

## LA CARICATURA ESCÉNICA COMO ALTERNATIVA AL DIDACTISMO MORATINIANO: EL CASO DE *LOS FIGURONES LITERARIOS* (1804), DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

Víctor Cantero García   
Universidad Pablo Olavide  
cantero91@hotmail.com

*RESUMEN:* Cuando la crítica etiqueta a María Rosa Gálvez de Cabrera (1786-1806) de imitadora de los dramas neoclásicos moratinianos no hace justicia con esta dramaturga malagueña, pues la relega a una posición secundaria que no le corresponde. En la presente colaboración nos ocupamos de poner fin a este lugar común. Y lo hacemos merced a un análisis contrastivo de dos comedias: *Los figurones literarios* (1804), de Gálvez y *La comedia nueva o el café*, de Moratín. El resultado de dicho análisis evidencia que Gálvez cuenta con el uso hábil y perspicaz de la caricatura para alumbrar comedias y liberarse de la tutela del drama neoclásico, a la vez que se aproxima a la comedia sentimental prerromántica.

*PALABRAS CLAVE:* caricatura, comedia de costumbres, ilustración, neoclasicismo.

## THE SCENIC CARICATURE AS AN ALTERNATIVE TO MORATINIAN DIDACTISM: THE CASE OF *LOS FIGURONES LITERARIOS* (1804), BY MARÍA ROSA GÁLVEZ

*ABSTRACT:* When criticism labels María Rosa Gálvez de Cabrera (1786-1806) as a mere imitator of Moratinian neoclassical dramas, it relegates her to a subsidiary position that does not do full justice to this Malaga playwright. In this collaboration we are working to put an end to that common place. And we do it through a contrastive analysis of two comedies: *Los figurones literarios* (1804), by Gálvez and *La comedia nueva o el café*, by Moratín. The result of this analysis shows that Gálvez has the skillful and insightful use of caricature to illuminate comedies and set them free from the tutelage of neoclassical drama, while at the same time approaching pre-romantic sentimental comedy.

*KEY WORDS:* caricature, comedy of customs, illustration, neoclassicism.



## LA CARICATURE SCÉNIQUE COMME ALTERNATIVE AU DIDACTICISME MORATINE : LE CAS DES FIGURONES LITTÉRAIRES (1804), DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

*RÉSUMÉ* : Lorsque les critiques qualifient María Rosa Gálvez de Cabrera (1786-1806) d'imitatrice des drames néoclassiques moratiniens, ils ne rendent pas justice à cette dramaturge de Malaga, puisqu'ils la relèguent à une position secondaire qui ne lui correspond pas. Dans la présente collaboration, il s'agit de mettre un terme à ce lieu commun. Et nous le faisons grâce à une analyse contrastive de deux comédies : *Los figurones literarios* (1804), de Gálvez et *La comedia nueva o el café*, de Moratín. Le résultat de cette analyse montre que Gálvez a l'usage habile et perspicace de la caricature pour éclairer les comédies et s'affranchir de la tutelle du drame néoclassique, tout en se rapprochant de la comédie sentimentale pré-romantique.

*MOTS CLÉS* : caricature, comédie de mœurs, illustration, néoclassicisme.

Recibido: 17/02/2023. Aceptado: 22/12/2023

### 1. Introducción

Cuando el analista de los entresijos de la comedia de costumbres burguesa de finales del XVIII y comienzos del XIX, lee declaraciones como la efectuada por Isabel — protagonista femenina de *Los figurones literarios* (1804), de Rosa María Gálvez de Cabrera (1768-1806) — en el Acto I, Escena III, de la citada comedia:

Isabel: Pues sería muy gracioso,  
Que en mi juventud pensara  
En soltar de vez en quando<sup>1</sup>  
Solamente una palabra.  
Como no tengo museo,  
Ni tengo entre las medallas  
Del señor don Epitafio  
Mi alegría sepultada,  
Digo lo que se me ocurre,  
Claro (Gálvez, 1804: 252)

Se hace la siguiente pregunta: ¿cómo es posible que en una comedia dieciochesca una mujer se atreva a decir lo que le viene en gana? Este desparpajo con el que Isabel se

---

<sup>1</sup> Se respeta la ortografía del texto original.

expresa — a riesgo de ser reprendida por don Panuncio por comportarse como una atolondrada — son inauditas en este tipo de obras y nos llaman la atención, pues “no estamos acostumbrados a que en la comedia de costumbres una joven de buena familia de comienzos del XIX sea franca y diga lo que piensa sin rodeos, y mucho menos a que tome esta actitud desenvuelta como seña de identidad” (Establier, 2006:189). Un modo de proceder que en absoluto está presente en cualquiera de los personajes femeninos de *La comedia nueva o el café* (1792), de Leandro Fernández de Moratín, paradigma de la comedia de costumbres ilustrada. En ella a lo sumo, Mariquita llega a protestar por el matrimonio que doña Agustina trata de imponerle, pues la joven rechazada a don Hermógenes, señor entrado en años, ridículo y pedante, metido a crítico teatral.

No obstante, aquí no termina la extrañeza del estudioso, la cual se muda en asombro al comprobar que Isabel se atreve a proferir proclamas anticonyugales como la siguiente:

Isabel: Y también dice un adagio  
Que no tenemos en nuestra  
Vida un día más feliz  
Que aquel en que come tierra  
Un marido (Gálvez, 1804: 327)

Una declaración con la que Isabel deja muy claro su rechazo al matrimonio que su tío don Panuncio — erudito a la violeta, ignorante que presume de escribir comedias — ha amañado sin su consentimiento con don Epitafio — un figurón literario, personaje estrambótico — a quien ella rechaza:

Don Epitafio: Mi amada Isabel  
Don Panuncio: Vuestra Isabel  
No sabe que está tratada  
Su boda, ni que vos sois  
Su futuro. Pero nada  
Hay que temer de una joven  
De su juicio y su crianza.  
Se alegrará, os amará;  
Aunque es muy jovial, es franca  
Y dice aquello que siente, sin rodeos  
(Gálvez, 1804: 245)

Todo ello en un contexto social en el que la institución matrimonial no era cuestionada por ninguna clase social, y mucho menos por la burguesía. Pero nuestro asombro alcanza su cénit en el Acto III, Escena VIII, momento en el que Isabel alcanza el

mayor grado de protagonismo, pues no solo hace entrar en razón a don Panuncio logrando que renuncie a sus pretensiones como autor teatral y consigue que despida al coro de sus falsos amigos, verdaderas sanguijuelas, los cuales en su papel de “figurones literarios” y por medio de sus adulaciones le hicieron creer en lo que no era posible:

Isabel: Para elegir los amigos,  
Usemos de más reserva:  
Pues hombres de bien y sabios  
Son pocos los que se encuentran.  
(Gálvez, 1804: 367)

Sino que convence a don Panuncio de que desista en su intento de casarla con don Epitafio, pues ella a quien ama es al joven Alberto. Un protagonismo femenino que contrasta con el irrelevante papel que Moratín asigna a las féminas en *La comedia nueva o el café*, pieza en la que don Pedro protagoniza el desarrollo de la acción y pone fin a la misma con el siguiente corolario didáctico:

Don Pedro. — El público le ha dado a usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se enmienda. Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, le imitaran en desengañarse (Moratín, 2010: 100)

Pues bien, este encadenado de sorpresas ha sido el germen de la presente contribución. Con ella se pretende demostrar que María Rosa Gálvez no emula en su comedia *Los figurones literarios* la comedia moratiniana *La comedia nueva o el café*, sino que las comedias galvecianas, sin renunciar de forma expresa a la preceptiva teatral neoclásica, marcan una tendencia en el camino de la transición entre un teatro ilustrado que comienza a aflojar en las exigencias de su canon dramático a finales del siglo XVIII y los nuevos aires de la comedia sentimental de corte prerromántico de comienzos del XIX. ¿Cuáles son los indicios que nos hacen suponer que la dramaturga malagueña no solo se aparta del dictado cómico moratiniano, sino que elabora su propio discurso dramático? Esta es la cuestión que constituye la clave de bóveda de nuestra aportación. Para responder a la misma procedemos a realizar un análisis contrastivo de ambos textos, al objeto de demostrar que Gálvez no sigue la estela de Moratín en lo que atañe al didactismo y la enseñanza moral que se entiende ha de contener la comedia neoclásica. Mientras que en las obras moratinianas se presenta al espectador una prédica moral directa, nuestra autora recurre a la técnica de la caricatura como vía para una enseñanza moral indirecta. Se trata de un didactismo no explícito, a través de la exageración se logra que el público reflexione sobre los vicios que debe evitar. Entiende la dramaturga que la puesta en escena del ridículo, a

través de la caricatura, es más eficaz que el sermón al objeto de persuadir al espectador y provocar los cambios de conducta que ella pretende. Es decir, mientras que Moratín se aferra a una arquitectura cómica en la que todo está previsto de antemano, al poner en las tablas un esquema rígido de principios y valores, una acción encorsetada y un desenlace previsto, Gálvez logra que sus personajes reconozcan que están en el error y que por tanto pueden cambiar, pues se van construyendo a lo largo del texto. Tal es el caso de don Panuncio que en el cierre de *Los figurones literarios* da la razón a Isabel, sin que ella tenga que recurrir al discurso moral.

Otra de las coincidencias que la crítica tiene presentes, al emparentar a Gálvez con Moratín, es el hecho de que los dos recurran en sus comedias al subterfugio del teatro dentro del teatro, al incluir *El contraste contrastado* y *El gran cerco de Viena* respectivamente en las mismas. Sin embargo, tal similitud no oculta claras diferencias, pues mientras Fernández de Moratín hace descansar el peso de la acción dramática sobre los personajes masculinos como don Pedro, Gálvez, por su parte, relega a los hombres a un segundo plano, a la par que otorga el protagonismo a Isabel, la cual demuestra tener el mismo talento, idéntico pensamiento racional y similar juicio crítico que el protagonista moratiniano. Una diferencia que obedece al hecho de que María Rosa Gálvez escribe comedias desde su condición de mujer y se abre camino en una profesión acaparada por los hombres. Esta apuesta por los valores y principios femeninos, frente al imperio de los masculinos, es otra de las cuestiones que separan a Gálvez del modelo teatral de Moratín. Si bien ella misma reconoce que no cuenta con la profundidad del estudio propio de dramaturgos como Feijoo, Jovellanos, Padre Isla o Moratín, demuestra tener el coraje y el atrevimiento de parangonarse con ellos y dar a la imprenta sus obras, tal como apunta en la “Advertencia” que encabeza el Tomo I de sus *Obras Poéticas*:

Confieso ingenuamente que no es mi ánimo entrar en competencias literarias con los que corren por poetas entre nosotros. Conozco la diferencia que hay entre unos talentos mejorados por el estudio y una imaginación guiada por a naturaleza (Gálvez, 1804, *Obras Poéticas*, Vol. I: 4)

Una vez descritos los elementos esenciales que conforman el propósito de nuestro trabajo, procedemos a exponer la secuencia lógica de sus contenidos temáticos. En un primer momento nos detenemos en la descripción de los elementos que apuntalan la impronta del “yo” galveciano. Nos centramos en la descripción de la singularidad de Gálvez como mujer, quien es capaz de demostrar su capacidad para igualar al hombre en la creatividad y en el ingenio artístico. Tras este pórtico recalamos en la particular interpretación que Gálvez hace de los postulados del teatro neoclásico, pues ella reconoce que sus obras son más bien fruto de su afición por la literatura: “las tragedias que ofrezco al público son fruto de mi afición a este tipo de

poesía, y de mi deseo de manifestar, que la escasez que en este ramo se advierte en la literatura” (Gálvez, 1804, *Obras Poéticas*, Vol. II: 3), que fruto de su seguimiento de la preceptiva neoclásica. De hecho, ella se declara como insumisa ante las restricciones del drama neoclásico y así lo hace constar en *Los figurones literarios*, comedia en la que no respeta las unidades de tiempo y lugar. Hecho que es confirmado por Eva M. Kahilouto Rudat, al afirmar que:

Las comedias de María Rosa Gálvez de Cabrera, *Un loco hace ciento* y *Los figurones literarios*, que por su tema se acercan a los asuntos tratados por Moratín, tienen argumento, desarrollo de la acción y personajes completamente originales. Sin proponer aquí entrar en evaluación detallada, podemos mencionar que ella, en mi opinión, ha logrado en estas obras unidad de acción y verosimilitud de la unidad de tiempo y de lugar sin que la regularidad estorbe el disfrute de su lectura (Kahilouto Rudat, 1986: 243)

En un tercer momento acometemos el análisis contrastivo de las dos comedias, al objeto de evidenciar hasta qué punto el texto galveciano se aparta del canon teatral moratiniano. Dicho análisis destaca la habilidad de Gálvez para sacar el máximo partido a la caricatura como recurso escénico con la que se gana con más facilidad el favor del público. De aquí que nuestra autora se acerque en sus comedias al porte más ligero y entretenido del sainete, dejando a un lado la seriedad del drama neoclásico y la escasa originalidad de las traducciones. Tal como ella expresa sus obras son originales y nada tienen que ver con el apego por las traducciones tan propio de los empresarios teatrales de la época:

La misma nación, los mismos compatriotas del ingenio español están contagiados de esta predilección a los extraños, y desprecio a los propios (...) Al contrario, un drama original no puede tener una situación, un verso, un descuido que se tolere: todo ha de ser perfecto; y si esto llegase a verificarse, que no es fácil, aun dudo si mereciera el entusiasmo y los aplausos que se tributan a los extranjeros (Gálvez, 1804, Vol. II: 5-6)

## **2. María Rosa Gálvez de Cabrera o la valentía de una dramaturga inconformista: la impronta del “yo” galveciano**

Para comprender en todo su alcance la decisión que llevó a María Rosa Gálvez a componer tragedias y comedias, se hace preciso que contextualicemos dicha opción tanto en su periplo biográfico como en el periodo histórico en el que vivió. Esta malagueña es hija adoptiva del coronel Antonio Gálvez — de quien se dice que era hija natural — pasa a formar parte de una familia de ilustres políticos y militares al servicio de Carlos III. Durante su infancia y adolescencia recibe una educación

esmerada acorde con su estatus social, el cual se ve reforzado por su matrimonio con José Cabrera y Ramírez, Capitán de Milicias y más tarde Agregado a la Secretaría de la Embajada de España en los Estados Unidos.

Sin embargo, por mucho que sus contactos familiares en la Corte le allanaran el camino, en modo alguno podemos atribuir a los mismos su ubicación como dramaturga. Ella se abrió camino en la profesión de las letras por méritos propios, a pesar del empeño de la crítica y de sus detractores por impedirlo. Estos airearon un posible romance de la autora con el todopoderoso Godoy al objeto de dañar su reputación, achacando al mismo que la edición de sus *Obras Poéticas* fuese pagada con el pecunio público. Sin embargo, María Rosa Gálvez de Cabrera no hizo gala de sus antecedentes para sumar méritos a su propia capacidad como escritora, antes bien ella forma parte de una generación de mujeres calificada como “infinitiva minoría ilustrada” (Perinat y Marrades, 1980: 16). Ella sobresale sin proponérselo, pues es la inquina de los llamados “guardianes masculinos de la escena” la que pone de relieve su figura, a tenor del siguiente comentario de Micheline Wandor “no wonder, then, that even the woman playwright with the mildest of messages is bound to be seen as an anomaly, if not an actual threat. Who knows what she will say once she gives voice?” (Wandor, 1986: 128). Esta entrada en la escena teatral dieciochesca es consecuencia del afán galveciano por dejar su impronta en los coliseos madrileños, llegando a representar algunas de sus obras en los del Príncipe y Caños del Peral.<sup>2</sup> Una puesta que a juicio de Daniel S. Whitaker constituye todo un desafío, pues: “tanto la vida como la obra dramática de María Rosa Gálvez sugieren que la mujer ilustrada sería capaz de encontrar su propia voz, aun en una sociedad dominada por un patriarcado bien arraigado (Whitaker, 1992: 1552). Este empeño de Gálvez por hacerse un hueco en la dramaturgia del momento, pesara a quien pesara, es un rasgo que define su personalidad, toda vez que en el caso que nos ocupa la crítica ha tratado de emparejar *Los figurones literarios* con *La comedia nueva o el café*, sin detenerse a justificar las razones de tal emparejamiento, pues aun existiendo similitudes, pues: “amabas obras coinciden cuando se refieren vagamente a la reforma teatral”, sin embargo: “María Rosa Gálvez incorpora las técnicas de la caricatura al exagerar los caracteres que sustentan su tesis reformista, y da un mayor protagonismo a los papeles femeninos “ y sin bien: “no alcanza la profundidad crítica de la de Moratín, pero demuestra que por este camino María Rosa Gálvez podría haber encontrado una línea más adecuada a sus verdaderas posibilidades” (Ríos Carratalá, 1995: 540).

Resulta claro que Gálvez no sigue el guion moratiniano, sino que trata de encontrar una alternativa al mismo. Ella cree en sus capacidades como dramaturga, de aquí que se atreva a defender ante el rey, en carta del 21 de noviembre de 1803, sus

---

<sup>2</sup> En el caso de *Los figurones literarios* (1804) no consta ninguna reseña sobre su estreno.

habilidades como escritora, a la par que solicita que sea la corona la que sufrague los gastos de la edición de sus obras:

Doña María Rosa de Gálvez (...) a L.R.P. de V.M. 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, por no tener con qué costear los gastos de impresión (...) Y como no tenga otro medio de conseguirlo que el de lograr de la piedad de V.M. se digna mandar en la Real Imprenta que impriman las mencionadas *Obras poéticas*, aun cuando después sólo allí se vendan (Gálvez, 21.11.1803)

En todo momento se siente capaz de aportar elementos nuevos a la comedia de costumbres burguesas y de hacer realidad su anhelo de convertir el teatro en su medio de vida. Dichos elementos la distancian del esquema cómico moratiniano y la aproximan al teatro prerromántico, puesto que en su obra dramática: “hay luces que anticipan la sensibilidad romántica en su como 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”. (Fernández Ariza, 2012: 259). La libertad individual es otra de las señas de identidad de Gálvez, que en el caso de *Los figurones literarios* se manifiesta en la protesta de Isabel al verse privada de la libre elección de esposo. Tan pronto el joven Alberto se entera de que el matrimonio de la joven con Evaristo se da por hecho, le recrimina a su amada tal elección:

Alberto: La nueva de que te casas  
Con un tonto, a mi despecho;  
Quando de todos escuchas  
El parabién; quando veo  
Que indiferente a mis penas (...)

Y ella le contesta que por mucho que tal matrimonio esté cerrado, jamás se casará con un necio:

Isabel: ¡Grande esfuerzo  
de resolución! Negar  
mi mano y mi amor a un necio.

Respuesta que tranquiliza a Alberto, a quien la joven ama y desea:

Isabel: Ven, ven  
A mis brazos. ¡Pobre Aberto,  
Qué susto has pasado!  
(Gálvez, 1804, Vol. I: 293)

Asistimos en esta escena a una expresión directa del ejercicio individual de la libertad de la mujer frente a las imposiciones de la voluntad ajena. Una situación que no se da en *La comedia nueva o el café*. En el texto moratiniano la joven Mariquita no rechaza *motu proprio* el matrimonio concertado con don Hermógenes. La joven tiene que esperar a que la representación de *El gran cerco de Viena* sea un total fracaso para que las pretensiones matrimoniales de don Hermógenes desaparezcan, pues perdida la amistad con don Eleuterio — dramaturgo fracasado a quien don Hermógenes respaldaba — ya no ha lugar tal casamiento. Es decir, que mientras Gálvez otorga el protagonismo a Isabel, la cual impone su voluntad a quienes pretenden arrebatarle la libertad, la joven Mariquita carece de voz propia al respecto, siendo don Pedro quien da por acabado su matrimonio amañado: “Don Pedro: Usted, señorita, no ha perdido nada en no casarse con el pedantón de don Hermógenes, porque, según se ha visto, es un malvado que la hubiera hecho infeliz”. (Moratín, 2010: 99). Queda claro que Gálvez se acerca en su comedia a la estética del teatro prerromántico: “en el que la rigidez del esquema dramático «neoclásico» va cediendo a las nuevas exigencias sentimentales de tipo romántico, dando lugar a la comedia burguesa de desenlace feliz con una sensibilidad romántica en estado embrional”. (Establier, 2006: 87).

Con esta inclinación a los postulados prerrománticos del arte dramático, Gálvez no solo se distancia de la influencia moratiniana, sino que fija su impronta dramática y hacer frente a las críticas recibidas tras el estreno de sus obras. Tal es el caso de su comedia *Las esclavas amazonas* (1805), pieza representada en *Los Caños del Peral* los días 6, 7, 8 y 20 de noviembre de 1805 — obra que Francisco Lafarga anota como “traducción de original desconocido” (Lafarga, 1988: 86), cuando de hecho consta el recibo que Gálvez obtuvo del tesorero del citado coliseo por importe de “noventa reales de vellón por mi comedia original *Las esclavas amazonas*” (Serrano y Sanz, 1975: 452) — la cual se estrenó el 31 de abril de 1805:

A los críticos del *Memorial Literario*, que publicaron su reseña sobre la obra el 31 de abril tras el estreno de la misma en el coliseo de los Caños, no les hizo gracia excesiva la comedia de Gálvez —que titulan erróneamente *Las amazonas cautivas*— aunque habituados a los atentados contra la verosimilitud y a los enredos del teatro popular de entresiglos, les pareció que «el giro de la acción no era violento, y que estaba bastante bien preparado» (Bordiga, 2003: 165).

Sin embargo, nuestra dramaturga no se achantó ante las críticas desfavorables, sino que replicó a las mismas explicando los cambios que tuvo que efectuar para que fuese aceptada por el público:

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 al pueblo, así yo me vi en la precisión de no alarmar a los primeros, de ponerle a mi comedia traducida del francés; y para complacer, o “placer” al segundo (...) (Gálvez, 1805: 359-360)

Y es precisamente esta perseverancia de Gálvez por conquistar su espacio en la escena decimonónica lo que impulsa a René Andioc a reclamar para nuestra dramaturga, en la Introducción a su edición de *La familia a la moda*, el lugar que le corresponde en el teatro decimonónico:

Creo pues que es de desear, o esperar, que la presente edición pueda contribuir (...) a suscitar más interés entre los estudiosos por la escritora con pleno derecho que fue y sigue siendo doña María Rosa de Gálvez a pesar de su corta vida, y que la investigación no se desdeñe de dedicarles a sus obras completas toda la atención que se merecen. (Andioc, 2001:86)

### **3. Hacia una reinterpretación de los postulados del teatro neoclásico por parte de María Gálvez**

Conocidos los avatares que propiciaron la vocación dramática de María Rosa Gálvez, procede que acometamos el estudio de su particular habilidad para reinterpretar la preceptiva neoclásica y adaptarla a su propia concepción del drama, apartándose del paradigma moratiniano. Y es a través del trato diferenciado otorgado por la crítica a cada uno de los dos dramaturgos aquí concitados como mejor podemos apreciar el mencionado distanciamiento galveciano. Mientras que Gálvez no se aparte de las consignas ilustradas y exprese en *Los figurones literarios* la imperiosa necesidad de reformar el teatro, luchando contra la inverosimilitud de las comedias:

Don Esdrújulo: Pero hablemos con franqueza;  
¿No os dixе yo esta mañana,  
Que como en ella no hubiera  
Algo inverosímil, algo  
De lo que en muchas se encuentra  
No agradaría?  
(...)  
Que: ¿no habéis visto en escena  
¿no habéis visto en la escena  
Sacadas en procesión  
Las campanas de una iglesia?  
(Gálvez, 1804, Vol. I: 355)

Puesto que sigue los pasos marcados por Moratín en *La comedia nueva o el café*. Pero tan pronto se sale del guión, como sucede en *Los figurones literarios*, la censura se muestra implacable con ella. Así, el censor eclesiástico la tilda de “inmoral y ser escuela de corrupción y libertinaje” (Serrano y Sanz, 1975: 451), pues el texto galveciano es mucho más atrevido que el de Moratín, el cual se sustancia en una lección:

El patio recibió la lección áspera que esperaba que se le daba, con toda la indignación que era de temer en quien iba tan mal dispuesto a recibirla; lo restante del auditorio logró imponer silencio a aquella irritada muchedumbre, y los cómicos siguieron más animados desde entonces y con más seguridad de éxito. (Moratín, 2010: 49)

Es decir, Moratín traslada al auditorio el discurso moral directo incluso contra la voluntad de aquel, mientras que Gálvez recurre a la escenificación de los comportamientos ridículos, anticuados, egoístas de la familia burguesa a la moda para persuadir al espectador sobre el camino que debe seguir. Por ello, en *Los figurones literario*, Gálvez subvierte de forma sutil el mensaje ilustrado pero desde dentro de los parámetros neoclásicos, de tal modo que:

Una lectura cuidadosa de las comedias nos muestra que, más allá de las coincidencias temáticas y de las diferencias formales o estilísticas con la comedia de costumbres, las obras de Gálvez muestran una divergencia ideológica que las convierte en una variante muy singular del género. (Establier, 2006: 189)

Otro de los elementos que suponen una reinterpretación del canon dramático neoclásico por parte de Gálvez es el protagonismo que nuestra autora otorga a las féminas en *Los figurones literarios*, frente al papel relevante que Moratín concede a los varones en *La comedia nueva o el café*. En el caso de la comedia galveciana es Isabel quien con sus actuaciones ensombrece a todos los personajes masculinos, incluso a don Panuncio — sobre quien se supone que recae el papel principal, a quien califica en tono despectivo de “criticastro”, en el Acto I, Escena IV:

Isabel: ¿Lo ignorabas?  
Mi tío es el criticastro  
Mayor de toda España  
(Gálvez, 1804 Vol. I: 259)

Por el contrario, en *La comedia nueva o el café*, la voz de la joven Mariquita carece de importancia frente a los dictados morales de don Pedro, protagonista absoluto del texto, quien, tras el fiasco de *El gran cero de Viena*, ofrece a don Eleuterio un nuevo

empleo y doña Agustina un nuevo modo de ganarse la vida, siempre y cuando asuma su rol de esposa sumisa y buena ama de casa:

Don Pedro: Usted si quiere, podrá irse instruyendo al lado de mi mayordomo, que es hombre honradísimo (...) Esta señora, si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe sus oficios de esposa y madre, conocerá que cuanto conviene a una mujer de su estado y obligaciones (Moratín, 2010: 98)

Esta apuesta de Gálvez por hacer de la mujer un valor en alza en sus comedias responde al interés de la dramaturga por reivindicar la importancia de sexo débil en la sociedad de su tiempo, pues:

Son sonados los casos de la Gálvez, de Cayetana de la Cerda, Condesa de Lalaing, o de Hickey que defienden sus obras ante la vara expeditiva de los censores que las rechazan sin argumentos sólidos, o que testimonian el rechazo que producen sus escritos entre el gremio masculino porque los consideran obras de advenedizas en los dominios literarios, llamadas como están a otras funciones socialmente más acordes con su naturaleza femenina (García Garrosa, 2007: 209)

En otras palabras, en *Los figurones literarios* los personajes femeninos no asumen un rol pasivo como en *La comedia nueva o el café*, sino que tienen en sus manos las riendas de la acción e imponen su voluntad a los masculinos. Con ello a la par que nuestra dramaturga demuestra en su obra que los personajes femeninos puedan trasladar al espectador mensajes similares a los masculinos, pues las mujeres demuestran tener el mismo o mayor talento que los hombres, por ello:

Sorprende, al final de *Los figurones literarios*, que sea Isabel la que le recomiende a su tío cejar en sus ridículos empeños de erudición universal y que sea ella también la que cierre la obra y nos dé el mensaje de prudencia social y concordia familiar que es habitual en las ilustradas (Establier, 2006: 191)

Todos estos esfuerzos de Gálvez por hacer una interpretación propia de los dictados del drama neoclásico son reconocidos como un mérito personal por quienes la conocieron en persona y leyeron sus obras. Tal es el caso de Manuel José Quintana, quien en su reseña a sus *Obras Poéticas* dice:

De todos modos nuestra literatura, que entre las mujeres que se habían dedicado a componer versos, no contaba sino escritoras de coplas, puede desde ahora darse el parabién de tener un talento que al interés que llama hacia sí su sexo, reúne el mérito de haber producido un buen número de rasgos verdaderamente poéticos, que no sólo le harán respetable mientras viva, sino que pasarán su nombre a la posteridad (Quintana, 1805: 163-164)

Un mérito que a juicio del crítico de *El Memorial Literario*, con motivo de su reseña y crítica al estreno de *Un loco hace ciento* (1801) es atribuible a que Gálvez consigue provocar situaciones ridículas en la escena a través de lo que los italianos llaman “caricatura” o deformación intencionada de los caracteres, al objeto de producir en el público el efecto contrario de lo que estos representan: “la idea es buena (...) consistiendo casi todo que presenta, en loen lo que los italianos llaman "caricaturas". (Anónimo, 1801: 64).

#### **4. De la prevalencia de lo formal en *La comedia nueva o el café* al predominio de la caricatura en *Los figurones literarios***

Es el momento de realizar un rastreo exhaustivo de todas las evidencias que nos permitan comprender que la comedia galveciana se libera del tutelaje moratiniano y logra los mismos propósitos que la de Moratín, pero por medio de recursos diferentes. Al objeto de conocer el calado del uso de la caricatura que Gálvez realiza en *Los figurones literarios*, procede que comencemos nuestro análisis con el cotejo de los argumentos de ambas piezas. En el caso de *La comedia nueva o el café*, Moratín se sirve del texto para realizar una dura crítica a los autores teatrales que buscan fama y fortuna en las artes escénicas escribiendo obras que en absoluto ayudan a la mejora de este arte ni de la sociedad en la que viven. Moratín plantea en su comedia la necesidad urgente de reformar el teatro. En un café de Madrid, inmediato a un teatro se encuentran reunidos don Eleuterio, autor de una comedia que está a punto de estrenarse, y un grupo de allegados que espera para ver el estreno y celebrar junto al autor la lluvia de aplausos que se imagina recibir del público cuando caiga el telón de *El gran cerco de Viena*, parodia del drama histórico:

Don Antonio.- En efecto, aquí está (*Leyendo el diario, que está sobre la mesa*): COMEDIA NUEVA INTITULADA EL GRAN CERCO DE VIENA). ¡No es cosa! Del sitio de una ciudad hacen una comedia. ¡Ay, amigo Pipi, cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo! (Moratín, 2010: 52)

En dicho café conversan don Pedro, doña Agustina y don Serapio con la joven Mariquita sobre sus reticencias acerca del éxito que pueda cosechar la comedia que se estrena. Toda una quimera que don Hermógenes, un pedante metido a crítico teatral, se encarga de alentar mediante la adulación:

Don Eleuterio.- Digo, me parece que el señor don Hermógenes será juez abonado para decidir la cuestión que se trata; todo el mundo sabe su instrucción y lo que ha trabajado en los papeles periódicos...

Don Hermógenes.- Usted me confunde con elogios que no merezco, señor don Eleuterio. Usted es solo acreedor a toda alabanza por haber llegado a su edad juvenil al pináculo del saber. (Moratín, 2010: 67)

Distraídos en la amena conversación no reparan en la hora del estreno y cuando caen en la cuenta salen corriendo hacia el teatro para llegar al segundo acto. Su sorpresa es mayúscula al comprobar el abucheo del público al autor y el fracaso absoluto de la obra:

Don Hermógenes: Fuer para animarle.

Don Pedro.- Y para engañarle y perderle. Si usted conocía que era mala. ¿por qué no se lo dijo? ¿Por qué en vez de aconsejarle que desistiera de escribir chapuceras, ponderaba usted el ingenio del autor y le persuadía que era excelente una obra tan ridícula y despreciable?

(Moratín, 2010: 92)

Un esquema similar es el que contiene la trama argumental de *Los figurones literarios*. La acción tiene lugar en el estudio de don Panuncio, pseudocientífico y dramaturgo aficionado. Personaje que se tiene a sí mismo por un erudito extraordinario. Una autoestima que es alimentada por un grupo de amigos que lo adulan a cambio de sacar provecho material de sus halagos:

Lucas: La fama; si; los tunantes  
Que os aplauden cara a cara,  
Son la trompeta del juicio,  
Luego que volvéis la espalda;  
Y por sus malditas lenguas  
Todo el mundo se prepara,  
No a escuchar vuestros elogios  
Sino a saber vuestras faltas.  
(Gálvez, 1804, Vol. I: 240)

El falso erudito hace oídos sordos a los avisos de Lucas, su criado, y tras el estreno de *El contraste contrastado* cosecha un total fracaso:

Lucas: En la jornada primera  
Vi bambolear la función;  
En la segunda tropieza  
Sin remedio, y de costillas  
Vino a dar en la tercera.  
(Gálvez, 1804, Vol. I: 333)

Combina Gálvez la práctica del teatro dentro del teatro con la trama amorosa a cuento del matrimonio amañado de Isabel con el anticuario don Epitafio. Enlace que se celebra, pues la joven opta por el joven Alberto, del que está enamorada.

Hasta aquí llegan las coincidencias argumentales de ambas obras, pues en el desarrollo de la acción y en los procedimientos dramáticos para hacer llegar el mensaje al espectador no hay similitudes. El recurso galvecino a la caricatura aleja a *Los figurones literarios* de la seriedad del tono doctrinal que Moratín despliega en *La comedia nueva o el café*. La caricatura constituye la aportación más genuina de Gálvez no solo porque con ella capta mejor la atención del público, sino porque al llevar lo caricaturesco a la escena provoca en el espectador una segunda lectura a través de la exageración y de lo ridículo.

No resulta por ello casual que Gálvez recurra a la caricatura para denominar a una parte de la nómina de los personajes que integran el reparto de *Los figurones literarios*. Gálvez sabe del poder del humor, de lo cómico y de lo grotesco para subvertir los límites impuestos por la sociedad, una subversión al alcance de cualquiera porque la risa es universal y carece de propietarios. Ya en su *República*, Platón reprende a los ciudadanos que se ríen en público, y deja la risa para la comedia — opuesta a la tragedia — más propia para los esclavos y metecos o extranjeros. Platón reconoce que la risa tiene un potencial subversivo y esto es justo lo que Gálvez pretende, subvertir y alterar el modo de pensar del espectador por medio de la caricatura. De entrada la autora califica de “figurones literarios”, en sentido despectivo, a quienes sin tener ni las cualidades necesarias ni la habilidad que se precisa, se dedican a escribir comedias o a jalear a quienes las escriben. Con ello nos está dando a entender que el grupo de “amigos” que adula a don Panuncio es tan solo un coro de interesados que se aprovecha de la ingenuidad y de la insensatez de su anfitrión para gorronear a su costa. Sus intenciones son rápidamente descubiertas por Isabel, quien no duda el llamarlos sanguijuelas:

Isabel: Dexad vos el de erudito  
Universal, que acarrea  
La crítica de los sabios,  
Y de los necios la befa.  
No volváis a recibir  
Jamás estas sanguijuelas  
Literarias (Gálvez, 1804, Vol. I: 366)

Y el sujeto de tanta adulación no es otro que don Panuncio, cuyo nombre también contiene su carga irónica y burlesca, pues nos remite al dicho “ser más bueno que el

pan”, de aquí que los figurones “se lo coman por sopas” hasta que Isabel le abre los ojos y consigue que les cierre las puertas de su casa.

No es menor el alcance caricaturesco de los nombres de los figurones. Este es el caso de don Cilindro, quien se considera científico y maquinista y, por ende, el que más entiende de todo lo que afecta al aparato mecánico de la tramoya que sustenta la comedia. Este nombre evoca a los cilindros sobre los que se desplazan los distintos decorados y los fondos de escenario. Qué mejor que recurrir a la caricatura para enfatizar las semejanzas entre los cilindros o ruedas sobre los que se desplazan los escenarios y don Cilindro, que es quien ha ideado el aparataje mecánico:

Cilindro: Pero en viendo los prodigios  
 A que tengo destinadas  
 Mis potencias, y los muelles  
 Que mi entendimiento alcanza  
 Seréis discípulo mío.  
 (Gálvez, 1804, Vol. I: 268)

No menos caricaturesco es el nombre de don Epitafio, quien en su calidad de anticuario aconseja a don Panuncio el mobiliario que mejor conviene a su comedia. Gálvez recurre al significado etimológico de “epitafio” como frase o sentencia que se coloca en la lápida de una tumba como premonición de lo que ocurrirá con la comedia de don Panuncio, cuyo fracaso va ya implícito en el nombre don Epitafio. Algo similar ocurre con el Barón de Ventolera, caricatura de la nobleza española afrancesada en clara alusión galveciana a la moda de los afrancesados que preferían los usos y costumbres foráneas a las propios. El contenido caricaturesco se concentra en el sustantivo ventolera, pues el citado Barón presume de dar respaldo a la comedia de don Panuncio con la solvencia de su título nobiliario, cuando tal título es tan solo una quimera, pues detrás del mismo tan solo hay viento y humo. Mucho más caricaturesco es el nombre de don Esdrújulo, que se las da de excelente poeta y asesora a don Panuncio en la composición de su comedia. Lo irónico de tal nombre lo encontramos en el hecho de que al igual que las palabras según su acentuación no es ni agudo (no tiene ingenio), no es llano (emplea un lenguaje complicado) y es esdrújulo (en clara alusión a que como poeta ocupa el penúltimo lugar):

Alberto: Pero ¿qué decís? ¿Quién sois?  
 Esdruxulo: El que calléis no me espanta;  
 ¿No habéis odio mi lira?  
 ¿No sabéis cómo me llaman  
 Don Esdrúxulo el poeta  
 De más resonante fama?  
 (Gálvez, 1804, Vol. I: 275)

En el simbolismo de estos nombres queda patente el tono caricaturesco, burlón y satírico con el que Gálvez trata a los figurones, pues tal como precisa Daniel S. Whitaker la caricatura es el recurso central con el que la autora produce el efecto cómico en *Los figurones literarios*:

Caricature is central to the comic effect produced by *Los figurones literarios*. Many characters and several scenes have all the flavor of a typical sainete of Ramón de la Cruz. The four «figurones literarios» are caricatures of the academic, professional, or social personages suggested by their allegorical names: Don Cilindro (science), Don Esdrúxulo (poetry), Don Epitafio (dealer in antiques), and Barón de la Ventolera (nobility). As the four friends of Don Panuncio are introduced in the first act, the audience readily notes that language, gestures, and even stage props distinguish each of Don Panuncio's fashionable friends. This characterization of a role by the stressing of one or more personality traits is typical of the sainete (Whitaker, 1988: 11)

Una vez identificado el contenido caricaturesco de los nombres y profesiones de los figurones, reparamos en el lenguaje y en las acciones de los mismos, pues a través de lo que dicen y cómo lo dicen y de lo que hacen y cómo lo hacen podemos adivinar los contenidos ideológicos que Gálvez pone en boca de sus personajes, los cuales ponen en escena las aspiraciones galvecianas por reformar el teatro y el propósito didáctico de su comedia. Se trata de un didactismo que difiere del intento moratiniano, pues los personajes de Gálvez eluden el discurso moral explícito y expresan el mensaje galveciano de modo implícito a través del lenguaje exagerado e hiperbólico. Esta diferencia se aprecia ya desde el Acto I de ambas comedias, pues mientras Moratín no desaprovecha la oportunidad para abrir la escena primera con una alusión directa a la necesidad del cumplimiento de las reglas para que *El gran cerco de Viena* sea aceptada como una comedia de mérito:

Pipí.— Las...las reglas... ¿Qué son las reglas?

Don Antonio. — Hombre, difícil es explicártelo. Reglas son unas cosas que usan allá los extranjeros, principalmente los franceses.

(Moratín, 2010: 54)

María Rosa Gálvez no hace alusión a dichas reglas y achaca el mal estado del teatro al abuso de las traducciones frente a las piezas originales:

Barón: Yo ya sé  
Que tú por silencio callas,  
Mas no será original  
Tu pieza; sino una rara  
Traducción. Las traducciones  
Todos beaucoup, todos, alaban.

(Gálvez, 1804, Vol. I: 274)

Por otro lado, mientras Gálvez recurre al esperpéntico don Esdrújulo para denunciar otro de los males del teatro del momento, el abuso de las comedias de magia y de las piezas de gran espectáculo:

Esdruxulo: Hice comedias de magia  
Y en todos los desenlaces  
Venía el diablo, y cargaba  
Con los actores (,,,  
(Gálvez, 1804: Vol. I: 277)

Moratín emplea el discurso directo para insistir en la necesidad de poner en escena obras de calidad:

Don Pedro. — Si esta es la primera pieza que da usted al teatro, aún no puede quejarse; si ella es buena, agrada necesariamente, y un Gobierno ilustrado como el nuestro, que sabe cuánto interesan a una nación los progresos de la literatura, no dejará sin premio a cualquier hombre de talento que sobresalga en un género tan difícil (Moratín, 2010:60)

Por su parte, para que dichos autores puedan escribir buenas comedias, Gálvez destaca la importancia de que no se vean sometidos a las exigencias de los actores y a los gustos del público, pues de ser así tan solo escribirán piezas mediocres. Emplea Gálvez de Cabrera el discurso indirecto para acabar con una de las lacras del teatro del momento:

Don Panuncio: Para su oprobio y vergüenza.  
¡Oh actores! gentes ingratas,  
Gentes sin ley, ni conciencia (...)  
(Gálvez, 1804, Vol. I: 331)

Sin embargo, Moratín vuelve a la prédica doctrinal al exponer los requisitos que deben respetar las buenas comedias:

Don Hermógenes. — Sí diré; pero antes de todo conviene saber que el poema dramático admite dos géneros de fábula. *Sunt autem fabulae, aliae simplices, aliae implexa*. Es doctrina de Aristóteles (Moratín, 2010: 67)

Hasta aquí el elenco de muestras que evidencian que la caricatura y la farsa son componentes esenciales del corpus dramático de *Los figurones literarios*, a la par que una reminiscencia del sainete. Elementos que no están ausentes en *La comedia nueva o el café*, pues aunque ambas obras puedan tildarse de comedias burguesas de

costumbres de corte ilustrado, la galveciana elimina aquellos ingredientes del canon dramático neoclásico que no se adecúan a las intenciones de la dramaturga malagueña: provocar, merced a la caricatura, un cambio de actitud en el público por medio de la puesta en escena de los comportamientos y actitudes censurables en quienes aspiran a ser reconocidos como autores de comedias. Para Gálvez el mensaje llega mejor al espectador cuando no se le sermonea, sino cuando se le hace pensar por medio de las sentencias con doble sentido y con el uso hiperbólico de la caricatura. Es decir, que en *Los figurones literarios* nuestra dramaturga se aproxima a los problemas y las demandas de la gente de a pie, por ello:

No fue casualidad el que la cazuela del teatro alcanzara un porcentaje de ocupación mayor que el de las demás localidades: dada la situación legal y jurídica de la mujer de la época, aquello constituía, todo bien mirado, un alegato más o menos indirecto a favor de un mayor autonomía del bello sexo, mientras los portavoces de la ideología oficial seguían clamando contra la «relajación» de las costumbres en los solteros y casados y las leyes trataban de salvaguardar la autoridad de los cabezas de familia, padres y esposos, frente a una incipiente emancipación de la mujer (Andioc, 2010: 20)

## 5. Conclusiones

Nos propusimos al inicio de la presente aportación determinar las diferencias entre la praxis dramática desarrollada por María Rosa Gálvez en sus comedias, y en particular en *Los figurones literarios* (1804), y los mimbres con los que Leandro Fernández de Moratín compuso *La comedia nueva o el café*, (1792). Un objetivo con el que queríamos demostrar que Gálvez marcó su propio terreno, dejando de ser considerada una discípula e imitadora del genio dramático neoclásico. A través de un minucioso estudio contrastivo de ambas obras ha quedado patente que Gálvez de Cabrera acierta con la puesta en escena de la caricatura como alternativa al sermón doctrinal y moralizante y mediante este recurso logra el mismo efecto que Moratín, pero por distinto camino. Un efecto que Gálvez deja muy claro desde el momento que opta por declararse dramaturga: demostrar que a comienzos del siglo XIX era posible persuadir al espectador de comedias mediante la ironía y la burla, sin tener que hacer de las tablas un púlpito desde el que lanza consignas con las que aleccionar al público. Y lo hace desde su consideración de mujer que opta por la dramaturgia en un mundo literario dominado por los hombres. A sabiendas de que carece de un estudio profundo de la preceptiva dramática y de las dificultades que presenta la elaboración de dramas y comedias de calidad, ella hace suyo el aserto de Jovellanos en relación con el objetivo que debe perseguir el teatro: “el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o

extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos [...] (Jovellanos, 1986: 130)

Es decir, que Gálvez tiene muy claro que ella como mujer puede contribuir no solo a la reforma del teatro de su época, sino a la mejora de la consideración de la mujer en la sociedad española del siglo XVIII. Como mujer cuenta con la capacidad creativa que el pensamiento ilustrado demanda a quienes asumen el rol de reformadores. Dichos reformadores neoclásicos pretendían incorporar a la mujer en su programa de cambios y mejoras sociales, pero asignando al sexo femenino un papel muy supeditado al mandato masculino. Unas limitaciones que Gálvez no acata en *Los figurones literarios*, puesto que:

The «Ilustracion» clearly needed the participation of women in their reforms, since the proper education and rearing of Spanish children was at the top of their concerns, but at the same time it feared the upheaval of the societal order that so depended on female subjugation. (Franklin Lewis, 1996: 205)

Ella no se somete a la autoridad de Moratín a la hora de escribir sus obras, las cuales en todo momento reivindica como originales. Este distanciamiento es bien reconocido por la crítica para quien las comedias galvecianas son claramente distintas del antecedente moratiniano:

In conclusion, *Los figurones literarios* is fundamentally different from Moratín's *La comedia nueva*. While both call for reform in the theater of the day and at times are vaguely analogous in plot and structure, María Gálvez's drama incorporates the techniques of caricature to drive home her moral lesson. In deforming characters and exaggerating their defect for didactic purposes, Gálvez joins other eighteenth-century Spanish satirists such as Ramón de la Cruz (...) (Whitaker, 1988:13)

Por todo ello nuestro estudio ha demostrado que la dramaturga malagueña ocupó por méritos propios un puesto en la nómina de escritoras ilustradas que se arriesgaron a abrirse camino en una profesión que les estaba vedada. Gálvez mostró desde el primer momento carácter y determinación para afrontar todo tipo de dificultades. Por medio del dominio de la técnica de la caricatura deja patente su habilidad para acercar la comedia de costumbres ilustrada a los gustos del teatro prerromántico que se inicia en el primer decenio del siglo XIX.

## Referencias bibliográficas

- ANDIOC, R. (2001). “Introducción” a *La familia a la moda*, de María Rosa Gálvez. Salamanca, Plaza Universitaria, Universidad de Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII.
- ANDIOC, R. (2010). “Introducción” a *El sí de las niñas, La comedia nueva o el café*. Madrid, Austral.
- ANÓNIMO, (1801). “Un loco hace ciento”. *El Memorial Literario*, 11.11.1801.
- BORDIGA, GRINSTEIN, J. (2003). *La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa Gálvez. Anejos Dieciocho*, 3, Virginia, The University of Virginia.
- DE JOVELLANOS, M. (1986). *Espectáculos y diversiones públicas*. Ed. José Lage, Madrid, Cátedra.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2006). “Una dramaturga feminista para el siglo XVIII: la obra de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada”. *Dieciocho*, 29 (2), 179-203.
- FRANKLIN LEWIS, E. (1996). “The Tearful Reunion of Divided F femininity in María Rosa Gálvez’s Neoclassic Theater”. *Letras Peninsulares*, 9 (2-3), 201-216.
- FERNANDEZ ARIZA, M. C. (2012). “Contenidos temáticos de la obra de María Rosa Gálvez”. *BRAE*, 161, 247-264.
- FERNÁNDEZ DE MORATIN, L. (2010). *La comedia nueva o el café*. Madrid, Austral.
- GÁLVEZ DECABRERA, M. R. (1803), *Carta*, Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, Legajo 3229. Expediente 5.
- GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804). *Los figurones literarios, Obras Poéticas*. Vol. I, Madrid, Imprenta Real.
- GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1804) “Advertencia”. *Obras Poéticas*, Vol. II, Madrid, Imprenta Real.
- GÁLVEZ DE CABRERA, M. R. (1805). *Réplica, Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Madrid, IV, 25, 359-360.
- GARCÍA GARROSA, M. J. (2008). “La creación literaria femenina en el siglo XVIII: un estado de la cuestión”. *Cuadernos de Historia Moderna, Anejo VI*, 203-219.
- KAILOHUTO RUDAT. E. M. (1986). “María Rosa Gálvez y la defensa del teatro neoclásico”. *Dieciocho, Hispanic Enlightenment*, 9 (1-2), 238-246.

- LAFARGA MADUELL, F. (1988). *La traducción española del teatro francés (1700-1835)*. Vol. II. Catálogo de Manuscritos, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- PERINAT, A. y M. I. MARRADES (1986). *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- QUITANA, M. J. (1805). “Reseña a *Obras Poéticas*”. *Variedades de Ciencia, Literatura y Arte*, Madrid, II. 3, pp. 159-161.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). “María Rosa Gálvez”, en *Historia de la Literatura*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 539-541.
- SERRAMO Y SANZ, M. (1975). *Apuntes para una biografía de escritoras española (1401-1883)*. Madrid, Atlas.
- WANDOR, M. (1986). *Carri on, Understudies: The Theater and Sexual Politics*. London, Routledge and Kegan Paul.
- WHITAKER, D. S. (1988). “*Los figurones literarios*, de Rosa Maria Gálvez as an Enlightenment response to Moratín’s *La comedia nueva*”. *Dieciocho. Hispanic Enlightenment and Literary Theory*, 11, 3-14.
- WHITAKER, D, S. (1992). “La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de Rosa María Gálvez”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1551-1559.