



FAITH S. HARDEN<sup>1</sup>

University of Virginia - *fsh4e@virginia.edu*  
Artículo recibido: 4/10/2010 - aceptado: 2/02/2011

## SAFO: ÉTICA Y ESTÉTICA EN TRANSICIÓN EN LA OBRA DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

### RESUMEN

Influido por las nuevas tendencias feministas en la crítica literaria, a partir de los finales del siglo pasado se empezó un proyecto para reivindicar tanto la figura como las obras de la dramaturga dieciochesca María Rosa de Gálvez. El presente estudio, que se enfoca en la tragedia *Safo* de 1801, forma parte de esa reivindicación, basándose en un análisis de la obra como confluencia de los discursos literarios de la época –el Neoclasicismo y el Romanticismo incipiente– que retrata en su forma y contenido un conflicto entre dos sistemas de valores en oposición. Teniendo en cuenta la importancia que Gálvez misma juzgaba tener su biografía en el momento de acercarse a sus obras, relacionamos esta dualidad de *Safo* con la posición única de la dramaturga que aprovechaba la forma elevada de la tragedia para enseñar y deleitar al público proporcionándole una nueva imagen de la mujer.

**PALABRAS CLAVE:** María Rosa de Gálvez, teatro neoclásico, teatro romántico, literatura femenina, literatura del siglo dieciocho

### ABSTRACT

Towards the end of the past century scholars influenced by feminist literary criticism began to study both the life and works of eighteenth-century dramatist María Rosa de Gálvez. This article, which focuses on Gálvez's tragic play *Safo* (1801), analyzes the opposing discourses of Neoclassicism and (Pre)romanticism in the work, arguing that they function as two gendered systems of values. Given the importance that Gálvez herself placed upon her gender, this article relates the interplay between the work's opposing discourses to the author's unique position as a female playwright working within the lofty genre of tragedy in order to instruct and entertain the public while offering a new image of women.

**KEY WORDS:** María Rosa de Gálvez, neoclassical theater, romantic theater, women writers, eighteenth-century literature

<sup>1</sup> Faith Harden es estudiante del Doctorado en Literatura Española de la Universidad de Virginia. Se especializa en la Literatura del Siglo de Oro Español, con énfasis en la novela picaresca y en diversas

Debido al número y calidad de sus obras, que abarcan varios géneros desde la zarzuela a la tragedia, María Rosa Gálvez (1768-1806) casi siempre ha figurado dentro de las antologías y bibliografías del teatro dieciochesco. Celebrada por sus contemporáneos tanto por su poesía como por su obra dramática, Gálvez logró publicar en 1804 sus *Obras poéticas*, que incluyen diez de las diecisiete obras de teatro que escribió a lo largo de su vida. Tras una etapa de menosprecio crítico que empezó poco después de su muerte, tiempo durante el cual la dramaturga solía ser calificada por los estudiosos como una literata menor, competente pero no brillante, en las últimas décadas el nombre de Gálvez ha aparecido de nuevo, ahora no solo como ejemplo de la aportación femenina a las letras del dieciocho, sino como «uno de los más importantes dramaturgos de la Ilustración» (Cañas Murillo 1593). Entre las obras de Gálvez más citadas es *Safo*, drama trágico en un acto, que captó la atención del público cuando se estrenó durante tres días de noviembre 1801, igual como ha llamado la atención de los estudiosos de la Ilustración española<sup>1</sup>. Aunque la obra ha sido comentada varias veces y la crítica coincide en señalar su orientación proto-feminista, creemos que *Safo* suscita una serie de preguntas que todavía siguen en pie. Esta obra, con sus resonancias autobiográficas a la desafortunada vida sentimental de una mujer dotada para la poesía, parte de una fundamental ambigüedad que se deriva de la figura de Safo misma. A caballo entre historia y mito, contra la superstición y también una denuncia del patriarcado, y elaborada a base de rasgos tanto neoclásicos como pre-románticos, la obra ofrece varias interpretaciones: una romántica, sostenida por Doménech, que expone «una crisis de ideales» (27) y otra más propiamente neoclásica, cuyos personajes, en palabras de Barrero Pérez, muestran «una sensibilidad ilustrada» más orientada a la educación del público (110-111). En esta contribución volvemos a analizar *Safo* dentro de su contexto literario e histórico y a la luz de los preceptos poéticos expuestos por María Rosa Gálvez. Así esperamos acercarnos a un mejor entendimiento del sentido global de *Safo* y al significado, a nivel teatral, de la escritura y estreno de esta obra polifacética.

Gracias a su biógrafa Julia Bordiga Grinstein, ahora disponemos de amplios datos acerca de la vida antes casi desconocida de Gálvez. Dados los elementos autobiográficos de *Safo* y en vista del hecho que Gálvez misma insistía en que el público fuera consciente de su condición de mujer a la hora de acercarse a sus obras, empezamos con un breve retrato de su vida y el ambiente literario e histórico que la nutría.

---

obras (auto)biográficas. Sus áreas de interés se centran en los estudios del género, los estudios culturales y la teoría de la literatura. Actualmente está terminando su disertación doctoral, «Martial Masculinities: Gender, Genre and the Self in Seventeenth-Century Spanish Soldiers'Autobiographies».

María Rosa Gálvez, hija ilegítima de padres desconocidos, nació alrededor de 1768 y luego fue adoptada por una ilustre familia malagueña que le proporcionó los recursos, la educación y la experiencia cosmopolita que influían tanto en su vida personal como en sus obras. Aunque circulaba el rumor de que su padre verdadero era el rey Carlos III, lo más probable es que su padre fuera Antonio de Gálvez, que la adoptó a la edad de dieciocho años, y cuyo carácter intolerante y violento se ve reflejado en muchos de los padres ficticios de sus obras (Bordiga Grinstein 19-22).

Desde el primer momento, la vida de Gálvez fue marcada por el contraste entre su posición privilegiada y su estatus de intrusa, primero como hija ilegítima en una familia acomodada y luego como dramaturga subvencionada por el Estado, bastante exitosa pero sola en un campo dominado por los hombres. Afortunadamente, la determinación y el espíritu competitivo, además de las conexiones familiares, le serían útiles cuando, después de unos diez años de un desastroso matrimonio con su primo segundo José Cabrera, se separó de él y se trasladó a Madrid para desempeñar allí un papel inusual –el de mujer soltera y escritora renombrada (*Id.* 26)–.

Cinco años antes, en 1795, Gálvez ya había viajado a Madrid para seguir su petición para una separación matrimonial de José Cabrera, que se quedaba en la cárcel tras un lío comercial y familiar, y que la había dejado sola con un montón de acrecidas deudas. Durante este período en Madrid Gálvez frecuentaba las tertulias literarias y allí conoció a varios literatos de la escuela salmantina, como Quintana y Cienfuegos, cuyo criterio admiraba mucho. Unos años más tarde, se veían en las obras de Gálvez los frutos de esta etapa de aprendizaje, tanto en su dominio de muchos de los rasgos formales neoclásicos como en su temática, que denuncia la tiranía masculina que había sufrido primero por su padre adoptivo y luego por su marido. Cuando por fin las Cortes le dieron un veredicto a favor de la reconciliación conyugal, Gálvez y su esposo (que por entonces había sido puesto en libertad) regresaron a Andalucía para fijar su residencia en Cádiz y allí vivieron hasta que Gálvez se marchó definitivamente y a solas para Madrid en 1800 (*Id.* 25-26).

Después de haberse trasladado a la Corte y haber dejado a su esposo, Gálvez tenía que mantenerse y así lo hizo de la única manera posible: empezó a publicar y representar sus obras gracias a su carácter emprendedor y sus contactos en varios círculos literarios y políticos de la ciudad. El hecho de que consiguió la protección de Godoy desencadenó todo un escándalo que dura hasta nuestros

días aunque, aparte de los rumores del famoso «soneto liviano» que se suponía que ella le proporcionaba cada mañana con el chocolate, no se ha encontrado ninguna prueba que demuestre que su relación fuera más que el mecenazgo (Bordiga Grinstein 26). De todos modos, la ayuda financiera de Godoy y el apoyo artístico de sus amigos de la escuela salmantina influyeron en su éxito comercial, aunque la dramaturga nunca gozó de la estabilidad económica y no siempre fue entusiasta la acogida crítica de sus obras.

A pesar de ser a veces el blanco de varios críticos, María Rosa Gálvez no se cansaba de defenderse; como una mujer que tomaba muy en serio su vocación literaria, ella luchaba una batalla en dos frentes para proteger su reputación al mismo tiempo que exponía con qué criterio prefería que se acercaran a sus obras. Muy consciente de que su sexo le puede ser un impedimento en la hora de ganar la aprobación de sus lectores, en la «Advertencia» del segundo tomo de *Obras poéticas* ella se adelanta a las críticas admitiendo que

En las mías [obras] 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 más escrupulosidad...» (citado en Lewis 1993 183).

En la prensa, Gálvez adopta otra táctica en cartas acerbas en las que se ve la dramaturga poseída de una pluma que es una arma mortífera. Respondiendo a una crítica de la comedia *Esclavas amazonas*, escribe:

¡O felices Adonis de nuestro siglo! ¡cómo se conoce en vuestra explicación 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 cuidé de que el galán que había de rendir a mi heroína tuviese figura de hombre. (*Id* 151).

Mientras que por una parte utiliza la ironía y el sarcasmo en estas cartas para contraatacar a los críticos, por otra parte les ofrece una apología por los defectos que sabe manchar algunas de sus obras. En una carta a los editores de *Variadas de ciencias, literatura y arte* escribe:

dicen que la comedia tiene defectos: Eso ya me lo sabía yo, así como sé que todas las que se compongan en las actuales circunstancias los han de tener forzosamente, si el autor ha de contentar a los actores y el público. (*Id* 152)

En esta misma carta, Gálvez cuenta cómo ha tenido que cambiar el título de la comedia para que incluya la palabra «traducción» aunque la obra no lo era, porque los actores tenían representar dramas originales y contemporáneos; también ha tenido que refrenar sus impulsos innovadores en cuanto a la versificación para no disgustar a un público receloso de la experimentación formal (*Id.* 152-153). Así que mientras asume una actitud de modestia en *Obras poéticas*, la dramaturga no duda en defenderse en la prensa. De hecho, las dos posturas son defensivas, en tanto que piden al lector que las obras sean comprendidas primero como obras de una mujer y luego como obras de una artista comercial que considera su producción dramática una negociación entre su criterio estético y las exigencias de los actores y el público.

Si Gálvez quería que sus críticos y lectores fueran conscientes de su condición de mujer y las obligaciones del teatro comercial en la hora de evaluar sus obras, también quería que conocieran sus ideas acerca del papel del teatro en la sociedad y el lugar que ella esperaba ocupar en el canon literario. Como sus contemporáneos masculinos, Gálvez deseaba utilizar el púlpito del teatro para llegar al pueblo e infundirle ciertos valores ilustrados. Aunque la dramaturga también escribía comedias costumbristas, lacrimosas y heroicas, su género preferido era la tragedia y así se concentraba la mayoría de su producción en este ramo (Establier 148). Como René Andioc ha apuntado, la meta de las tragedias neoclásicas era dar «un color sublime» a los mismos valores ejemplificados en las comedias (citado en Lewis 1993 179). Quizás por este aspecto sublime, junto con el mayor respeto que ellas imponían, a Gálvez las tragedias siempre la cautivaban más que las comedias, y basaba su reclamo a la fama literaria en la afirmación de que era la primera mujer española para atrever a escribir obras dentro de este género tan augusto, declarando en una carta a Carlos IV su

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 dramáticas como la exponente (citado en Establier 148).

Como Gálvez misma señaló en la «Advertencia» del segundo tomo de *Obras poéticas*, el hecho de escribir tragedias era verdaderamente atrevido, primero por su valentía política y luego por su dificultad estética. Las tragedias logradas por Jovellanos, Moratín y Cadalso que se habían estrenado durante el reino de Carlos III se veían como una parte importante del programa ilustrado para reformar la

sociedad española a través de la renovación del teatro. En la época en que Gálvez publicó *Obras poéticas*, una generación después de los triunfos de Jovellanos, et al, la dramaturga se quejó de la carencia de tragedias buenas en el escenario español contemporáneo y así se dedicó a explicar y corregir la situación:

Las tragedias que ofrezco al público son fruto de mi afición a este género de poesía y de mi deseo de manifestar que la escasez que en este ramo se advierte en nuestra literatura es más bien nacida de no haberse nuestros genios dedicado a cultivarlo.... (citado en Lewis 1993 153)

Como era de esperar, señalar la falta de buenos ejemplos del género además de ponerse a remediarla (aunque fuera con modestia) era un acto audaz, sobre todo para una mujer que ganaba la vida con su pluma. Sin embargo, Gálvez evidentemente se confiaba que su osadía, junto con su talento y las innovaciones que aportaba al teatro, le ganaran un lugar singular dentro del canon hispano, muy como el espacio ocupado por la celebrada poetisa Safo.

Teniendo en cuenta la afición de Gálvez al género de la tragedia, volvemos ahora a enfocarnos en una de las tragedias de Gálvez que figura entre las más interesantes, la de *Safo*. El segundo ejemplo de tragedia menor en *Obras poéticas*, la obra originalmente llevó el subtítulo «drama en un acto» y no fue hasta más tarde que se definió como «drama trágico», designación que la coloca claramente dentro del proyecto de la dramaturga de ganar la fama literaria (Bordiga Grinstein 79). Basada en la leyenda ovidiana del amor y suicidio de la poeta de Lesbos, la obra también tiene cierta relación con un texto novelístico francés (*Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* por Étienne Lantier), del cual algunos pasajes aparecen transcritos casi literalmente en algunas escenas (*Id.* 80-82). De hecho, y como ha señalado Bordiga Grinstein, la disposición de *Safo* en el segundo tomo de sus *Obras poéticas*, después de la «Advertencia» y anterior a las tragedias propiamente dichas, da indicios de la evolución estilística de la dramaturga (*Id.*77). Lejos de ser una traducción del texto de Lantier, además de la versificación Gálvez introdujo varios cambios en la historia para poder llamarla suya. Entre los cambios más significativos es la adición del personaje de Cricias, un padre intolerante que provoca la muerte de la heroína epónima. Con la introducción de este personaje, *Safo* adquiere una orientación ética muy distinta a la del texto de Lantier, ya que la heroína de Gálvez es víctima de un malvado concreto y no de fuerzas incorpóreas del destino, algo que enlaza con la perspectiva neoclásica de la dramaturga sobre el bien y el mal y su enfoque proto-feminista en la situación de la mujer.

Esta obra, cuyo valor literario ha sido descartado varias veces debido a la falta de desarrollo de sus personajes y el desenlace aparentemente simplista, nos parece interesante por tres razones. Se ve en *Safo* la confluencia de varias corrientes literarias, entre ellas la neoclásica y una que asemeja a la romántica. Esta confluencia de las dos tendencias, que se puede leer también como dos sistemas de valores opuestos, marca un momento de transición literaria e histórica al mismo tiempo que funciona para complicar una interpretación sencilla de la obra. Esta ambigüedad hace posible dos lecturas que nos parecen resonar con las influencias y las contingencias que la dramaturga describía en la «Advertencia» y en varias cartas en la prensa. Finalmente, el uso particular del personaje e icono de Safo por una dramaturga como María Rosa Gálvez nos parece importante dado su aspiración a los laureles literarios.

Situada entre los siglos (se representó con éxito en el Coliseo de la Cruz en 1801), *Safo* es una obra de transición cuya mezcla de rasgos tanto neoclásicos como románticos ha llevado a Daniel Whitaker a decir que «Gálvez»s depiction of tragedy is much closer to Duque de Rivas than that of Garcia de la Huerta» (1995 189) mientras que, por otro lado, Óscar Barrero Pérez sostiene que «parece más factible leer a Gálvez como escritora de la centuria dieciochesca que de la siguiente» (109). En los aspectos formales, por ejemplo, la obra es rigurosamente neoclásica. Está escrita en romance heroico, una forma favorecida por los dramaturgos del siglo XVIII, que consiste en versos endecasílabos con rima asonante. También observa rigurosamente las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción prescritas por Luzán y otros teóricos dieciochescos. Sin embargo, es innegable que hay otros elementos temáticos que parecen ser más románticos. A continuación, señalamos estos elementos y la interpretación a la que nos remiten, pero primero indicamos cómo la obra adhiere a las normas neoclásicas.

La obra, de un acto dividido en doce escenas, empieza de noche y termina con la salida del sol. Así observa la interpretación más estricta de «la jornada» indicada por Aristóteles y entendida por Luzán de significar que la acción debe durar tanto tiempo como la representación. En su *Poética* Luzán explica:

Siendo la dramática representación una imitación y una pintura (mejor, cuanto más exacta) de las acciones de los hombres . . . es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos periodos de tiempo, de los cuales uno es original, otra es copia, se semejen lo más que se pueda. (515)

Según las acotaciones y los versos, la acción de la obra tiene lugar en la hora cuando la noche se cede al día; si calculamos que cada una de las doce escenas (que por medio son unas dos páginas en la edición de Whitaker) dura algunos cinco minutos, descubrimos que la representación probablemente dura una hora, igual que la acción que tiene lugar en el tiempo narrativo.

En cuanto a la unidad de lugar, también rige la interpretación más exacta de las reglas neoclásicas que, según Luzán, requieren que «el lugar donde se finge que están y que hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin» (520-521). En *Safo*, el escenario descrito en las acotaciones es invariable, salvo los cambios meteorológicos (el mar tempestuoso que se calma, los truenos que se apagan y las nubes que se disipan) y los cambios de luz.<sup>2</sup> 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 (por ejemplo, el naufragio de Faón y la muerte de su esposa) 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 (520).

Con respecto a la unidad de acción, no hay nada en la obra que no contribuya al argumento o el desarrollo del personaje central, hasta el punto que algunos críticos han dicho que los otros personajes carecen de fondo o interés (Lewis 1993 179). Sea como sea, además de los personajes esenciales de Safo (la heroína), Faón (el objeto de su loca pasión) y Cricias (el padre de Faón que es el malvado de la obra), los personajes de Nicandro y Aristipo también tienen una función importante, tanto formal como temática. El joven Nicandro, que ama a Safo y está dispuesto a tirarse de la roca por ella, forma el tercer punto en el triángulo de deseo entre Safo y Faón después de la muerte de Teágenes, la esposa de Faón que desfallece en un naufragio. Si Teágenes existe fuera del marco narrativo de la obra para dar lugar a los celos de Safo e ilustrar la inconstancia de Faón, Nicandro aparece a partir de Escena V para subrayar lo atractivo y deseable de Safo y proporcionarle la oportunidad de mostrarse un dechado de fidelidad en el amor. Mientras tanto, el personaje de Aristipo, un sacerdote menor, ofrece un contraste a Cricias, el sumo sacerdote de Apolo que abusa de su poder. A través de Aristipo y Nicandro aprendemos mucho del trasfondo de la historia de Safo y Faón, y vemos (sobre todo en el caso de Aristipo) un comentario moral sobre las acciones de Cricias. Aparte de eso es verdad que los dos no tienen protagonismo, pero de este modo no hay ni la menor indicación



de un argumento secundario que diluya la fuerza ética y emocional de la tragedia, así cumpliendo con la unidad de acción prescrita por Luzán, que «Todas las acciones esenciales de un poema o de una tragedia o comedia han de ir a parar y unirse en el fin y conclusión de la fábula, como los semidiámetros de un círculo se juntan todos en su centro» (513).

Además de la forma, la temática de la obra se parece en muchos aspectos a la temática neoclásica. En su rechazo a la tiranía y la superstición consentida por los religiosos (encarnada en el personaje de Cricias), *Safo* conecta con la tradición literaria dieciochesca, específicamente con escritores como Feijoo, quien atacó en su «Disertación sobre el salto de Léucade» las supersticiones que en las leyendas dan lugar a la muerte trágica Safo (Whitaker 1993 28, Barrero Pérez 102). Dentro de la obra, tanto Aristipo como Safo condenan el salto de los amantes desilusionados como una «cruel superstición» que engaña a los adeptos (4.227). Cricias, en su papel de malvado, ejerce un poder tiránico y malévolos sobre los demás, y su altanería con Aristipo, su engaño de su hijo y su manipulación de Safo se reprenen al final en las palabras de 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 [vuestros] consejos... (12.601-606)

Además de estos elementos temáticos, el escenario clásico de la obra demuestra el interés dieciochesco por el mundo griego-romano. Las referencias a la geografía, la historia y el panteón griego funcionan no sólo para dar verosimilitud a la obra (dado que tiene lugar en Grecia) sino también para señalar al lector o espectador que la obra se ubica dentro de un ámbito neoclásico. Dentro de estos elementos clásicos es la figura de Safo misma. Fue Luzán quien tradujo al español por primera vez la poesía de la Safo histórica y a partir de entonces, la imagen de Safo aparecía en la literatura española con más frecuencia, pero usualmente en su calidad de personaje legendario, porque en esta época todavía se conocía más la vida de la poetisa que su obra (Barrero Pérez 106). La Safo neoclásica tenía varias encarnaciones: para Feijoo, era una «insigne Poeta» dotada de un «delicado ingenio» al mismo tiempo que llevaba una «vida impúdica» (Feijoo, citado en Barrero Pérez 102). En cuanto a Quintana, su poesía le inspiraba a escribir el poema «A la hermosura». En la tragedia *Pítaco* por Cienfuegos (escrita en 1799)

la poetisa aparece como una mujer resentida y cruel, mientras que en la poesía de María Gertrudis de la Cruz Hore, la imagen de Safo se usa para conectar a la idea de la mujer como creadora literaria (Barrero Pérez 102-107). Como veremos más tarde, la Safo que se presenta en la obra de Gálvez se remite a todas estas representaciones neoclásicas al mismo tiempo que se diferencia de ellas en algunos particulares importantes.

En la elaboración de los personajes y en el desarrollo de la trama se ven las huellas de un discurso neoclásico que se basa en presuposiciones ilustradas, lo que tiene implicaciones importantes ahora para una discusión del género y más tarde para algunas interpretaciones de la obra y la ética que expone. Es que *Safo*, a partir de los cambios hechos por la dramaturga al manuscrito original, se define como tragedia pero, ¿hasta qué punto se puede considerar la obra «un drama trágico» como indica el subtítulo de la versión publicada en *Obras poéticas*? En varios artículos (sobre *Raquel* de García de la Huerta, *Ataulfo* de Rivas y *Athaulpho* de Montiano), Donald Shaw ha propuesto que la verdadera emoción trágica es la que se siente frente a una obra que demuestra la condición humana en su debilidad ante las contingencias de suerte y circunstancia (1991 222). En la tragedia se cifra una crítica existencial, un denuncia o un lamento de la inexplicable injusticia del universo. ¿Existe tal injusticia como motora de la acción en *Safo*? Al examinar la obra vemos que es la tiranía de Cricias en combinación con los defectos de Safo (su pasión desenfrenada, su obstinación en asuntos de amor) que lleva la trama a su triste final. Es Cricias el que convence a su hijo a dejar a Safo y casarse con Teágenes, y aun después de la muerte de ésta, viendo el sufrimiento de su hijo y el verdadero amor que todavía tiene por Safo, sigue ocultándole la presencia de ella en la isla. Entonces, aunque el temperamento de Safo le hace vulnerable, la mayor culpa es de Cricias. Así la indignación moral que se experimenta al ver las maquinaciones de tal malvado se diferencia mucho de la emoción trágica, como la ha definido Shaw, que se remite a una crítica más general de las cosas tales como son.

Elaborada dentro del contexto ilustrado que daba por sentada la armonía intrínseca del universo, parece que *Safo* no intenta provocar una crisis existencial en el público sino que se limita a criticar ciertas actitudes y acciones. Como hemos visto, un fin moralizante no cabe bien con las metas centrales de la tragedia, y existía para Gálvez y los neoclásicos el problema de cómo confeccionar una obra didáctica dentro de un género que parece excluir esa posibilidad. En *Safo*, la solución es meter un malvado poderoso (que curiosamente es también un padre abusivo) en la trama. Por eso el papel de Cricias es tan importante; al incluirlo en

el argumento se subvierte el sentido trágico de la historia original en la leyenda ovidiana y el texto de Lantier, sugiriendo que es él, como fuente de las decepciones y los engaños que llevan Safo a la muerte, quien es el verdadero blanco de la crítica. Al ser el máximo representante de poder en la obra, se puede interpretar el personaje de Cricias como un símbolo del status quo, una metáfora de la injusticia, pero todavía no la injusticia esencial de un mundo trágico, sino la injusticia de un determinado sistema político y social, apoyado por la religión. Entonces el hecho de que Cricias esté corregido por la Safo moribunda y el afligido Faón al final de la obra es crucial porque indica que el orden moral queda intacto con el castigo del malvado. Así en la estructura y en la temática, *Safo* conecta con la tragedia neoclásica que dramatiza un evento triste sin perjudicar la vigente visión racionalista del mundo (Shaw 1988 235).

Ahora que hemos visto los múltiples elementos neoclásicos dentro de la obra, es preciso identificar y describir los elementos de otro discurso que aparece allí también —el discurso romántico—. Es que la figura de Safo abarca tanto la corriente literaria neoclásica como la romántica y hay que recordar que dentro de la obra de Gálvez las características neoclásicas coexisten con algunos rasgos del movimiento posterior. Si llamamos estos rasgos románticos o prerrománticos (como hacen respectivamente Whitaker cuando analiza a *Safo* [1993 28] y Sebold [1983 135] cuando incluye a Gálvez en una lista de escritores del primer Romanticismo) o sólo admitimos que estos rasgos son *parecidos* a los que más tarde vemos en el pleno romanticismo, el hecho es que con *Safo* estamos ante una obra neoclásica que tiene cierta relación con el movimiento emergente.

*Safo* empieza con un monólogo en el cual la heroína se dirige a la naturaleza y nota como ésta refleja su triste estado de ánimo: «Noche desoladora, fiel imagen / de mis continuos bárbaros tormentos, / no cese tu rigor, no tus furores...» (1:1-3). Esta «metaforización naturalista del yo» (Sebold 1989 162) a través de la cual Safo ve la noche negra y solitaria como una manifestación de sus propios sentimientos también se ve en *Don Álvaro*, obra que tal vez mejor representa el Romanticismo español y que, a pesar de los treinta años que las separan, tiene notables similitudes a la obra de Gálvez. De la misma manera (aunque en una escala mucho más reducida) la oscuridad y los truenos en el principio de *Safo* enfatizan la tristeza y turbación de la heroína al mismo tiempo que involucran al espectador y lector en su psicología. Sola en el escenario con el mar tempestuoso en el fondo, unos treinta años antes del auge del Romanticismo español, Safo grita y desea la destrucción del universo en un acceso de locura y dolor que abarca hasta la naturaleza que la rodea.

A pesar de sus monstruosos excesos de sentimiento, nos compadecemos tanto de Safo como de don Álvaro. Los dos protagonistas sufren mucho; además, podemos admirar sus desafíos al cielo y a la sociedad porque su gran sufrimiento los justifica. La diferencia fundamental entre los dos es que don Álvaro, a lo largo de la obra, continuamente intenta hacer el bien pero siempre se ven frustradas sus intenciones. En cambio, desde el principio vemos a Safo que no somete sus pasiones a la razón y no se esfuerza para llevar una vida más equilibrada; de hecho, estas características forman parte del defecto trágico que la lleva a la muerte. Sin embargo y a pesar del castigo que recibe al final (se muere justo en el momento en que sabe que Faón todavía la ama), toda la elaboración anterior de su personaje crea una gran ambigüedad: Safo se comporta de su manera porque es poetisa, es parte de su ser experimentar los grandes trastornos de sentimiento; además, el uso de la «falacia patética» causa que el lector y espectador se identifiquen con ella. En el final trágico vemos el mensaje didáctico ilustrado que proporciona un ejemplo de las consecuencias de no dominar las pasiones. A pesar de eso, todavía se ven chispas de un *glamour* romántico en la Safo desafiante, «furiosa, arrebatada, ciega» como Faón la recuerda con admiración (3.167). Son estos elementos neoclásicos y románticos que juntos complican una interpretación de la obra.

En un artículo sobre la mujer en el teatro del siglo XVIII, Kathleen Kish ha señalado que las imágenes negativas de la mujer en esta época eran mucho más predominantes que las imágenes positivas:

The great majority of female characters in eighteenth century comedy and tragedy display unattractive personality traits, ranging from laughable foibles to outright vices. None of these escapes chastisement although the degree of punishment is graduated in accordance with the seriousness of the defect. (187)

Como hemos visto, Safo también sufre y es castigada por su pasión desenfrenada, pero la diferencia es que esta característica de ella no siempre se presenta como algo negativo. A pesar de su persecución infatigable de Faón, aun después de que éste está casado, y a pesar de sus celos que causan que maldiga y desee la destrucción de su antiguo amante, dentro la obra lo que se enfatiza es lo bueno de Safo. Esta presentación positiva es sumamente interesante porque, aparte de ser poco usual para la época, revela los valores particulares de Gálvez. Por ejemplo, no se describe la heroína en términos de belleza física; de hecho no se menciona ni un detalle sobre cómo es el cuerpo o la cara de Safo sino en el final cuando Nicandro relata cómo las ondas arrastraban «el delicado cuerpo» de

la poetisa, descripción que remite más a la pequeñez del ser humano frente a las fuerzas de la naturaleza que a una esbeltez seductora (11.580). Pero el hecho de que Safo no figura como hermosa no impide que varios hombres se enamoren de ella. Al contrario, resulta que Safo es inolvidable tanto para Nicandro como para Faón. Cuando Nicandro aparece por primera vez y escucha que Safo se propone a morir, él queda incrédulo:

¿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? (5.276-280)

Revela que no sólo él sino «millares» habían sido conquistados, no por la belleza física de Safo sino por su tremendo talento. Para Faón también lo atractivo de Safo no radica en sus estereotípicas cualidades femeninas como la belleza o la abnegación sino en su constancia, su destreza poética y el énfasis que pone en el aspecto sensual del amor frente al aspecto social. Aun después de casarse con otra, Faón no puede olvidarla; hablando del poco tiempo que duraba su amor conyugal con Teágenes, Faón dice: «la lisonjera novedad huyendo / desterró la ilusión...» (3.154-155). En contraste, la pasión de Safo que se demuestra en súplicas, llanto y amenazas hace que Faón no la pueda borrar de su memoria: «Presentes siempre su fatal constancia, / su ternura, sus gracias, sus talentos, / su lira, que a los dioses encantaba...» (3.159-161). Entonces no es sólo su vocación literaria sino también su valoración de sus propios sentimientos y la fuerza desafiante que adquiere a través de ellos lo que causa que Faón (y los lectores y espectadores) la admire.

Es este efecto de admiración mezclada con el oprobio que nos remite a la segunda paradoja de la obra: la naturaleza de amor. Aunque Faón es inconstante en el amor, Nicandro está dispuesto a tirarse de la roca por su amada, y Safo termina en tal estado de pasión dolorosa que busca la muerte para olvidarla. Queda claro pues que además del gozo, el amor trae consigo las desgracias y el sufrimiento. Pero si el amor tiene que terminar en martirio (y no tenemos en la obra otros ejemplos de un amor más feliz), también resulta en la beatificación de la persona que lo sufra. Por ejemplo, aunque Safo se ve castigada en el final por alinearse a un concepto de amor fuera de las normas sociales, gana en su sufrimiento una grandeza terrible y mítica, hasta que casi podemos decir que este amor, que borra

todo lo anterior en la vida de Safo (dice que por Faón se olvida hasta los premios de los dioses), funciona como toda una ideología a través de la cual la heroína abre para sí un nuevo espacio en que los juicios de los demás no tienen importancia, un aspecto importante en la elaboración de lo que Establier ha llamado «las utopías de lo femenino» en el teatro de Gálvez (150). Por otra parte, es también verdad que este amor le quita uno de los rasgos más fundamentales de su personalidad: la creatividad poética. Entonces en esta paradoja vemos que el amor en *Safo* es a la vez liberador y limitante, una fuerza titánica tanto creadora como destructiva.

¿Se puede decir entonces que Safo es una víctima del amor, de sus circunstancias, de la crueldad masculina o de Cricias? De la preocupación de Gálvez con la situación de la mujer, Whitaker ha dicho que muchas de sus obras enfatizan el papel de la mujer como víctima (1993 23). En algunos respectos vemos que Safo también es una víctima, tanto de las circunstancias que no la permiten cumplir sus deseos como del amor mismo que la arrastra a la muerte. De las maquinaciones de Cricias también es víctima, porque él explota las circunstancias sociales que lo favorecen cuando le oculta a Safo los paraderos de Faón. Pero a pesar de eso, no es Cricias quien la convence a suicidarse. Cuando él intenta animarla para el salto, insinuando que no va a morir en el acto, Safo rechaza todas sus razones, diciendo que quiere morir:

¡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! (2.79-82)

Además, cuando Safo se precipita al final es por sus propias razones que no tienen nada que ver con el patriotismo y la fama que Cricias apunta. Entonces, aunque en algún momento Safo asume el papel de víctima, éste no es el papel que la define. Recordemos que los engaños de Cricias hacen una víctima no sólo de ella sino de Faón también. En frente de Safo, que está al punto de morir, Faón denuncia a su padre: «ve aquí el fruto fatal de los consejos / de los mandatos vuestros, que me obligan / a ser testigo de mi oprobio eterno» (12.606-608). El hecho de que el resultado de las acciones de Cricias afecta negativamente a los dos amantes 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.

En el final, todos estos hilos contradictorios se reúnen y aquí volvemos a la cita de Kish para señalar que lo curioso en este retrato de Safo, su comportamien-

to y los efectos que tiene, es que el castigo no parezca corresponder al crimen. O sea, la ambigüedad de la obra (lo que algunos han llamado un defecto) radica en que toda la elaboración anterior del argumento no siempre remite al desenlace. Si la obra hubiera terminada con el suicidio de Safo, este hecho habría preservado la grandeza aterradora que gana en la décima escena cuando Safo se arroja después de un discurso conmovedor animando a las mujeres de Leucadia a la abominación y el aborrecimiento de los hombres. Pero la obra no termina aquí. En las dos escenas siguientes vemos a Nicandro, vuelto de un intento de salvarla, lamentando la desdichada Safo. Cuando se entera Faón de que la mujer que se arrojó fue ella, se enloquece de dolor y se ofrece a Nicandro para que lo mate. Nicandro, pensando vengar a Safo al matar la causa de sus dolores, se lanza sobre Faón y sigue una pelea que revela dos cosas: primero, demuestra que Safo es un personaje querido y esencialmente bueno a pesar de su conducta; luego, socava las últimas palabras de Safo antes del salto, ilustrando que «la negra perfidia» de los hombres no aplica a Nicandro y (ahora) a Faón, que sienten su muerte. Para reforzar más esta negación, la heroína reaparece en la última escena, chorreando agua y tosiendo, para retractar el discurso que pronunció con tanto ahínco justo antes de saltar. A pesar de esta retractación y aunque para cumplir con la verosimilitud a la heroína le debe faltar el aire en el momento de expirar, nos parece llamativo los puntos suspensivos que marcan los últimos versos de la obra:

¡Oh tú...sea, quien fueres...  
que has visto de mi muerte el triste ejemplo,  
publica que es...supersticioso engaño...  
buscar aquí el olvido...pues yo muero...  
adorando a Faón...y hasta el sepulcro...  
¡su imagen y su amor conmigo llevo! (12.613-618)

Ya no con tanta seguridad imprudente, Safo pronuncia estas palabras con un tono enfermizo que refleja la acrecienta fragilidad de su vida y de su voluntad, quizás enfatizando a propósito el aspecto fantochesco de la escena. De todas maneras, se ve aquí el triunfo del discurso patriarcal en que la heroína queda castigada y corregida, pero lo notable es que este triunfo no es inequívoco; la maldad de Cricias está descubierta públicamente por su hijo y las últimas palabras de Safo nos recuerda que el amor y la pasión trascienden aun la muerte.

Entonces lo que hemos llamado una síntesis imperfecta entre dos opuestos sistemas de valores es también una obra de transición, tanto en el sentido histórico-literario como ético-moral. Es esta cualidad de transición lo que nos remite

a otro cambio que se puede detectar dentro de la obra, el del desarrollo de una nueva consciencia literaria por parte de las mujeres de la época. Como ha señalado Barrero Pérez:

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

Si Gálvez no utilizaba la figura de Safo en esta obra explícitamente para comentar su propio valor literario, lo hizo en el momento de incluir *Safo* en *Obras poéticas*, dado las palabras de la «Advertencia» citadas arriba. Además, teniendo en cuenta la resonancia literaria que ya tenía la figura de Safo en España y en el extranjero, el hecho de escribir una tragedia sobre la insólita poetisa conecta con las aspiraciones de Gálvez a la fama literaria. Es que la obra, como una tragedia escrita de acuerdo con muchas de las normas neoclásicas, con un fin didáctico engañosamente obvio, que requiere la participación activa del público para interpretar sus varios sentidos, retrata a una heroína humanizada, no ya una dama idealizada, ni enteramente malévolas ni enteramente buena, y en este conjunto de cualidades radica su diferencia y distinción. En este contexto, tiene sentido la insistencia de Gálvez que sus lectores se acerquen a sus obras reconociéndolas como obras de una mujer. Al realzar el hecho de su feminidad en su reclamo a la fama literaria, cabe pensar que Gálvez quería sugerir que, más que su persona poética, eran sus obras las que eran fundamentalmente diferentes de las de sus colegas masculinas, ya que en ellas utilizaba una forma asociada con los grandes literatos y los temas elevados para tratar la situación de la mujer. Como Bordiga Grinstein ha dicho (y quizás como Gálvez misma ya había intuido), el triunfo de la dramaturga era «educar a las mujeres y hacerles tomar conciencia de lo femenino y del derecho que las asistía en disponer de su cuerpo y de sus sentimientos» (77), todo dentro de un marco didáctico aparentemente conservador que al mismo tiempo reflejaba las nuevas tendencias europeas.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRERO PÉREZ, ÓSCAR. «Imágenes de Safo en la literatura española del siglo XVIII», *Dieciocho* 28/2 (2005): 101-117.
- Bordiga Grinstein, Julia. (2003) *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. Anejos de Dieciocho. University of Virginia Press, Charlottesville.
- CAÑAS MURILLO, JESÚS. «García de la Huerta y la tragedia neoclásica». *Historia del teatro español*. Tomo II, eds. Fernando Domenech Rico y Emilio Peral Vega. Gredos, Madrid: 2003. 1577-1602.
- DOMÉNECH, FERNANDO. (1995) «Estudio preliminar». En María Rosa Gálvez, *Safo. Zinda. La familia a la moda*. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- ESTABLIER, 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* 18 (2005): 143-161.
- GÁLVEZ, MARÍA ROSA. *Safo*, ed. Daniel S. Whitaker. *Dieciocho* 18/2 (1995): 189-210.
- . (1995) *Safo. Zinda. La familia a la moda*, ed. Fernando Doménech. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- . (2005) *Safo. El egoísta*. en *El valor de una ilustrada. María Rosa de Gálvez*, eds. Aurora Luque y José Luis Cabrera. Ayuntamiento de Málaga, Málaga.
- KISH, KATHLEEN. (1983) «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater». *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller. University of California Press, Berkeley. 184-200.
- LEWIS, ELIZABETH FRANKLIN. (1993) «Feminine Discourse and Subjectivity in the Works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis Hore and María Rosa Gálvez». Diss. University of Virginia, 1993.
- . «The Tearful Reunion of Femininity in María Rosa Gálvez's Neoclassic Theater», *Letras Peninsulares* 9/2-3 (1996-7): 205-16.
- LUZÁN, IGNACIO DE. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell Sebold. Cátedra, Madrid.
- RIVAS, EL DUQUE DE. (1982) *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Donald L. Shaw. Clásicos Castalia, Madrid.
- SEBOLD, RUSSELL P. (1989) *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Anthropos, Barcelona.
- . (1983) *Trayectoria del romanticismo español*. Grijalbo, Barcelona.
- SHAW, DONALD. «Ataulfo: Rivas' First Drama», *Hispanic Review* 56/2 (1988): 231-242.
- . «Dramatic Technique and Tragic Effect in García de la Huerta's *Raquel*», *Dieciocho* 9 (1986): 249-258.
- . «Montiani's *Athaulpho*», *Bulletin of Hispanic Studies* 68/1 (1991): 153-161.
- WHITAKER, DANIEL S. «An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez», *Letras Femeninas* 19/1-2 (1993): 21-32.
- . «Introduction to Safo». *Dieciocho* 18/2 (1995): 189.

(Endnotes)

<sup>1</sup> Prueba del creciente interés en María Rosa Gálvez es la cifra de sus obras editadas. En el espacio de dos décadas *Safo* se ha editado varias veces, dos veces en 1995, por Daniel Whitaker y Fernando Doménech, y en 2005 Aurora Luque y José Luis Cabrera volvieron a editarla en una edición junto con *El Egoísta*. En todo caso las citas del presente estudio están tomadas de la edición de Whitaker.

<sup>2</sup> Sin entrar en el debate sobre la importancia de la puesta en escena en el teatro dieciochesco, citamos la observación de Whitaker que sostiene que las cuidadosas acotaciones de la dramaturga indican su interés en este aspecto de la técnica teatral (1995 189).