

## EL TEATRO FEMENINO ESPAÑOL: DRAMATURGAS OLVIDADAS DEL SIGLO XVIII. MARÍA LORENZA DE LOS RÍOS

Por *Alberto Acereda*

Como consecuencia del espíritu reformista borbónico español y de la creación de numerosas instituciones culturales en el siglo XVIII, España presenció un cultivo de las artes y las letras femeninas que todavía hoy aguarda una extensa investigación. Nunca como hasta entonces había tenido la mujer española la posibilidad de reclamar su presencia pues sobre todo en la segunda mitad del XVIII, y como ya demostró Carmen Martín Gaité (1972), la mujer empezó ya a ser considerada parte integrante de la nueva sociedad y la cultura. Muchas de esas figuras femeninas dieciochescas aguardan hoy, una a una, algún estudio de su vida y de su obra. Así ocurre con la Marquesa de Sarriá, que abrió en Madrid la Academia del Buen Gusto hacia 1752, donde se trataba casi exclusivamente de poesía; la Duquesa de Arcos, que protegió la literatura y fue directora de la Academia de San Fernando; la Marquesa de Santa Cruz, también directora honoraria de esa academia, o la Marquesa de Espejo, artista y literata. También desde 1787 en el seno de la Junta de Damas de Honor y Mérito, creada por Carlos III al calor de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, se hallan importantes figuras femeninas como la Condesa-Duquesa de Benavente, protectora de Goya, de Ramón de la Cruz y de Iriarte, la Marquesa de Villafranca, entusiasta aficionada a la pintura, amiga de Moratín y también de Goya, o María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, una de las más laboriosas socias de la Junta de Damas de Madrid y autora de dos comedias inéditas hasta hoy y de la que me ocuparé más adelante en este mismo estudio.

Entre todas estas nobles damas destacó Doña María Francisca de Sales Portocarrero y Zuñiga, Condesa de Montijo, cuya vida ya investigó Paula de Demerson (1975) en un iluminador trabajo. Margarita Nelken se ocupó brevemente en el capítulo séptimo de su libro (1930: 169-184) de algunas de las escritoras ilustradas españolas, y más recientemente, y junto al citado libro de Martín Gaité, la misma Paula de Demerson (1971) y, tras ella, Paloma Fernández-Quintanilla (1981) han reunido varios datos más sobre las mujeres españolas de la Ilustración. Sin embargo, lo hecho hasta hoy requiere continuidad con nuevas investigaciones, especialmente en el campo del género teatral, del que apenas sabemos nada en lo referente a la producción femenina. Por ello, en las siguientes páginas, se planteará un breve panorama de la tradición teatral femenina en la España moderna y contemporánea para ofrecer después algunas referencias del olvidado teatro femenino del siglo XVIII español, y en especial de una de sus más desconocidas figuras: María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar.

## PANORAMA DEL TEATRO FEMENINO ESPAÑOL DESDE EL SIGLO XVIII

En el ámbito de los estudios literarios femeninos existen diversos estudios de carácter histórico-crítico, desde catálogos de escritoras hasta monografías particulares y artículos sobre figuras específicas. Junto a las aportaciones que se han ido realizando desde finales del siglo XIX, las dos últimas décadas del siglo XX muestran a las claras una enorme profusión de investigaciones en torno a diversos y variados aspectos específicos de la mujer española<sup>1</sup>. A todo esto hay que añadir los diferentes trabajos teóricos existentes sobre la mujer, en especial las aportaciones de las diversas teorías críticas feministas francesas y anglo-americanas. De forma sinóptica, la crítica feminista censura el hecho de que el canon literario y artístico ha venido siendo tradicionalmente un reflejo del grupo social dominante masculino. De esta forma, y en el ámbito particular de la literatura, la crítica feminista señala que las obras se produjeron y se siguen produciendo de acuerdo con la visión masculina de la realidad y del mundo, incluyendo en todo ello, la visión masculina de la mujer, igualmente contemplada y estereotipada desde el canon masculino. Paralelamente a esta crítica feminista ha surgido una teoría crítica literaria feminista que rechaza igualmente los valores imperantes de los teóricos críticos masculinos que tradicionalmente marginaban a la mujer. En definitiva, y dentro de las múltiples variantes del feminismo aplicado a la literatura y a la crítica, la piedra clave de las teorías feministas vuelve a ser aquí también la destrucción del canon predominantemente masculino<sup>2</sup>.

En el ámbito de la dramaturgia femenina española, resulta ciertamente comprobable que una revisión de la historia del teatro español en general ofrece una escasísima presencia femenina entre los autores dramáticos incluidos en los manuales. Al mismo tiempo, sin embargo, esta aparición de catálogos bio-bibliográficos ha dado pruebas de la existencia real de un teatro español escrito por mujeres. Beth Miller en la introducción a su compilación de 1983 sobre mujeres literatas hispánicas destacó una notable ausencia de escritoras femeninas y una carencia de estudios sobre literatura femenina de los siglos XVII y XVIII al afirmar: «Even in the seventeenth and eighteenth centuries few women in the Spanish empire wrote, and we have very few analyses of women's literature from these periods» (1983, 4).

Los pocos trabajos existentes sobre la mujer en el teatro dieciochesco no aportan en general nada nuevo y apenas ofrecen nombres de mujeres dramaturgas de la

<sup>1</sup> Para un primer acercamiento, pueden verse las compilaciones y estudios generales de autoras femeninas españolas de M. Serrano y Sanz (1903-1905), B. Miller (1983), C. Galerstein (1986), C. Martín Gaité (1987), J. Pérez (1988) y J. Brown (1991). Se encuentran también catálogos bibliográficos españoles que aportan datos interesantes, como los ya clásicos trabajos de M. Nelken (1930) e I. Calvo Aguilar (1954), así como las compilaciones de P. Marsá Vancells (1987), y el catálogo de L. C. Levine (1993). A ellos cabe añadir las recientes compilaciones de M. Mayoral (1990) y M. del C. Simón Palmer (1991).

<sup>2</sup> De manera sucinta, y como representantes de las muchas direcciones de las teorías feministas, y sin la necesidad de remitirme aquí a una bibliografía específica de cada una de estas autoras, baste recordar las aportaciones de S. Gilbert, S. Gubar, M. Jehlen, L. Irigaray, J. Kristeva, A. Kolodny o M. Ellman, entre otras. Como acercamiento muy general pero altamente conciso e iluminador de las teorías asociadas con la escritura femenina y la crítica feminista, son recomendables, entre otros, los trabajos de R. Sherry (1988), T. Moi (1988), así como la bibliografía crítica anotada de M. Humm (1987) y, en el caso de España, los libros de M. P. Oñate (1938) y A. Martín-Gamero (1975), este último como muestra antológica del feminismo en España. En cuanto a las relaciones directas del feminismo con el género teatral, pueden consultarse las ideas de S. E. Case (1988).

época. Esto es justamente lo que ocurre con el estudio de Kathleen Kish (1983), quien presenta un cuadro absolutamente anti-femenino por parte de los dramaturgos españoles de la época, desde Ramón de la Cruz a los ilustrados, y entre ellos incluso el mismo Leandro Fernández de Moratín. De ahí que Kish califique la imagen de la mujer dieciochesca por parte de los autores masculinos como una «escuela de esposas». Kish censura a los ilustrados españoles su falta de apoyo a la mujer y analiza algunos de los personajes femeninos de varias piezas dieciochescas españolas escritas por hombres (Cruz, Moratín, Quintana, García de la Huerta) para concluir destacando la voluntad expresa de todos ellos por mantener el orden establecido y la sumisión de la mujer a su papel tradicional de esposa. Kish sintetiza la imagen de la mujer en el teatro dieciochesco escrito por hombres con estas palabras:

The feminine image in eighteenth-century theater is designed to demonstrate that woman has good reason to be satisfied with her traditional role so that any attempt to alter it substantially will appear superfluous. (200)

Ante la ausencia de trabajos específicos sobre dramaturgas femeninas españolas del siglo XVIII, pues el de Kish se limita a atacar a los dramaturgos ilustrados sin mencionar ninguna autora femenina, su existencia debe indagarse en los catálogos generales de autores del XVIII, como la excepcional bibliografía de Francisco Aguilar Piñal (1981-1995) y en especial para el teatro el de Jerónimo Herrera Navarro (1993) y el de Juan A. Hormigón (1996).

El siglo XIX español, sobre todo a partir del inicio del período romántico, ha recibido mayor atención crítica en lo referente a la producción dramática femenina, según muestran, entre otros, el amplio trabajo de Susan Kirkpatrick (1989), el específico sobre dos dramaturgas decimonónicas a cargo de Ermanno Caldera (1990), la edición de M. C. Simón Palmer (1990) y el estudio de David T. Gies (1994). Kirkpatrick ofreció en el capítulo segundo de su libro (1989: 62-96) información sobre la producción dramática femenina en la España de 1835 a 1850. De hecho, Kirkpatrick estudió con detalle los elementos que incitaron a estas mujeres españolas a emprender una redefinición de sus diferencias genéricas y específicamente de un discurso femenino propio. Desde ahí, y a partir del análisis de tres autoras españolas de la época (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Cecilia Böhl de Faber), Kirkpatrick mostró la existencia en España de una verdadera literatura femenina romántica, lo que ella llama «las románticas», como parte integrante de la tradición femenina europea del Romanticismo y como antecedente de la cultura burguesa decimonónica que culminará luego con la siguiente generación de mujeres (Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán).

María del Carmen Simón Palmer publicó en 1991 un fundamental catálogo consagrado exclusivamente a autoras femeninas españolas del XIX, y más recientemente David T. Gies (1994) ha dedicado con acierto todo un libro a mostrar otra vertiente del teatro español decimonónico, más allá de los autores y obras canónicas. Especialmente enriquecedor para el presente estudio es el capítulo quinto del libro de Gies (1994: 191-230), único en su género, al ofrecerse allí una panorámica del teatro decimonónico femenino entre los años de 1838 y 1900. David T. Gies lamenta la ausencia de estudios sobre dramaturgas del XIX y la carencia de datos y referencias no sólo en la mayoría de los manuales de historia literaria, sino incluso, y para determinadas autoras, en bibliografías específicas de escritoras españolas. Gies

subraya también el hecho de que la mujer fue excluida del ámbito teatral decimonónico con la excepción de las actrices por lo que no fue hasta la segunda mitad del XIX cuando se empezó a tener en cuenta la presencia de autoras teatrales. Sus obras, generalmente sainetes, zarzuelas o piezas de un acto o juguetes cómicos, fueron escritas pero nunca representadas comercialmente y por ello no se puede hablar de un grupo unificado de autoras teatrales con una voz propiamente femenina hasta la llegada de la Restauración en 1874. Gies analiza particular y parcialmente la personalidad y algunas piezas de seis dramaturgas: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Joaquina Vera, Carolina Coronado, Rosario de Acuña, Adelaida Muñiz y Mas, y Enriqueta Lozano de Vilchez. Junto a ellas, y entre los muchos nombres de dramaturgas españolas del XIX que aporta Gies, pueden traerse a colación los de Trinidad Aceves y Loredó, Camila Calderón, Isabel Cheix Martínez, Joaquina García Balmaseda, Clementina Larra y González, Angelina Martínez de la Fuente, Emilia Pardo Bazán (acaso la más conocida y no tanto por el teatro), Josefa Roviroza de Torrentes, Faustina Sáez de Melgar o Mercedes de la Velilla y Rodríguez, por citar sólo a algunas. Por todo ello, y ante tal extensa nómina de autoras, no extraña que David T. Gies cierre su capítulo señalando que la historia literaria femenina española es tanto una historia de ausencia como de presencia: «The history of women in Spanish theatre is as much a history of absence as it is of presence, and the absence can speak very eloquently» (230).

En cuanto a la dramaturgia femenina de la primera mitad del siglo XX, según se observa en la antigua edición de Cristóbal de Castro (1934) y en el reciente y riguroso estudio de Pilar Nieva de la Paz (1993), pueden recordarse los nombres de algunas dramaturgas españolas como Halma Angélico, Concha Espina, María de la O Lejárraga (esposa de Gregorio Martínez Sierra), María Teresa León (compañera de Rafael Alberti), Zenobia Camprubí (esposa de Juan Ramón Jiménez), Pilar Millán, Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Sara Insúa, Pilar Contreras, Magda Donato y Concha Méndez (esposa de Manuel Altolaguirre), entre otras. Desde entonces, y ya en el teatro español contemporáneo, se hallan dramaturgas como Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares, Pilar Pombo y Lourdes Ortíz, por citar a algunas. Prueba del creciente interés que actualmente están despertando estas dramaturgas son, por ejemplo, los trabajos de M. V. Cansinos (1986), P. W. O'Connor (1988), D. Dougherty (1993) y P. L. Podol (1995), entre otros. También existen recientes ediciones sobre dramaturgas contemporáneas españolas, como la del teatro de Lidia Falcón (1994), y fundamentales catálogos como el de Hormigón (1997).

Finalmente, y para cerrar este panorama histórico del teatro femenino en España, debe recordarse el importante papel que ocupa la mujer en la representación, es decir, las actrices, sobre las que ya trató con detalle Emilio Cotarelo y Mori, específicamente sobre María Ladvenant y Quirante (1896) y sobre María del Rosario Fernández («La Tirana») (1897). Años después, Nicolás González Ruiz también se centró en la conocida tonadillera «La Caramba» (1944). Estas tres comediantas, junto a Rita Luna, representan acaso el cuarteto más genial de mujeres artistas en la segunda mitad del siglo XVIII español. A ellas seguirán otras grandes actrices del teatro romántico y decimonónico español como Matilde Díez o Teodora Lamadrid, para llegar después a María Guerrero y, ya tras la Guerra Civil y en época más reciente las hermanas Gutiérrez Caba o Nuria Espert, entre otras muchas.

## LA DRAMATURGIA FEMENINA DIECIOCHESCA

En este panorama del teatro femenino moderno y contemporáneo en España, interesa acercarse a la producción teatral escrita por mujeres durante el siglo XVIII, pues, como se ha mostrado, esta época apenas ha recibido hasta hoy atención crítica al respecto. En su citado libro sobre el teatro español decimonónico, y al tratar de algunas autoras teatrales, David T. Gies (1994) ha llamado la atención sobre la ausencia generalizada de estudios sobre mujeres dramaturgas femeninas con estas palabras: «The male-dominated theatre world was a closed shop into which women were admitted with real reluctance... Little scholarly work has been carried out on these women, who await a full study of their achievements» (203).

Esta afirmación, si corroborable en el siglo XIX español, es aún mucho más cierta para la dramaturgia femenina española del siglo XVIII pues al margen de algunos aislados esfuerzos por mostrar la existencia de un teatro español de mujeres, el siglo XVIII aguarda todavía una amplia investigación al respecto. Más aún, en este casi inexplorado panorama de la dramaturgia femenina dieciochesca española, sólo se ha estudiado con cierta profundidad a María Rosa Gálvez de Cabrera y a Francisca Javiera Ruiz de Larrea<sup>3</sup>. Este vacío parte de una realidad histórico-social que, a pesar de los intentos de los ilustrados, siguió perjudicando a la mujer al no ser demasiado favorable para la participación femenina en la vida teatral y literaria en general. En 1798, por ejemplo, Doña Inés Joyes y Blake, dama española de origen irlandés y traductora de la novela inglesa *El príncipe de Abisinia*, publicada en la imprenta de Sancha de Madrid en ese año, insertó al final de su traducción una «Apología de las mujeres», en la que Joyes y Blake se lamentaba del estado de la mujer española de la época, según se recoge en el libro de Margarita Nelken (1930):

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. Somos queridas, aborrecidas, alabadas, vituperadas, celebradas, respetadas, despreciadas y censuradas. (176).

Es bien cierto que las polémicas sobre la licitud del teatro y, en particular, sobre la condición de la mujer en las compañías teatrales era un debate ya antiguo, pero no hay duda, sin embargo, de la parcialidad de algunas leyes de fines del XVIII en España hacia la mujer al contemplarla como elemento pernicioso y tentador para los integrantes varones de las compañías de teatro.

Pese a todo, la segunda mitad del siglo XVIII contempla ya una incipiente participación femenina en el teatro. El *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Herrera Navarro (1993) recoge más de ochocientos autores que superan las cinco mil piezas dramáticas en español a uno y otro lado del Atlántico. En su introduc-

<sup>3</sup> Existen varios estudios particulares sobre la Gálvez a cargo de Rudat (1986) y Whitaker (1988, 1990, 1992, 1993a y 1993b). A todos ellos cabe añadir la reciente tesis doctoral de E. M. Franklin (1993), incluyendo también investigaciones sobre Amar y Borbón y Hore, y la tesis actualmente en preparación a cargo de Julia Bordiga Grinstein, donde se hallarán también referencias a la dramaturgia femenina ilustrada y en la que se corrigen, afortunadamente, graves deficiencias y atribuciones sobre la vida de la Gálvez a partir del testimonio y la consulta de documentos de primera mano. Sobre Francisca Javiera Ruiz de Larrea contamos con el libro de A. Orozco Acuaviva (1977).

ción, Herrera Navarro dedica unas líneas a la dramaturgia femenina dieciochesca en estos términos:

Son religiosas, nobles o miembros de familias acomodadas que han recibido una cuidada instrucción. Cultivan el teatro por gusto, pero a veces se convierten en auténticas impulsoras de un teatro culto y popular, como es el caso de María Rosa Gálvez. (LIV).

Personalmente, he contabilizado veintiseis dramaturgas en el catálogo de Herrera Navarro, aun cuando este número habrá de ser ampliado con nuevas investigaciones. A continuación ofrezco los nombres de todas las autoras teatrales halladas en este catálogo e indico entre paréntesis el número de la página del catálogo donde se hallan y en el que el lector interesado podrá encontrar más información sobre cada una de ellas: **Josefa de Azaña y Llano** (35), **María Rita de Barrenechea y Morante de la Madrid** (41), Condesa del Carpio; **María Antonia de Blancas** (51), **Mariana Cabañas** (62), **María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor** (90), **Joaquina Comella y Beyermón** (123), hija del célebre Luciano Francisco Comella; **Gertrudis Conrado** (129), **Escolástica Teresa Consul** (129), **María Igual** (155), Marquesa de Castelfort; **Magdalena Fernández y Figuero** (178), **María Rosa Gálvez de Cabrera** (193-194), **María García** (202), quien puede ser la famosa actriz del mismo nombre y gran amiga de Moratín hijo, aunque Herrera Navarro no lo indique; **María de Gasca y Medrano** (212), **Sor Juana Herrera y Mendoza** (235), **la Madre Sor Luisa Herrero del Espíritu Santo** (235-236), **Margarita Hickey y Pellizzoni** (236), posiblemente, y junto a la Gálvez, la dramaturga dieciochesca más conocida; **Clara Jara de Soto** (249), **María de Laborda** (255), **María Martínez Abelló** (293), **Sor Luisa de la Misericordia** (307), **Isabel María Morón** (329), **Francisca Irene de Navia y Bellet** (335), **Gracia Estefanía de Olavide** (340), hermanastra del célebre Pablo de Olavide; **María Lorenza de los Ríos** (380), Marquesa de Fuerte Híjar, y autora de la que me ocuparé seguidamente; **Francisca Javiera Ruiz de Larrea** (401), madre de la novelista «Fernán Caballero»; y, por último, **Mariana de Silva Meneses y Sarmiento** (424).

A pesar de las breves referencias que tenemos de cada una de estas dramaturgas, me parece oportuno hacer algunas consideraciones personales y provisionales para aclarar el panorama de la dramaturgia femenina dieciochesca, a la espera de nuevos estudios e investigaciones.

En primer lugar, y como parece lógico por las prohibiciones y condenas eclesiásticas, se observa una mayor presencia femenina teatral en la segunda mitad de siglo, documentándose sólo cinco autoras en la primera mitad. En segundo lugar, destaca el poso religioso en algunas de estas dramaturgas al hallarse hasta cinco religiosas entre un total de veintiseis dramaturgas. En tercer lugar, es observable en muchos casos una labor de mera traducción de piezas francesas en vez de un cultivo de piezas dramáticas originales. En cuarto lugar, sin embargo, se constata ya un grupo importante de mujeres decididas a escribir teatro. Por los datos hasta hoy conocidos me atrevo a destacar entre todas ellas a seis: **María Rita de Barrenechea** (Condesa del Carpio), **María Rosa Gálvez** (la más prolija), **Margarita Hickey** (sobre todo como traductora), **María de Laborda**, **María Lorenza de los Ríos** (Marquesa de Fuerte Híjar) y **Francisca Javiera Ruiz de Larrea**. Estas figuras constituyen, a mi parecer, el grupo más notable de dramaturgas ilustradas españolas, aun cuando no sea pertinente hablar propiamente de grupo y a riesgo de errar por la escasez de

datos e investigaciones con que hasta hoy contamos. De todas ellas tiene especial interés para mí María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, de la que daré algunas breves notas a continuación.

#### MARÍA LORENZA DE LOS RÍOS, MARQUESA DE FUERTE HÍJAR

Los datos bio-bibliográficos que conocemos sobre Doña María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, no son demasiados. Sin que tengamos absoluta prueba de ello, y por los datos que he venido recogiendo para un estudio y edición de su vida y de su obra, parece que nació en Cádiz y que vivió entre los años de 1768 y 1817, año éste en que todavía consta como Presidenta de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Madrid. Sin embargo, a partir de esta fecha, no hay, de momento, ninguna referencia más. La vida de su esposo, el Marqués de Fuerte Híjar, bastante mayor que ella, abarcó los años entre 1748 y 1810, y es igualmente interesante por ser hombre ilustrado y, entre otras muchas actividades, por haber sido Subdelegado General de Teatros durante uno de los ministerios de Manuel Godoy.

No existe hasta hoy ningún estudio particular o global sobre la vida de la Marquesa de Fuerte Híjar y, mucho menos, sobre su obra literaria dramática, por lo que los datos deben buscarse entre los diversos archivos de Madrid así como en algunas obras relacionadas con la época. En realidad, sólo hallamos referencias a ella en libros muy específicos sobre otras figuras o instituciones de la época, y siempre muy de pasada y sin demasiado detalle. Emilio Cotarelo y Mori, por ejemplo, en el capítulo VII de su libro *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (1902) hace referencia de pasada a la Marquesa de Fuerte Híjar:

En la Biblioteca Nacional hay manuscritas dos comedias atribuidas a esta señora. Llevan los títulos de *El Eugenio* y *La sabia indiscreta*. Quizá no sería Cienfuegos ajeno a estas obras, dada la intimidad que gozaba con la autora, que lo es de algún otro trabajo impreso. (168, nota 1)

Efectivamente, en el tomo I del *Catálogo* de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid preparado en 1934 por el bibliógrafo Paz y Meliá, se describen estas dos obras de la Marquesa: *El Eugenio* (202), comedia en prosa, y *La sabia indiscreta* (487), comedia en un acto. Paz incluye textualmente el inicio y el final de cada obra y describe las características de los manuscritos. *El Eugenio* consta de 43 hojas de 4.º, con letra de principios del siglo XIX, siendo su signatura el manuscrito número 17422. *La sabia indiscreta* consta de 30 hojas de 4.º, con letra de principios del siglo XIX, con la signatura de manuscrito número 17422/2. Ambos manuscritos se encuentran todavía hoy conservados en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional en Madrid formando parte de un mismo volumen encuadernado en piel parda con adornos de marco dorado y que personalmente he consultado. Además de ello, la Biblioteca Nacional cuenta con un microfilm (número 10216) de 88 fotogramas en el que se reproduce el texto manuscrito de las obras.

Manuel Serrano Sanz preparó entre 1903 y 1905 unos *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (recogidos después por la «Biblioteca de Autores Españoles» en los volúmenes 268-271, 1975), donde se incluyen algunas informaciones, a veces erróneas, sobre la Marquesa de Fuerte Híjar. Por el libro del Vizconde

de San Alberto (1925) sabemos que el Marqués de Fuerte Híjar fue director de la Sociedad Económica Matritense y que la Marquesa de Fuerte Híjar ingresó en la misma en agosto de 1788, siendo nombrada Presidenta de la Junta de Damas en noviembre de 1811. Es justamente en el decisivo papel de la de Fuerte Híjar en la Junta de Damas donde se hallan sus mayores logros junto a la Condesa de Montijo, como se puede comprobar en el libro de Paula de Demerson sobre esta última dama (1975). Demerson señala, entre otras cosas, la condición literaria de la Marquesa de Fuerte Híjar y aunque no le dedica mucho espacio sí ofrece algunas referencias de actividades realizadas por la de Fuerte Híjar en colaboración con la Condesa de Montijo. Tras los pasos del libro de Demerson, Paloma Fernández-Quintanilla en su libro sobre la mujer ilustrada española menciona también a la la Marquesa de Fuerte Híjar (1981: 42).

Con todo, casi ninguno de los recientes repertorios sobre literatura femenina para el siglo XVIII y XIX, ni tampoco los más generales sobre autoras femeninas, ofrecen noticia alguna de la Marquesa de Fuerte Híjar. Sólo el séptimo volumen de la monumental *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Aguilar Piñal (1993: 136) lleva una breve noticia sobre la Marquesa de Fuerte Híjar, aunque sorprendentemente no incluye referencia alguna a los manuscritos de las dos comedias de la de Fuerte Híjar. Aguilar Piñal recoge su nombre completo de María Lorenza de los Ríos, su título nobiliario de Marquesa y su condición de Presidenta de Damas de la Sociedad Económica Matritense. En los números bibliográficos correspondientes a los impresos (números 834 y 835) da noticia y descripción del *Elogio de la Reyna N. S.* e incluye también el impreso titulado *Noticia de la vida y obras del Conde de Rumford*, traducida del francés, y presentada a la Sociedad Patriótica de Madrid por la Marquesa de Fuerte Híjar. El catálogo de Hormigón (I, 507) sí la nombra brevemente, así como sus dos comedias.

En el Archivo de la Sociedad Económica de Madrid se hallan algunas referencias a la Marquesa de Fuerte Híjar que he recogido y que voy a ofrecer próximamente de forma completa al público. De momento, aquí interesa señalar su participación en las labores de la Junta de Damas, en los asilos para criadas, en el Montepío de Hilazas, y en algunos informes que ella misma escribió así como la preparación y lectura ante la Reina María Luisa del citado *Elogio de la Reyna N. S.* en 1798.

Para el presente estudio, sin embargo, y al margen de los pocos datos biográficos con que contamos sobre la Marquesa de Fuerte Híjar, interesa centrarnos en su condición de autora dramática. En este sentido, es fundamental resaltar su amistad con Nicasio Alvarez de Cienfuegos, asiduo de la tertulia que la Marquesa tuvo en su casa madrileña. Especialmente interesantes son sus dos comedias todavía hoy inéditas: *La sabia indiscreta* y *El Eugenio*, piezas que algunos suspicaces de la época, como ya señaló Cotarelo y Mori, atribuyeron a Cienfuegos. Al margen de ello, y de forma sintética hay que señalar que *La sabia indiscreta*, comedia en un acto que no llega a los mil versos, pone en escena una historia de amor y celos entre dos mujeres (Doña Laura y Doña Matilde) y dos hombres (Don Roberto y Don Calisto). La idea clave de la comedia es, como indica su mismo título, la indiscreción de algunas mujeres que, como Doña Matilde, creyéndose sabias no son más que un espejo de presunción, de falta de discreción y acaban obteniendo lo que no desean. Contrariamente a lo que ocurre en otras comedias del teatro sentimental español de la época, en *La sabia indiscreta* no se halla la problemática social del matrimonio desigual, de la imposición de esposo o del adulterio. En contrapartida, sí hay por

vía de algunos personajes una reflexión sobre los prejuicios de moda en torno al matrimonio y, en último término, un mensaje positivo sobre la unión matrimonial. El sentido final de *La sabia indiscreta* parte de la necesidad de que la mujer sea sabia, pero a la vez, discreta, que sepa mantener su dignidad sin por ello renunciar al amor y a la educación. La diferencia fundamental entre *La sabia indiscreta* y la comedia sentimental española radica en el fondo cómico de esta obra en sustitución de lo exclusivamente patético o lacrimoso. En cuanto a la estructura, *La sabia indiscreta* sigue muy de cerca los preceptos de la *Poética* (1737) de Luzán respecto al sometimiento de la obra a las tres unidades de lugar, tiempo y acción: un solo lugar, un solo día y una acción nuclear. Respecto a la posible representación de *La sabia indiscreta* no hay datos que constaten su representación pública, aunque me parece probable que en su época fuera representada en el marco de un pequeño salón literario o en alguna tertulia (la de la misma Marquesa de Fuerte Híjar, la de la condesa del Montijo u otra similar).

*El Eugenio* es una comedia en prosa en tres actos con personajes pertenecientes a la aristocracia y la nobleza, como el Barón de Sic y su hija Balbina, el Conde de Meneses, Don Facundo de Guirón y su hermano Don Eugenio. En el título mismo, *El Eugenio* de la Marquesa de Fuerte Híjar guarda conexiones con la *Eugénie* de Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais, comedia en cinco actos y en prosa estrenada en el Teatro Francés de París el 20 de enero de 1767. En pocos años, la *Eugénie* del autor francés tuvo traducciones al español. Así, entre otras, *La Eugenia* de Ramón de la Cruz, comedia en cinco actos, estrenada por la compañía Martínez en el Teatro de la Cruz de Madrid el 17 de junio de 1772. Es interesante señalar que la traducción *Eugenia* de Ramón de la Cruz tuvo muchas representaciones desde el año de su estreno hasta la última el 24 de mayo de 1815 en el Teatro del Príncipe de Madrid. A tenor del número de representaciones de la obra en Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, los años de mayor éxito de la *Eugenia* van desde 1792 a 1803, años que coinciden con los de la producción dramática de la Marquesa de Fuerte Híjar, por lo que acaso se podría buscar alguna influencia.

En último término, el estudio de la vida y la obra de la Marquesa de Fuerte Híjar es sólo uno de los muchos que todavía quedan por emprender en este género y en esta época de la historia literaria española. Al mismo tiempo la figura de la de Fuerte Híjar corrobora la necesidad de seguir investigando sin descanso en estas dramaturgas olvidadas de la Ilustración española.

## FINAL

En el capítulo séptimo del estudio general sobre las escritoras españolas de Margarita Nelken (1930: 183) se nombra a María del Carmen Lanzarote, autora de cuya biografía Nelken confiesa no saber nada, pero sí tener noticia de su comedia *Malo es contar los años a las mujeres*, conservada en la Biblioteca Nacional en Madrid, en copia fechada en Valencia en 1824. Resulta interesante reproducir el párrafo que recoge Nelken dentro de esa comedia como testimonio de la situación de la mujer dramaturga española, incomprendida por los hombres de finales del XVIII:

No puedo más si no me desahogo. ¡Cruelles, burlones, inhumanos! Sí; estoy envenenada de vuestras miradas, de vuestras palabras, de vuestra presencia;

curaré a despecho vuestro; sí; viviré para confundiros; para vengarme y haceros arrepentir. No os daré el gozo de que me veais muerta; yo sola contra todos tengo la jactancia de que os haré una guerra cruel y desesperada. (183)

Parecida queja se halla también en el testimonio de otra dramaturga de la Ilustración española, la ya citada María de Laborda, quien en el prólogo a su comedia *La dama misterio, capitán marino*, según recoge Nelken, reivindica el derecho de la mujer a la literatura, más allá de las cadenas sociales y la imposición masculina:

En efecto, tal fue el pensamiento que me movió a componer mi drama cómico bajo el título de *La Dama Misterio, Capitán Marino*; como el alma produce las ideas, sin distinción de sexos, nos presentan las historias de algunas mujeres que han competido en ingenio y valor con los hombres más memorables; pero el Supremo Hacedor que las destinó principalmente al grande 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 fondo de sus inocentes caricias, dejan al hombre el cuidado de cultivar sus talentos para desplegarlos después en fortificar la cadena de la sociedad (184).

Por todo lo dicho hasta aquí, y por encima de vanas y pasajeras modas de feminismos o machismos, el incipiente teatro femenino español del siglo XVIII requiere, sin duda, una mayor investigación. En él se forja el posterior teatro femenino de los siglos XIX y XX en España; en él se podrá hallar testimonio inigualable para un conocimiento más completo de la situación social, literaria e histórica de las españolas del setecientos, al tiempo que permitirá valorar de forma más certera la producción dramática global del siglo XVIII español.

#### OBRAS CITADAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981-1995, 8 vols.
- BROWN, J. *Women Writers of Contemporary Spain*. New Jersey: Associated University Presses, 1991.
- CALDERA, Ermanno. «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano». Mayoral, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- CALVO AGUILAR, Isabel. *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1954.
- CANSINOS, María Victoria. «Las dramaturgas españolas también existen». *La Caja* XVI, 64 (1986): 8-11.
- CASE, Sue Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- CASTRO, Cristóbal de, ed. *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar, 1934.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. I. *María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1896.
- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. II. *María del Rosario Fernández (la Tirana): primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1897.

- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. III. Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- DEMERSON, Paula de. «Catálogo de las Socias de honor y mérito de la Junta de Damas Matritense (1787-1811)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños VII* (1971): 269-274.
- *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo). Una figura de la Ilustración*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- DOUGHERTY, Dru. «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena española contemporánea. Mesa redonda». *Estreno XIX*, 1 (1993): 17-20.
- FALCÓN, Lidia. *Teatro*. Madrid: Vindicación Feminista, 1994.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- FRANKLIN, Elizabeth M. «Feminine Discourse and Subjectivity in the Works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis Hore and María Rosa Gálvez.» Tesis Doctoral, University of Virginia, 1993.
- GALERSTEIN, Carolyn, ed. *Women writers of Spain. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa. *Obras poéticas*. Madrid: Imprenta Real, 1804. 3 vols.
- GIES, David T. «'This Woman is Quite a Man!': Women and Theatre (1838-1900)». *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1994. 191-230.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La Caramba: vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*. Madrid: Colección Lyke, 1944.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, coord. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: ADE, 1996-1997. 2 vols.
- HUMM, Maggie. *An Annotated Critical Bibliography of Feminist Criticism*. Brighton: The Harvest Press, Ltd., 1987.
- KIRKPATRICK, Susan. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- KISH, Kathleen. «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater». *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 184-200.
- LEVINE, L. C., et al., eds. *Spanish Women Writers. A Bio- Bibliographical Source Book*. London-Westport: Greenwood Press, 1993.
- MARSÁ VANCELLS, Plutarco. *La mujer en la literatura*. Madrid: Torremozas, 1987.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1972.
- *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- MARTÍN-GAMERO, Amalia. *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- MAYORAL, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- MILLER, Beth, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.

- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- NELKEN, Margarita. *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor, 1930.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- O'CONNOR, Patricia W. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1988.
- OÑATE, María Pilar. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio. *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*. Jérez de la Frontera: El Exportador, 1977.
- PAZ Y MELIA, A. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass, S.A. Tipográfica, 1934. Tomo I.
- PODOL, Peter L. «The Influence of Feminism on the Treatment of Sexual Transgression and The Double Standard in Contemporary Spanish Theatre». *Hispanófila* 114 (1995): 9-16.
- RUDAT, Eva M. Kahiluoto. «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico». *Dieciocho* 9 (1986): 238-248.
- SAN ALBERTO, Vizconde de [José Varela de Lima y Menéndez]. *Los directores de la Real Sociedad Económica Matritense y las presidentas de su Junta de Damas de Honor y Mérito*. Madrid: Talleres de «El Eco Franciscano», 1925.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Establecimiento Tipolitográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903-1905, 2 vols. (Reproducido en Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1975. Vols. 268-271)
- SHERRY, Ruth. *Studying Women's Writing: An Introduction*. London: Edward Arnold, 1988.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, ed. *Rosario de Acuña. Rienzi el tribuno. El padre Juan (Teatro)*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.
- *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.
- WHITAKER, Daniel S. «Los figurones literarios de María Rosa Gálvez as Enlightened Response to Moratín's *La comedia nueva*». *Dieciocho* 11, 1 (1988): 3-14.
- «Darkness in the Age of Light: *Amnón* of María Rosa Gálvez». *Hispanic Review* 58 (1990): 439-453.
- «Clarissa's Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez». *Letras Peninsulares* 5 (1992): 239-251.
- «Absent Mother, Mad Daughter, and the Therapy of Love in *La delirante* of María Rosa Gálvez». *Dieciocho* 16 (1993): 167-176. [1993a].
- «An Enlightened Premiere: The Theatre of María Rosa Gálvez». *Letras Femeninas* 19 (1993): 21-32. [1993b].