

Claudia Gronemann

Centro de Investigación Iberoamericana/ Universidad de Leipzig

María Rosa Gálvez de Cabrera

La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación*

O tú, que protector del genio hispano
Elevas la abatida lira mía,
Desde el obscuro seno,
Dó[nde] el velo del olvido la cubría,
Hasta el supremo asiento, que previene
La fama a la divina poesía;
A tí consagraré tan dulce empleo;
A tí que amas el arte imitadora,
De la música hermana,
Y del alma sensible encantadora.

Seguid mi canto, de placer henchidas,
Cítaras de la Iberia;
Amira, alzando el humillado acento,
Preconiza la ciencia de Helicon;
Y esparce por el viento
Los resonantes metros de la Hesperia.

Si de la antigüedad el heroísmo
De los tiempo[s] alcanza el raudo vuelo,
Y las puras virtudes celestiales
Fueron a par del mundo eternizadas,
Por vosotros, poetas inmortales,
A nuestra edad llegaron; de los siglos
Las inmensas tinieblas arrostrando,
De anonadar al hombre con su fama
A la huesa arrancáis el triste fuero:
Tal es el arte del divino *Homero*.

De Homero, que en el templo venturoso
De las musas sentado,
Su nombre llevará de gente en gente,
Ornada de laurel la heroica frente.
Él enseñó la senda de la gloria

Al sublime *Virgilio*,
Y en pos de ellos el Taso
Se coronó en la cumbre del Parnaso.

¡O! felices vosotros
Genios de imitación, que de su ejemplo
Osáis seguir la huella vencedora;
Vuestra lira sonora
Ensalza la virtud, destruye el vicio;
Y si cantáis los males, que a la tierra
Trajo la horrible guerra,
Que adula el corazón del hombre fiero;
Detestando las iras del combate,
Su mano arroja el homicida acero,
Odiando la victoria,
Que de sangre manchara su memoria.

De Melpómene Augusta los furores
La Grecia nos presenta, embellecidos
Por sus sabios autores;
Ellos de pompa y majestad vestidos
Los héroes de su edad eternizaron;
Del ciego fatalismo el duro imperio
A los futuros tiempos demostraron,
Y abominando el crimen,
Dieron la compasión a la inocencia,
Y el sangriento terror a la violencia.

Émulas de su triunfo las naciones
Sus felices talentos dedicaron
A mover los sensibles corazones.
En vano tantos siglos de ignorancia
Opusieron su espacio tenebroso
A tan noble anhelo; al fin hollaron
Los genios de la Italia su barbarie,
Y los hijos del Támesis undoso,
Rivales de la España,
Emprendieron también igual hazaña;

Corneille la atrevida mente alzando
Al trágico coturno,

De tantos desvelos superando,
Al gran *Racine* demostró la senda
Del trono de la regia Melpómene,
El que *Voltaire* y *Crebillon* ornaron,
Y en la margen del Sena lo fijaron.
La lírica corona Euterpe ofrece
Sin competencia al tierno *Metastasio*;
A *Horacio* dió Polimnia las sentencias
De la pura moral filosofía;
Y tú, Erato, tus versos amorosos
A *Ovidio* y a *Catulo*.
A *Propercio* y *Tibulo*,
Hasta que *Gésner* con suave canto
En metros armoniosos
Retrata de natura el rico manto,
Y su numen sencillo
Presta a los prados nuevo ser y brillo.

El siglo de oro de la España llega,
Y las sagradas musas a porfía
A los hijos del Tajo concedieron
Su inspiración feliz; ellos volaron
Al teatro español, que embellecieron
Con sus divinas gracias florecientes,
Abriendo la carrera,
Que despues imitó la Europa entera.

También al bello sexo le fue dado
A la gloria aspirar; celebra Atenas
A la dulce *Corina*;
Y de *Safo* inmortal el nuevo metro
Dejó de su pasión el fin terrible
A la posteridad eternizado;
Que el mérito fue siempre desgraciado.

Tú, tierra musa, de la Galia encanto,
Sensible Deshoulieres, guiando el coro
De festivas zagalas y pastores,
A *Gésner* imitando,
De la inocencia cantas los amores;

Apolo el don de ciencia, tan divina;
A tí concede, a *Safo* y a *Corina*.

Eterna gloria a sus felices nombres
Mi lira cantará; y arrebatada
En noble emulación sus huellas sigo,
Admirando sus genios inmortales.
¡O feliz elección, grato consuelo
De mis inmensos males!
¡O lira bien hadada!
De tu armonía el atrevido vuelo
Resuena en la morada,
Donde tu protector la mente inclina
A elevar de tu numen las tareas;
Y como de la fuente cristalina
Los humildes raudales
Aspirán a llegar al Océano,
Cayendo de los montes despeñada,
Girando por el llano,
Corriendo entre colinas desiguales,
Las rocas evitando apresurada,
Hasta que en la cascada
Del soberbio torrente impetuoso
Sus aguas junta, el curso facilita,
Y al ancho mar con él se precipita:

Así mis versos por tu sabio amparo
La envidia vencen, y el temor desprecian.
Mi genio aspira a verse colocado
En el glorioso templo de la fama;
Tu noble busto en él será adornado
Por las virtudes, y en el duro bronce,
Que le sirva de basa, el justo elogio
Que te consagro, se verá esculpido,
Siendo a tu imagen de este modo unida
La memoria de *Amira* agradecida.

crítica sobre temas históricos, políticos y socio-culturales como por ejemplo la esclavitud en *Zinda*, una tragedia localizada en el Congo, o sobre *Florinda* (en la tragedia del mismo nombre), figura negativa en la historia de España de la cual Gálvez nos ofrece una nueva vista. Produjo también sainetes como *Un loco hace ciento*, una sátira al estilo francés, y ni siquiera evitó de hacer pasar una de sus comedias (que finalmente no se publicó), *Las esclavas amazonas: Hermanos descubiertos por un acaso de amor*, por una obra traducida para desviar tanto la doble censura como el público de su autoría. Se distingue por su conciencia de sí misma como creadora y es la única escritora del siglo que logró – con ayuda del ministro Godoy al cuyo círculo en la Corte perteneció– publicar sus obras en tres volúmenes todavía en la vida (*Obras poéticas*, 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1804). Con diferentes perspectivas, la crítica se ha dedicado a su obra, entre otros D. Whitaker, J. Jones, E. Franklin Lewis (*Feminine Discourse and subjectivity in the works of Josefa Amar y Borbón, M. G. Hore and María Rosa Gálvez*, 1993), R. Andioc (edición de *La familia a la moda*, Salamanca 2001) y, recientemente, J. Bordiga Grinstein, *La Rosa Trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez* (Charlottesville, 2003).

Rosa María Gálvez es considerada como una de las más destacadas autoras del fin del siglo XVIII debido al éxito de sus obras teatrales, de su productividad y originalidad. Ella es reconocida sobre todo como dramaturga de teatro neoclásico,¹ pero escribió además una serie de textos líricos –hasta ahora apenas estudiados–² en los cuales logra relacionar diferentes tópicos, como lo patriótico (*Oda en elogio de la Marina Española*), lo útil (*A la beneficencia*) y lo natural (*Viaje al Teide*) con una manifestación excepcional de su propia aspiración literaria. Aparte de algunos de estos textos presentados en periódicos y como pliegos sueltos, su obra lírica se publicó en el primer volumen de sus *Obras poéticas* (1804), donde se presentó también la oda en cuestión, *La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación*, un poema encomiástico y metaliterario que a la vez expone una fuerte auto-afirmación poética.

La autora recurre a la oda como modelo literario-musical de arte elevado, esto es de alto estilo y de rango superior en la jerarquía de los géneros traducida de la Antigüedad por Horacio y Píndaro. La oda fue revalorizada en España por el neoclasicismo y se cultivó por Quintana, Meléndez Valdés, Iriarte y otros.³ Además de la denominación genérica, Gálvez adaptó en su poema la estructura estrófica y, metafóricamente, el aspecto musical de la oda como canto. A pesar de propagar el principio literario de la imitación al servicio de su propia inspiración (según la concepción del *poeta doctus*) y para contribuir a una renovación de la lengua y poesía castellanas –renovación en la tradición de la Pléyade, que por lo demás propugnaron varios autores españoles del siglo XVIII, como por ejemplo Jovellanos– la autora no defendió un concepto estricto de imitación, sino que manifestó su convicción de poder practicarla con toda libertad formal. No se basó más en un esquema métrico o estrófico como el de la forma del cuarteto de la oda clásica, sino que creó tanto versos anisósílabos como estrofas anisométricas⁴ rechazando toda preceptiva poetológica.

La situación de enunciación al nivel pragmático del poema se establece a partir del alocutario al cual el Yo-locutario, asimismo dirigiendo el acto enunciativo, dirige enfáticamente su elogio: “O tú que protector del genio hispano/ [...] A tí consagraré tan dulce empleo; / A tí que amas el arte imitadora” (la cursiva es mía y señala una anáfora). Dominan la función conativa

y el gesto pragmático así que el poema se clasifica en la tipología de las enunciaciones líricas por el “hablar”.⁵ El apóstrofe citado –se trata del subgénero de una *Oda panegírica*– hace sin duda alusión al ministro Godoy que apoyó la publicación de las obras de Gálvez y su rasgo “filantrópico de la literatura”,⁶ y deja resonar también Horacio (“amante de la imitación”), como uno de los más importantes textos poetológicos de la Antigüedad. Pero, lo que es más, la escritora recurre con ello al tópico del *poeta laureatus* escribiendo con doble efecto: celebrar una persona superior, en ese caso su bienhechor, y también su autor modelo, para hacer la publicidad de su propio proyecto poético, para elevar su reputación y su fama póstuma. El ejemplo clásico de ese procedimiento literario lo encontramos en Horacio que dedicó su primera oda de las *Carmina* al mecenas, “Maecenas atavis edite regibus,/ O et praesidium et dulce decus meum”,⁷ y terminó con el famoso epílogo (oda XXX, Libro III) en el cual el poeta se produjo el mismo un monumento con haber establecido la poesía romana, “Exegi monumentum aere perennius/ [...] usque ego postera / Crescam laude recens”.⁸

Imitando a Horacio, Gálvez aplicó de manera ejemplar el principio horaciano de la ‘imitatio veterum’ (*Ars poetica*), es decir la imitación de textos, autores y géneros modelos y llegó además a una ‘aemulatio’ (principio de la competición lúdica con el modelo mismo) transgrediendo incluso la imitación en favor de una nueva estética del genio (véase más abajo).

En su oda, Gálvez crea con el mismo doble fin que Horacio: alaba al “amante de las artes de imitación” con el fin de contribuir al prestigio de la literatura nacional y transformarla en modelo competitivo, y promueve su propia reputación de poetisa apoyada por el mecenas: “O tú [...]/ Elevas la abatida lira mía, / Desde el oscuro seno [...]/ Hasta el supremo asiento, que previene/ *La fama*, a la divina poesía” (la cursiva mía señala un encabalgamiento).

La primera estrofa abre, desde luego, de manera programática con la dedicatoria –sea al mecenas o al autor modelo– acompañado de diversas alusiones a la profesión de la poetisa manifestándose en las metáforas de la “lira”, símbolo de su profesión, y “del supremo asiento” remitiendo al Olimpo como lugar de los poetas inmortales.

En la segunda estrofa se concreta el género de la voz del Yo lírico, a través del nombre “Amira”, un Yo de escritora, y se cristaliza la intención de la autora misma de crear una poesía castellana a partir de los clásicos: “*Amira* [...]/ Preconiza la ciencia de Helicon; / Y esparce por el viento/ Los resonantes metros de la Hesperia [denominación poética para España]”. El seudónimo críptico “Amira” representa en realidad un anagrama de “María”, el nombre propio de la autora, a través del cual se manifiesta la creadora en muchos de sus poemas.⁹ Pero esta estrategia no es ni señal de modestia femenina (*topos humilitatis*) ni oculta su autoría, sino que corresponde al uso artístico de identificarse con un nombre poético.¹⁰

En las estrofas siguientes la locutora –exponiendo la erudición excepcional de la autora– recurre a los diferentes “poetas inmortales” por cuyo arte se eternizó la gloria de cada época, y propugna con ello la tarea patriótica del poeta. El origen de esta tradición vuelve al “arte del divino Homero”, prototipo del *poeta vates*, por el cual se tradujo la Antigüedad y que “enseñó la senda de la gloria/ Al sublime *Virgilio*, / Y en pos de ellos el Taso / Se coronó en la cumbre del Parnaso [monte simbólico, lugar de Apolo, dios de la poesía, y de las nueve musas]”. A partir de la voz de *Amira*, la autora esboza aquí la línea de una poesía modelo en la cual ella misma quiere inscribirse. En consecuencia, en la estrofa cinco, alaba a todos los autores que se sirven de la imitación de modelos y subraya el aspecto útil, pacífico y moral de la poesía dirigiéndose, esta vez, a los mismos creadores clásicos como alocutario en forma colectiva: “Vuestra lira sonora/ Ensalza la virtud, destruye el vicio/ [...] Detestando las iras del combate”. Gálvez no sólo se refiere al tópico de la literatura clásica de perfeccionar las costumbres, sino que concreta además su idea de patriotismo que concibe a partir del prestigio cultural de una nación – en el arte se presenta la fuerza de la patria.

La literatura de la Grecia –inspirada por la musa Melpómene, patrona de la tragedia– traduce “del ciego fatalismo el duro imperio” (hipérbaton), pero procura también el *remedio*: “Dieron la compasión a la inocencia, / Y el sangriento terror a la violencia”. Gálvez se fundó aquí en la creencia humanista en la capacidad de perfectibilidad del hombre y la función central de la cultura y de la poesía (nacional) para llevar a cabo ese proceso. Desde luego, la literatura y la competición poética de las naciones cumplen una función útil, político-moral, en la medida en que logran vencer la barbarie, lo que ilustra Gálvez con dos ejemplos extranjeros, implicando que una elevación de la propia poesía castellana podría tener los mismos efectos: “al fin hollaron/ Los genios de Italia su barbarie, / Y los *hijos del Támesis* [la cursiva es mía y señala una metáfora que se refiere a los ingleses] undoso, / Rivales de la España, / Emprendieron también igual hazaña”.

La estrofa ocho sigue con la presentación de modelos literarios y se dedica al género de la tragedia, a Corneille, quien precede a Racine y le “demostró la senda/ Del trono de la regia Melpómene”; a Voltaire y Crébillon colocando la mayor gloria poética (metáfora del trono) “en la margen del Sena”, es decir la tragedia concede el prestigio a Francia. A la cumbre de la poesía lírica, asociada con la musa Euterpe, llegan en cambio otros autores: Metastasio, poeta italiano, Horacio inspirado por Polimnia (musa de la elocuencia), Ovidio, Catulo, Propercio y Tibulo inspirado por Erato, la patrona de la poesía amorosa, y, finalmente, menciona al poeta suizo Salomon Gessner, creador de los famosos idilios imitando a la bucólica de Teócrito. España, por su lado, alcanzó la gloria literaria en el Siglo de Oro con la comedia como

modelo atractivo, “Que después imitó la Europa entera” (estrofa 9). Progresando temáticamente, con la estrofa diez el poema llega a un punto clave de la manifestación de la escritora como *poeta laureatus*: su descripción del Parnaso histórico transnacional se refiere ahora al Panteón femenino, en el cual ella misma aspira a entrar. De ese modo, la locutora afirma la aptitud intelectual femenina, núcleo de varios debates en el siglo XVIII, y, citando a la diosa Atenea como fuente de la sabiduría femenina, da dos ejemplos de autoras de la Antigüedad, y las relaciona con características supuestamente femeninas, la *dulcura* de Corina y la *pasión* de Safo. Además, con la referencia a Corina de Tanagrea menciona una poetisa conocida por ser vencedora de Píndaro en diversos certámenes poéticos,¹¹ lo que remite a su propio espíritu competitivo.

En la estrofa once sigue con el Parnaso femenino elogiando a una mujer sabia, la *salonnière* francesa Madame Antoinette Deshoulières (1638-1694),¹² de la cual pone de relieve dos cualidades: su función de anfitriona literaria y su poesía imitando a (los idilios de) Gessner. Con ese ejemplo evita la impresión de que el principio de la *imitatio* sea específico en cada sexo destacando la independencia del acto poético del sexo. La inspiración divina y con eso la gloria poética simbolizada en la corona de laureles llega desde luego también a las poetisas, declara Gálvez incluyéndose a sí misma también: “Apolo, el don de ciencia, tan divina; / A tí concede, a *Safo* y a *Corina*” (hipérbaton y paréntesis).

La autora retoma, en la penúltima estrofa, el Yo-locutario del inicio de su poema explicando la intención de su recorrido literario con respecto a su propia actividad de creadora, el fin de “erigir un monumento” tanto a la cultura como a la propia persona: “Eterna gloria a sus felices nombres,/ Mi lira cantara; y arrebatada/ En noble emulación sus huellas sigo,/ Admirando sus genios inmortales”. La autora visualiza la imagen de una “gloria eterna” de doble origen con la descripción de un fenómeno natural, la desembocadura de una “fuente cristalina”, metáfora de ella misma como poetisa, en el “Océano”, imagen del Parnaso poético reescribiendo sutilmente la metafórica horaciana del genio natural: “Hasta que en la cascada/ Del soberbio torrente impetuoso/ Sus aguas junta, el curso facilita,/ Y el ancho mar con él se precipita” (duodécima estrofa).¹³ Ese pasaje tiene estrecha relación con otro poema de la autora, la oda *Viaje al Teide*,¹⁴ en la cual se manifiesta la experiencia de la naturaleza como una práctica fundamentalmente subjetivizada. Siguiendo la tradición petrarquista de la carta sobre la ascensión al Mont Ventoux, expresa de forma programática el sujeto poético, lugar donde se escenifica la naturaleza a través de un proceso de percepción individual: “¡Portentosa natura! *Yo en mi mente*”¹⁵ (la cursiva es mía) y en el cual resuena ya una tendencia romántica de la escritura de Gálvez que también se deja localizar en su

revalorización del genio.

La autora compara ese encuentro poderoso con su propio acto de creación literaria que reúne la ambición poética con el elogio a su protector. El poema culmina por consiguiente en una auto- y autordefinición de la poetisa imitando a modelos clásicos como Horacio, a quién reescribió: “Tu noble busto en él será adornado/ Por las virtudes, y en el bronce,/ Que le sirva de basa, el justo elogio/ Que te consagro, se verá esculpido,/ Siendo a tu imagen de este modo unida/ La memoria de *Amira* agradecida”. Imitando a Horacio, a la puesta en escena de Píndaro como paradigma del poeta genial y a la idea de elogiar al mecenas para adornarse como poeta y erigirse un monumento, “más duradero que mineral”, Gálvez crea la imagen de su propia fama póstuma por inscripción del elogio en el “busto de bronce” a su protector. Sin rodeos y de manera excepcional para una mujer, manifiesta sus propias pretensiones y afirma, *expressis verbis*, su capacidad poética, “*Mi genio* aspira a verse colocado/ En el glorioso templo de la fama”, es decir, en contra de las ideas dominantes de su época, el sexo femenino está incluido de manera equivalente en su concepto de “genio(s) de imitación” (quinta estrofa). La autora no aboga por una capacidad *diferente* de las mujeres, sino que postula el principio de la imitación sin especificación sexual. Sus palabras revelan, desde luego, una idea mucho más amplia de lo que pareciera *imitatio* a primera vista y reflejan el cambio epistemológico del concepto a lo largo del siglo, es decir, el proceso paulatino de su reemplazo por la estética (romántica) del *genio*.¹⁶ En Gálvez no predomina más la idea tradicional de *imitatio* en el sentido horaciano, sino que coexisten los diferentes principios de la creación poética: la creación como proceso técnico de “fabricación” (*poeta doctus*), como efecto de la inspiración de las musas (*poeta vates*) y –resultado de la apropiación y combinación de varios procedimientos– la creación original a partir del concepto de genio.¹⁷ Para la autora y su autoconciencia poética en las huellas de Píndaro y Horacio, ese nuevo concepto de autor es crucial. Es también la razón por la que Gálvez interviene de forma poética en el debate neoclásico y desarrolla un concepto para su propia creatividad femenina, fundamento para su participación, con los mismos derechos, en la competición literaria para volverse ella misma en *poetria laureata*, en autora “clásica” del futuro.

Desde luego, su poema se destaca por una doble estrategia. Por un lado, y a primera vista, es una defensa ardiente de la imitación, con la cual la autora participa en la disputa nacional sobre el rango de la poesía contemporánea en comparación con la de los antiguos. Es un debate que alcanzó España en la primera mitad del siglo con la poética de Luzán y fue revitalizado al fin de siglo con la segunda edición. En el contexto de la polémica sobre las “dos Españas”, por un lado, la propaganda de los apologistas en favor de las propias

tradiciones y, por otro, los partidarios de una apertura cosmopolita de España, se desarrolló una querrela sobre el neoclasicismo planteando las preguntas siguientes, ¿hay que seguir los principios del Barroco o la preceptiva neoclásica, los cánones universales o nacionales, y preferir la imitación o la creación original? Con respecto al teatro neoclásico, Gálvez había ya tomado una posición “patriótica” defendiendo la imitación de otros modelos al servicio de una renovación del teatro nacional quejándose, en la “Advertencia” a sus tragedias,¹⁸ del desprecio por parte del público de la tragedia *española*: “La misma nación, los mismos compatriotas del ingenio español están contagiados de esta *epidemia* de predilección a los extraños y desprecio de los propios” (la cursiva es mía).¹⁹ Pero no defendió una posición exclusiva, ni en favor de los modelos extranjeros ni de los propios, sino que tuvo por objetivo la adaptación de varios modelos, tanto propios como extranjeros, para renovar la literatura castellana. Así, y en contra al dogmatismo neoclásico, Gálvez alabó en su oda la comedia (irregular) española del Siglo de Oro como modelo *europeo* poniendo de esta forma de manifiesto su alta conciencia histórica de la literatura.

A través de su poema, la autora participó en los debates poetológicos de su época defendiendo la imitación, pero propagando a la vez una libertad en su cultivo y una apertura hacia los modelos extranjeros. Gálvez reveló el doble efecto de la *imitatio* y la división imposible de tradición propia y clásica porque los modelos antiguos habían llegado a España sólo a través de la traducción de autores castellanos (Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega y otros). La defensa de la imitación por Gálvez se destaca, desde luego, por unos matices importantes del neoclasicismo, lo que no corresponde a la opinión de un modelo estricto.²⁰

La propaganda patriótica en favor del “amante de arte de imitación” tiene, por otro lado, y camuflada con el vestido neoclásico, también un objetivo diferente: no sólo manifestar la gran conciencia poética de la autora sino redactar la auto-afirmación de una voz femenina, presente de manera explícita en el sujeto de enunciación que salta a la vista en el poema. De esta forma, efectuando una ‘*translatio*’ de modelos, Gálvez trasladó los conceptos clásico, humanista y neoclásico de la producción poética al acto de la creación femenina. Esta es la razón por la que mi interpretación tiene en cuenta la inscripción del género y la enorme conciencia poética de esta autora que se manifiesta en toda su obra. Por ejemplo, cuando solicitaba la aprobación real para el estreno y la publicación de sus dramas en Madrid, postuló sin rodeos una originalidad con respecto a la condición de sexo y nación: “un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar [...] mas ninguna ha presentado una colección de Tragedias originales como la Exponente”,²¹ y tuvo éxito de manera que se publicaron sus textos, tanto dramáticos como líricos, entre 1801 y 1805.

El fondo para tal ofensiva y en nada típica defensa de la autoría femenina junto a la renuncia a cualquier retórica de humildad con el fin de participar en el creciente mercado del libro y de competir literariamente,²² fue la necesidad de aplicar una estrategia para legitimar, como mujer, su producción literaria por la razón de que eso contradice fundamentalmente a la concepción predominante femenina.

Una de las contradicciones de la Ilustración consistió en que al mismo tiempo que se producía un acceso a la educación e instrucción de vastos sectores de la sociedad, también de un gran número de mujeres, en el caso de éstas, en cambio, se producía una marginación fundamental de sus actividades creadoras hasta negar el modelo de la mujer culta, tanto la ambición como la profesionalidad femeninas.²³ Su base fue el argumento de una *naturaleza* específica de la mujer desarrollado durante el largo proceso epistemológico de la construcción de una diferencia biológica de los sexos en la Edad Moderna.²⁴

Además, cada enunciación por voz femenina está acompañada de una inmensa carga de la tradición volviendo al precepto paulino de silencio y al código de *recato*, ambos mandamientos válidos para la mujer cristiana, como la exclusión de toda manifestación autorizada de manera teológica o erudita la cual caracterizó tradicionalmente su relación con la escritura y con la cultura del libro. El acto de escribir y publicar, es decir, el momento de volverse en la posición despreciada de una “mujer pública”, representó, desde luego, siempre una ruptura de tabú así que hace falta una técnica sexualmente específica para justificar la escritura femenina.

Ambas condiciones, el argumento cristiano del silencio femenino y la ideología moderna de la domesticidad *natural* de la mujer, se inscriben, por lo tanto, inevitablemente a partir de estrategias diferentes en los textos de pluma femenina. Con respecto al orden de géneros, el cambio de argumentos, la secularización de los discursos, repercutió de un modo fundamental en el ámbito de la producción literaria. A esto iba unida una idea normativa de la producción intelectual que impide una comprensión adecuada de la creatividad y ambición femeninas en el siglo XVIII, quedando desatendido en la investigación la construcción cultural de una alteridad de la mujer de letras, su exclusión del oficio del autor y la posición marginal desde la cual se manifiestan las autoras debido a su género perpetuado hasta hoy en muchas perspectivas al canon tradicional. La negación de la ambición femenina se realiza precisamente en los albores de la constitución de un nuevo concepto autónomo del autor dueño de su obra, cuya originalidad empieza a fundarse en la concepción de genio y ya no en el dominio convencional de la *imitatio*, lo que explica su exclusión sistemática del sector de la producción intelectual. Sobre esta base se inauguró una universalización tácita de la autoría

masculina,²⁵ llevando en un nuevo desplazamiento de las voces femeninas a la periferia de la República Literaria, único espacio desde el cual las autoras podían manifestarse. Hasta el presente continúa esta percepción *torcida* de los textos de pluma femenina impregnado todavía de los mismos términos bajo los cuales fueron excluidos en su siglo: la opinión dominante en la historia moderna de su incapacidad de creación debido a una biología diferencial.²⁶

Ninguno de los argumentos tópicos de legitimación femenina (la escritura por ocio o en el ámbito privado, con fines didácticos y educativos, etc.) encontramos en el poema de Gálvez. Al contrario, como los autores clásicos, justificó su escritura con el fin de contribuir al prestigio de la nación (utilidad) y a partir del tópico antiguo del *poeta laureatus*. Eso parece contradecir el discurso de humildad que adaptó la autora en su “Advertencia”, que precedió, en función de una *captatio benevolentiae*, a sus poemas y en la cual se disculpó por su ambición, pidiendo indulgencia a causa de su *naturaleza* femenina: “[...] son por la mayor parte hijas de las circunstancias [...] confieso ingenuamente que no es mi ánimo entrar en competencias literarias con los que corren como poetas entre nosotros. Conozco la diferencia que hay entre unos talentos mejorados por el estudio, y una imaginación guiada sólo por la *naturaleza*. [...] espero que [...] logren la indulgencia del público” (*Obras poéticas*, vol. I, s.p.). En cambio, la apropiación de esos discursos contrarios por parte de la autora expone más bien su manejo magistral de diferentes registros y conceptos, es decir que se trata de la *imitatio* por parte de la autora utilizando en su prólogo, con la hipocresía típica del género, los tópicos convencionales y sexualmente diferenciados para ganar al público y sin ocultar su propia aspiración poética.

Con vistas a Gálvez, se deja detectar una estrategia literaria excepcional. En su poema se ocultan dos provocaciones con respecto a la disputa de la “república de las letras”: con respecto a la *Querelle des anciens et des modernes*, Gálvez –siguiendo entre otros a Madame de Deshoulières– tomó partido por los modernos defendiendo el conjunto de *imitatio* y *genio*, y abogó en favor de una igualdad del poeta moderno con el antiguo y la equivalencia de los poetas españoles con los de otras naciones.²⁷ Al mismo tiempo, propugnó una ampliación del concepto de la imitación –no una normalización ciega sino la adopción creativa de los modelos– cuyo dominio permite no sólo la participación sino una contribución femenina en la tarea patriótica de aumentar el prestigio literario de la nación. Esta posición diferenciada dentro del debate en España no tiene como meta un aislamiento, una auto-referencia exclusiva a la cultura española sino al revés, la autora propaga como *remedio* el imitar varios modelos, tanto clásicos, extranjeros, como propios para lograr renovar la propia cultura. Escribir (*La*)

Poesía a partir de la imitación no implicó en ese sentido ni una perspectiva afrancesada o antinacional ni anticosmopolita o nacionalista. En cambio, la estrategia de Gálvez de formar una poesía castellana a partir de modelos universales corresponde no sólo al “nuevo clasicismo español”, un concepto amplio y matizado del neoclasicismo (cf. Sebold 1983),²⁸ sino que se inscribe también en una corriente europea de la imitación como programa de educación estética nacional.

La revalorización de la perspectiva patriótica de Gálvez no está acompañada automáticamente de un desprecio de otras naciones, tampoco lleva su afirmación de la autoría femenina una crítica del autor masculino. La autora se despidió de los estereotipos literarios y culturales logrando fundir, en su poema, la reflexión metapoética con su propia práctica literaria: la *imitatio* —con toda la libertad del creador y pretensión de originalidad— del Parnaso poético transnacional, transhistórico y transsexual. En una época en la cual, siguiendo el ideal femenino, el anonimato pareció la forma más adecuada de la expresión poética para una mujer, la intención de *Amira* de “esculpir” su nombre junto al de su destinatario en el “duro bronce” se destacó fundamentalmente de la norma, aún más, en la medida en que se efectuó por las armas poéticas de una imitadora con el espíritu de originalidad. Por lo tanto, Gálvez es una escritora que manifiesta su autoría de modo extraordinariamente consciente, cuya obra sigue esperando ser releída y reinterpretada.

* Para facilitar la lectura he modernizado la ortografía del poema. Cito según R. M. Gálvez de Cabrera, *Obras poéticas*, vol. I, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 21-26, y le agradezco a Joaquín Álvarez Barrientos su amabilidad al haberme proporcionado el texto respectivo.

¹ Véase J.A. Hormigón (ed.), *Autoras en la Historia del Teatro español (1500-1994)*, 2 vols, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, 1996, pp.474-503.

² Véase al respecto la visión de conjunto sobre la lírica de Gálvez en P. Zorrozuza Santisteban, *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, Tesis doctoral, Universidad de Deusto, 1997, pp.314-337. Quisiera agradecer a Inmaculada Urzainqui, directora de la tesis, por haberme facilitado ese trabajo. Véase también E. Palacios Fernández, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, 2002, pp. 160-170, y L. Jiménez Faro (ed.), *Poetisas españolas. Antología general*, 3 vols, Madrid, 1996-1998.

³ Véase al respecto J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981 o J. H.R. Polt (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, 1975.

⁴ El poema tiene trece estrofas de diferente tamaño, de seis hasta veintidós versos, es decir, no hay un esquema formal. Entre ellos hay cinco en décimas, la estrofa típica del siglo XVIII.

⁵ A partir del concepto pragmático de K. Dirscherl, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire*, München, 1975, se pueden diferenciar dos tipos ideales de la enunciación lírica [lyrische Sprechweisen], el “hablar” y el “describir” (véase la excelente presentación en A. de Toro, *Texto – Mensaje – Recipiente*, Buenos Aires, 1990, pp. 166-182). Ese modelo me parece valioso porque atrae la mirada sobre el análisis de la situación enunciativa que es fundamental para la interpretación del poema en relación con el nivel semántico y sintáctico.

⁶ Cf. también Zorrozuza, *Escritoras*, p. 321.

⁷ “Mecenas, retoño de antepasados reales, / O presidencia y dulce decoración mía”. Cf. Horacio, *Carmina, Liber primus*, I. Le agradezco a Jan Felix Gaertner haberme indicado ese pasaje y el siguiente en las odas horacianas.

⁸ “He erigido un monumento, más duradero que mineral, / [...] para siempre voy a crecer de nuevo por la fama póstuma”. Cf. Horacio, *Carmina, Liber tercius*, XXX.

⁹ Cf. Zorrozuza, *Escritoras*, p. 319 y 323ss.

¹⁰ Así por ejemplo Meléndez Valdéz se llamó *Batilo*, Jovellanos *Jovino*, Pedro de Montengón escribió las *Odas de Filópatro* o Ramón de la Cruz participó en el grupo literario *Arcades de Roma* bajo el seudónimo de Larisio.

¹¹ Esto se transmitió por Pausanias, viajero, historiador y geógrafo griego, y su obra magna *Periégesis de Grecia* [Descripción de Grecia], IX 22, 3.

¹² Hay diferentes razones para que Gálvez hiciera referencia precisamente a esta autora multi-talente que figura como mujer sabia (*femme savante*) en diversos diccionarios de la época, al lado de Corneille, Molière, Racine aparece en el *Parnasse français* (1708-1718) de Titon de Thillet, bajo su nombre poético Dioclée en el *Dictionnaire des Précieuses* (1661) de Somaize o en el *Cercle des Femmes savantes* (1663) de Jean de la Forge, y tomó la posición de los modernos, como Gálvez misma, en la *Querelle des anciens et des modernes* (véase más abajo).

¹³ Las metáforas naturales (“torrente impetuoso”) se refieren directamente a la revalorización del concepto del genio, presente al fin del siglo XVIII por medio de la moda de Píndaro que se inauguró con la oda “Pindarum quisquis studet aemulari” de Horacio, *Carmina, Liber Quartus*, II). Le agradezco a Ludwig Stockinger haberme indicado ese contexto del que consta la idea del genio.

¹⁴ Se publicó en el periódico *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, Madrid, año segundo, tomo III, 1805, pp.301-308 (cf. M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, 4 vols., BAE, Madrid, Atlas, vol. I-2, 1975, p. 455).

¹⁵ Cf. Serrano y Sanz, *Apuntes*, p. 456.

¹⁶ Mientras la discusión del autor se abordó ya en el contexto de la *Querelle des anciens et des modernes* (1687), relacionada con su equivalencia (o respectivamente su no-equivalencia) con los autores clásicos, el punto clave del cambio fue la revalorización de la noción de *genius* (en contra la imitación pura y fundamento para los derechos del autor) por el poeta inglés E. Young, *Conjectures On Original Composition*, 1760, en respuesta a A. Pope, poeta y traductor celebre de Homero, que propugnó un concepto convencional de poesía como imitación fiel de los antiguos.

¹⁷ Sobre ese cambio semántico y la ampliación del concepto en España véase J. Álvarez Barrientos, “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de la imitación en el siglo dieciocho español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 1 (1990), pp. 219-245.

¹⁸ Véase las *Obras poéticas*, vol.2, 1804.

¹⁹ Cito según F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 291. Véase también E. M. Kahiluoto Rudat, “María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico”, *Dieciocho*, IX (1986), pp. 238-248.

²⁰ Me parece interesante observar que, obviamente, esta ideología de las dos Españas se prolongó hasta en la historia literaria del siglo XIX: por lo tanto, se deja explicar la vehemente crítica de la poesía dieciochesca por los mismos argumentos en Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, 3 vols, (1869-1875), el cual condenó un neoclasicismo “afrancesado”, la falta fundamental de patriotismo y de “propias” ideas. Ese “mito antineoclásico”, y también la complejidad del fenómeno del neoclasicismo en España, imprescindible para el análisis de Gálvez, fue aclarado en R.P. Sebold, “Contra los mitos antineoclásicos españoles”, en: J. M.

Caso González (ed.), *Ilustración y Neoclasicismo*. (F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. IV), Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 39-43.

²¹ M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, 4 vols., BAE, Madrid, Atlas, vol. I-2, 1975, p. 449.

²² Según Bordiga Grinstein, *La Rosa Trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Charlottesville, 2003, p. 69, otro motivo fue la situación económica precaria de la autora.

²³ Véase por ejemplo L. Schiebinger, *The mind has no sex? Women in the origins of modern science*, Harvard UP, 1989; F. Hassauer, *Homo. Academica. Geschlechterkontrakte, Institution und die Verteilung des Wissens*, Wien, 1994, o, sobre un desmontaje sistemático de la ideología de la mujer culta en España, C. Gronemann, “El ideal de la ‘mujer culta’ en los discursos del siglo XVIII: desmontaje de un estereotipo cultural”, *Imagen y palabra de mujer: La mujer en la literatura española*, Valladolid, Instituto de Lengua, 2005.

²⁴ Véase sobre las diferentes manifestaciones de ese proceso en la España del siglo XVIII la amplia visión en conjunto de M. Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

²⁵ Fue sólo en los años setenta del siglo XX cuando empezó la reflexión teórica y la discusión sobre la problemática de la autoría femenina en el *gynocriticism* (cf. E. Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton UP, 1977; Gilbert/Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979).

²⁶ Sigue siendo una necesidad revelar esta construcción moderna porque —a veces de manera desapercibida— se perpetúa la idea de una aptitud intelectual sexualmente diferenciada hasta en la crítica reciente.

²⁷ Esta posición corresponde además al mercado de las reediciones de autores antiguos en España (Homero, Horacio, Anacreonte, Píndaro), europeos (Young, Gessner, etc.) y españoles del siglo de oro (véase F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Ed. Trotta/CSIC, 1996, p. 118).

²⁸ Sebold ha precisado y revalorizado el concepto del neoclasicismo español, concretando los aspectos ideológicos del debate: “En la Comunidad de Occidente, la literatura es internacional a la par que nacional, y la literatura de cualquier país individual suele hacerse mala, no buena, de resultas del aislamiento y el provincialismo”, cf. “Contra los mitos antineoclásicos españoles”, 1983, p. 173.