



La tragedia «Blanca de Rossi» de María Rosa Gálvez

Rinaldo Frolidi

Universidad de Bolonia, emérito

[Indicaciones de paginación en nota.¹]

△▽

La tradición italiana

Los acontecimientos históricos que sirven de trasfondo al caso trágico de Bianca de' Rossi da Bassano son los que se refieren a Ezzelino III de Romano (localidad que dista pocos kilómetros de Bassano y pueblo originario de los Ezzelini), quien vivió entre 1194 y 1259, y fue contemporáneo del emperador Federico II (1194-1250).

Las investigaciones realizadas en torno a este caso no han comportado el hallazgo de testimonios históricos fiables, lo que ha hecho suponer que se trate sólo de una leyenda².

La primera mención del trágico episodio es de 1547: el bassanés Giuseppe Betussi, en su añadidura a su traducción al italiano de la obra latina de Boccaccio *De claris mulieribus*, que él tituló *Catalogo delle donne illustri* y publicó en Venecia, describe tal episodio: en 1226, de regreso a Padova desde Verona, Ezzelino pasó por Bassano. Él cercó, asedió y asaltó la ciudad porque no se le subordinó. No obstante, solamente mediante el engaño consiguió penetrar en ella venciendo la heroica resistencia en la que

se distinguieron Battista della Porta y su mujer Bianca de' Rossi. Ezzelino mató a Battista y capturó a Bianca, pero atraído por su belleza y su valor, se enamoró de ella. Pretendía casarse con ella, mas ella resistía, fiel al recuerdo de su marido y, frente a las solicitudes de Ezzelino, se arrojó por una ventana. No murió, pero sufrió fracturas en la espalda y en un brazo. Una vez curada, nuevamente fue acosada por Ezzelino pero no cedió al tirano. Entonces él la tomó por la fuerza. Tras la violación, Bianca no creyó ser capaz de vivir: localizada la tumba donde yacía el marido muerto, se suicidó quitando el soporte de la pesada piedra de la sepultura, haciéndola caer sobre su propia cabeza³.

La leyenda que honra la dignidad y el orgullo de una mujer es retomada por Ludovico Domenichi, nativo de Piacenza (pero que residió en Padova, Venecia y Florencia), quien la cuenta en su libro *La nobiltà delle donne*, publicado en Venecia en 1551, y después por Bernardino Scarleone en una obra en latín, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres in quindecim classes distincti*, publicada en Basilea en 1560, en la que dedica un capítulo a Bianca Rubea sin aportar variantes a la leyenda, excepto el cambio de los sucesos a 1523.

Una curiosa versión de la leyenda (lírico-trágica como la define el autor) es la composición poética (sesenta sonetos seguidos) que escribió Angelo Matteo —158→ Buonfante *L'amore fedele di Bianca da Bassano*, editado en Palermo en 1653. Con frecuentes concesiones al gusto barroco y reminiscencias de la lírica renacentista, Buonfante sigue la tradicional versión de la leyenda, pero inserta unas variaciones: por ejemplo, Ezzelino intenta convencer con amenazas a Battista para que persuada a Bianca a ceder a su ilícito capricho y, cuando el noble y honesto Battista se niega a hacerlo, lo condena a la decapitación y, cruel y atrozmente, ordena que la pena se ejecute en presencia de su esposa. También hay otras pequeñas variaciones, una singular: Bianca no se suicida haciendo caer sobre su cabeza la pesada losa del sepulcro del marido, sino golpeando su propia cabeza reiteradamente sobre el sepulcro.

No muchos años después apareció la versión, no exenta de originalidad, del paduano Carlo de' Dottori, quien bajo el pseudónimo de Eleuterio Dularete publicó en Padua *Bianca, dramma tragico*. A diferencia de la juvenil *Aristodemo* (1657), tragedia de estructura tradicional «clásica», considerada su obra maestra, ahora, en 1671, se arriesga con un drama escrito en prosa, tentativo de una impostación dramática diferente, que resulta todavía más adecuado a la lectura que a la representación. En ella, Bianca es acosada por Ezzelino pero no es violada; se suicida para permanecer fiel a su casi místico amor por el marido. Las formas del drama son clasicistas: cinco actos con un coro fijo, si bien la sustancia dramática más que clásica es barroca, la prosa es artificiosa, retórica a menudo, y la línea de desarrollo es compleja y a menudo intrincada. La caracterización de los personajes es débil. La leyenda de la virtuosa protagonista se aproxima al antiguo episodio de Arria, mujer de Cecina Peto, que se mata para evitar el deshonor, invitando al marido a hacer lo mismo. La trama es complicada por una serie de episodios de contenido amoroso y hasta político⁴ que tienden a lo novelesco. Ezzelino está casado y quiere repudiar a su mujer Gismonda para casarse con Bianca, de la que se enamora también el joven Ernesto. En la enredada acción participa incluso un astrólogo, el sarraceno Aben Paolo. Se proyecta una fuga que falla por la imprudente intervención de Ernesto. La aspiración a la muerte se convierte en una obsesión para Bianca, que no quiere ceder ante el tirano Ezzelino. Al final, se suicidará en la tumba del esposo después de haberle dado el extremo adiós con un discurso artificioso.

En el siglo XVIII, Laurentius Marucinus, en una obra en latín sobre la ciudad de Bassano, en su relato retoma el esquema tradicional de la leyenda: elimina el primer intento de suicidio, acerca el episodio al sacrificio heroico de la Lucrecia romana, describe la atrocidad de la violación y presenta el definitivo suicidio de Bianca como un acto valiente de liberación por la ignominia sufrida y una búsqueda de fama eterna.

No sabemos a qué fuentes italianas pudo haber recurrido el Padre Feijoo para el relato que en su *Defensa de las mujeres* hace de Bianca de Rossi, «mujer de Bautista Porta, capitán paduano» que, insistentemente acosada por el tirano Ezzelino, y violada por él, «satisfizo la amargura de su dolor y la constancia de su fe conyugal, quitándose la vida en el mismo sepulcro de su marido». Nos parece que se trata de la única citación española de la leyenda. Probablemente, Feijoo la había leído en alguna de las versiones italianas del siglo XVI o quizás en la obra en latín de Marucinus⁵.

Más cercanos al momento en que María Rosa Gálvez compuso su tragedia son otros tres trabajos italianos: el primero, la tragedia *Bianca* del canónigo —159→ bassanés Gian Maria Sale (1775), quien compuso un drama de estructura esencial (sólo seis personajes) siguiendo la trama propia de la tradición, a veces edulcorada (por ejemplo, no figura la violación) y a menudo desarrollada en una acción diluida, entregada a largos monólogos y aburridos diálogos con versificación más bien pesada. El autor se excede en tonos dramáticos exteriores (a veces truculentos, que producen efectos más cómicos que trágicos) y después llega a una conclusión banalmente moral: Ezzelino, conmovido por la muerte de Bianca, que también había padecido sus violencias morales y las tristemente materiales como la muerte de su esposo, torturado con la rueda, se atormenta por el remordimiento que lo lleva a la fuga:

*Ah! non reggo al rimorsi. Ah! lungi omai
di qui si fugga. In ogni oggetto io scerno
del mio cieco furor vestigi impressi.
Si fugga lungi. Ahi! Chi la pace spera
ne' delitti trovar, quanto s'inganna!*

El segundo es un drama sobre el tema, con música de Vittorio Trento (1797): se representó en Venecia.

Y un tercer trabajo es la tragedia *Bianca de' Rossi* (1798) del abad veronés (que fue profesor de la Universidad de Padua) Pier Antonio Meneghelli, drama en cinco actos de trama más bien complicada, en el que Ezzelino quiere repudiar a su mujer, Beatriz, para poder casarse con Bianca, pero ella, que tiene un hijo, lo rechaza. Esto provoca la ira de Ezzelino, que en un primer momento amenaza con matar al muchacho y después se lo quita. Bianca no sabe muy bien qué hacer para salvar a su hijo. Mientras tanto, los paduanos quieren conquistar Bassano y esto anima a Bianca, que organiza una fuga, pero tal intento se ve frustrado por el cruel Ezzelino, que mata al muchacho. Bianca solicita al menos poder enterrar a su hijo en la misma tumba donde yace el padre y Ezzelino lo consiente. Cuando llega al sepulcro se da cuenta de que Bianca se le ha

adelantado, suicidándose. A la vista del cadáver de Bianca, a Ezzelino le asaltan los remordimientos. Un final, pues, edificante, con el que el buen canónigo cierra la tragedia.

En Italia, después de la tragedia de María Rosa Gálvez, durante el siglo XIX, el tema dio origen a numerosas obras teatrales y literarias⁶.

La tragedia española △

La tragedia *Blanca de Rossi*⁷ fue compuesta por María Rosa Gálvez entre 1801 y 1803 y publicada en el segundo volumen de sus *Obras poéticas* en 1804. Nunca fue representada.

En la obra, la leyenda de Blanca de Rossi se presenta fiel a la tradición italiana en sus líneas fundamentales, pero es muy distinta en la estructura y en la ideología que la sostienen, por lo que se presenta notablemente original. Aparece la heroica determinación de resistir a los ofensivos avances del macho violento, vencedor en la guerra contra la ciudad de Bazano (Bassano) y que considera a Blanca casi como un botín de guerra. Blanca no acepta la prepotencia de Acciolino (Ezzelino), bien porque como ciudadana de Bazano ha —160→ combatido para salvar su ciudad del extranjero, bien porque orgullosamente es consciente de su propia dignidad moral y permanece fiel al amor hacia su esposo y en contra de la violencia bárbara del macho dominador. Por lo tanto, en ella hay una defensa a ultranza de una 'laica' dignidad femenina junto a un noble patriotismo propio de una valiente guerrera, alejado de los viejos esquemas sociales que relegaban a las mujeres en casa, pero también se nos muestra la tierna amante del que ella había elegido como su esposo.

En la tragedia hay un particular interés por adherirse a la realidad histórica en la cuidada selección escenográfica (en la acotación inicial se dice: «traje del tiempo de las Cruzadas») y en el modo en que se precisan las características de la ciudad de Bazano, asediada (al fondo del escenario debe aparecer una puerta de la muralla). En el escenario figuran muchos comparsas: ciudadanos de Bazano, preocupados y abatidos porque la ciudad está en peligro; Acciolino, condotiero al servicio del emperador Federico II, con tropas alemanas, conduce el asalto. Los bazaneses temen la caída de su patria y sólo les queda rogar a Dios que los salve. Por consejo del viejo Genaro (Gennaro), padre de Blanca, se refugian en el templo que se levanta a un lado de la plaza en la que se desarrolla la acción.

A pesar de la defensa heroica de Bautista (Battista) y de su esposa Blanca, la situación se precipita y Acciolino impone al senador de la ciudad, Alberto, que consiga la rendición de los bazaneses, que continúan combatiendo heroicamente. Acciolino, feroz vencedor que desea masacrar a los vencidos, ve frenado su deseo por Leopoldo. Éste ha recibido un preciso y superior encargo 'político' del Emperador. Acciolino, pues, se debe someter, pero protesta con orgullo (el Emperador, al fondo, depende del valor de la espada de Acciolino).

De repente, en escena, Blanca aparece combatiendo, pero en el encuentro con los enemigos pierde su yelmo, y Acciolino, al verla, se sorprende y se para a pensar que ha descubierto en esa intrépida guerrera a la mujer que un tiempo él había amado.

En ese momento llega la noticia de que Bautista ha muerto: entonces Acciolino se calma y piensa que esa es la circunstancia que podrá favorecer su unión con quien le ha despertado la antigua llama. Decidido a hacerla suya por cualquier medio, por ahora no hará una masacre de los habitantes. Sólo piensa en poseer a Blanca:

Aborrezcanme todos: sólo aspiro
a conseguir la posesión de Blanca
y si el amor no basta a persuadirla,
la fuerza triunfará de su constancia.

(I, 346-349).

En el segundo acto, que se desarrolla en la habitación donde Blanca se ha refugiado, asistimos al coloquio de la protagonista con su dama, Felicia, que busca liberarla del dolor por la noticia de la muerte de su esposo. Pero Blanca está postrada: la oprimen la pérdida de Bautista, la derrota de su ciudad y el violento comportamiento de Acciolino, que le hace temer por su honor. Sospecha también que la generosidad de Acciolino sea fingida y persigue ya sueños de muerte:

—161→

Tengo valor, mas temo la violencia,
si no puedo morir antes que llegue.

(II, 73-74).

Pero hay un golpe de efecto: se recibe la noticia de que Bautista está vivo. Lo ha salvado Alberto, senador de Bazano, y está escondido entre las tumbas familiares en el subsuelo del templo. En efecto, Bautista aparece. Alberto, Genaro y él deciden tramar una conjura por los daños de Acciolino. Será la venganza de todos los bazaneses muertos; en las oscuras tumbas ocultarán las armas y, por la noche, mientras el vencedor celebre su victoria, tomarán las armas y lo asaltarán de repente.

Cuando llega Acciolino, todos se retiran a los sótanos, excepto el viejo Genaro. Acciolino quiere hablar con Blanca y le pide a su padre que la llame a su presencia, mas Genaro busca la manera de encontrar tiempo: solicita que se respete el dolor de la hija

por la muerte de su esposo. Acciolino, inexorable, lo amenaza y Genaro se retira no sin haber amenazado antes al tirano: sólo un comportamiento virtuoso lo hará digno del amor de Blanca:

[...] procura en las virtudes
imitar a Bautista [...]
Entonces serás digno de la gloria
de entrar en mi familia: entonces puedes
tu ventura lograr, sin que Genaro
del enlace a que aspiras se avergüence.

(II, 335-336 y 339-342).

Leopoldo trata de calmar a Acciolino indignado por las palabras de Genaro que él considera un «temerario caduco». Leopoldo recibe la orden de convocar a los nobles de Bassano para que juren fidelidad al Emperador y -añade Acciolino- para que le concedan que pueda casarse con Blanca; en caso contrario:

[...] perezcan
todos los que intentaron oponerse
al poder de Acciolino; sólo Blanca
a saciar mi apetito se reserve.

(II, 381-384).

El escenario cambia en el tercer acto: es una magnífica sala de un palacio de Bazano adornada con varios trofeos militares, en donde se celebra el triunfo de Acciolino. A sus guardias (a los que se les ha impedido el saqueo total de la ciudad por la intervención de Leopoldo, que hace respetar las órdenes del Emperador), Acciolino, aunque tiene que ceder, no renuncia a precisar con soberbia:

Sabéis que es su poder igual al mío,
y que el emperador le ha confiado
la suerte de la Italia, porque teme
de mi valor los ímpetus bizarros;
yo lidio, y él gobierna; yo conquisto
y él coge los despojos de mis lauros,
y, en fin, yo por sus órdenes concedo

la paz a los rebeldes, sin premiaros.

(III, 11-18).

—162→

No obstante, si no se le concede a Blanca en matrimonio, valdrá la ley del más fuerte:

[...] al punto los estragos
vuestro furor renueve; del pillaje
y de la muerte vuelva a ser teatro
esta ciudad, sirviendo sus tesoros
de justa recompensa a mis soldados
pues quien tiene el derecho de las armas
aniquila al tenaz, desprecia al sabio.

(III, 24-30).

Convocados los nobles de la ciudad, Acciolino les pide que juren fidelidad al Emperador, pero añade que exige también el consenso por su boda con Blanca y, a ella, que entra en escena vestida de luto, le lanza su terrible chantaje sin freno alguno:

[...] de tu patria
la gloria o la ruina está en tu mano:
la paz, la libertad, que a concederla
dispuesto estoy [...]

(III, 202-205).

[...] si logro tu desgracia
desvanecer amante con el lazo
de un feliz himeneo.

(III, 206-208).

Blanca todavía busca ganar tiempo: ¿cómo puede olvidar de golpe a su esposo?

[...] si mi amante pecho
fuera capaz tan pronto de olvidarlo,
yo con mis propias manos me arrancara
el corazón infiel, y destrozado
sobre la helada tumba de mi esposo
lo ofreciera a su sombra en holocausto.

(III, 222-227).

Pero Acciolino, inexorable, vuelve a proponerle su terrible chantaje:

Resuelve en este instante ser mi esposa
o entrega de la guerra a los estragos
esta odiosa ciudad [...]

(III, 242-244).

Por un nuevo rechazo de Blanca, Acciolino ordena su arresto y el de su padre. A la virtud noblemente ostentada aunque débil, opone la fuerza de su violento poder: ordenará, pues, la matanza de los ciudadanos de Bazano. Sólo la intervención de Leopoldo evita la masacre, ya que él impone a los guardias que se retiren y desobedezcan las órdenes infames de Acciolino, quien se ve obligado a ceder. Fingiendo su arrepentimiento, libera a los nobles de Bazano, que juran fidelidad al Emperador, y concede la libertad a Blanca y a su padre. —163→ Blanca muestra su reconocimiento llegando a declarar que el tirano se ha mostrado como «hombre sensible».

Acciolino se queda solo y lamenta la ofensa que ha sufrido. No le queda sino deplorar la orgullosa dignidad de Blanca y volver a confirmar su propio carácter brutal, escondido bajo una fingida humanidad:

[...] Desengañado

ya, y ofendido por tu fiero padre,
a gozar tus favores me preparo
con la ley de la fuerza [...]

(III, 289-292).

Acciolino hará que le ayuden los soldados más fieles, aquellos que en un tiempo lo habían acompañado en una Cruzada.

El escenario del cuarto acto es el mismo que el del segundo, el cuarto de Blanca. Sola, atormentada por el miedo a la venganza del tirano, teme también por el padre y el esposo escondido que tantos creen muerto. La reconforta Felicia, que vuelve a aparecer. El coloquio se interrumpe por la aparición de Acciolino. Éste renueva el chantaje: ha sufrido una serie de ultrajes y vergonzosas ofensas. Dirigiéndose a Blanca le declara que ahora sólo desea «la posesión de tu hermosura».

A ella aspiro: resuelto a conseguirla
estoy como enemigo o como amante,
entre la fuerza y el amor elige
cómo tu corazón has de entregarme.

(IV, 107-110).

Pero Blanca no puede renunciar a su «decoro». Acciolino, exasperado, se le acerca y entonces Blanca trata de clavarle un puñal, pero él rápidamente se lo quita de la mano. Tras este golpe de efecto enseguida hay otro: Bautista emerge del sótano. Acciolino se detiene, sorprendido, pero rechaza combatir con Bautista, quien lo desafía a singular contienda: no quiere usar su espada con un «prófugo vencido que se esconde con viles artificios despreciables» (IV, 189-190). Blanca se ofrece como víctima y trata de apaciguar a Acciolino, que ofrece a Bautista una última posibilidad: a escondidas, lo hará acompañar a Alemania por una persona fiable, a condición de que viva siempre lejos renunciando a Blanca y así él no se ensañará con los ciudadanos de Bazano. «Oferta digna de un tirano», protesta Bautista, de manera que desencadena la ira de Acciolino, que ordena su arresto a los guardias y, para evitar que se defiendan, amenaza a Blanca con el puñal que le había quitado.

Blanca exhorta al esposo a combatir sin preocuparse del peligro que ella corre, pero Bautista no resiste y, para salvarla, arroja la espada. Los guardias a los que Acciolino

susurra una orden secreta y a los que consigna el puñal de Blanca, arrastran fuera a Bautista. Blanca intenta conmover a Acciolino para salvar a su esposo: se pone de rodillas y llora: ella será la víctima. No quiere ser su mujer sino su esclava, pero Acciolino la pretende como esposa; y a Blanca no le queda más que lanzarle a la cara un insulto desesperado: «monstruo, yo te abomino» (IV, 327).

—164→

Los guardias reaparecen en escena y muestran el puñal ensangrentado: Blanca se desvanece. Intenta ayudarla Felicia: ella ha sido quien en el panteón ha encontrado sólo a Bautista y le ha informado de lo que sucedía; causa involuntaria, por lo tanto, de la muerte de Bautista. Blanca, acompañada por Felicia, se decide a bajar a los sepulcros:

Adonde entre las sombras sepulcrales
vuelva a unirme con él eternamente.

(IV, 374-375).

En el quinto acto cambia el escenario: un panteón con las tumbas familiares. Al fondo se vislumbra la escalera que da a la puerta principal, mientras una puerta a la izquierda conduce al cuarto de Blanca y a la derecha otra conduce al templo. En el sótano, hacia el proscenio, está la tumba en que yace el cadáver de Bautista con la tapa elevada, apoyada en un puntal de hierro. Alberto y los nobles merodean entre los sepulcros.

Alberto se encuentra con Genaro, quien le habla de la muerte de Bautista, cuyo cuerpo ha sido llevado a la sepultura, y añade que ha sabido que Acciolino quiere ir a ver el cadáver. Así pues, se proyecta un nuevo asalto al tirano. Escondidos entre las tumbas, lo asaltarán cuando baje al sótano y lo matarán con sus guardias. El pueblo se alzarán y liberará Bazano. Sólo se salvará el «compasivo» Leopoldo.

Blanca y Felicia llegan al panteón. Blanca se desfoga por el dolor causado por la muerte de Bautista y piensa que lo aliviará viendo por última vez su cadáver. Está transfigurada por la desesperación y el miedo; sólo desea la muerte. Sabe que con el suicidio se aparta del Eterno, pero confía en el perdón divino. Cerca de la sepultura donde yace Bautista, Blanca llora por cuanto ha perdido y se arrodilla abrazando el sepulcro e implora -delirando- que le sea restituido su esposo. Prevé la llegada de Acciolino y teme que intente poseerla por la fuerza: es mejor reposar eternamente en compañía de Bautista. En ese momento llega Acciolino; al advertir su presencia, Blanca quita el puntal de hierro y la pesada cubierta le aplasta la cabeza. Genaro y Felicia acuden para socorrerla pero ya es demasiado tarde.

Alberto y los nobles rodean de forma amenazante a Acciolino que, consternado, cree que ve la sombra de Bautista señalando el cadáver de Blanca. Protesta que él no ha sido

la causa de su muerte y, mientras los nobles de Bazano están a punto de matarlo, saca el puñal que había sido de Blanca y se quita la vida.

La tragedia se fundamenta en el contraste entre la virtuosa Blanca y el tirano Acciolino, pero María Rosa Gálvez se preocupa por no resaltar demasiado tal contraste. Blanca es firme en la defensa de su decoro y de su honestidad, pero femeninamente busca sosegar la violencia del tirano, a veces salvaje, planteándole incluso la posibilidad de una decisión favorable a él, una vez que el tiempo haya apaciguado el recuerdo del marido (algo que no considera posible) y Acciolino haya demostrado que la ama realmente, renunciando a conquistarla con prepotencia. A su vez, Acciolino es truculento en sus amenazas, pero siempre esperando obtener el amor de Blanca se muestra condescendiente para encontrar soluciones de compromiso y no saca a relucir más veces sus declaraciones de amenaza. A menudo es frenado por la intervención del político —165→ Leopoldo que Gálvez presenta como «hombre sensible», es decir, dotado de una condición interior, tan apreciada en el tiempo de la autora, que lo convertía en humano.

Pero Acciolino, en el fondo, es violento: como hombre de armas, pone su derecho de vencedor por encima de cualquier otro sentimiento, sostenido por una orgullosa autoconciencia de superioridad que lo induce a contraponerse al Emperador mismo, presentado por la autora como un sabio y humano regidor (aunque nunca aparece en escena).

En cuanto a los otros personajes (reducidos a cinco solamente), tienen cometidos menores: Leopoldo es moderado y humano; Felicia, amiga fiel de la protagonista, tiene un temperamento más bien débil, pero no privado de arrojo, generosidad y valentía bien hacia la amiga, bien hacia la patria. El padre de Blanca, Genaro, y Alberto, el senador que representa al pueblo de Bazano, son orgullosos patriotas que no pierden la esperanza de salvar la libertad de su ciudad. Y Bautista es configurado como un valiente guerrero, pero también como noble y tierno amante de su esposa, que buscará el modo de salvarla, incluso renunciando a oponerse a los esbirros del tirano que amenazan con matarla, tirando por tierra su espada.

La protagonista es, indudablemente, Blanca, mujer de fuerte personalidad. Ella encarna las mejores virtudes: defiende heroica y conscientemente su propia dignidad e integridad moral⁸ hasta el punto de preferir la muerte a ver abatidos sus principios por la violencia exterior.

Su tragedia, como otras compuestas por ella, y como afirmó⁹, son una valiente toma de posición tanto hacia las costumbres del teatro contemporáneo a ella, que prácticamente ignoraba el *gentile sesso* que se dedicaba a la poesía y al teatro, como hacia la sociedad de su tiempo, que relegaba a las mujeres a una condición de inferioridad con respecto a los hombres, dedicándoles a ellas sólo tareas secundarias del hogar. Su tragedia es, de hecho, una afirmación del valor y de los derechos de las mujeres, una manifestación de vanguardia de un incipiente movimiento «feminista».

En cuanto a la posición de la autora como dramaturga, María Rosa Gálvez claramente sostiene la necesidad de un teatro serio y culto, oponiéndose al imperante teatro «vulgar», basado en la búsqueda de una fácil conquista del favor de una clase de espectadores de mal gusto, sólo amante de los efectos escénicos, en torno a lo

inverosímil, que encontraba deleite en lo catastrófico y en lo espantoso y que rehuía la afirmación de valores morales. Para ella, el teatro español no debía contentarse con superficiales traducciones de textos extranjeros; debía, en cambio, buscar los problemas del momento, tener plena adherencia a la realidad contemporánea, incluso al afrontar temas clásicos o históricos (sin concesión alguna a juegos arqueológicos). Y principalmente, como se ha visto aquí, debía buscar los verdaderos valores femeninos a través del estímulo de la sensibilidad que es patrimonio profundamente humano y que conduce, como el pensamiento del Iluminismo había afirmado, a apreciar la virtud contra el vicio¹⁰, contra residuos de autoritarismo y absolutismo, en el respeto de la voluntad popular, claro anticipo de un pensamiento humanamente liberal.

Búsqueda, pues, de una teatralidad más auténtica, desvinculando la escena de la dictadura de los rudos comediantes tradicionalistas, amantes de la —166→ exterioridad; búsqueda emotiva a través de instrumentos dramáticos: por ejemplo, un movimiento escénico vivaz; el empleo de los diálogos más que los monólogos; mesurados efectos patéticos; eliminación de los tonos épicos que resultan retóricos, o de los tonos demasiado líricos inapropiados para la acción dramática; un dictado poético medido en armonía con una noble versificación, pero compuesta y -naturalmente- con una dicción de los actores controlada y adherida a la realidad.

Estamos en presencia de una nueva concepción dramática. En parte ya la había anunciado Pedro Estala en su *Discurso sobre la tragedia*. Negando la dependencia de la tragedia de reglas abstractas y ligándola a un equilibrado uso de la razón, Estala sostenía que en la tragedia moderna los personajes deben ser humanos y no presentarse como héroes, sino rendir «la virtud amable e interesante» y proponer «grandes modelos de fortaleza en las desgracias», provocando «nuestra sensibilidad» (Estala, 1793). Y María Rosa Gálvez se mueve en esta atmósfera¹¹.

Naturalmente, esto la llevaba a valorar el esfuerzo de aquella seriedad dramática que el Iluminismo había sugerido siguiendo algunos principios fundamentales del clasicismo literario, momento estético adoptado sin pedanterías por el nuevo pensamiento filosófico, renovador, esencialmente sensista.

Considero, por tanto, imprecisa la clasificación formal de la tragedia española de la que nos ocupamos con el atributo genérico de «neoclásica». Aparte de la consideración de que en aquellos años nadie usaba el término «neoclasicismo» (que será usado sólo en el siglo XIX), en el XVIII más bien se hablaba de gusto o estilo «clásico» o «clasicista», y sin duda se debe al Romanticismo y al Post-Romanticismo la aplicación (y reducción) a una uniformante etiqueta para todo el teatro del Setecientos español. Y creo que es particularmente inapropiada tal etiqueta para calificar y definir históricamente el teatro de Gálvez, que se presenta con características propias de cultura y teatro «entre siglos».

En su tragedia, la autora no sigue normas formales rígidas y abstractas: de la tradición clásica acepta sólo algunos elementos, sin obedecer literalmente a canon rígido alguno: por ejemplo, acepta la unidad de tiempo¹² porque considera que beneficia la concentración de la acción, pero no tiene escrúpulo alguno en respetar la unidad de lugar (en los cinco actos hay cuatro escenarios distintos). Además, solicita la atención de los espectadores, dando sobre todo importancia a los valores psicológicos y animando la escena con muchas apariciones y aprovechándose con frecuencia de efectos de sorpresa, siempre con función dramática.

La tragedia está compuesta en endecasílabos asonantes¹³. El dictado poético no es líricamente rebuscado ni épicamente tenso, el lenguaje también serio y culto tiende a acercarse a la lengua común, adecuada a una recitación eficaz, pero lo más próxima posible a una medida que llegue al público.

La tragedia *Blanca de Rossi* no fue nunca representada y esto lo consideró Quintana un impedimento para la comprensión de la obra: cada composición dramática debe ser juzgada, según él, más desde una perspectiva teatral que literaria¹⁴.

—167→

Y Quintana todavía reconocía en las tragedias de María Rosa Gálvez su ingenio inventivo y la facilidad de ejecución¹⁵.

¿Cómo explicar el silencio que llenó toda la obra dramática de la poetisa de Málaga? Producida y representada sólo parcialmente en tiempos difíciles, en el paso entre dos siglos y durante el desencadenamiento de violentas diatribas políticas y, tras su muerte en 1806, con el inicio de las guerras efectivas y, más tarde, en la cultura dramática, con la afirmación del tan diverso drama romántico, no fue considerada tal vez y, sobre todo, porque era obra de una mujer y también porque se alejaba del ideal femenino de la época romántica. Al final fue olvidada por el público y la crítica. En las raras ocasiones en que fue tomada en consideración fue forzosamente confinada y reducida a la polémica entre clasicismo y romanticismo en gran parte abstracta, libresca y poco dispuesta a investigar la originalidad de obras ligadas a un clima cultural tan distinto.

De manera que las tragedias de María Rosa Gálvez fueron clasificadas de manera rápida y aproximada, relegándose en la casilla escolar «neoclasicismo», aun cuando algunos de sus temas parecían preludiar el mismo drama romántico.

Pero es erróneo confundir su claro iluminismo y precoz liberalismo, por una parte, con un rígido clasicismo dogmático y normativo. Por otra parte, con la producción poética y dramática del llamado «despotismo ilustrado», cómo sería equívoco asociar su obra con el romanticismo que, ideológica y estilísticamente, es una realidad completamente diferente.

En cambio, María Rosa Gálvez fue representante de un iluminismo abierto que anticipa el liberalismo, muy empeñada en promover una renovación favorable a los valores de la libertad, a la condena de la tiranía y de la violencia, a las virtudes civiles que favorecen la felicidad social. Un teatro, en suma, con función reformadora y educativa incluso cuando se inspira en episodios de la historia o de leyendas del pasado, pero con temas siempre reconducibles a la actualidad.

Personalidad, pues, mucho más digna de una inteligente atención que no del injusto olvido al que fue condenada, por ser significativo documento de un momento arduo de la realidad cultural, social y política de España.

Bibliografía

1. La tradición italiana

Betussi, Giuseppe, *Libro di M. Gio. Boccaccio delle Donne illustri, tradotto con una additione fatta dal medesimo traduttore, delle donne famose dal tempo di Messer Giovanni fino al giorni nostri*, Venezia, Comin da Trino, 1545, 155-158.

Brentari, Ottone, *Storia di Bassano e del suo territorio*, Bassano, Pozzato, 1884.

Buonfante, Angelo Matteo, *L'amore fedele di Bianca da Bassano*, Palermo, Coppola, 1653.

Domenichi, Lodovico, *La nobiltà delle donne*, Venezia, Gioito Ferrari, 1551.

Dularete, Eleuterio (pseud. di Carlo de' Dottori), *Bianca, drama tragico*, Padova, Frambotto, 1671.

Marucinus, Laurentius, *Bassanum sive Dissertatio de Urbis antiquitate el de viris eiusdem illustribus*, Venezia, Percacino, 1577, y en V. Graevius, Jo. G. et Burmannus, P., *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Lugduni Batavorum, 45 tomos, 1714-1725, tomo IX, vol. VIII.

Meneghelli, Pier Antonio, *Bianca de' Rossi, tragedia*. En *Il teatro moderno applaudito*, tomo XXII, Venezia, s. t., 1798.

Perria, Antonio, *I feroci Ezzelini. Storie d'amori e di sangue della storia d'Italia*, Milano, Sugar, 1971.

Rossetti, Gian Battista, *Descrizione della pittura, scultura e architettura a Padova*, Padova, Stamperia del Seminario, 1776, I: 288.

Sale, Gian Maria, *Bianca, tragedia*, Venezia, Baseggio, 1775.

Scardeonii, Bernardini, *De antiquitate urbis Patavii el claris civibus Patavinis libri tres in quindecim classes distincti*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium, 1560.

Trento, Vittorio, *Bianca de' Rossi, dramma nuovo per musica*, Venezia, Fenzo, 1797.

Verci, Giambattista, *Compendio storico della città di Bassano*, Venezia, Dorigoni, 1770.

2. La tragedia española

- Andioc, René, *Introducción a M. R. Gálvez, La familia a la moda*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2001.
- Blair, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*. Trad. Joseph Luis Munárriz, Madrid, 1798-1801. Vid. tomo IV, Madrid, García y Compañía, 1801, 211-213-214-247-250. Ed. original: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublín, Meffers Whitesto, 1783.
- Bordiga Grinstein, Julia, *La Rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho* 3, Charlottesville, University of Virginia, 2003.
- Estala, Pedro, *Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna en la ed. de Edipo tirano, traducción de Sófocles, del griego en verso castellano*, Madrid, Sancha, 1793, 30 y 35.
- Feijoo, Benito Gerónimo, «Defensa de las mujeres», *Theatro crítico universal*, Madrid, Herederos F. de Hierro, 1753, I: 348-349.
- Froldi, Rinaldo, «La tragedia *Polixena* de José Marchena». En *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universidad, 1996, I: 397-415.
- Kahiluoto, Eva M. Rudat, «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho* 9 (1986): 238-248.
- Quintana, Manuel José, Reseña a las *Obras poéticas* de M. R. Gálvez. *Variedades de ciencias, literatura y artes*, Madrid, Benito García, I: 159-164.
- Ríos, Juan A., «La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico», *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 65-75.
- Whitaker, Daniel S., «Clarissa Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez», *Letras Peninsulares* 5 (1992): 239-251.

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

