899.

[21] DEMERSON, Paula: *Esbozo de una biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*. Oviedo, Cátedra Feijoo. Textos y estudios, nº5, 1976.

Celi, Dª Francisca

Recoge Serrano y Sanz la existencia de un manuscrito de dos hojas en la Biblioteca Nacional, en el que esta señora suplica al rey Felipe V, para que D. Pedro García de Arteaga cumpliera su palabra de casarse con ella.

Dama Sevillana

Méndez Bejarano la menciona como autora de dos comedias una histórica titulada *El ejemplo de virtudes y Santa Isabel Reina de Hungría*, compuesta a los catorce años de edad, incluye dos sainetillos, también en verso. La segunda es *La mayor desconfianza y amar Deidad a Deidad.*

No conozco en cambio ni la fecha exacta, aunque están recogidas en un manuscrito del siglo XVIII, ni la identidad de esta autora. A este respecto Margarita Nelken, duda seriamente de que se corresponda a la de una mujer. Hablando de la falsedad de muchos seudónimos femeninos dice:

> " Y, para reforzar el cuadro, dos comedias: una "Comedia famosa: El ejemplo de virtud des", y "Santa Isabel Reina de Hungría, compuesta por una dama sevillana a los catorce años de su edad". En esta obra, su precoz autora da el nombre de Insistrudis a la criada, y exclama cacofónicamente:"¡Ay Quiroteca! ¿qué es esto?"."[22]

Ponce de León, María

Discurso sobre la necesidad de la buena educación de las mujeres. Por Doña____. Málaga, Carreras e Hijos, 1807.

Citada por Aguilar Piñal.

Ríos Cantos, Isabel

Es autora de un manuscrito: *Memorial de___, mujer de Pablo de Olavide, dirigido a Carlos III, acerca del proceso que se seguía a aquél por la Inquisición*. 1777.

Citada por Aguilar.

Villalonga, Narcisa

La única aportación de esta mujer a la literatura, que nosotros conozco, es una décima que compuso junto a su hermana para felicitar a Iriarte.

Puede encontrarse en el libro de Cotarelo sobre Iriarte[23].

C. Escritos sin fechar.

(Sor) Ana de San Bartolomé

Serrano y Sanz cita un manuscrito en la Biblioteca Nacional, procedente de la Biblioteca Provincial de Segovia, que contiene varios escritos de esta religiosa copiados en los años 1761 a 1763 por Fr. Manuel de Santa María. Contiene cartas familiares, una relación de los favores divinos que recibió, un opúsculo contra la libertad que pretendían las monjas en punto de confesores, tratados ascéticos y una relación de su vida, publicada en el siguiente libro:

Autobiographie de la V.M. Anne de S. Barthélemy. Traduitte sur l'autographe inédit conservé chez les Carmélites d'Anvers, avec commentaire et notes historiques par le P.M. Bouix. París, 1869.

Hay una versión flamenca publicada en Anvers en 1872.

---

[22] NELKEN, M.: *Op. cit.*, p. 20.

[23] COTARELO Y MORI, Emilio: *Iriarte y su época*. Madrid. Est. Tip. Suc. Ribadeneira, 1897. pp. 238-240.

Fuentes, Dª Ana

El Marqués de Valmar cita un soneto de esta mujer escrito con ocasión de la muerte de Gerardo Lobo[24].

(Sor) Josefa Antonia Nebot y Coscolla

Escribió dos relaciones sobre su vida y algunas coplas espirituales al Niño Jesús de la Estrella, que se conservaban en el Monasterio de Bocairente, pueblo de origen de su autora y en el que se situaba el monasterio en el que profesó, cuando da cuenta de su existencia Serrano y Sanz.

(Sor) Juana de la Encarnación

Citada por Serrano y Sanz; autora de *Pasión de Cristo comunicada por admirable beneficio a la Madre Juana de la Encarnación, religiosa Agustina Descalza en el Convento Observantísimo de la Ciudad de Murcia.*

Ladrón de Guevara, Dª Joaquina

Serrano y Sanz censa, por los años de redacción de su obra, un volumen manuscrito en la biblioteca de Mr. Archer M. HunTington, titulado *Poesías espirituales y algunos papeles en prosa para su confesor,* del que dice "Las poesías son algo menos que medianas; los escritos insignificantes."

(Sor) María de la Encarnación

En Serrano y Sanz: *Avisos al alma devota, dedicados a los sacros Corazones de Jesús y María. Práctica provechosa para pedir a Dios por medio del sacro Corazón de Jesús, que la usaba todos los días la V.M.*

(Sor) María Rosario Merlo

La incluye Serrano y Sanz como autora de un tomo manuscrito de 371 páginas, en 16º, que poseía el arzobispo de Cáller (Cerdeña, lugar de nacimiento de su autora) D. Manuel Marongiu Nurra, alguno de cuyos versos se incluían en la *Bibliografía española de Cerdeña*[25], de Eduardo Toda y Güell.

Pereira, Ana

La recoge Aguilar Piñal como autora de *Respuesta de Doña..., en nombre de la Academia de Valencia, sobre los pareceres y discursos que (con motivo de la enigmática décima que de su parte se ha divulgado en esta Corte) han dado al público varios aficionados a las Musas, la que remite en forma de carta al Letrado de Alcorcón, corresponsal suyo, en el siguiente Romance.* [s.a.], 2 hs.

Plaza, Mª Francisca Javiera

Menciona Serrano y Sanz la existencia a su nombre de un *Romance a imitación de otro que publicó Calderón de la Barca, con el título de "Lágrimas que vierte un alma arrepentida"*, sin fecha, con letra del XVIII, localizado en la Biblioteca Nacional.

D. Obras conocidas por referencias

Este grupo lo forman aquellas autoras de cuya obra no queda más resto que las referencias que a ella se hacen a través del tiempo basándose en noticias de su época o en la fama que alcanzaron.

---

[24] CUETO, Leopoldo Augusto: *Poetas líricos del siglo XVIII.* Madrid, Ribadeneira, 1869. (B.A.E., Vols. LXI, LXIII, LXVII)

[25] Madrid, Imprenta de Huérfanos, 1890.

Beltrán de Santa Cruz, Dª Teresa

Serrano y Sanz la menciona como poetisa de cierto éxito en su tiempo a pesar de considerarla inédita. Residió en Cuba mucho tiempo y murió en 1804.

Castillo, Luciana de

La menciona Cubié[25] como poetisa, pero no he encontrado ningún verso suyo.

Cros, Dª N.

Serrano y Sanz la incluye en su catálogo de autoras porque Leandro Fernández de Moratín le dedica un soneto en el que se refiere a ella como "poetisa". Esta mujer sería hermana de Joaquín Cros, amigo del autor.

El soneto en cuestión puede encontrarse en: *Obras de Don Leandro Fernández de Moratín*, dadas a luz por la Real Academia de la Historia, Madrid, 1831 (T.IV, pp. 237 y 238).

Francisca de Santa Teresa

Monja del convento de las Trinitarias de Madrid. Serrano y Sanz nos remite al Marqués de Molins que afirma que en aquel convento se conserva un libro con poesías de esta religiosa.

García, María

En colaboración, afirma Herrera Navarro, con Clemente Gil (gracioso de la compañía que va a representar a Valencia en 1800), escribió *La Librería*, cuya representación en el teatro de los Caños fue anunciada en el *Diario de Madrid*, el 30 de septiembre de 1798.

No he encontrado copia de esta obra.

(Sor) Luisa Herrero del Espíritu Santo

A pesar de que la citan tanto Serrano y Sanz como Aguilar Piñal, este último no ha podido localizar las obras impresas que le atribuye el primero; Serrano y Sanz menciona 52 manuscritos entre los que habría coplas, gozos, novenarios, vidas y pasos y recoge la información de Latassa que afirma que un volumen en cuarto con estos manuscritos estaba en poder de Don Juan Antonio Herrero.

Olavide, Gracia

Hermanastra de Pablo Olavide, en cuya casa ejercía de anfitriona. Se la cita como traductora de *Paulina* de Mme. Graffigny. Entre otros lo hace Aguilar[27], pero no he encontrado esta traducción en ningún sitio.

(Sor) Rita Cazares Mirabal

Escribió, según nos cuenta Parada y Barreto[28], diversos hechos milagrosos de su vida, que se han perdido en manos de los devotos que lo obtuvieron de sus confesores.

Rojas, Dª Antonia de

Citada por Serrano y Sanz. Se la menciona como erudita y escritora en el *Memorial Literario* de 1785, Tomo V, p. 150, pero no he encontrado ninguna obra suya.

---

[25] CUBIE, Juan Bautista: *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres. Con un catálogo de las españolas que se han distinguido en Ciencias y Armas*. Madrid, Imp. de Antonio Pérez de Soto, MDCCLXVIII.

[27] AGUILAR PIÑAL, F.: *Sevilla y el teatro ... op. cit.*

[28] PARADA Y BARRETO, Diego Ignacio: *Hombres ilustres de Jerez de la Frontera, precedido de un resumen histórico de la misma población*. Jerez, Imp. de Guadalete, 1878.

Silva Bazán y Arcos de Meneses, Dª Mariana de

Casada tres veces (con el duque de Huescar, el Conde de Fuentes y el Duque de Arcos sucesivamente) aparece en las crónicas de la época nombrada por cualquiera de los títulos de sus maridos. Desarrolló una importante labor cultural y fue miembro de varias Academias como la de San Fernando, pero ni sus escritos fueron publicado ni ha llegado hasta nosotros copia de ellos.

Velasco y Ayala, Dª Leonor

Hija del conde de Fuensalida, frecuentó, según nos dice Serrano y Sanz, la *Academia del Buen Gusto*, y componía versos. Sin embargo, todos los estudios sobre dicha Academia indican que las actas de sus reuniones no recogen ningún verso de alguna de las mujeres asistentes.

E. Autoras en diferentes lenguas.

Cónsul, Escolástica Teresa

Serrano y Sanz nos informa de que fue una religiosa profesa en el monasterio de Santa María de la Vega, en Oviedo. Estos datos son ampliados por Alvaro Ruiz de la Peña[29], que la sitúa en la generación del medio siglo del XVIII asturiano con otros autores como Josefa Jovellanos, Antón Balvidares, Juan G. Villar y Bruno Cepeda.

Este autor señala que nació en Pola de Siero, tomó el hábito en 1786, profesó el 10 de enero de 1787, y murió en 1834 víctima de la epidemia de cólera que asoló Oviedo ese año.

Constantino Suárez[30] cita a Máximo Fuertes Acevedo[31], cuando al referirse a esta autora y a esta obra decía:

> "Más que la parte literaria, admiramos la candidez de su autora y el entusiasmo de los actores que lo representaron."

Serrano y Sanz la cita como autora de *Entremés representado en el convento de Santa María de la Vega de Oviedo, el día de San Benito, con el que festejaron los días de su abadesa la Señora Dª Benita de Merás, en el último de su prelacía, aquellas monjas. Compúsole Dª Escolástica Cónsul, monja benedictina del mismo convento.* Sería un manuscrito de seis hojas en 4º. A Ruiz de la Peña debo la fecha en que éste fue representada, el 21 de marzo 1789.

Jovellanos, Josefa

Sobradamente conocida es la historia de esta religiosa, hermana de Melchor Gaspar de Jovellanos, que profesó en religión tras enviudar. Al cariño que le tenía su hermano dicen algunos autores, como Margarita Nelken, la aureola literaria de esa mujer.

Constantino Suárez hace un repaso por los principales datos de su biografía. Nació en 1745, fue conocida como *la esbelta* por su belleza; vivió en Madrid con su marido, tras enviudar regresó a Gijón, y fue entonces cuando empezó a escribir poesías en bable y continuó su dedicación a la caridad. Ingresó en el convento, lo que supuso un motivo de disgusto para su hermano, en 1794 y murió en 1807.

Mantuvo correspondencia con su hermano mientras éste permaneció retenido en Mallorca y elevó varias instancias a su favor.

Serrano y Sanz publica ocho cartas de esta religiosa, y hay referencias a ella en la obra epistolar de su hermano.

---

[29] "Notas para la biografía de una poetisa bable del siglo XVIII: Teresa Cónsul" *BOCES XVIII*, nº7 y 8. 1980.

[30] *Escritores y artistas asturianos. Indice bibliográfico*. Madrid, 1936.

Es autora de varias poesías en bable, algunas de las cuales fueron publicadas en la obra de José Caveda y Nava *Colección de poesías en dialecto asturiano. Comprende las más selectas de D. Antonio González Reguera, D. Francisco Bernaldo de Quirós y Benavides, D. Antonio Balvidades, D. Bruno Fernández y Dª Josefa de Jovellanos con otras varias de autores desconocidos*[32].

Estas composiciones publicadas son :

- *Descripción de las funciones con que la villa de Gijón celebró el nombramiento del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos, para el Ministerio de Gracia y Justicia.*
- *Descripción de las funciones con que la ciudad de Oviedo celebró la coronación de Carlos IV.*
- *De las fiestas que se preparaban en Oviedo para celebrar la coronación de Carlos III.*

(Sor) Luisa de Misericordia

La cita Herrero Navarro como autora de: *Gavon-Sariac edo aurtengo gavonetan Azcoytico Eleiza Nagussian cantatuco diran Gavon-Cantaac edo Otsaldiac*. Azcoytin, 1762.

Recoge, también el comentario de Sorrarain Ocario, G (*Catálogo*... p. 146):

> "Es el primer melodrama euskaro del siglo XVIII, escrito por... con la cooperación, según ella dice, de Martín Beltz y para la música, de los maestros Melón y Lorenzo Daricharia."

Moguel, Vicenta

Esta mujer vivió entre 1782 y 1854; fue sobrina de Juan Antonio Moguel Urkiza y hermana de Juan José Moguel, sacerdote amigo de Samaniego; su familia está profundamente vinculada con los orígenes de la literatura en euskera.

La cita Jon Juaristi[33], como traductora de "fábulas esópicas y primero de una larga serie de adaptadores euskéricos de fábulas francesas y españolas del siglo XVIII".

Igone Menika[34] dice:

> "La saga de los Moguel continúa, por su parte, de la mano de una escritora. Es el caso de Vicenta Moguel Elgezabal (1782-1854). Nombrarla nos resulta indispensable por doble motivo: primeramente porque ella es la única mujer escritora de esta época y además por ser partícipe de una nueva afición a la fabulística -en *Iputi Onak* traduce 50 fábulas de Esopo y algunas de su tío., que, junto con fray Mateo Zabala (1777-1840) (*Fábulas en dialecto vizcaíno*), Tomás Meabe o el propio Félix María Samaniego (1745-1780) -igualmente vasco- desarrollaron a principios del siglo XIX."

---

[32] *Bosquejo acerca del estado del estado que alcanzó en todas épocas la literatura en Asturias seguido de una extensa bibliografía de los escritores asturianos*. Badajoz, Tipografía La Industria, 1885.

[33] Oviedo, Imp. de D.Benito González y Compañía, 1839. pp. 166-187.

[34] BARAÑANO, Kosme de, GONZALEZ DE DURANA, Javier y JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*. Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 1987. p.198.)

[35] en "Literatura", *BIZKAIA*. Madrid, Ed. Mediterraneo, 1993. pp.185-200, p. 188.

BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía recojo solamente los textos más importantes citados en esta tesis y no detallo los textos publicados en periódicos y los fondos de archivo.

Fuentes

AGUIRRE Y ROSALES, Cayetana: *Virginia o la doncella cristiana. Historia que se propone por modelo a todas las señoras que aspiran a la perfección evangélica. Por ...* París, Librería de Garnier Hermanos, 1858.

ALVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio: *Poesías*. Edición, introducción y notas de Jose Luis Cano. Madrid, Castalia, 1969.

AMAR Y BORBON, JOSEFA: *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española, contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Disertaciones del señor Abate Javier Lampillas. Traducidas del italiano al español por..., residente en la ciudad de Zaragoza.* Zaragoza, Blas Miedes, 1782-1784.

— *Discurso sobre el problema de si corresponde a los Párrocos y Curas de las aldeas el instruir a los labradores en los buenos elementos de la economía campestre: al cual va adjunto un plan que debe seguirse en la formación de una obra dirigida a la mencionada instrucción del Señor Francisco Griselini, miembro de las principales Academias de Europa, y Secretario de la Sociedad Patriótica de Milán... Traducido del italiano, por encargo de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, por Doña..., Socia de mérito de la misma.* Zaragoza, Blas Miedes, [s.a] [1784].

— *Respuesta del señor Abate Don Javier Lampillas a los cargos recopilados por el Señor Abate Tiraboschi en su carta al Señor Abate N.N. sobre el Ensayo histórico-apologético de la Literatura Española. Traducida del italiano por Doña... Va añadido un Indice alfabético de los principales autores y materias... formado por la Traductora.* Zaragoza, Blas Miedes, 1784.

— *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres. M.L.*, agosto de 1786, pp. 399-430.

— *Oración gratulatoria que la Señora Doña...elegida Socia de mérito, dirigió a la junta de Señoras en 1787.* Madrid, Sancha, [s.a.]. *M.L.*, XII, 1787, pp. 588-592.

— *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres, por Doña..., Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa, y de la Junta de Damas unida a la Real Sociedad de Madrid.* Madrid, Benito Cano, 1790.
(Edición actual de Mª Victoria López-Cordón. Madrid, Cátedra, 1994.)

BARRENECHEA Y MORANTE, Rita (Condesa del Carpio): *Catalin.* Jaén, [s.i.], 1783.

BERGNES Y DE LAS CASAS, Juana: *Lidia de Gersin o Historia de una señorita inglesa de ocho años para la instrucción y diversión de las niñas de la misma edad. La tradujo del francés la Señora...* Barcelona, Imp. de Brusi y Ferrer, 1804.

CADALSO, José: *Suplemento a Los eruditos a la violeta.* Obras escogidas de José Cadalso, Barcelona, Biblioteca clásica, 1885.

— *El Censor. (1781-1787). Antología.* Ed. de Elsa García Pandavenes. Barcelona, Ed. Labor S.A., 1972.
— *El Censor. Obra Periódica.* Ed. de José Miguel Caso González. Oviedo. I.F.E.S XVIII. U. de Oviedo, 1989.
CALINO, César: *Discursos espirituales y morales, para el útil entretenimiento de las monjas y de las sagradas vírgenes que se retiran del siglo.* Traducido por Sor María de Córdoba y Pacheco. [s.l.s.i.s.a.].
CAMPORREDONDO, María: *Tratado Filosófico Poético Escótico, compuesto en seguidillas y dedicado al señor D. Fernando Espinola y Colonna, Duque de Sexto.* Madrid, Miguel Escribano, [s.a.].
CAVEDA Y SOLARES, Rita: *Cartas selectas de una Señora a una sobrina suya entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia y traducida al español por...* Madrid, Of. de García y Compañía, MDCCC.
CESPEDES, Mª Josefa de: *El parto de los montes. Bando que manda publicar contra los malos escritores dado a luz por...* Madrid, Of. de D.Pedro Marín, 1786.
COMELLA, Joaquina: *La Anita.* Manuscrito. [1794]. B.N. *Mss. 14066 (1).*
CRUZ, Ramón de la: *Sainetes.* Mireille Coulon (ed.). Madrid, Taurus, 1985.
— *Sainetes.* John Dowling (ed.). Madrid, Ed. Castalia, 1986.
— *Sainetes.* Francisco Lafarga (ed.). Madrid, Cátedra, 1991.
CUBIE, Juan: *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres. Con un catálogo de las españolas que se han distinguido en Ciencias y Armas.* Madrid. Imprenta de Antonio Pérez Soto, 1768.
DE LA CERDA Y VERA, Mª Cayetana: *Obras de la Marquesa de Lambert, traducidas del francés por..., Condesa de Lalaing.* Madrid, Of. de Manuel Martín, 1781.
FEDRO: *Fábulas de Phedro, Liberto de Augusto traducidas de latín a castellano e ilustrado con algunas notas, para el uso de los principiantes.* Madrid, Imp. de Fco. Xavier García, 1774.
FEIJOO MONTENEGRO, Benito: " Defensa de las mugeres", *Teatbro crítico universal,* 1781. Tomo I, pp. 387-473.
FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro: *La Comedia Nueva.* John Dowling (ed.), Madrid, Castalia, 1970.
FERNANDEZ DE MORATIN, Nicolás y Leandro: *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín.* B.A.E. T.II. Madrid, Imprenta, librería, fundición y estenotipia de M. Rivadeneira y Compañía, 1846.
FERNANDEZ Y FIGUERO, Magdalena: *La muerte de Abel vengada.* Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1803.
GALVEZ DE CABRERA, Rosa María: *Obras poéticas.* Tres Tomos. Madrid, Imp. Real, 1804.
— *Ali-Bek, tragedia original en cinco actos: por Dª.... Teatro Nuevo Español,* Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.
— *Catalina o la bella labradora. Comedia en tres actos traducida del francés por Dª... Teatro Nuevo Español,* Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.
— *El califa de Bagdad. Opera Cómica en un acto por Dª... Teatro Nuevo Español,* Tomo V. Madrid, D.Benito García y Cia., 1801.
— *Un loco hace ciento. Comedia en prosa para servir de fin de fiesta: por Dª... Teatro Nuevo Español,* Tomo V. Madrid, D. Benito García y Cia., 1801.
— *Esclavas (las) Amazonas= Hermanos descubiertos por un acaso de amor.* Manuscrito. B.N. Sgn: Ms-16507.
— *La familia a la moda.* Manuscrito. BIT. Sgn: Ms. 61876.
GASCA Y MEDRANO, María: *Drama nuevo en tres actos. La minas de Polonia, traducido por D...* [s.l.s.i.s.a.][1805]
GODOY, Manuel: *Cuenta dada de su vida política por... Príncipe de la Paz, para la historia del reinado del Señor Don Carlos IV de Borbón.* Madrid, I. de Sancha, 1836.
GONZALEZ CASTILLO, Juan Ignacio: *El café de Cádiz y otros sainetes.* Carmen Bravo-Villasante (ed.). Madrid, EMESA, 1977.

GONZALEZ, Teresa: *El estado del cielo para el año 1778. Arreglado al Meridiano de Madrid.* Madrid, Imp. y Librería de D. Manuel Martín, 1777.

HELGUERO Y ALVARADO, Mª Nicolasa: *Poesías sagradas y profanas. Su autora..., Monja profesa del Orden de San Bernardo en el Real Monasterio de las Huelgas cerca de la ciudad de Burgos.* En Burgos, por Don Joseph de Navas, 1794.

HICKEY Y PELLIZONI, Margarita: *Zayra, Tragedia de M. Voltaire.* Manuscrito. [1759]. B.N. *18549 (5).*

— *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General Don Pedro Cevallos.* Madrid, Imprenta Real, 1789.

HORE, Mª Gertrudis de: *Poesías varias de Dª María Gertrudis de Hore, llamada la Hija del Sol. Religiosa del convento de la Purísima Concepción en Cádiz.* B. N., Manuscrito nº 3751 (ff. 232-244).

— *Poesías de Dª Mª Gertrudis de Hore.* B. N. Manuscrito nº 4061 (ff. 242-262).

— Biblioteca Menéndez Pelayo (Papeles de Valmar) Manuscrito nº 544.

IRIARTE, Tomás de: *Fábulas literarias.* Ed. de Sebastian de la Nuez. Madrid, Ed. Nacional, 1983.

J.M.: *Estado de las fábricas, comercio e Industria y agricultura en las montañas de Santander.* Ed. Histórica de Tomás Martínez Vara, Estudio, Santander, 1979.

JARA DE SOTO, Clara: *El instruido en la Corte y aventuras del estremeño [sic]. Por Doña...* Madrid, Imp. de D. José Doblado, 1789.

JERONIMO, ANA DE SAN: *Poesías.* B.N. Manuscrito. 21.432 (15).

JOVELLANOS, G.M. de: *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si se debían o no admitir en ella las señoras.* Madrid, Rivadeneyra, B.A.E. Tomo L, pp. 52-56.

— *Memoria sobre la educación pública. Tratado teórico-práctico de enseñanza.* Madrid, Rivadeneyra, B.A.E. nº XLVI, pp.230-231.

JOYES BLAKE, Inés: *El príncipe de Abisinia. Novela traducida del inglés por doña Inés Joyes Blake. Va inserta a continuación una Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas.* Madrid, Sancha, 1798.

LABORDA, María: *La dama misterio.* B.M.M. Manuscrito. *1-107-14.*

LES, Baronesa de: *Versos hechos por...el año de 1773 a las fatales muertes de los tres sabios el P. Sarmiento, el P. Flórez y D. Jorge Juan.* B.N. Manuscrito. 10955.

LUZAN, Ignacio de: *Poética,* Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.

MARIA JOSEFA LUZURIAGA: *Viaje al interior de la China y Tartaria, hecho en los años 1792, 1793, 1794 por el Lord Macartney, Embajador de S.M. Británica cerca del Emperador de la China, con la relación de esta Embajada... Recopiladas de los escritos de Sir Macartney, de los de Erasmo Gower, Comandante de la Expedición, y de otras personas agregadas a la Embajada. Por Sir Jorge Staunton, de la Sociedad Real de Londres, Secretario de la Embajada de Inglaterra, y Ministro Plenipotenciario cerca del Emperador de la China. Traducido al español con notas P.D.M.J.L.* Madrid, Sancha, 1798.

MARTINEZ ABELLO, María: *La Estuarda, Tragedia en cuatro actos.* Barcelona, Francisco Suria y Burgada, Impresor. A costas de la Compañía. [s.a.].

— *Comedia Nueva. Entre los riesgos del amor, sostenerse con honor. La Laureta.* [s.l.s.i.s.a.] [1775]

MORENO, Francisca: *Respuesta de Dª... al papel intitulado La locura más discreta, que sobre la aclamación de nuestro católico monarca, y señor Don Carlos Tercero...escribió Don Ventura Lucas.* Madrid, Of. de Antonio Muñoz, Calle del Carmen. [s.a.].

MORON, Isabel: *Buen amante y buen amigo.* [s.l.s.i.s.a]. [1792]

MUÑOZ, ANA: *Las conversaciones de Emilia: traducidas sobre la quinta edición del francés al castellano por Doña...* Madrid, Imp. de D. Benito Cano, 1797.

OSORIO, Francisca: *Pronóstico burlesco para el año de 1756. La musaraña del Pindo Doña ...* Madrid, Imp. de Antonio Marín, [1755].

— *La musaraña del Pindo. Pronóstico Burlesco para el año de 1757. Su autora Doña ...* Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1756.

— *La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco para el año de 1758. Su autora Doña ...* Madrid, Of. de Don Gabriel Ramírez, 1757.

PORTOCARRERO, Doña María Francisca de (Condesa de Montijo): *Instrucciones cristianas sobre el sacramento del matrimonio y sobre las ceremonias con que la Iglesia le administra. Escritas en francés por el Sr. Nicolás de Torneux, Prior de Villers. Traducidas en español por ...* Barcelona, Bernardo Pla Impresor, [1774].

QUINTANA, Manuel José: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Albert Dérozier. Madrid, Castalia, 1969.

RIO Y ARNEDO, Mª Antonia: *Cartas de Madama de Montier*. Madrid, Benito García y Compañía, 1798.

RIOS, Mª Lorenza de los (Marquesa de Fuerte-Híjar): *El Eugenio. En tres actos*. Manuscrito. [s.a.]. B.N. *Ms. 17422*.

— *La sabia indiscreta. Comedia en un acto*. [s.a.]. B.N. *Ms.17422/2*.

— *Elogio de la Reina Nuestra Señora formado por la Señora Marquesa de Fuerte-Híjar. Leído en la Junta Pública general de distribución de Premios que celebró la Real Sociedad Económica de Madrid en 15 de Septiembre de 1798*. Madrid, Imp. de Sancha. [1798].

— *Noticias de la vida y obra del Conde de Rumford, traducida del francés y presentado a la Real Sociedad Patriótica de Madrid. Por la Marquesa de Fuerte-Híjar, socia de honor y mérito*. [s.l.s.i.s.a.]

— *A la muerte del Excmo. Sr. D. Francisco Alvarez de Toledo y Palafox, duque de Fernandina, condes de Niebla, hijo primogénito de los Excmos. Señores Don Francisco Alvarez de Toledo, y Doña María Tomasa Palafox, marqueses de Villafranca*. Madrid, Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816.

ROLLIN, Mons.: *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras, para ilustrar el entendimiento y rectifiquen el corazón. Escrito en idioma francés por ..., Rector de la Universidad de París... Traducido al castellano por Doña Mª Catalina de Caso... quien la dedicó a la Reina, Nuestra Señora Doña María Bárbara*. Madrid, Imp. del Mercurio, por José de Orga, 1755.

ROMERO Y MASEGOSA, María: *Cartas de una peruana. Escritas en francés por Mad. de Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, y aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento; Por...* Valladolid, Imp. de la Viuda de Santander e Hijos, 1792.

ROUSSEAU, J.J.: *El Emilio o la educación*. Buenos Aires, Ed. El Alamo. S.A., 1966.

SAENZ DE TEJADA, Ignacia: *Poesías de Dª...* B.N. Mss. 12952 (51).

SAMANIEGO, Felix Mª: *Fábulas*. Ed. de Ernesto Jareño. Madrid, Castalia, 1975.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Ensayo de una biblioteca de los mejores autores del reinado de Carlos III*. Madrid, Imprenta Real, 1785-1789. Seis volúmenes en tres tomos.

TORDESILLAS CEPEDA Y SADA, Mª Antonia: *Instrucción de una señora cristiana para vivir en el mundo santamente*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1775.

VIERA Y CLAVIJO, María: *Al Sr. D.Luis de la Encina... Soneto*. La Laguna Universitaria. Sign. C-V-4.

ZANOTTI, Francisco María: *Compendio de la Filosofía Moral escrito en lengua italiana por D. Francisco María Zanotti, y traducido al español por la Marquesa de Espeja*. Madrid, D. Joaquín Ibarra, 1785.

ZAVALETA, ISABEL CATALINA DE: *Afectuosas siguidillas a la feliz entrada de su Majestad y Altezas y enborabuena a la Reina Madre Nuestra Señora. Las escribía Dª Isabel Catalina de Zavaleta, vecina y natural de esta Corte*. [s.l.s.i.s.a]. [1760]. B.N. Sign. V.E. 422 (8).

ZEBALLOS, Mª del Amparo: *El fandango del zapatero*. 7 hjs., 4º, letra del siglo XVIII. [s.a.] B.N. *Mss 14603. 8 - 12*.

Bibliografía consultada:

ABELLAN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid, 1981.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836.* Cuadernos Bibliográficos. Madrid, C.S.I.C., 1968.

— *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos.* Cuadernos Bibliográficos, nº XXXV. Madrid, C.S.I.C., 1978.

— *Indice de las poesías publicadas en los periodicos españoles del siglo XVIII.* Cuadernos Bibliográficos, nº 44. Madrid, C.S.I.C., 1981.

— *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Madrid, C.S.I.C. 1981-1995.

— *Introducción al siglo XVIII.* Madrid, Ed.Júcar, 1991.

— "La novela española del siglo XVIII: el rescate de un género". *Insula*, nº 546, junio de 1992, pp. 9-11.

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española.* Madrid, Gredos, 1983. Vol. III.

ALMUIÑA FERNANDEZ, Celso: *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión de la segunda mitad del siglo XVIII.* Prólogo de Enciso Recio. Valladolid, Ayto. de Valladolid, 1974.

ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael: *Historia de España y de la civilización española.* Barcelona, Libreria Juan Gili, 1900-1911.

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *La novela del siglo XVIII.* Madrid, Ed. Júcar, 1991.

— "¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?" *Insula*, nº 546, junio de 1992, pp. 11-13.

ALVAREZ CALVO, Joaquín: *Historia del "Diario de Barcelona". 1792-1938.* Barcelona, Imp. La Neotipia, 1940.

ALVAREZ DE MIRANDA, Pedro: *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760).* Madrid, R.A.E., 1992.

AMELANG, James S. y NASH, Mary (eds.): *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, E. Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'estudis i investigació, 1990.

ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P.: *Historia de las mujeres: una Historia propia.* Dos tomos. Madrid, Ed. Crítica, 1991. En el segundo tomo se añade un apéndice "Historia de las mujeres en España" a cargo del Instituto de Investigación feminista de la Universidad Complutense de Madrid.

ANDIOC, Rene: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Madrid, Fundación Juan March/Ed. Castalia, 1976.

ANGEL LAMA, Miguel:"Apuntes sobre la poesía ilustrada de elogio a Carlos III." *IV Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Carlos III dos siglos despues.* Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993. T.I. pp. 97-105.

ARAGON FERNANDEZ, Mª Aurora: "La novela epistolar del siglo XVIII y el discurso literario: Mme. Riccoboni". *Género y sexo en el discurso artístico.* J.L.Caramés y Santiago González (eds.). Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

BAADER, Horst: "La limitación de la Ilustración en España". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo.* Oviedo, 1981. Tomo I, pp. 41-50.

BAEZA Y GONZALEZ, Tomás: *Apuntes biográficos de escritores segovianos.* Segovia, Imp.de la Viuda de Alba y Santiuste, 1877.

BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Hijos ilustres de Albacete. Estudio bio-bibliográfico.* Prólogo de Antonio de Molins. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1884.

BARABINO MACIA, Mª Rosario: *Fray Juan Fernández de Rojas: su obra y significación en el XVIII.* Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Serv. de Reprografía, 1981.

BARNETTE, Linda-Jane C.: "Images of Women in *El Censor*". *Dieciocho*, Vol. 18, nº 1, 1995. pp. 77-89.

BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España.* Madrid, F.C.E., 1979.

BATICLE, Jean: *Goya.* Paris, Fayard, 1987.

— "Le portrait d'une grande dame: la marquise de la Solana par Goya" en *Hommage á Hubert Landais.* Paris, 1987, pp. 171-174.

BENITO, María Pilar: "Los estados civiles de la mujer en el siglo XVIII a través de los textos literarios". *Actas de las IV jornadas de Investigación interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Mª Angeles Durán y José Antonio Rey (eds.). Madrid, Serv. de Pub. de la U.A.M., 1987.

BERGMAN, Hannah E. y SZUMK Silvia E.: *A Catalogue of Comedias Sueltas in the New York Public Library* (2 Vol.). London, Grant & Cutler Ltd., 1980.

BETHKE ELSAHAIN, Jean: *Public Man, Private woman. Woman in Social and Political Thought*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

BOLUFER PERUGA, Mónica: "La imagen de las mujeres en la polémica sobre el lujo (siglo XVIII)". *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Las mujeres en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994. pp. 175-186.

— "Valoración de la actividad literaria femenina en el siglo XVIII". *Primer Encontre Internacional de Dones de la Mediterrània, 24-28 Novembre de 1992, Valencia. La Mujer, Creadora y Transmisora de Culturas en el Area Mediterránea: el Mediterráneo como Agora de Encuentro*.

BOSCH CARRERA, Mª Dolores: "Algunos aspectos de la educación en la prensa española del siglo XVIII (1755-1775)." *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984.

BOVER ROSELLO, Joaquín Mª: *Memoria biográfica de los escritores mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma, Imp. Nac. a cargo de D. Juan Guasp y Pascual, 1842.

BRAVO, Francisco: "Consideraciones sobre la mujer en dos periódicos gaditanos del siglo ilustrado. *La Pensadora Gaditana* y la *Academia de Ociosos*." *VII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994. pp. 407-415.

BROWN, Reginald F.: *La novela española. 1700-1850*. Madrid, Servicio de publicaciones del M.E.C., 1953.

BUSTAMAMTE Y URRUTIA, José Mª de: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria. T. IV: Impresos del siglo XVIII*. Santiago, Ed.de "El eco franciscano", 1955.

CABALLERO, Fernán: "La Hija del sol", *Obras completas de Fernán Caballero* (II). Ed. y estudio preliminar de D. José Mª de S. Calvo. B.A.E. Tomo CXXXVII. Madrid, Rivadeneyra, 1961. pp. 295-300.

CAMBIASSO Y VERDES, Nicolás Mª: *Memoria para la biografía y bibliografía de la isla de Cádiz*. Madrid, Imprenta de la Vda. de Villalpando, 1830.

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

CAPEL MARTINEZ, Rosa Mª (ed.): *La mujer y la sociedad en España 1700-1975*. Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer, 1982.

CARBONELL ESTELLER, Montserrat: "Hecho y representación sobre la desvalorización del trabajo de las mujeres (ss. XVI-XVIII)". *VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Virginia Maqueira (ed.), Madrid, U.A.M., 1989. Vol.II. p. 168 y sgtes.

CARNERO, Guillermo: *Antología de la poesía prerromántica española*. Barcelona, Barral Editores, 1970.

— *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böbl de Faber*. U. de Valencia, Serie Maior nº 1, Valencia, 1978.

— *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1983.

CASO GONZALEZ, José Miguel: *De Ilustración e ilustrados*. Oviedo, I.F.E.S. XVIII, 1988.

— *Ilustración y Neoclasicismo*. Tomo IV de *Historia y Crítica de la Literatura española*. Francisco Rico (ed.). Barcelona, Ed. Crítica, 1983.

CASO GONZALEZ, José, ARCE, Joaquín y GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 22, U.de Oviedo, Oviedo, 1970.

CASSIRER, Ernest: *El espíritu de la Ilustración*. México, F.C.E., 1972. (3ª ed. en español).

CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

CHARTIER, Roger: *Libros, lecturas y lectores de la Edad Moderna*. Madrid, Alianza Universitaria, 1993.

CHAVES McCLENDON, Carmen: "Josefa Amar y Borbón y la educación femenina" *Letras femeninas*, 4 (1978), pp. 3-11.

CHECA BELTRAN, José: "Novela y teoría española dieciochista". *Insula*, nº536, junio de 1992, pp. 15-17.

CIORANESCU, Alexandre: *Bibliographie de la Littérature française du dix-huitème siècle*. Paris, C.N.R.S., 1969.

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

COLOMA, Luis: *Retratos de antaño*. Madrid. Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1895.

CONDORCET, DE GOUGES, DE LAMBERT, ed alt.: *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Ed. de Alicia G. Puleo. Madrid, Ed. Anthropos, 1993.

COOK, John Alfred: *Neo-classic Drama in Spain*. U.S.A., Greenwood Press, reprinted 1974.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y su obra. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1899.

— *Iriarte y su época*, Madrid, [s.i.], 1897.

— *Sainetes de D.Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por E. Cotarelo y Mori* [1915-1928]. Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928, 2 vols. N.B.A.E nº 23 y 26.

COUGHLIN, Edward N.: "The polemic on Feijoo's `Defensa de las mujeres'." *Dieciocho*, Vol.9, 1986. pp. 74-85.

CRAMPE-CASNABET, Michèle: "Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII". *Historia de la mujer*, Ed. de Georges Duby. Tomo III: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1992.

CRIADO DOMINGUEZ, Juan P.: *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*. Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1889.

CUETO Y ORTEGA, Leopoldo Augusto: *Poetas líricos del siglo XVIII*. B.A.E., LXI, LXIII y LXVII. Madrid, Rivadeneira, 1869.

DEL PRADO, Javier: "La novela epistolar". *Historia de la literatura francesa*. Javier del Prado, (coord.). Madrid, Cátedra, 1994. pp. 610-648

DEMERSON, Paula: *María Francisca Sales de Portocarrero, Condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*. Madrid, Ed. Nacional, 1975.

— *La Condesa de Montijo, una mujer al servicio de las luces*. Madrid, F.U.E., 1976.

— *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*. Cátedra Feijoo, Textos y Estudios del Siglo XVIII, nº 5. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976.

DI PINTO, Mario: "En defensa de Comella". *Insula*, 1988, nº504.

DIAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P.: *Historia del teatro español (comediantes-escritores-curiosidades escénicas)*. Barcelona, Montaner y Simón Ed., 1924. Dos Tomos.

DIAZ PEREZ, Nicolás: *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de extremeños ilustres*. Dos tomos. Madrid, Pérez y Boix Editores, 1884.

DIAZ-DIACORETZ, Myriam y ZAVALA Iris Mª: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Una teoría Feminista: discursos y diferencia*. Madrid, Dirección general de la mujer/Anthropos, 1993.

DOMERGUE, Lucienne: "Ilustración y novela en la España de Carlos IV". *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid, C.S.I.C., 1985. Tomo I, pp. 483-498.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid, C.S.I.C., 1955.

— *Hombres y figuras del siglo XVIII español*. Madrid, S.XXI Ed.S.A., 1973.

DUPUIS, Lucienne: "Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución francesa". *Cuadernos de la cátedra Feijoo*, nº20, Oviedo, 1968.

DURAN, Mª Angeles (ed.): *Actas de las segundas jornadas de investigación interdisciplinarias. La mujer en la historia de España. Siglos XIV-XX*. Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, 1984.

DURRUTY, Inés: *El hombre en la literatura de la mujer*. Madrid, Gredos, 1964.

ENCISO RECIO, Luis María: *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1956.

ERHAD, J.B. y otros: *¿Qué es Ilustración?*. Ed. y traducción de Agapito Maestre. Madrid, Tecnos, 1988.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín y PEREZ BUENO, Gustavo: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924.

FERNANDEZ DIAZ, Roberto: "España en el siglo XVIII o los límites de una reforma". *Introducción a España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*, Roberto Fernández (ed.). Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

FERNANDEZ GOMEZ, Juan F.: *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo, I.F.E.S. XVIII, Textos y estudios del Siglo XVIII, nº18, U. de Oviedo, 1993.

FERNANDEZ QUINTANILLA, Paloma: *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

FERNANDEZ RODRIGUEZ, C., ROSADO MARTIN, Delia y MARIN BARRIGUETE, Fermín: "La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio." *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 4. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1993.

FERRERAS, Juan Ignacio: *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*. Madrid, Taurus, 1973.

— *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1979.

— *La novela del siglo XVIII*. Madrid, Taurus, 1987.

FIGES, Eva: *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

FLECHA ANDRES, Francisco: *Antropología y educación en el pensamiento y la obra de Jovellanos*. León, U. de León, 1989.

FOA, Sandra M.: *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de Mª de Zayas y Sotomayor*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1979.

FONTAN, Manuel: "La mujer de Kant. Sobre la imagen de la mujer en la antropología kantiana.". *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Las mujeres en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

FRAISSE, Geneviève: *Musa de la razón; la democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid, Cátedra, 1991.

FRANKLIN, Elizabeth: "Feijoo, Josefa Amar y Borbón and the feminist Debate in Eighteenth-Century Spain." *Dieciocho*, Vol. 12, nº2, 1989.

FROLDI, Rinaldo: "¿Literatura prerromántica o literatura ilustrada?". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1981-1983. p. 477-481.

— "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, Agosto, 1984, pp. 59-72.

GALERSTEIN, Carolina: *Women writers of Spain (An Annotated Bio-bibliographical Guide)*. London, Greenwood Press, 1986.

GAOS, Vicente: *Claves de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1971.

GARCIA ARIAS, Pedro: *Antología de poetas asturianos*. Tomo II. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

GARCIA CATALINA, Juan: *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*. Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1899.

GARCIA DE LEON, Mª Encarnación: "Los prólogos de la traducciones de novelas del siglo XVIII." *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1981-1983. pp. 483-494.

GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel: *Origen, épocas y progresos del Teatro español*. Madrid, Imp. de D.Gabriel Sancha, 1802.

GARCIA GARROSA, Mª Jesús: *La retórica de las lagrimas. La comedia sentimental española. 1751-1802.* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

— "Diderot y Trigueros: sobre las posibles fuentes de El precipitado". *Revista Literaria*, LIV, nº 107, 1992.

GARULO, Teresa: *Diwan de las poetisas de al-Andalus.* Madrid, Hiperión, 1986.

GIMENO, Concepción: *La mujer española. Estudios acerca de su educación y facultades mentales.* Madrid, Imp.de Miguel Guijarro, 1877.

GLENDINNING, Nigel: *Vida y obra de Cadalso.* Madrid, Gredos, 1962.

— *Goya. La década de los caprichos. Retratos 1792-1804.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

GOMEZ APARICIO, Pedro: *Historia del periodismo español.* Madrid, Ed.Nacional, 1967.

GOMEZ HERMOSILLA, José: *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última época. Obra póstuma que saca a luz D. Vicente Salvá.* París, Garnier Hmnos, [s.a.].

GONZALEZ BLANCO, Edmundo: *Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época.* Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

GONZALEZ LOPEZ, Etelvino: "Rita Caveda Solares, una ilustrada desconocida". *Cubera.* Año XIII, nº 28, septiembre 1996, pp. 2-5.

GONZALEZ PALENCIA, Angel: *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1800-1833.* Madrid, Tip. de Archivos, 1934-1935.

GOSSY, Mary S.: *The Untold Story. Women and Theory in Golden Age Texts.* Michigan, The University of Michigan Press, 1989.

GUILLEN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia.* Málaga, [s.i.], 1873.

GUINARD, Paul: *La presse espagnola de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre.* Centre de Recherches Hispaniques, París, 1973.

HAMNETT, Brian R.: *La política española en una época revolucionaria, 1790-1820.* México, F.C.E., 1985.

HARRISON, Nicole: "La mujer, la moralidad y el matrimonio en las obras de Cadalso". *CHA*, nº 389, nov. 1982, pp. 291-309.

HAZARD, Paul: *La crisis de la conciencia europea (1680-1715).* Madrid, Ed.Pegaso, 1975.

HERR, Richard: *España y la revolución del XVIII.* Madrid, Aguilar, 1964.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de los autores teatrales del siglo XVIII* Madrid, F.U.E., 1992.

HERRERO, Javier: *Orígenes del pensamiento reaccionario español.* Madrid, EDICUSA, 1973.

HERREROS, Bretón de los: *Obras de...* Prólogo de Alonso Cortés. Madrid, Espasa-Calpe S.A., Clásicos Castellanos, nº 92, 1957.

HIDALGO OGAYAR, Ana Mª: "La mujer madrileña en D. Ramón de la Cruz: literatura y realidad" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños.* XXIV, 1987. pp. 265-289.

HUERTA, Fernando: "El comediógrafo mal-tratado: Luciano Comella y la Ilustración." *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1991. pp. 183-189.

JACKSON BATE, Walter: *Samuel Johnson.* London, The Hogarth Press, 1984.

JIMENEZ FARO, Luz María: *Antología de poetisas españolas (siglos XV-XX).* Madrid, Torremozas, 1977.

JONES, Joseph R.: "María Rosa de Gálvez: Notes for a Biography". *Dieciocho*, Vol. 18 nº 2, 1995. pp. 173-186.

JÜTTNER, Siegfried: "España, ¿Un país sin Ilustración? Hacia una recuperación de una herencia reprimida". *La Ilustración en España y Alemania*, Reyes Mate y Friedich Niewöhner (coords.). Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 121-137.

KANY, Charles: "Cinco sainetes inéditos de D.Ramón de la Cruz, con otro a él atribuido". *Revue Hispanique*, LX (1924), pp. 40-185.

— "Más sainetes inéditos de D.Ramón de la Cruz". *Revue Hispanique*, LXXVI (1929), pp. 360-572.

KIRKPATRICK, Susan: *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850.* Madrid, Ed. Cátedra, 1991.

KISH, Kathleen: "A school for wifes. Women in Eighteenth-century spanish theater". *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols.* Ed. by Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983. pp. 184-200.

LACARRA, Mª Eugenia Lacarra y otros: *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval.* Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1990.

LAFARGA, Francisco: *Voltaire en España 1734-1835.* Barcelona, Editorial de la Universidad de Barcelona, 1982.

— *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I Bibliografía de impresos.* Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

— "Sobre la recepción de la narrativa francesa del siglo XVIII en España, los intermediarios". *Narrativa francesa del siglo XVIII.* Alicia Yllera y Mercedes Boixerau (eds.). Madrid, UNED, 1988.

— "Sobre el "Teatro Nuevo Español" (1800-1801): ¿Español?". *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la traducción.* Julio César Santoyo & alt. (eds.). León, Universidad de León, 1989. Vol. II. pp. 23-32.

LANGLE, Placido: *Escritores almerienses. Bocetos biográficos.* Almería, Imprenta de la Provincia, 1881-1882.

LATASSA Y ORTIN, Félix de: *Biblioteca nueva de autores aragoneses que florecieron desde el año 1550 hasta 1595.* Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1885.

LEWIS, Elizabeth F.: "Mythical Mystic or 'Monja Romántica'?: The Poetry of María Gertrudis de Hore." *Dieciocho,* Vol. 16, nº1-2, 1993. pp. 95-110.

LIDA, Mª Rosa: "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española". *R.F.H.*, VIII (1946) nº1-2. pp. 77-110.

LOPEZ, François: *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au xviiie siècle.* Bordeaux, 1976.

— "Aspectos específicos de la Ilustración española", *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo.* Oviedo, 1981. Tomo I. pp. 23-39.

LOPEZ AYALA, Braulio y Mª Angeles: "Mujer y trabajo". *La mujer en España. Historia de una marginación. Hº 16,* Año XIII, nº145, mayo de 1988.

LOPEZ ORTEGA, Margarita: "'La defensa de las mujeres' en la sociedad del Antiguo Regimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado.". *El feminismo en España. Dos siglos de historia.* Pilar Folguera (comp.). Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1988, pp. 3-28.

LOPEZ TORRIJO, Manuel: "El pensamiento pedagógico ilustrado sobre la mujer en Josefa Amar y Borbón". *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación.* Barcelona Universidad de Barcelona, 1984. pp. 114-129.

— "La R.S.E. Aragonesa y la educación de la mujer". *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación.* Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984. pp. 264-275.

LOPEZ-CORDON, Mª Victoria: "La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)", *Actas de las segundas Jornadas de Investigación Interdisciplinarias. La mujer en la historia de España. Siglos XVI-XX.* Mª Angeles Durán (ed.), Madrid, U.A.M., 1984. pp. 59-69.

MALE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVIII.* Madrid, Ed. Encuentro, 1985.

MARAVALL, José Antonio: "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo,* Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981.

— *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII).* Introducción y compilación de Mª Carmen Iglesias, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991.

MARCO, Joaquín: "Notas a una estética de la novela (1795-1842)". *B.R.A.E.* T. XLVI, Cuaderno CLXX-VII, enero-abril de 1966.

MARIN, Nicolás: *Poesía y poetas del setecientos. (Torrepalma y la Academia del Trípode).* Granada, U.de Granada, 1971.

MARTI GRAJALES, Francisco: *Ensayo de una bibliografía valenciana del siglo XVIII.* Prólogo de Ricardo Blanco. Reproducción de un manuscrito de 1917. Valencia, Diputación de Valencia, 1987.

MARTIN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del Dieciocho en España*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1987.

— *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

MARTIN-GAMERO, Amalia: *Antología del feminismo*. Madrid, Alianza Editoral, 1975.

MARTINEZ AÑIBARRO Y RIVES, Manuel: *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, Imprenta y Fundicion de Manuel Tello, 1889.

MARTINEZ BARBEITO, Carlos: "Doña María Francisca de Isla y su romance en gallego al cura de Fruime" *CHA*, nº130, año 1960. pp. 84-98.

McCLELLAND, Ivy L.: *Spanish Drama of Pathos 1750-1808* [In Two Volumes. I High Tragedy, II Low Tragedy]. Liverpool, Liverpool University Press, 1970.

MENDEZ APARICIO, Juán Antonio: *Catálogo de las Obras de teatro impresas de los siglos. XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*. Madrid, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Biblioteca de traductores españoles* Tomo LIV-LVII de las *Obras Completas*. Madrid, C.S.I.C., 1953.

MESTRE SANCHIS, Antonio: *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamientos político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar*. Valencia, 1968.

— *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona, Ariel, 1976.

MILEGO, Juan Antonio y GALDO LOPEZ, Antonio: *Alicantinos ilustres. Apuntes biográficos*. Alicante, Imprenta de El Graduado, 1905.

MILLARES CARLO, Agustín: *Ensayo de una bio-bibliografía de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

MILLER, Nancy K.: *Subject to change. Reading feminist writing. Gender and culture*. Nueva York, Columbia University Press, 1988.

MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.

MOLINS, Antonio Elías de: *Diccionario bio-bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. II Tomos. Hildesheim-N.York, Georg Olm Verlag (reimpresión de la de Barcelona, 1884).

MOLL, Jaime: *Catálogo de las comedias sueltas de la R.A.E.* B.R.A.E., Tomo XLIV, Cuaderno CLXXI 1964. pp. 113-1687/ Tomo XLIV, Cuaderno CLXXII 1964. pp. 305-361 y pp. 541-556/ Tomo XLV, Cuadernos CLXXIV y CLXXV 1965. pp. 203-237/ Tomo XLVI, 1966. pp. 125-158.

MONTESINOS, J.F.: *Introducción a una historia de la novela*. Madrid, Castalia, 1966.

MOORE, Jane: *Promises, Promises: the Fictional of Woman. The Feminist reader. Essay in gender and the Politics of Literary criticism*. London, McMillan, 1992.

MORALES MOYA, Antonio: "El caracter moderado del pensamiento ilustrado español" en *Carlos III y la Ilustración, Insula*, nº 504, Diciembre de 1988, pp. 9-10.

MOROCHO GAYO, Gaspar: *Selección de fábulas griegas*. León, U. de León, 1984.

NEGRIN FAJARDO, Olegario: *La educación popular en la España del siglo XVIII*. Madrid, UNED, 1987.

NELKEN, Margarita: *Las escritoras españolas* Buenos Aires, Ed.Labor/ Debate, 1930.

OLIVES CANALS, Santiago: *Bergnes de las Casas. Helenista y editor. 1801-1879*. Barcelona, Imp. Clarasó, 1947.

OÑATE, Pilar: *El feminismo en la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

ORTEGA LOPEZ, Margarita: "La educación de la mujer en la Ilustración española." *Simposio sobre la Educación e Ilustración. Dos siglos de reforma en la Enseñanza*. Madrid, M.E.C., 1988.

PALACIO FERNANDEZ, Emilio Palacios: "La descalificación moral del sainete dieciochesco". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 Mayo 1982 compilado por el Equipo de Investigación sobre el Teatro español*. Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes", 1983. pp. 215-233.

PARADA Y BARRETO, J.: *Hombres ilustres de Jerez de la Frontera, precedido de un resumen histórico de la misma población*. Jerez, Imp.de Guadalete, 1878.

PARDO DE ANDRADE, Manuel: *Manuel Pardo de Andrade. Los artículos del "Diario de Madrid". (1794-1800).* Selección e introducción de Mª Rosa Saurín de la Iglesia. La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1989.

PARIS, Carlos: "Patriarcado y pensamiento filosófico occidental" *Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.* Virginia Maqueira (ed.), Madrid, U.A.M., 1989. Vol. I, pp. 271-290.

PATAKY KOSOVE, Joan L.: "The influence of Lachrymose comedy on Moratín's *El viejo y la niña*". *Hispanic Review,* nº 47, 1979. pp. 379-391.

PAZ Y MELIA, Antonio: *Ensayo de un catálogo de piezas de teatros que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.

— *Catálogo de piezas de Teatro de la Biblioteca Nacional de Madrid.* Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1935. Dos volúmenes.

PEREZ MAGALLON, Jesús: "Teoría novelística en la primera Ilustración.". *Ilustración y Neoclasicismo. Primer suplemento.* de David T. Gies y Rusell P. Sebold, Tomo 4/1 de *Historia y Crítica de la Literatura española* de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1992.

PEREZ MAYORDOMO, Alejandro y LAZARO LORENTE, Luis M.: *Escritos pedagógicos de la Ilustración.* Madrid, M.E.C., 1988.

PERINAT, Adolfo y MARRADES, Mª Isabel: *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939.* Madrid, C.S.I.C., 1980.

PESET REIG, Mariano y José Luis: *Muerte en España (política y sociedad entre la peste y el cólera).* Madrid, Semanarios y Ediciones S.A., 1972.

— *Gregorio Mayans y la reforma universitaria.* Valencia, Pub. Ayto.de Oliva, 1975.

POIRIER, Roger: "*Biblioteca selecta de las damas*": Its cultural significance" *Dieciocho,* Vol. 7 nº1, 1984. pp. 28-39.

POLT, John H.R.: *Poesía del siglo XVIII.* Madrid, Castalia, 1979.

— "La imitación anacreóntica en Melendez Valdés". *Hispanic Review,* nº47, 1979. pp.193-206.

— *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés.* Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1987.

PORQUERAS MAYO, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español.* Madrid, C.S.I.C., 1957.

POZO PARDO, Alberto del: "El despotismo ilustrado y la educación primaria". *Simposium internacional sobre Educación e Ilustración. Dos siglos de Reforma en la Enseñanza.* Madrid, M.E.C., 1988. pp. 269-299.

QUIROZ-MARTINEZ, Olga Victoria: *La introducción de la Filosofía moderna en España.* México, El Colegio de México, 1949.

RAMIREZ ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras.* Madrid, Imprenta de Revistas, Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

RAO, Ana Mª: "Il sapere velato. L'educaziones delle donne nel debatitto italiano de fine seteccento" en *Misoginia. La donna vista e malvista nella cultura occidentale.* MILANO, Andrea (ed.). Roma, Edizione Dehoniane, 1992. pp. 243-310.

RENEDO MARTINO, Agustín: *Escritores palentinos (Datos bio-bibliográficos).* Dos tomos. Madrid, Imp. Helénica, 1919.

RINCON, Carlos: "Sobre la Ilustración española. Filosofía- Filósofo". *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 261, 1972. pp. 553-576.

RIVERA GARRETAS, Milagros: *Textos y espacios de Mujeres. (Europa, siglos IV-XV).* Barcelona, ICARIA Editorial S.A., 1990.

— "Textos de mujeres medievales y crítica feminista contemporánea". *Nuevas preguntas, nuevas miradas: fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglo XIII-siglo XVIII).* Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992. pp. 139-154.

RODRIGUEZ, Rodney T.: "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del siglo XVIII". *Actas del IX Congreso de Hispanistas*. Pub. por Sebastian Meumeister, Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1989.

ROIG CASTELLANOS, Mercedes: *La mujer en la historia a través de la prensa. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, 1989.

ROMERO FERRER, Alberto: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto al fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

RUDAT, Eva Mª K. :"María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico" *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer suplemento. Ed. David T. Gies y Rusell P. Sebold, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 84-91.

RUIZ DE LA PEÑA, Alvaro: "Notas para la biografía de una poetisa bable del siglo XVIII: Teresa Cónsul". *BOCES XVIII*, nº 7 y 8, 1980.

RUIZ RAMON, Francisco: *Historia de la teatro español*. Madrid, Alianza Ed., 1967.

RULL, Enrique: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*. Madrid, Taurus, Historia Crítica de la Literatura Hispánica, nº12, 1987.

SAINZ, Mª Dolores: *Historia del periodismo español. Tomo I. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza Universitaria, 1983.

SALGADO, María Antonia: "Women's voice in Eighteenth-Century Hispanic poetry" *Dieciocho*, Vol. 11, nº1, 1988. pp.15-26.

— "Reescribiendo el canon: Góngora y Margarita Hickey" *Dieciocho*, Vol. 17, nº 1, 1994.

SANCHA, Justo: *Romancero y cancionero sagrado. Colección de poesías morales y divinas sacadas de la obra de los mejores ingenios españoles*. Madrid, Rivadeneyra, 1855.

SANCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, Carlos: *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona, EUNSA, 1992.

SANCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco: *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Universidad, 1991.

SANCHEZ REYES, Enrique: "La correspondencia entre dos grandes bibliófilos, Menéndez Pelayo y Ricardo de Palma." *B.B.M.P.*, Año XV, Oct-Dic., nº4, pp. 371-390.

SARRAIHL, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, F.C.E., 1957.

SAUGNIEUX, Joel: *Les jansenistes et le renoveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976.

SEBOLD, Rusell P.: *Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974.

— *Tomás de Iriarte, poeta de "rapto nacional"*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº11. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1961.

— "El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español" *Hispanic Review*, nº 41, 1973, pp. 669-692.

— "La pena de la Hija del Sol: Realidad, Leyenda y Romanticismo." *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Lincoln, Nebraska, Society of Spanish-American Studies, 1984, pp. 295-308.

SERRANO Y SANZ, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* [1903-1905]. Madrid, 1903-1905, B.A.E. 268-272.

SIMON PALMER, Mª del Carmen: *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII y XIX de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*. Cuadernos Bibliográficos nº 39. Madrid, C.S.I.C., 1979.

— "Prólogos masculinos en libros de escritoras del siglo XIX" *Actas del X Congreso de la A.I.H.* P.P.U. Barcelona, 1992. Tomo II. pp. 1475-1483.

SMITH, Paul Julian: *The body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford, Clarendon Press-Oxford, 1989.

SPENDER, Dale: *The Writing of the Sex? or why don't you have to read women's writing to know it's no good*. Oxford, Pergamon, 1989.

STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, F.U.E., 1989.

SUAREZ, Constantino: *Escritores y artistas asturianos. Indice bibliográfico*. Madrid, [s.i.], 1936.

SULLIVAN, Constance: "Gender, Text, and Cross-Dressing: The Case of 'Beatriz Cienfuegos' and *La Pensadora Gaditana*." *Dieciocho*, Vol. 18, nº1, 1995. pp. 27-47.

TEJERA Y RUIZ DE LA MONCADA, José: *Biblioteca del murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia*. Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., MCMXXII.

TOBAJAS, M.: *El periodismo español. Notas para su historia*. Madrid, Ed. Forja S.A., 1984.

TOLIVAR ALAS, Cristina: *Traducción y adaptación española de Racine en el siglo XVIII*. Tesis doctoral defendida en Oviedo el 10 de marzo de 1984.

— "Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII". *Estudios de Investigación Franco-Española*, Año 1988, nº 1.

TOMSICH, Giovanna: *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1972.

TORMO, E: "La Inmaculada Concepción y el arte español.". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914.

TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*. Barcelona, Imp. de J. Verdaguer, 1836. Incluye un *Suplemento a... por el Dr. J Corominas, canónigo de la Sta. Iglesia Metropolitana de Burgos*. Burgos, Imp.de Arnaiz, 1849.

TORTOSA LINDE, Mª Dolores: *La Academia del Buen Gusto en Madrid (1749-1751)*. Granada, Universidad de Granada, 1988.

TUALA, Nancy: *Woman and the history of Philosophy*. Nueva York, Parangon House, 1992.

URZAINQUI, Inmaculada: "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII" *Scripta in Memoriam J.B. Alvarez-Buylla*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.

VALCARCEL, Amelia: *Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona, Anthropos, 1991.

VAZQUEZ MARIN, Juana: *El costumbrismo español en el siglo XVIII*. Tesis inédita Madrid, U. Complutense, 1990.

VIGIL, Mª Dolores: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Ed. S.XXI, 1986.

VILLAR GARCIA, Mª Begoña: "Los estereotipos femeninos del siglo XVIII. Límites de su evolución." *VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Virginia Maqueira (ed.), Madrid, U.A.M., 1989. Vol.II, pp. 197-208.

VILLEGAS, Juan (ed.): *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Actas Irvine-92. Asociación Internacinal de Hispanistas. Universty of California, 1994.

VISEDO ORDEN, Isabel: *Aportación al estudio de la lengua poética de la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral 76/85. Madrid, Serv. de Reproducción de la Universidad Complutense, 1985.

VON WIESE, Benno: *La cultura de la Ilustración*. Traducción prólogo y notas de E. Tierno Galván. Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1954.

VORAGINE, Santiago de la: *La Leyenda dorada*. Fray José Manuel Macías (trad.). Madrid, Alianza Editorial, 1982.

WHITAKER, Daniel S.: "Los figurones literarios of Mª Rosa Gálvez as an enlightened response to Moratín's *La comedia nueva*." *Dieciocho* Vol. 11. nº1. 1988.

— "Darkness in the Age of Light: *Amnón* of María Rosa Gálvez." *Hispanic Review*, 58 (1990), pp.439-453.

— "La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de Mª Rosa Gálvez." *Actas del X Congreso de la AIH*. T.II. Barcelona, P.P.U., 1992. pp.1551-1559.

— "An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez". *Letras Femeninas*, Vol. XIX, nº1-2. 1993.

— "Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in *La Delirante* of María Rosa Gálvez". *Dieciocho*, Vol. 16, nºs 1-2, 1993. pp.167-176.

— "*Safo*, by María Rosa de Gálvez (With Introduction and Notes)". *Dieciocho*, Vol. 18, nº2, 1995. pp. 189-210.

WOLLSTONECRAFT, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer.* [1792]. Madrid, Ed.Debate (Col.Tribuna Feminista), 1977.

YEBES, Condesa de: *La Condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas.* Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

ZAVALA, Iris María: *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del s. XVIII.* Barcelona, Ariel, 1978.