

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción:15/12/19



***Desmitificando el canon a
través de “Safo” de María
Rosa Gálvez, una tragedia
prerromántica y
protofeminista***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

**#XVIII
#MaríaRosaGálvez
#Safo
#Feminismo
#Romanticismo
#Teatro**

Desmitificando el canon a través de *Safo* de María Rosa Gálvez, una tragedia prerromántica y protofeminista

RESUMEN

Con el presente artículo se pretende dar voz a la figura de María Rosa Gálvez (1768-1806) a través del análisis de una de sus obras más originales y rompedoras: *Safo* (1804). Esta representa el inicio de la nueva sensibilidad romántica, así como la vindicación de la figura femenina, sin dejar de prescindir de las formalidades que el teatro neoclásico establecía. Se trata, por tanto, de una autora que aúna dos corrientes e ideologías en una sola, sirviendo como puente entre dos formas de ver el mundo. Es por ello, que tanto su vida como su obra deben estar presentes en los manuales de literatura y en el imaginario colectivo, ya que configuran el comienzo del Romanticismo y el futuro movimiento feminista.

Palabras clave: María Rosa Gálvez, *Safo*, feminismo, teatro, XVIII, romanticismo.

ABSTRACT

This article aims to give voice to the figure of María Rosa Gálvez (1768-1806) through the analysis of one of her most original and groundbreaking works: *Safo* (1804). This play represents the beginning of the new romantic sensibility as well as the vindication of the female figure, without ever dispensing the formalities that the neoclassical theater established. She is, therefore, an author that combines two ideologies into one serving as a bridge between two ways of seeing the world. That is why both her life and her work must be present in literature manuals and our

collective imaginations since they shape the beginning of Romanticism and the future feminist movement.

Keywords: María Rosa Gálvez, Safo, Feminism, theater, XVIII, Romanticism.

Desmitificando el canon a través de *Safo* de María Rosa Gálvez, una tragedia prerromántica y protofeminista

Ana Díaz Correa

Actualmente, la visibilidad y la preocupación acerca de la situación social de la mujer, a través de los movimientos feministas, han hecho que se desarrolle una nueva crítica literaria. Esta establece que la cultura está subyugada a ciertos círculos de poder que definen el canon y qué textos literarios presentan un valor intelectual, siendo Harold Bloom y su obra *El canon occidental* (1994) uno de los más influyentes críticos en defensa de dicho pensamiento. El objetivo, pues, de esta “epistemología responsable”, como lo define Iris M. Zavala en *Breve historia feminista de la literatura española*, es la de desmontar aquellas verdades absolutas establecidas acerca de la cultura, en nuestro caso más específicamente de la literatura, ya que esta se encuentra en una continua transformación. “Se trata de descolonizar el canon del patriarcado, de re-apropiarlo y reescribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos” (Díaz-Diocaretz 28).

Todo esto es debido a que la llegada del siglo XVIII trajo consigo la institucionalización de la literatura, imponiéndose el método analítico y racional, legitimando únicamente el mundo masculino. Si bien ya encontrábamos precedentes desde Platón del feminismo literario, ahora se retrocede para desvalorizar a aquellas mujeres que practican el arte de las letras. Una paradoja que recorrerá todo el Siglo de las Luces, ya que el pensamiento ilustrado a la vez

que defiende que el conocimiento debe ser universal y no excluyente, está ligando la figura de la mujer a su condición “natural” de madre y ángel del hogar, creando las denominadas “escuelas de esposas” (Kish), tan características de la literatura neoclásica. En esta contradicción es donde se sitúan las escritoras del siglo XVIII, siempre en dicotomía entre la vocación hacia la creación literaria y su constante rechazo social y remordimiento moral por abandonar su naturaleza femenina con dicha acción. Es por ello, por lo que encontramos que multitud de mujeres, cuya producción literaria se encuentra en el período de entre siglos, exponen abiertamente este conflicto interior. A esto se le suma que el movimiento feminista comienza a desarrollarse en el siglo XVIII “cuando las mujeres se apropian de las claves de la razón ilustrada al intuir en ellas virtualidades críticas para deslegitimar el poder patriarcal, poder que fue interpelado y puesto en cuestión desde las mismas premisas ideológicas que habían estado en la base de la crítica a las estructuras del poder político instituido” (Amorós, ctd en Establier, “Una dramaturgia”).

Es en este contexto donde se encuentra la autora protagonista del presente artículo: María Rosa Gálvez de Cabrera. A través del pensamiento de desmitificación del canon, intentaremos dar luz a esta escritora cuya voz fue silenciada debido a su condición de mujer y literata que se salía de los preceptos establecidos para el bello sexo. Como bien relata Helena Establier:

La interpretación de lo femenino que veremos en las obras de María Rosa Gálvez tiene mucho de feminista, como voz de la conciencia de las propuestas emancipatorias de una Ilustración que, al mismo tiempo, quería ver en la mujer una representación clónica de la Sofía de Rousseau. A esa

postura, a veces subversiva, de la autora, contribuyen los primeros indicios de una nueva mentalidad que, sin renunciar a sus raíces ilustradas, apuntaba ya en otras direcciones (Establier, “Una dramaturgia”).

Nacida en Málaga en 1768 e hija adoptiva de una familia poderosa y adinerada, María Rosa Gálvez fue una de las escritoras más alabadas de la época, frecuentando asiduamente los ilustrados círculos literarios del Madrid de entonces. Encontramos que el propio Jovellanos la nombra desde 1790 en sus diarios. Destaca, además, su amistad con la Condesa del Carpio y su relación de mecenazgo con el ministro Godoy. Todas estas relaciones, así como su afán de que fuera reconocida como escritora, hacen que sus obras fueran publicadas. Ella misma escribe al Rey para solicitar la impresión de estas:

Señor:

Doña María Rosa de Gálvez [...] con el más profundo respeto expone: que ha compuesto tres tomos de Poesías entre ellos dos de Tragedias originales, para cuya impresión tiene ya las correspondientes licencias. En este estado se halla imposibilitada de dar a luz dichas obras [...] A esto puede agregarse el deseo de hacer público un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir, o cuando más han dado a luz una composición dramática; mas ninguna ha presentado una colección de Tragedias originales como la Exponente. [...] Por tanto, V.M. rendidamente suplica se sirva por un efecto de su notoria clemencia, y para que no perezcan en el olvido unas composiciones que han costado infinitos desvelos a la suplicante, dar la orden conveniente a la Real Imprenta, para que bajo la inmediata corrección

de la misma Autora, imprima los expresados tres tomos de Poesías originales. (Gálvez, “Safo; Zinda” 13)

Esta actitud comprometida y tajante de ganarse la vida y la fama con su escritura, en un país donde lo único que se pretendía era proteger la institución matrimonial, hace que María Rosa Gálvez destaque muy por encima de sus coetáneos del género dramático y que sea foco de las críticas. Estas fueron un continuo ataque a la obra de la autora, siendo su condición genérica el pretexto principal para denostarlas. Una de las más significativas fue la realizada para la obra de *Ali-Bek* (1801) publicada por el *Memorial literario*: “La naturaleza les ha destinado para ocupaciones si no incompatibles, a lo menos poco conformes con el cultivo de las letras...” (Gálvez, “Safo; Zinda” 18). Dicha opinión da comienzo a la crítica haciendo que esta no se lleve a cabo porque “¿quién se atrevería a esgrimir la crítica contra el bello sexo, y a resistirse a tributarle el incienso de la lisonja?” (18). Aún así, y a pesar de que esta opinión incluso ha llegado hasta nuestro siglo con los estudiosos John Cook o Juan Luis Alborg, encontramos, por otro lado, defensores de la autora como Quintana quien habla del “talento distinguido [que] no sólo le hará respetable mientras viva, sino que pasará su nombre a la posteridad” (19). Sin embargo, al comentar sus tragedias también recae en este prejuicio impuesto acerca de la literatura femenina: “Ellas (las tragedias) por otra parte son producciones de una Dama; y ésta anuncia expresamente que no aspira a las perfecciones que pueden poner en sus obras los ingenios que añaden al talento natural una instrucción que su sexo y sus circunstancias particulares la niegan” (19).

Esta retórica acerca de la domesticidad y la naturaleza femenina es una de las circunstancias que explican la escasez de escritoras ilustradas. Además, con respecto al teatro (por el que sobresaldrá Gálvez) se le añade que la práctica de la comedia y la tragedia (los géneros clásicos) requerían de un conocimiento superior que estaba, en la mayoría de los casos, fuera del alcance de las mujeres. La reivindicación de la educación femenina será, por tanto, uno de los grandes temas defendidos y expuestos en la obra de nuestra autora. Incluso, aunque estuvieran bien formadas estas debían confrontar el veto encubierto que establecía ciertos géneros o temas (el honor, la reflexión filosófica, los vicios sociales y morales, el deber o la pasión erótica) como poco adecuados para la figura de la mujer, eliminando a aquella que los practicaba del estereotipo dieciochesco femenino.

Dicha mentalidad, instaurada en el siglo XVIII, hace que resalte la labor que realiza María Rosa Gálvez para cultivar el género de la tragedia, ya que será este el que trabaje con mayor dedicación e interés. La insistencia en adentrarse en un ámbito de único prestigio masculino es característica de la personalidad reivindicativa de la autora, la cual se trasladará a sus obras. Crea, con ello, una nueva concepción de la feminidad que traspasa los preceptos ilustrados. Cabe mencionar, además, que toda la producción literaria de Gálvez se lleva a cabo en el período de entre siglos y comienzan a aparecer en sus escritos los signos de la nueva sensibilidad romántica. Encontramos, pues, en toda su obra una dualidad entre los principios neoclásicos y los de un incipiente romanticismo. Incluso, estudiosos como Daniel Whitaker se atreve a decir que: “In Gálvez’s depiction of tragedy she is much closer to Duque de Rivas than that of García de la Huerta” (Gálvez, “Safo”).

El teatro de María Rosa Gálvez se caracteriza por tener un fondo bíblico o histórico que intenta, aunque no siempre lo consigue, adaptarse a las reglas de la verosimilitud. Estas, además, presentan de una manera u otra un final catártico donde con la muerte de los personajes se persigue el triunfo de la sensibilidad y virtud que transmiten a lo largo de la obra. Vemos, por tanto, que “la pasión individual ya no se opone directamente al bien común, como es habitual en la tragedia neoclásica, sino que se opone a la libertad y a la felicidad femeninas, a la sensibilidad y a la virtud de otros individuos concretos que son, además, de un género diferente e históricamente oprimido” (Establier, “El teatro trágico” 149). Sin embargo, esto no relega del tono ético y moralizador de la tragedia neoclásica, el cual se encuentra transformado en la obra de la malagueña. La autora expone un concepto nuevo y moderno de la sensibilidad y la felicidad, no ya como algo común de la sociedad, sino como bien individual. Un concepto que se manifiesta a través de la denuncia constante de la opresión patriarcal hacia la mujer. Además, se deja fuera la especificación de un tiempo y espacio concreto creando, así, una vindicación de unos valores universales y atemporales. Con respecto a esta actitud comprometida, que encontramos en toda la obra de Gálvez, cabe destacar por encima de todas el drama trágico en un acto de *Safo* (1804). A pesar de su corta extensión es, quizás, en la que más se muestra esta personalidad rebelde e ideológicamente moderna.

La obra presenta como protagonista a Safo de Lesbos¹ y desarrolla la leyenda ovidiana de su suicidio plasmada en la epístola última de *Las Heroídas*, que posteriormente aparecerá en la novela del escritor francés Étienne Lantier, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* (1797). Será esta última la que tomará nuestra autora como referencia, ya que su publicación obtuvo un gran éxito en la época. Safo recrea, pues, “los últimos momentos de la vida de la gran poetisa griega [que] según la leyenda [...] se suicidó lanzándose al mar desde la roca Leucadia al verse despreciada por el bello Faón” (Gálvez, “Safo; Zinda” 23).

Encontramos grandes similitudes entre esta última y la novela francesa, e incluso, pasajes reproducidos casi literalmente en ciertas partes. Sin embargo, el drama de Gálvez está muy lejos de tratarse de una mera traducción, ya que incorpora elementos propios como el personaje de Cricias, un padre despótico e intolerante que provoca la muerte de la protagonista. Esto hace que Safo no sea una simple víctima del destino, sino que su suicidio es provocado por una persona concreta estableciendo, de este modo, la perspectiva neoclásica del bien y el mal, además de la visión en contra del poder patriarcal. Como vemos, esta confluencia de corrientes estéticas y literarias hace que la obra presente una ambigüedad

¹ “Poetisa griega nacida en Mitilene (isla de Lesbos) hacia el 612 a.J.C. Sufrió los vaivenes políticos de su época, por lo que se exilió a Sicilia en el 596. Tuvo relaciones poéticas, y quizás amorosas, con Alceo, otro de los grandes líricos de su época. Desconocemos la fecha y las circunstancias de su muerte, sobre la que se crearon en la antigüedad varias leyendas, la más popular de las cuales recoge aquí María Rosa Gálvez. La poesía de Safo es predominantemente amorosa, a veces de tipo homoerótica. Desde su época fue considerada una de las voces más importantes de la lírica griega. Platón la llamó “décima musa”, elogio que se habría de repetir para otras escritoras” (Gálvez, “Safo; Zinda” 50).

extraordinaria, pudiendo hacerse dos interpretaciones tras su lectura: una de carácter romántico tratando temas como el “del amor imposible, la rebelión contra las normas sociales o el suicidio, [...] la suerte hostil, la arbitrariedad de la autoridad paterna, el amor que vence a la muerte, la falta de visión cristiana y, fundamentalmente, la exaltación de la libertad individual” (Establier, “El teatro trágico” 153); y otra de tono didáctico y moral más acorde con el pensamiento ilustrado. En este último sentido, J. Bordiga señala que el objetivo de Gálvez era el de transmitir “los peligros y desilusiones a que se halla expuesta una mujer que no controla sus pasiones” (Bordiga 82), así como Whitaker que afirma que “the most significant neoclassic characteristic of *Safo* remains the play’s dual didactic message (the *utile dulci*), which underscores the perils of uncontrolled passion and speaks out against a dangerous superstition” (Whitaker 26). Dicha dualidad interpretativa fue la que supuso que la obra no fuera censurada y pudiera representarse sin ningún problema, ya que esta segunda visión comprendía un didactismo en sintonía con los intereses del poder ilustrado y religioso.

Sin embargo, no podemos situarnos meramente en esta última interpretación secundaria. Debemos tener en cuenta que Safo es la representación exitosa de la irrupción de la mujer en el mundo intelectual. El personaje femenino no se define como hija/esposa de o es alabada por su belleza física, sino todo lo contrario, esta es presentada como una mujer libre, escritora respetada y admirada por su talento y no por su aspecto. Esto es claramente definido cuando Faón está comparando el amor hacia su esposa con el que siente hacia Safo:

FAÓN:

No lo espero.

De mi joven esposa la belleza,
alucinarme pudo: los consejos,
y los mandatos vuestros² repetidos,
hicieron que en el lazo de himeneo
buscase los placeres, pero en vano:
la lisonjera novedad huyendo
desterró la ilusión. Safo llorosa,
desesperada, y a mis pies gimiendo,
[...]

Presentes siempre su fatal constancia,
su ternura, sus gracias, sus talentos,
su lira, que a los dioses encantaba...

Con ninguna beldad logró mi pecho
llenar aquel vacío que nos deja
el delicioso goce del deseo.

¡Oh! cuántas veces en la oscura noche,
entre las sombras de un pesado sueño,
la vi furiosa, arrebatada, ciega,
clamar por mi castigo, y del averno
invocar las deidades vengadoras

² Se dirige a su padre Cricias, quien no acepta el amor entre Safo y su hijo y que desea la muerte de la poetisa.

contra un bárbaro amante. El universo
resonó con sus gritos, y sus votos
los dioses irritados concedieron. (vv. 148-72)³

También Nicandro, quien está enamorado de Safo, acuna dichos conceptos para definir su atracción hacia ella:

NICANDRO:

¿Qué he escuchado?
¿La poetisa Safo a tal extremo
reducida se ve? ¿La que de Atenas
mereció los aplausos y los premios?
¿Por la que suspiraron vanamente
millares de rendidos y yo entre ellos? (vv. 276-80)

Nos encontramos con una protagonista cuya principal característica es la libertad que representa, ya no solo en lo mencionado anteriormente sino también en el concepto de amor que defiende y por el que muere. Un amor apasionado y lleno de sensualidad, pero, sobre todo, libre. Un amor que se encuentra fuera de la institución del matrimonio y de las normas convencionales:

³ Para la plasmación de las citas de la obra se ha utilizado la edición de Fernando Doménech de 1995 (Gálvez, *Safo; Zinda*).

SAFO:

¡Ah! No es igual el tuyo a mi tormento.

Tú no has perdido más que una insensible;

pues oye por Faón lo que yo pierdo.

Por él abandoné mi patria y nombre;

por él sufrí de mi envidioso sexo

la más atroz calumnia⁴; por su causa

de los hijos de Apolo el rendimiento

altiva desprecié; 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. (vv. 328-39)

Este será un precedente para las posteriores heroínas románticas, quienes expresarán sus sentimientos espontánea y libremente. Con *Safo* ya se está fraguando la rebeldía decimonónica “contra la sociedad, el mundo y las reglas tradicionales de la moral” (Establier, “El teatro trágico” 154). Barrero Pérez señala: “Es digno de resaltarse...el hecho de que dos escritoras del siglo XVIII [María Rosa de Gálvez y Gertrudis de la Cruz Hore] mostraran tanto interés por una figura, Safo,

⁴ “Reticencia para hablar del lesbianismo, que precisamente tomó su nombre de Safo de Lesbos. No parecen nada improbables los amores homosexuales de la poetisa en una sociedad, como la griega, donde la homosexualidad (al menos la masculina) estaba tan desarrollada. Sin embargo, la condena posterior de la homosexualidad hizo imposible conciliar la admiración por la poesía de Safo y la sospecha de que nacía del *período nefando*. De ahí la serie de justificaciones de Safo, entre las que incluye esta de María Rosa Gálvez” (Gálvez, “Safo; Zinda” 64).

que las poetisas románticas tomarían como referencia...a la hora de plantear sus vindicaciones de creadoras literarias en un mundo esencialmente masculino” (Barrero 112).

Este amor libre y pasional, que todo lo puede hará que, por otro lado, al no ser correspondido nuestra protagonista no vea en la vida nada más que la desdicha. Ejerce, pues, para dejar de sufrir su último acto de libertad: el suicidio. Sin embargo, este no se realiza con arrepentimiento o piedad, sino culpando a Faón y animando a todas las mujeres a que se rebelen en contra de los hombres que abusan de ellas:

SAFO:

Considero

cuánta es la diferencia de mi suerte

por un traidor amante. En otro tiempo

sólo al nombre de Safo resonaba

con vivas repetidos el Liceo

de la célebre Atenas, y a mi vista

aplausos tributaba todo un pueblo:

hoy a verme morir otro se junta,

lleno de compasión, de dolor lleno.

¿Y por qué enternecidos al mirarme

lágrimas derramáis? Yo nada siento.

¿Qué pudiera sentir cuando el sepulcro

a mis desgracias se presenta abierto?

Aqué es. ¡Oh mujeres de Leucadia!

(Señalando el mar)

Vosotras que miráis en mí el ejemplo
de la negra perfidia de los hombres,
abominad su amor, aborrecedlos;
pagad sus rendimientos con engaños,
pagad su infame orgullo con desprecios;
giman a vuestros pies; vengadme todas;
humillad para siempre esos soberbios.
Y tú, ingrato Faón, hombre nacido
por mi fatalidad, plegue a los cielos
que mi sombra interrumpa tu reposo,
que la tierra te niegue el alimento,
que el sol te oprima, y que la muerte arranque
de tus alevés brazos el objeto
que causa tu perfidia, y que a tus ojos
muera, del mismo modo que yo muero. (vv. 518-46)

Estamos ante un replanteamiento del acto del suicidio. Como sugiere Patricia Meyer Spack, “es una metáfora de la búsqueda de la independencia” (ctd. en Fernández, “El suicidio” 519). El pensamiento impuesto durante el siglo XVIII que condenaba dicha práctica⁵ se desmorona con estas palabras. Comienza a instaurarse, como vemos, la opinión y los preceptos románticos que ya aparecen en el resto de Europa a raíz de la publicación de la novela de Goethe, *Las penas del*

⁵ Sobre todo a raíz del pensamiento kantiano que establecía que el suicidio era la ruptura con la autopreservación, la cual era el primer deber del hombre.

joven Werther (1774). María Rosa de Gálvez concibe, incluso, el suicidio en términos que se acercan más a la filosofía schopenhaueriana que recorrerá el pensamiento decimonónico. En dicha corriente, como establece Pablo Zambrano en *Estudios sobre literatura y suicidio*,

El suicidio no destruye la Voluntad sino solo la vida del individuo concreto, cuya desaparición no afecta a la vida misma. El suicidio se manifestaría así como un auténtico acto de afirmación de la Voluntad y no como su negación, pues el suicida posee la Voluntad de vivir pero no está satisfecho con las condiciones de la vida. El suicidio constituye, de hecho, una liberación imaginaria, no real. A pesar de su razonamiento, Schopenhauer defiende el derecho al suicidio aunque sea un acto sin sentido. No existe para él ningún otro derecho más evidente que el de decidir sobre la propia existencia. (26)

Dichos conceptos vienen, además, enmarcados por una naturaleza que responde a los sentimientos y situación de la protagonista. Se trata de otro de los componentes que hacen de *Safo* un drama prerromántico. El propio inicio ya nos muestra el uso de los elementos naturales como personaje e indiferente de los hechos que se relatan, y que continuará apareciendo a lo largo de la obra:

SAFO:

Noche desoladora, fiel imagen
de mis continuos bárbaros tormentos,
no cese tu rigor, no tus furores:
el hórrido silbido de los vientos,

el rayo desprendido de la esfera,
el ronco son del pavoroso trueno
halaga un corazón desesperado. (vv. 1-7)

Sin embargo, y a pesar de la tendencia romántica de la obra, Gálvez no deja de introducir ciertas características del teatro neoclásico. Una de las más claras es la de la adecuación, en términos formales, de las unidades de tiempo, lugar y acción establecidas por Luzán en *La Poética* (1737). Con respecto a la primera, la obra se desarrolla en un solo acto que comienza de noche y culmina con el alba. Se adecúa, por tanto, la acción a la duración de la propia representación teatral. Pasando a la unidad de lugar, esta debía estar compuesta por un solo espacio.

Vemos desde el principio hasta el final la roca donde Safo se precipitará, el templo de Apolo y en el fondo el mar. Las acciones importantes para el desarrollo del argumento que por necesidad no tienen lugar en Leucadia [...] no están representadas en la obra: el espectador (y el lector) descubre lo que pasa fuera de la roca y el templo por el diálogo, y así se aumenta la verosimilitud de la obra, cualidad imprescindible del teatro ilustrado (Harden, "Safo").

Por último, en lo que respecta a la unidad de acción, todos los sucesos contribuyen al desarrollo del personaje principal. Incluso, la aparición de los personajes secundarios de Aristipo y Nicandro constituye el marco contextual que encierra la situación de Safo y Faón, comprendiendo de una manera más detallada las causas que los han llevado a realizar las distintas acciones. A estos elementos formales se le añade, además, que el drama está compuesto en un solo tipo de

verso: el romance heroico, una estructura bienpreciada por los dramaturgos ilustrados.

También es coincidente con la tragedia neoclásica el hecho de que se haga una crítica, a través del personaje de Cricias, del abuso de poder y las supersticiones. Una temática que puede apreciarse en autores como Feijoo quien en su “Disertación sobre el salto de Léucade” ataca este tipo de actitudes. Cricias, por tanto, encarna este poder tiránico y establece la dicotomía entre el bien y el mal estableciendo la lectura moralizante:

FAÓN:

Vos no sois mi padre;

sois un hombre cruel, cuyo secreto

a su rencor sacrificó esta vida.

Por vos, manchado de un engaño horrendo,

he sido infiel, traidor, abominable:

ve aquí el fruto fatal de los consejos,

de los mandatos vuestros, que me obligan

a ser testigo de mi oprobio eterno (vv. 601-08).

En esta última intervención de Faón no sólo se castiga el abuso de poder sino, además, la influencia que presenta la figura paterna en los hijos. Dicha temática puede observarse en multitud de obras neoclásicas, sobresaliendo en este sentido la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas* (1806). La muerte, por tanto, de Safo no es cosa del destino, sino que es provocada por

Cricias. Vemos, aquí, que no se consigue el efecto que tanto caracteriza al género trágico, es decir, “una crítica existencial, una denuncia o un lamento de la inexplicable injusticia del universo” (Harden, “Safo”), sino que la obra hace una reprobación de las acciones de Cricias. Con ello, este se convierte en una metáfora de la injusticia, pero no de un universo trágico sino de un sistema social y político concreto protegido por la religión. Sin embargo, no podemos concebir a Safo como una simple víctima ya que, por un lado, a pesar de las intenciones de Cricias de engañarla con la superstición de que el salto de Leucacia le va a hacer olvidar su enfermedad de amor, Safo rechaza estas palabrerías y es ella misma la que confiesa que desea morir:

SAFO:

Sacerdote de Apolo, nada temo
sino el quedar con vida. Los socorros
que la costumbre estableció, y el tiempo
para los desgraciados que llegaron
al extremo fatal en que me veo,
mi desesperación los abomina;
no los puedo estorbar, y los tolero.
¡Ojalá que este abismo cristalino,
que baña de la roca el fondo inmenso,
me sepulte, y a ver la luz no vuelva,
si está el olvido en su profundo seno! (vv. 72-82)

Esto, unido a que las acciones de Cricias no solo afectan a la poetisa sino también a Faón, “indica que no se trata de un castigo merecido a Safo sola, sino de una instancia de la tiranía del patriarcado en el acto de limitar la libertad del individuo” (Harden, “Safo” 33).

Como vemos, la dualidad que presenta la obra, a caballo entre los valores ilustrados y neoclásicos, hacen de esta una muestra de la gran habilidad poética de la autora, ya que consigue una unión en sintonía con ambas perspectivas. Es además uno de los precedentes de la vindicación de la escritura femenina, presentándonos a la figura de Safo como una “heroína humanizada, no ya una dama idealizada, ni enteramente malévolas ni enteramente buenas, y en este conjunto de cualidades radica su diferencia y su distinción” (Harden, “Safo”). Se inicia con María Rosa de Gálvez una transformación con respecto al concepto de feminidad, con claros signos “feministas” que despegará con la producción literaria de las escritoras del XIX.

Toda la obra dramática de María Rosa de Gálvez, y en especial esta que acabamos de analizar, aunque se ajusta a los preceptos neoclásicos anticipa la nueva sensibilidad romántica mediante “la fusión de la naturaleza con el ánimo de la autora, la destrucción de prejuicios, la exaltación trágica, la lucha del yo con el entorno, los escenarios exóticos pero sobre todo el canto a la libertad [...] Gálvez va mucho más allá [...] desarrollando *la autoconciencia de la mujer* en la literatura española” (Fernández, “Contenidos temáticos” 259).

Sin embargo, y a pesar del triunfo en su tiempo y las novedades que encerraba su teatro, nuestra escritora fue desterrada de los manuales de literatura,

haciendo que su voz fuera silenciada hasta hoy día. Es por ello que, a través del presente artículo hemos querido poner de manifiesto la existencia de esta precursora del Romanticismo, defensora de la libertad de la mujer y condenadora de la violencia y la tiranía. Una mujer que debe estar presente en el canon literario y el ideario colectivo, ya que ha sido gracias a figuras como ella, con un pensamiento rompedor, que la mujer ha podido evolucionar hasta obtener una posición digna y merecedora en la sociedad.

Bibliografía

- Amorós, Celia, y Ana de Miguel Álvarez. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1: De la Ilustración al segundo sexo*. Minerva, 2005.
- Barrero Pérez, Óscar. "Imágenes de Safo en la literatura española del siglo XVIII." *Dieciocho*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 101-17.
- Bordiga Grinstein, Julia. "La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa Gálvez." *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 26, no. extra 3, U of Virginia, 2003, pp. 1-223.
- Díaz-Diocaretz, Myriam, and Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española. Tomo I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Anthropos, 1994.
- Establier Pérez, Helena. "El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo. Una utopía femenina y feminista." *Anales de literatura española*, no. 18, 2005, pp. 143-62.
- , *Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Fernández Ariza, Carmen. "Contenidos temáticos en la obra dramática de María Rosa Gálvez." *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, no. 161, 2012, pp. 258-72.
- , "El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez." *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, no. 165, 2016, pp. 515-30.

Gálvez, María Rosa. *Safo*. Edición de Daniel S. Whitaker, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

---, *Safo; Zinda; La familia a la moda*. Edición de Fernando Doménech, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.

Harden, Faith. "*Safo*": *ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Kish, Kathleen. "A School for Wives: Women in Eighteenth Century Spanish Theatre." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, edición de Beth Miller, California UP, 1983, pp. 184-200.

Luque, Aurora, José Luis Cabrera, y María Rosa Gálvez. *El valor de una ilustrada. María Rosa Gálvez*. Instituto Municipal del Libro de Málaga, 2005.

Ovidio Nasón, Plubio. *Las Heroidas*. Traducción en verso castellano de Diego de Mexía, 1884, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

Palacios Fernández, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Ediciones del Laberinto, 2002.

Pérez Vázquez, A. "Harold Bloom: canon e influencia." *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, no. 15-16, 1998, pp. 139-56.

Pulido Tirado, G. "Harold Bloom, el canon occidental y su repercusión en España." *Grove: Working papers on English studies*, no. 6, 1999, pp. 193-204.

Whitaker, Daniel S. *An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Zambrano Carballo, Pablo Luis, et al. *Estudios sobre literatura y suicidio*. Alfar,
2006.