

**Orientalismo y perspectiva de género
en el teatro ilustrado español: la tragedia
Ali-Bek (1801) de María Rosa de Gálvez**

**Orientalism and Gender Perspective In Spanish Enlightenment
Theatre: the Tragedy *Ali-Bek* (1801) by María Rosa de Gálvez**

HELENA ESTABLER PÉREZ

Universidad de Alicante

<https://orcid.org/0000-0001-6503-367X>

CESXVIII, núm. 32 (2022), págs. 343-381

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.343-381>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Entre las escasas tragedias originales españolas que se adscriben a la tendencia orientalista en el cambio de siglo, *Ali-Bek*, publicada y representada en 1801, constituye, por su autoría femenina y su perspectiva de género, un caso singular de aprovechamiento del espacio dramático para insertarse exitosamente en una parcela del campo literario de la cual las mujeres habían estado ausentes hasta entonces. En este trabajo, estudiaremos la obra de María Rosa de Gálvez en el marco del orientalismo dieciochesco y analizaremos las fuentes, las estrategias teatrales y el sustrato ideológico que le permitieron servirse del exotismo dramático para hacer de su primera tragedia un vehículo de jugosos mensajes de talante ilustrado y profeminista.

PALABRAS CLAVE

Ali-Bek, María Rosa de Gálvez, tragedia, teatro, orientalismo, siglo XVIII, Ilustración, autoría femenina, dramaturga.

ABSTRACT

Among the few original Spanish tragedies that at the turn of the century follow the Orientalist trend, *Ali-Bek*, published and performed in 1801, constitutes, due to its female authorship and gender perspective, a unique example of the use of the theatrical space to enter a section of the literary field from which women had been absentee until then. In this paper, we will study the work of María Rosa de Gálvez within the framework of eighteenth-century orientalism, and will analyse the sources, theatrical strategies and ideological background that allowed her to use dramatic exoticism to turn her first tragedy into a vehicle for engaging enlightened and proto-feminist messages.

KEYWORDS

Ali-Bek, María Rosa de Gálvez, tragedy, theatre, Orientalism, 18th century, Enlightenment, female authorship, playwright.

Recibido: 9 de septiembre de 2021. *Aceptado*: 20 de septiembre de 2021.

Introducción

Entre el 3 y el 10 de agosto del año 1801, el Teatro del Príncipe madrileño ofrecía por vez primera al público una tragedia original compuesta por una mujer española, María Rosa de Gálvez (Málaga, ¿1768?- Madrid, 1806)¹. La obra en cuestión, *Ali-Bek*, era la primera² de otras muchas piezas dramáticas de la autora que vendrían en los años siguientes, acotadas temporalmente en el lustro que media entre su estreno (1801) y el de *Las esclavas amazonas* (1805), última obra original que vio representada antes de su muerte. Unos meses después del estreno de *Ali-Bek*, en octubre de 1801, esta obra aparecía publicada, junto con otras dos de la misma autora, en la prestigiosa colección «Teatro Nuevo Español».

Aun cuando las piezas de esta malagueña, especialmente sus comedias, han sido en los últimos tiempos objeto de notable atención crítica, no contamos aún con un estudio pormenorizado de *Ali-Bek*, que, además de ser, como hemos apuntado, la *opera prima* de su vertiente trágica, esboza los principios ideológicos sobre los que Gálvez asentará su nutrida producción posterior. En las páginas que siguen, estudiaremos *Ali-Bek* como el fruto más temprano de la confluencia de varias de las aspiraciones que nutren la breve pero enjundiosa carrera literaria de la autora, a saber: mostrar sus excelentes aptitudes para la creación teatral en un género prestigioso, alcanzar el reconocimiento popular, llevando a las tablas una obra capaz de entusiasmar, conmover y emocionar a los espectadores, y profesionalizarse como dramaturga, un dominio exclusivamente masculino en la España de entre siglos.

Valoraremos, asimismo, el que esta sea una de las contadas tragedias españolas de su tiempo que nos permite explorar los entresijos del orientalismo dramático, variante temática que el teatro europeo, como se mostrará, había tratado profusamente en tono trágico, pero a la que las tablas nacionales fueron más reacias, llegando casi hasta difuminarse por completo en el cambio

¹Para los datos biográficos, véanse Julia BORDIGA GRINSTEIN, *La Rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. *Dieciocho*, anejo 3 (2003), págs. 11-23, y Elisa MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, «María Rosa de Gálvez: nuevos datos para su biografía», *Dieciocho*, 40.1 (Spring 2017), págs. 7-27.

²La propia Gálvez en la «Advertencia» que precede a la obra explica que, como fin de fiesta de *Ali-Bek*, se representó en los mismos días la comedia en un acto de la autora, *Un loco hace ciento (Ali-Bek: tragedia original en cinco actos)*, Madrid, Benito García y Compañía, 1801, pág. 117).

de siglo. Finalmente, abordaremos las estrategias dramáticas que permiten a Gálvez servirse en su *opera prima* de las posibilidades que le ofrece el exotismo oriental dieciochesco para ejercitarse en la portavocía de mensajes profeministas de talante ilustrado que implementará y diversificará en sus piezas trágicas posteriores.

Ali-Bek en la obra trágica de María Rosa Gálvez de Cabrera

De sobra es ya conocida la singularidad de Gálvez en el marco del quehacer teatral femenino de entre siglos, originalidad que no procede tanto de su compromiso con la comedia de buenas costumbres y con los géneros breves de talante amable y educador³, misión en la que otras ya se le habían adelantado en las décadas finales del Setecientos, como del sorprendente tesón con el que se empeña en ser una dramaturga en el pleno sentido de la palabra⁴, explorando modalidades y esquemas trágicos en los que las mujeres españolas no tenían experiencia ni autoridad, como la «escena trágica unipersonal» (*Saúl*), el «drama trágico» en un acto (*Safo*) o en tres (*Zinda*), y la «tragedia original» (*Florinda*, *Blanca de Rossi*, *Amnón*, *La delirante* y *Ali-Bek*).

La limitada presencia de las mujeres españolas tanto en la creación original como en la traducción o adaptación de tragedias de aliento neoclásico ya ha sido convenientemente apuntada en diversos trabajos recientes⁵, reveladores, además, del tardío interés de las escritoras por un género, como éste, de altos vuelos dramáticos y considerable densidad ideológica, que requería una preparación artística e intelectual sólida, y difícilmente camuflaba las aspiraciones artísticas de sus audaces cultivadoras. Al fin y al cabo, las mujeres tenían a su disposición otras modalidades teatrales menos exigentes, que, al poner sobre

³ Sobre las comedias de Gálvez, véanse: René ANDIOC, «Introducción» a María Rosa de Gálvez, *La familia a la moda*, ed. René Andioc, Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca / Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz / Plaza Universitaria Ediciones, 2001, págs. 7-101; Julia BORDIGA GRINSTEIN, *La Rosa trágica de Málaga*, págs. 101-116; Helena ESTABLER PÉREZ, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa de Gálvez en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), págs. 179-203.

⁴ Sobre su concepción de la escritura como una forma de proyección pública, es imprescindible el trabajo de María Jesús GARCÍA GARROSA, «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 429-454. Véase también, sobre este particular, Helena ESTABLER PÉREZ, «Las cartas de María Rosa de Gálvez (1801-1805) o la voluntad de ser dramaturga», en María Martos y Julio Neira (coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, 2018, págs. 163-185.

⁵ Véanse Helena ESTABLER PÉREZ, «La materia inglesa en la tragedia neoclásica española: *La Estuarda* y el “femenil” ingenio de María Martínez Abello», *Bulletin of Spanish Studies*, XCIV, 5 (junio 2017), págs. 771-793; «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su “Prólogo” a la traducción de *Andrómaca* (1789)», *Revista de Literatura*, LXXXII, 163 (2020) págs. 95-122..

las tablas asuntos «domésticos», como el matrimonio o la virtud femenina, con tono risueño y verso fácil, les permitían encauzar sus inquietudes literarias sin desafiar frontalmente las expectativas sociales sobre su posición –aún marginal– en el campo cultural dieciochesco⁶.

No es de extrañar, pues, que las comedias, especialmente las sentimentales, las de fondo didáctico y las de costumbres, concentraran en el último tercio del siglo la producción teatral de las mujeres, y que éstas, salvo contadas excepciones –véase el caso de Margarita Hickey⁷–, permanecieran ajenas a las exigencias del numen trágico hasta que el género se fue suavizando en su carga político-ideológica para abrirse, ya en el cambio de centuria, a las emociones y los valores finiseculares, empapándose de sensibilidad y naturalizando los resortes del melodrama⁸. Como ya ha quedado bien demostrado en los estudios citados y en otros⁹, no corrían, en líneas generales, buenos tiempos para lo trágico en aquellos años que median entre el cambio de centuria y la Guerra de la Independencia, invadidos los coliseos por composiciones musicales de todo género, comedias áureas y obras traducidas de otros idiomas¹⁰. Con esta amargura se lamentaba de ello Gálvez al presentar sus *Obras Poéticas* de 1804:

⁶Una panorámica de las comedias escritas por las mujeres en el XVIII la encontramos en el capítulo IV, «Las dramaturgas: creación y público», de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Conviene también consultar el «[Estudio preliminar](#)» de Inmaculada URZAINQUI al volumen «*Catalin*», de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, págs. XV-CXXVIII.

⁷Aunque la traducción de *Andromaque* de Racine realizada por Margarita Hickey (*Andrómaca*) se publica en el primer volumen de sus *Poestas varias* en 1789, tres décadas antes la autora ya disponía de una versión que envió a Montiano. También, por cierto, hizo llegar al director de la Real Academia de la Historia una traducción del *Zaire* voltairiano que nunca pasó del manuscrito (Helena ESTABLIER PÉREZ, «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica», pág. 101).

⁸Sobre las diferencias de tono, tema e intención entre las tragedias «arandinas» y las que se escriben en el cambio de siglo, entre 1798 y 1805 (*Numa*, *Idomeneo*, *La condesa de Castilla*, *La Zoraida*, *Pítaco*, *El duque de Visco*, *Pelayo* y todas las de Gálvez), véase el capítulo XXIII, «La tragedia en el paso del siglo XVIII al XIX», de José María SALA VALLDAURA, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006, págs. 413-450. Véase también Fátima COCA RAMÍREZ, «La influencia de la comedia sentimental en la poética del drama histórico y de la tragedia neoclásica a principios del siglo XIX en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000), págs. 115-130.

⁹Este asunto lo explican Antonio MENDOZA FILLOLA (*La tragedia neoclásica española: 1710-1819*, Universidad de Barcelona, 1979, pág. 342), Josep-Maria SALA VALLDAURA (*De amor y política*, 151-164) y María Mercedes ROMERO PEÑA, «La escena madrileña de 1800 a 1808» (*Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33 (2008), págs. 185-224). Contrástese con la *Cartelera* de Andioc y Coulon para estos mismos años (René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols).

¹⁰Véanse Mercedes ROMERO PEÑA, *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, y *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1800-1814), en especial el teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense, 2007.

Hasta ahora casi se puede decir que no tenemos una gran tragedia perfecta; pero ¿cómo las ha de haber en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al sólo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático? A la verdad, en estos últimos tiempos parecía que iba mejorando la suerte de la tragedia; se han representado algunas con aceptación; pero, por desgracia, no podemos hacer gloria de ella, porque sólo se han aplaudido las extranjeras.¹¹

Como prueba de todo lo argumentado, lo cierto es que, exceptuando a Gálvez y a Hickey, solo dos autoras se atreven, en el tránsito del XVIII al XIX, a dejar su impronta en la tragedia española con sendas reflexiones sobre la tiranía y la violencia «fratricida»: la traductora Magdalena Fernández y Figuero, que en 1803 vierte al español *La mort d'Abel* (1792) del «ciudadano» Gabriel-Marie Legouvé bajo el título de *La muerte de Abel vengada*, y María Martínez Abello, con la obra original de tema inglés *La Estuarda*¹². No tenemos constancia de que ninguna de las dos fuera representada, lo cual, aun considerando que el género sexual de las dramaturgas pudiera no ser un factor favorecedor en este particular, se adecua bien a la ya citada tónica general de escasa presencia de tragedias en las tablas españolas del período.

Que en esos mismos años, parcos en creaciones trágicas femeninas, Gálvez publicara ocho obras de ese género¹³, incluida la que aquí estudiamos, constituye, sin duda, un mérito considerable, incluso en una dramaturga con una red relacional tan nutrida como la que desplegó en la corte de Carlos IV y una capacidad de agencia femenina extraordinaria para su tiempo; el hecho de que dos de ellas (*Alí-Bek* y *Safo*) llegaran a representarse¹⁴, la convierte, además, en la única autora del Setecientos cuyas obras trágicas fueron aplaudidas en las tablas madrileñas hasta el estreno sevillano de la *Leoncia* de Gómez de Avellaneda en 1840.

¹¹ María Rosa de GÁLVEZ, *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, Vol. II, pág. 4.

¹² *La mort d'Abel* (1792), con el impactante suicidio final de Caín, fue llevada a escena con notable éxito en la Francia del Terror. Fernández y Figuero la tradujo el mismo año en que apareció otra versión, realizada por Saviñón, de esta obra, y la publicó en la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Por su parte, *La Estuarda* de Martínez Abello, que se tuvo por traducción de un texto desconocido, es, sin embargo, original. La publicó Suriá y Burgada sin fecha en Barcelona (Véase Helena ESTABLIER PÉREZ, «La materia inglesa en la tragedia neoclásica española»).

¹³ *Alí-Bek* se publicó en 1801, en el tomo V de Teatro Nuevo Español (Madrid, Benito García y Compañía). El resto -*Safo*, *Blanca de Rossi*, *Zinda*, *Saúl*, *Florinda*, *Amnón* y *La delirante*- aparece tres años más tarde en las *Obras Poéticas* de la autora (Madrid, Imprenta Real, 1804, 3 vols).

¹⁴ *Alí-Bek* se representó del 3 al 10 de agosto de 1801 en el Coliseo del Príncipe, y *Safo* lo hizo entre el 4 y el 6 de noviembre de ese mismo año en el Teatro de la Cruz.

Aunque los anteriormente citados constituyen algunos de los motivos por los cuales, en un marco general de escaso interés crítico por la literatura escrita por las mujeres españolas en el siglo XVIII y en los inicios del XIX, las tragedias de Gálvez han suscitado una cierta atención, son sus líneas temáticas y la peculiar perspectiva adoptada por la autora a la hora de abordarlas, condicionadas por su género sexual y por su consiguiente posición periférica dentro del campo literario, las que han contribuido a destacar su valor como precursora dieciochesca de una línea medular de la literatura femenina, especialmente nutrida a partir de mediados del siglo siguiente, que reflexiona en tono más o menos reivindicativo sobre la conflictiva posición de las mujeres en la sociedad patriarcal.

Así, un enfoque panorámico sobre la obra trágica de Gálvez nos revela un arco temático variado, donde conviven los asuntos vagamente históricos (*Ali-Bek*, *Zinda*, *La delirante*, *Blanca de Rossi*) con otros bíblicos (*Saúl*, *Amnón*) y legendarios (*Florinda*, *Safo*), manteniendo siempre respecto de los espectadores dieciochescos el distanciamiento espacial o temporal –o ambos– que eran habituales en el género y necesarios, además, para garantizar el efecto catártico de la fábula, usualmente impregnada de contenido ideológico, sin herir las sensibilidades coetáneas; no obstante, una mirada más precisa sobre estas obras nos revela que más allá de sus divergencias espacio-temporales o del grado de verosimilitud de sus respectivas fuentes, todas ellas se encuentran animadas por un idéntico propósito y conforman una «serie trágica» perfectamente trabada y coherente. Así, sea la Grecia clásica (*Safo*), el Israel de la casa de David (*Saúl*; *Amnón*), la España goda (*Florinda*), la Inglaterra isabelina (*La delirante*), la Angola del XVII (*Zinda*) o el mismísimo Egipto dieciochesco bajo control mameluco (*Ali-Bek*), todos los escenarios de las obras de Gálvez, por remotos y disparatados que puedan ser, todos y cada uno de sus conflictos trágicos –abusos, envidias, celos y ansias de poder–, resueltos en impactantes suicidios, violaciones y asesinatos, conducen la acción dramática a un mismo punto: revelar y denunciar las variadas formas físicas y psicológicas en las que parece manifestarse históricamente, sin medida y sin excepción, la opresión patriarcal sobre las mujeres.

Bajo este prisma se analizan las tragedias de la autora en algunos trabajos de conjunto que destacan la recurrencia en ellas del estupro y la violencia sexual¹⁵, aderezados en la mayoría de las ocasiones con el suicidio final feme-

¹⁵ Véanse Daniel S. WHITAKER, «Clarissa's Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez», *Letras Peninsulares*, 5.2 (fall 1992), págs. 239-251; Helen Burke LEDBURY, *The tragedies of Maria Rosa Galvez de Cabrera (1768-1806)*, PhD thesis, University of Sheffield, 2000; Helena ESTABLIER PÉREZ, «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo», *Anales de Literatura Española*, 13 (2005), págs. 143-161.

nino, el autoexilio o la muerte de la heroína¹⁶. También desde esta perspectiva, la que contempla las obras de Gálvez como respuestas en clave dramática a la experiencia personal¹⁷ y colectiva de la violencia patriarcal, se han estudiado ya específicamente algunas de ellas, como *Blanca de Rossi*¹⁸, *Florinda*¹⁹, *Amnón*²⁰, *La delirante*²¹ y, de forma insistente, *Safo*²², obra que, por inaugurar en el XIX una tradición literaria femenina fascinada por la poeta de Lesbos²³ y, sobre todo, por anticipar y encarnar en una mujer, como bien vio Harden²⁴, la idea romántica del amor como una fuerza titánica a la vez creadora (de arte) y destructiva (de sí misma), ha sido la más celebrada, junto a *Zinda*, entre las piezas trágicas de Gálvez. En lo que respecta a la última citada, no es de extrañar que este drama trágico, basado en una heroína del nacionalismo africano y, pese a las limitaciones ideológicas propias de su visión dieciochesca –eurocentrista– de la cuestión, contundente en su denuncia del tráfico de esclavos, haya atraído la atención crítica, dando lugar a variadas y jugosas interpretaciones que valoran el cruce de

¹⁶ *Safo*, *Blanca de Rossi* y *Florinda* concluyen con el suicidio final de la heroína trágica (sobre este particular, véase Carmen FERNÁNDEZ ARIZA, «El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 95, 165 (2016), págs. 515-530). Al final de *Amnón*, Thamar, víctima de la pasión incestuosa de su hermano, abatida por el desaire y la complicidad masculina de su propio padre, el rey David, con el agresor, decide recluirse en una caverna hasta el final de sus días. Por su parte, Leonor, la hija ficticia de María Estuardo en *La delirante*, en un dramático acto de violencia conyugal, es asesinada por Lord Arlington.

¹⁷ Además de la tragedia *La delirante*, que termina con el citado asesinato de Leonor por su marido, véase también la comedia seria de Gálvez *El egoísta*, cuya dimensión autobiográfica, que admite evidentes paralelos entre el matrimonio protagonista, Sidney y Nancy –él, antimodelo masculino, narcisista y violento; ella, víctima indefensa de sus agravios–, y la historia conyugal de la propia autora, ya ha sido estudiada por Bordiga (*La Rosa trágica de Málaga*, págs. 107-112).

¹⁸ Véase Rinaldo FROLDI, «La tragedia *Blanca de Rossi*, de María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 27.1 (Spring, 2004), págs. 157-170.

¹⁹ Helena ESTABLIER PÉREZ, «*Florinda perdió su flor*. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85 (2009), págs. 195-219.

²⁰ Daniel S. WHITAKER, «Darkness in the age of light: *Amnón* of María Rosa Gálvez», *Hispanic Review*, 58, 4 (autumn 1990), págs. 439-453.

²¹ Daniel S. WHITAKER, «Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in *La delirante* of María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 16, 1-2 (Spring-Fall 1993), págs. 167-176.

²² Véanse especialmente el artículo de Faith HARDEN, «*Safo*: ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; la introducción de Daniel S. WHITAKER a «*Safo* by María Rosa Gálvez (With Introduction and Notes)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 18.2 (1995), págs. 189-210; y el capítulo de Elizabeth Franklin LEWIS, «Crying out for Feminine (Un) Happiness: María Rosa Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004, págs. 97-152.

²³ Véase María Jesús SOLER ARTEAGA, «*Safo* en las poetas románticas españolas», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 1 (2009), págs. 50-53.

²⁴ HARDEN, «*Safo*: ética y estética».

perspectivas abolicionistas/colonialistas/ feministas en una obra escrita por una mujer aún en los inicios del XIX²⁵.

En este breve panorama de la recepción crítica de las tragedias de Gálvez, *Ali-Bek*, pese a ser la primera en imprimirse y llegar a los teatros, parece haber quedado algo desdibujada, quizá porque el fondo histórico que la anima, los conflictos entre otomanos y mamelucos en el Egipto de la segunda mitad del XVIII, suscite un interés menor que el de los episodios inspiradores de otras obras de la autora más afines a nuestra tradición cultural; o bien porque su protagonista, Amalia, sorprendentemente leal al sultán que la esclaviza, consiga al final de la obra su libertad y no logre competir en fuerza dramática con otras heroínas posteriores de Gálvez, defensoras de su virtud hasta la tumba, víctimas del *statu quo* patriarcal sin oportunidad de redención. Volveremos a ello más adelante. Podemos anticipar, no obstante, que aun cuando desde la perspectiva contemporánea *Ali-Bek* pueda parecer menos sugestiva o impactante que otras tragedias de Gálvez, presentaba méritos suficientes para cosechar notables triunfos en la España del cambio de siglo, tanto en lo que concierne a su fortuna institucional, fundamental en una época en la que el teatro estaba bajo estricta supervisión, como en su recepción por parte del público.

Ali-Bek fue, de hecho, cálidamente acogida por las instituciones oficiales, y no halló impedimento alguno a la hora de obtener sus preceptivas licencias de impresión y representación en mayo de 1801²⁶. De hecho, tal y como podemos comprobar en los paratextos que cierran el manuscrito de la tragedia, recibió sendos informes favorables, sin objeciones, de Juan Bautista Ezpeleta, inquisidor ordinario y vicario eclesiástico de Madrid, y de Santos Díez González, censor, como sabemos, de los teatros públicos de la Corte, que daba fe del «distinguido ingenio» de su autora y de las virtudes de la propia obra, «que puede contarse entre las dignas, así originales, como traducidas, que se han representado en los teatros públicos de esta corte»²⁷.

Efectivamente, *Ali-Bek* se representó durante ocho días consecutivos en el Teatro del Príncipe con razonable afluencia de público y recaudación²⁸, y su es-

²⁵ Las más interesantes son las aproximaciones de Virginia TRUEBA MIRA, «Paradojas de la alteridad en *Zinda de Rosa Gálvez*», *Theatralia. Revista de Teoría del teatro*, 4 (2002), págs. 427-452, y Elizabeth Franklin LEWIS, «Breaking the chains: language and the bonds of slavery in María Rosa Gálvez's *Zinda* (1804)», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 20.2, (Fall, 1997), págs. 263-275.

²⁶ Véase ESTABLIER PÉREZ, «Las cartas», págs. 167-168.

²⁷ MSS/15841 de la Biblioteca Nacional de España. La licencia de impresión y representación es de 18 de mayo de 1801. La obra se encuentra encuadrada junto con la traducción de Rodríguez de Arellano del drama *La ópera cómica*. Entre las dos obras, el manuscrito contiene una «Advertencia al impresor», de mano de Santos Díez, indicando que ambas debían editarse unidas, como así fue.

²⁸ En el *Diario de Madrid* de 3 de agosto de 1801 se anuncia el estreno de la obra en el teatro de la calle del Príncipe, junto con *Un loco hace ciento* y una sinfonía nueva, y se indica que los dos dramas han sido

treno quedó además reseñado en el mes de noviembre por el *Memorial Literario*, el cual manifestaba sin ambages su admiración por la hazaña femenina de significarse en un género de mayor profundidad y abstracción que los habitualmente cultivados por las mujeres —epístolas, novelas, cuentos y poesías ligeras—, y no ocultaba su satisfacción ante este fenómeno nacional que superaba con creces las limitadas incursiones de las francesas en la poesía dramática²⁹:

Todas estas damas [...] se habían contentado con componer en prosa lisa y llana sencillos dramas, género al parecer no difícil, como lo prueba la multitud de los que se publican todos los días; mas no conocemos alguna que haya tenido ánimo para calzarse el coturno trágico, gloria que parece estaba reservada a nuestra nación. Así pues, podemos alabar el ingenio natural, el entusiasmo, y sobre todo la noble arrogancia de la autora de *Ali-Bek*, pues todo esto es necesario para componer una tragedia enteramente original, en cinco actos, en versos corrientes, y en donde están guardadas las tres unidades.³⁰

Sin embargo, si el desempeño trágico de la autora y el cultivo de un teatro «arreglado» le parecen meritorios, y la adecuación al *famam sequere* horaciano de *Ali-Bek*, al dramatizar ésta un asunto histórico, es objeto de elogio por parte del crítico del *Memorial*³¹, el desarrollo de la fábula no le resulta del mismo agrado. Así, aun esgrimiendo la galantería como justificación para no embarcarse en un examen riguroso de la tragedia susceptible de desgranar sus defectos³², el tono socarrón con el que se realiza el análisis argumental de ésta, insistiendo en la desmesura y la violencia de los hechos que se presentan en escena, en el carácter contradictorio de sus personajes o en el maniqueísmo que rige la acción trágica, no deja dudas sobre la opinión que al crítico del *Memorial* le merecen el plan y la disposición del drama³³.

compuestos «por una señora española». Durante los ocho días que se matuvo el cartel, tuvo una afluencia de público notable, que llegó a superar los 6 000 reales el día de su estreno. Así lo recoge el *Diario de Madrid* de 5 de agosto de 1801.

²⁹ El *Memorial*, de hecho, cita explícitamente los ejemplos de Françoise de Graffigny, Marie-Jeanne Riccoboni y Marie-Justine Favart, autoras todas ellas de dramas lacrimosos y operetas.

³⁰ *Memorial Literario o Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes*, n.º X, 1 de noviembre de 1801. Recogido en el t. II (año 2.º), mayo de 1802, págs. 12-15; pág. 12.

³¹ «[...] los que están bien instruidos en la historia moderna del Egipto, lo hallarán conforme a ella, y muy exactamente pintadas las costumbres de aquellas gentes, por lo cual la autora sin duda merece elogio [...]» (*Memorial Literario*, pág. 13)

³² «Aunque con mucha brevedad, expondremos aquí el argumento y juicio de esta tragedia, y no esperen nuestros lectores ver un examen riguroso de ella, según los principios del arte, porque a esta luz ¿quién sería el poeta que pudiera ocultar sus defectos? Y por otra parte, ¿quién se atrevería a esgrimir la crítica contra el bello sexo, y a resistirse a tributarle el incienso de la lisonja?» (*Memorial Literario*, pág. 12).

³³ «Horroroso e inverosímil», señala. (*Memorial Literario*, pág. 12).

No debía de ser ésta, por cierto, la misma idea de la obra que tenían otros representantes de las instituciones literarias nacionales del cambio de siglo, pues además del citado informe –sin escatimar elogios– que le hizo Santos Díez González para que pudiese llegar a las tablas, en fechas cercanas a la reseña del *Memorial Literario* se anunciaba en la *Gazeta de Madrid* la publicación de *Ali-Bek* dentro del tomo V de la colección Teatro Nuevo Español³⁴, que, como sabemos, fue iniciativa señera del proyecto borbónico de reforma teatral para fomentar las composiciones dramáticas ajustadas a los preceptos neoclásicos y al principio del *docere delectans*³⁵. Precisamente Díez González era también, como ya explicó Andioc, vocal de gran peso en la Junta de Teatros presidida por Andrés Navarro, encargada de realizar la criba de piezas para ser representadas en los coliseos públicos y para incluirse en la colección Teatro Nuevo Español, según su adecuación o no a los intereses de la «reforma»³⁶.

Ninguna duda nos cabe de que el mismo entramado reticular que favoreció la concesión de diversas prebendas a la autora por parte de la corona y que contribuyó a la publicación de sus *Obras Poéticas* en tres nutridos volúmenes³⁷ hubo de constituir también una pieza clave para la difusión de *Ali-Bek* (sobre las tablas y por escrito) y para su legitimación institucional como parte del Teatro Nuevo Español. Pero más allá de su extraordinaria capacidad para rentabilizar sus redes familiares y socioliterarias, el hecho de que tres de las veintiocho obras incluidas en los seis volúmenes de la colección pertenezcan a Gálvez³⁸ y que la suya sea la única firma femenina que allí se recoge, constituye, además de un indicador de su ya señalada voluntad de proyección autorial, un claro testimonio de la excepcionalidad de esta dramaturga en el campo literario coetáneo. No se nos escapa, además, que en una época como ésta en la que Gálvez escribe, de

³⁴ El primer volumen de Teatro Nuevo Español se anunció en la *Gazeta de Madrid* el 12 de diciembre de 1800 (pág. 1164). El V, en el que se encuentra *Ali-Bek*, lo hizo el 6 de octubre de 1801 (pág. 1032).

³⁵ Esta iniciativa incluía la convocatoria de unos premios, que nunca se adjudicaron, y la posibilidad de publicar en la colección Teatro Español las obras que se juzgase dignas de ser representadas. El anuncio de su primer volumen en la *Gazeta de Madrid* (véase nota anterior) explicaba que se trataba de una «colección de piezas dramáticas nuevas, que desde el principio del presente año cómico se van representando en los teatros de la calle de la Cruz y del Príncipe de Madrid»

Como explicó Lafarga, la exigüidad de obras originales compuestas según «las reglas del arte» determina una de las características fundamentales de la colección: veintidós de las veintiocho obras allí contenidas son, de hecho, traducciones de obras francesas (Francisco LAFARGA, «Sobre el Teatro Nuevo Español (1800-1801): ¿español?», *Fidus interpres*, vol. II, 1989, págs. 23-32, y también «Una colección dramática entre dos siglos: el Teatro Nuevo Español (1800-1801)», *Entre Siglos 2*, Roma, Bulzoni, 1993, págs. 183-194).

³⁶ René ANDIOC, «El Teatro Nuevo Español ¿Antiespañol?», *Dieciocho*, 22.2 (Fall, 1999), págs. 351-371.

³⁷ El desarrollo de esta idea puede consultarse en ESTABLIER PÉREZ, «Las cartas».

³⁸ Las tres obras, recogidas en el volumen V, son *Alt-Bek*, la comedia en un acto *Un loco hace ciento* y la traducción de la obra de Amélie Candeille *Catalina o La bella labradora*. De hecho, el suyo es el tercer nombre más recurrente en la colección, tras los de Vicente Rodríguez de Arellano y Eugenio de Tapia.

escasa fortuna para la tragedia autóctona, *Ali-Bek* se cuenta, junto con *El duque de Viseo* de Quintana, entre las dos únicas obras de este calado legitimadas por el Teatro Nuevo Español³⁹, lo cual supone un reconocimiento del numen trágico femenino sin par ni precedente en su tiempo, así como una muestra temprana de la irrupción de las mujeres en los exclusivísimos recintos del «canon» patrio de entre siglos.

Así lo reconoce la propia autora en la breve «Advertencia» que precede a la tragedia, donde insiste en la novedad de que ésta sea «obra de una señora española»⁴⁰, circunstancia que aprovecha para reclamar la benevolencia de crítica y lectores. No deja de resultar interesante la manera en la que Gálvez se vale del socorrido recurso de la modestia autorial femenina para reivindicarse como dramaturga –mujer– y para destacar la singularidad de *Ali-Bek* dentro del panorama teatral de su tiempo, peculiaridad que, además de articularse a partir de género sexual de la autora y del género teatral que practica, se debe, según ella misma explica, a la originalidad del asunto histórico tratado y a su propia competencia dramática a la hora de dosificar la *inventio* para hacerlo más amable y entretenido al público nacional:

La presente tragedia es enteramente original. Su acción está sacada de la historia de Egipto, y de la rebelión, sorpresa y muerte de Ali-Bek acaecida en aquel país a mediados del siglo último. Lo estéril del asunto, y el poco interés que podía causar su representación, si nada se hubiese añadido a los hechos históricos, han movido a la autora a inventar algunos, que con sólo recorrer la relación del suceso sobre el que se funda este drama, podrán ser fácilmente conocidos⁴¹.

En definitiva, como primera muestra de la dinámica de autopromoción y de autorreivindicación que María Rosa de Gálvez implementa en el primer lustro del Ochocientos y que la conduce a convertirse en la dramaturga con mayor presencia en los coliseos nacionales de la historia de nuestro teatro español hasta mediados del XIX, no solo aprovecha su «Advertencia» a *Ali-Bek* para presentarla con un calculado sesgo de género que pudiera atraer la atención y la benevolencia de los lectores, sino para insertarla en la tradición «histórica» –canónica^o de la tragedia dieciochesca y reclamar su novedad a través de un asunto inédito, no abordado, según ella misma sostiene, por ninguna otra composición dramática. Comprobar este punto en las páginas siguientes nos ayudará a contextualizar

³⁹ La citada tragedia de Quintana se encuentra en el volumen IV de la colección.

⁴⁰ María Rosa de GÁLVEZ, *Ali-Bek. Tragedia original en cinco actos*, en *Teatro Nuevo Español*, t. V, Madrid, Oficina de Benito García, y compañía, 1801, págs. 113-192; pág. 117.

⁴¹ GÁLVEZ, *Ali-Bek*, pág. 117.

esta tragedia de Gálvez, a explorar sus lazos con el teatro europeo de su tiempo y a iluminar algunos recovecos del escasamente estudiado orientalismo en la dramaturgia española del cambio de siglo.

Ali-Bek en el teatro de su tiempo: fuentes y orientalismo trágico

El título de la tragedia de Gálvez evoca a un personaje histórico, casi contemporáneo de la autora: Ali Bey Al-Kabir («el grande»), destacado jefe del cuerpo militar de los guerreros mamelucos, quien, tras revolverse contra el poder otomano, gobernó Egipto entre 1768 y 1773⁴². Tal y como dramatiza la dramaturga española en una versión bastante *sui generis* del asunto, el bey de los mamelucos, traicionado por su cuñado y también comandante de su ejército en Siria, Muhammad Abu al-Dahab, fue derrotado al marchar sobre El Cairo y envenenado en 1773. Tras el mandato de dos años de Muhammad –Mahomad, en la tragedia que nos ocupa–, dos de sus mamelucos, Ibrahim y Murad –este último inmortalizado también por Gálvez para la escena española con el nombre de Morad– tomaron el poder sin llegar a controlar el país, que, a la llegada de las tropas napoleónicas en 1798 –y aún dos años más tarde, cuando la autora malagueña compone su tragedia– era de nuevo una provincia otomana con una más que notable desorganización interna⁴³.

Este sustrato histórico-político, que permitía a Gálvez adscribir su obra a una modalidad trágica de notable predicamento para el *establishment* cultural ilustrado, queda sin embargo diluido ante una fábula que convierte la lucha de poder territorial entre unos mamelucos y otros bajo la sombra omnímoda de la amenaza otomana en un mero telón de fondo sobre el que destaca el auténtico meollo de la acción dramática: las peripecias de la heroína, Amalia, para recobrar libertad e identidad. Cuando la tragedia de Gálvez arranca, la joven europea se encuentra prisionera de Morad, Bey de Alejandría, quien ha conspirado con Mahomad –amigo traidor de Ali-Bek– con el doble objetivo de recuperar a Ama-

⁴² Cuando Ali Bey se levantó contra el imperio otomano, hacía más de dos siglos que Egipto era una provincia turca, desde que Selim I en 1517 había puesto fin al sultanato mameluco. Los ejércitos de Ali Bey consiguieron el control del acceso al océano Índico desde el Mar Rojo, así como de las ciudades sagradas de La Meca y Medina, y llegaron hasta Siria, restableciendo el territorio mameluco que había quedado fragmentado tras la conquista de los otomanos. La revuelta fue consignada unos años más tarde por Sauveur Lusignan en *A History of the Revolt of Ali Bey*, texto que, como veremos, sería la fuente primera del relato que dramatiza Gálvez en su tragedia. Sobre la relevancia del alzamiento de Ali Bey en el Egipto turco, véase la tesis doctoral de John W. LIVINGSTONE, *Ali Bey Al-Kabir and the Mamluk Resurgence in Ottoman Egypt, 1760-1772*, Princeton University, 1968.

⁴³ Véase Jane HATHAWAY, «Egypt in the seventeenth century», en Martin W. DALY (ed.), *The Cambridge History of Egypt*, vol. II, *Modern Egypt from 1517 to the End of the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, págs. 34-58; Doris BEHRENS, «El Egipto Otomano», *Desperta Ferro: Historia moderna*, 41 (2019), págs. 24-29.

lia, su primer amor, que le fue arrebatada por el Bey de Egipto para hacer de ella su concubina, y de hacerse al tiempo con el trono del país de los faraones. En este complot con tintes personales y a la par políticos, Mahomad cuenta con la inestimable colaboración de Hassan, falsa identidad oriental bajo la cual se esconde en realidad el padre de Amalia –conde de Bassancur–, quien la vendió a Ali-Bek, y que, empujado ahora por el arrepentimiento y el rencor, busca liberarla y derrocar al tirano. Aunque el Bey de Egipto se muestra a lo largo de la obra como un gran guerrero y un esposo enamorado, la catarsis trágica no perdona, y el final de la obra nos regala un embrollo de envenenamientos cruzados que culmina en la muerte de los dos opresores, el déspota oriental y el padre desnaturalizado. Amalia es finalmente liberada por Morad, convertido ya en Bey del Egipto, que en un ejercicio inesperado de «européismo», empatiza con los argumentos de la joven en pro de la libertad y le permite regresar al seno de la civilización occidental.

Más allá de este derroche de *inventio*, que no es poco, a la hora de desarrollar la anécdota sentimental de su obra, lo cierto es que el asunto amoroso entre el jefe mameluco y la prisionera caucásica que sirvió de inspiración a Gálvez para su primera incursión en el género trágico, hundía también sus raíces en la propia historia de Egipto, concretamente en los amores entre Ali Bey y Nafisa al-Bayda, una hermosa esclava de presunto origen circasiano o georgiano, apodada «la blanca» por el color de su piel, quien, a la muerte del bey, contrajo matrimonio con su sucesor, Murad, y se convirtió en una pieza de inestimable valor en las relaciones político-comerciales entre mamelucos y franceses⁴⁴.

Aun cuando la audaz rebelión de Ali Bey contra el poder otomano y su afán por liberar al pueblo egipcio de los tributos a Estambul fueran relatados en reiteradas ocasiones por los viajeros y exploradores europeos, la sorprendente historia de Nafisa no llegó, sin embargo, a todas las relaciones dieciochescas sobre Egipto. La recogió por vez primera Sauveur Lusignan en *A History of the Revolt of Ali Bey* (1783), el texto más cercano a los hechos históricos⁴⁵, y de

⁴⁴ Según explica MaryAnn Fay, Nafisa llegó a desempeñar relevantes labores de intermediación entre mamelucos y franceses durante el último tercio del siglo XVIII, después de la muerte de Ali Bey en 1773, y muy especialmente entre 1798 y 1801 en tiempos de Napoleón. Fue, de hecho, la única mujer entre los mamelucos con un papel político activo en aquellos años. De todo ello queda constancia en las cartas del propio general Kébler y en las relaciones de Al-Jabarti, cronista por excelencia de la invasión napoleónica a Egipto (FAY, *Unveiling the Harem: Elite Women and the Paradox of Seclusion in Eighteenth-Century Cairo*, Syracuse, Syracuse University Press, 2012, págs. 247-258). Desde luego, bien lejos quedan el poder y la riqueza que aparentemente atesoró la Nafisa real con el desamparo y la vulnerabilidad de su desustanciado reflejo en la tragedia de Gálvez, la esclava Amalia.

⁴⁵ Lusignan incluye brevemente la relación de los amores del bey con una esclava polaca, con la cual contrajo matrimonio y a quien permitió conservar secretamente su auténtico nombre (Mary) y su religión. Según el autor, Mary consiguió, con sus virtudes femeninas (afabilidad, nobleza y dulzura), atraer a Ali Bey hacia la monogamia y crear un vínculo de hermandad con el resto de esclavas. Lusignan debía de conocer la

él la tomó Claude Étienne Savary, autor de unas tan famosas como polémicas *Lettres sur l'Égypte*⁴⁶ (1785-6), en cuyo segundo volumen –que hace pasar por auténtico un viaje que jamás realizó⁴⁷– se relatan los amores del jefe mameluco y la cristiana Marie (carta XVI, «Histoire d'Ali-Bey»), insistiendo, como hacía su fuente, Lusignan, en detalles de índole sentimental –como la persistencia de la europea en la fe cristiana o la conversión de Ali Bey a la monogamia por amor– y ofreciendo una visión positiva y comprensiva del jefe de los mamelucos⁴⁸. Por el contrario, los autores inmediatamente posteriores a Savary que escribieron sobre el Egipto dieciochesco y que narraron la revuelta de Ali Bey, como Volney o Sonnini⁴⁹, ignoraron esta historia de amor intercultural, interreligioso e interracial, que entendieron como un extravío literario escasamente acorde con su voluntad de ofrecer una visión lo más verídica y objetiva posible de los territorios explorados⁵⁰.

Las cartas de viaje de Savary, controvertidas en su tiempo por su tendencia imaginativa e idealista, por nutrirse de la empatía intercultural propia de ciertas vías del orientalismo dieciochesco más que del afán la fidelidad referencial, y por ser, en buena medida, una superchería bosquejada a partir de una relación anterior, tuvieron, sin embargo, una notable circulación a través de diversas ediciones en francés, inglés y otras lenguas europeas⁵¹. Su aliento literario resultó,

historia de primera mano, pues en su prólogo declara haber servido al sultán mameluco en sus negocios mercantiles con Europa hacia 1771, fecha en la que aquél estaba casado con Nafisa (Sauveur LUSIGNAN, *A History of the Revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte*, Londres, James Phillips, 1783, págs. 82-83).

⁴⁶ Claude-Étienne SAVARY, *Lettres sur l'Égypte*, 2 vols., Paris, Chez Onfroi, 1785-1786.

⁴⁷ Tras un viaje a Damietta para perfeccionar su árabe, el egiptólogo y orientalista francés Savary publicó en 1785 el primer volumen de *Lettres sur l'Égypte* y, un año más tarde, espoleado por el éxito obtenido, el segundo, relatando en esta secuela un falso viaje al Alto Egipto que nunca realizó (Daniel LANÇON, «Vers una reconnaissance des altérités: Savary et Volney en héritage», *Les français en Égypte. De l'Orient romantique aux modernités arabes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, pág. 15).

⁴⁸ Savary, de hecho, lo presenta como un gobernante justo, capaz de estabilizar el territorio frente al despotismo turco y de transformarlo en un lugar próspero y seguro para sus habitantes, y como una víctima de la traición de Mahomad, al que el jefe de los mamelucos había protegido y liberado de la esclavitud. Idéntica visión se trasluce de la tragedia de Gálvez, quien, como veremos, también desarrolla el manido asunto del despotismo oriental en su tragedia.

⁴⁹ El conde de Volney, filósofo y orientalista francés, a la vuelta del viaje por Siria y Egipto realizado entre 1783 y 1785, deja escrita una extensa relación en dos volúmenes (1787), en la que incluye un capítulo (VII) dedicado al jefe mameluco, al que por cierto denomina Ali Bek, como Gálvez. No hay en él ni rastro de la historia de sus amores con la europea (Constantin-François de CHASSEBOEUF, Comte de VOLNEY, *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 & 1785*, Paris, Volland, 1787). Por su parte, el naturalista francés Sonnini de Manoncourt publicó en 1799 su *Voyage dans la Haute et Basse Égypte*, obra en la que, aun alabando la elegancia del relato de Savary, recrimina su falta de veracidad, y cita en especial «l'aventure romanesque et fabuleuse de la jeune et belle Marie» (Paris, Buisson, vol. II, pág. 321).

⁵⁰ Para valorar la distinta recepción de las obras de Volney y Savary en su tiempo, véase LANÇON, «Vers una reconnaissance», págs. 13-27.

⁵¹ Véase LANÇON, «Vers una reconnaissance», págs. 25-27.

de hecho, de gran provecho para nuestro teatro nacional, ya que sirvió como acicate para que una autora novel, con aspiraciones de reconocimiento institucional y popular, entreviese sus posibilidades a la hora de pergeñar un «drama oriental» –género que había ya dado reconocidos frutos en el teatro europeo– con una fábula novedosa dentro y fuera de nuestras fronteras.

Durante toda la centuria, los autores del teatro europeo habían venido proporcionando a sus respectivas escenas numerosas obras ambientadas en los imperios otomano y persa, en el norte de África, India, China, etc.⁵², tanto en forma de dramas serios, surgidos al calor de los nuevos estudios histórico-geográficos sobre el Este, como en un nutrido arco de piezas menores, de contenido trivial y tono burlesco, muchas de las cuales recogían en clave dramática los ecos de la famosa traducción realizada por Galland de *Las mil y una noches* (1704-1717). La realidad colonial de algunos países, como Francia o Inglaterra, y la proximidad geográfica de Oriente, el cual, a través del Imperio Otomano, quedaba situado en los siglos XVII y XVIII a las mismísimas puertas de Europa⁵³, explican fácilmente el interés de la producción científica y cultural del viejo continente por asimilar e incluso «domesticar» esa «otredad» tan inquietante como amenazadoramente cercana.

En las tablas de Drury Lane, Covent Garden y Haymarket, de hecho, se vieron intensas tragedias históricas de tema oriental, al estilo del *Mustapha* de David Mallet (1739) o la *Zoraida* de William Hodson (1779), pero también una extensa nómina de pantomimas, melodramas, *burlettas*, etc. de idéntica inspiración⁵⁴. A diferencia de la escasa participación femenina en el teatro español, a finales del XVIII las dramaturgas inglesas estrenaron con éxito piezas de tema

⁵² Como es bien sabido, el exotismo teatral dieciochesco, dentro y fuera de España, contempla también una productiva y conocida vertiente «americanista», que queda fuera, sin embargo, por las peculiaridades y la amplitud del asunto, de las líneas de interés de este trabajo, ceñido a la reelaboración dramática del tropo oriental.

⁵³ En los siglos XVII y XVIII, diversos territorios del sudeste y del centro de Europa, como Albania, Grecia, Hungría, Croacia, Serbia, Bulgaria, Macedonia, Rumanía, etc., eran parte del Imperio Otomano o estaban situados en su esfera de influencia. En este sentido, Oriente, indica Hüttler, comenzaba a las puertas de Viena, cerca de la cual una extensa frontera militar separaba el Imperio Otomano del de los Habsburgo. Fue en 1691 cuando el emperador germánico y rey húngaro Leopoldo I de Habsburgo consiguió expulsar a los ejércitos turcos fuera de su territorio. (Michael HÜTTLER, «Orientalism on stage: historical approaches and scholarly reception», en M. Hüttler y H. E. Weidinger, *Ottoman Empire and European Theatre*, Vol. I, *The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Vienna, Hollitzer, 2013, págs. 7-32).

⁵⁴ Sobre este particular, véanse Jane MOODY, *Illegitimate theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Daniel O'QUINN, *Staging Governance: Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2005; David WORRALL, *Harlequin Empire: Race, Ethnicity and the Drama of the Popular Enlightenment*, Abingdon & New York, Routledge, 2007; Bridget ORR, «Galland, Georgian Theatre, and the Creation of Popular Orientalism», en Saree Makdissi and Felicity Nussbaum (eds.), *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*, Oxford, Oxford University Press, 2008, págs. 103-129.

oriental, como la farsa *The Mogul Tale* de Elizabeth Inchbald, representada en el Theatre Royal en 1784, o la comedia *A Day in Turkey* de Hanna Cowley, vista por vez primera en Covent Garden en el año 1791⁵⁵. Entre tanto, en el teatro galo, modelo directo de nuestros autores nacionales, la tragedia oriental *stricto sensu*⁵⁶, de fondo filosófico y tono doctrinario –el *Mahomet Second* (1739) de De la Noue, por ejemplo, o las de Voltaire, *Zaire* (1732), *Tanis et Zélide* (1733), *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1736), *Mahomet* (1742), *Sésostris* (1776), etc.–, iba cediendo paso en las décadas finales de siglo al pseudoexotismo trágico de los epígonos del ginebrino –*La veuve de Malabar* (1770; 1780) de Lemierre; *Les Brame* (1783) de La Harpe–, con fortuna desigual⁵⁷, y, sobre todo, a la galantería elegante y voluptuosa de la ópera lírica y la comedia⁵⁸, al estilo de *Soliman second ou les Trois Sultanes* de Favart (1761)⁵⁹, *Le marchand de Smyrne* de Chamfort (1770), el *Vathek* (1779) de la condesa de Genlis o las exitosas secuelas de Lemierre, como *La Veuve de Cancale* de Pariseau (1780).

Más allá de las vías dramáticas concretas a través de las cuales llegara el exotismo orientalista a los escenarios europeos, haciendo gala de mayor o menor despliegue imaginativo en sus recursos y escenografía, o buscando la acquiescencia, en función del género y del tono adoptados, de un tipo de público u otro, lo cierto es que este «teatro de la alteridad»⁶⁰, como lo bautizó Boulaire, respondía

⁵⁵ Mita CHOUDHURY, «Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Women Playwrights as Orientalists», *Theatre Journal*, 47, 4, (Dec. 1995), *Eighteenth-Century Representations*, págs. 481-502.

⁵⁶ Como ya explicó Pierre MARTINO, la tragedia y la tragicomedia, que venían interesándose por el tropo oriental desde el XVII –*Ibrahim ou L'illustre bassa* (1642) de Scudéry, *Osman* (1656) de Tristan l'Hermite, *Bajacé* (1672) de Racine, *Tamerlan ou la mort de Bajacé* (1676) de Pradon, etc. – fueron en Francia los géneros dramáticos que disfrutaron en primer lugar de las nuevas perspectivas abiertas sobre Asia en el Siglo de las Luces, cediendo paso en la segunda mitad de la centuria a la ópera cómica y a la comedia exóticas de tinte orientalista (*L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris: Hachette, 1906).

⁵⁷ El exotismo melodramático y la espectacularidad de la tragedia *La Veuve du Malabar ou l'empire des coutumes* le valieron un éxito tan rotundo sobre las tablas francesas en 1780 que Lemierre consiguió su ingreso en la Academia francesa. Por el contrario, tres años más tarde, *Les Brame* de La Harpe, a la que la crítica le reprochó sus largas tiradas discursivas y su esacasa espectacularidad, solo se mantuvo un día en cartel (France MARCHAL-NINOSQUE, «Du Malabar à Cancale: une tragédie et sa parodie (*La Veuve du Malabar*, *La Veuve de Cancale*, 1780), ou quand l'Inde cesse d'être fabuleuse», *Littératures*, 62 (2010), Regards sur la tragédie 1736-1815, págs. 89-103. Sobre el exotismo francés de tema indio, véanse Dominique DE COURCELLES, *Littérature et exotisme (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Champion, 1997 y Jackie ASSAYAG, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Kimé, 1999.

⁵⁸ Las óperas cómicas de tema oriental, de hecho, se habían multiplicado en Francia desde la década de 1720. Hacia 1740 la «comedia oriental» ya era en Francia un género establecido como una forma de sátira social donde el Este y el Oeste acababan reconciliándose amablemente. Alexis Piron, Alain-René Lesage y Poullain de Saint Foix fueron los autores más prolíficos de esta modalidad hasta mitad de siglo.

⁵⁹ Charles-Simon Favart fue, junto a Marivaux, uno de los autores más renombrados de la Comédie Italienne, a la que dio más de 150 piezas, algunas de las cuales, como *Moulinet premier*, *Zélicsa* (1746), son parodias del *Mahomet Second* (1739) de De la Noue.

⁶⁰ Vanessa BOULAIRE, *La rencontre de l'Autre dans le théâtre français de la Saint-Barthelémy à la Révolution Française: enjeux politiques et philosophiques (XVIIème-XVIIIème siècles)*. Musique, musicologie et arts de la

a unas constantes ligadas a la expansión europea, al descubrimiento geográfico y discursivo del otro, y a la necesidad dieciochesca de autodefinirse, de reforzar desde el ámbito cultural el sentido de identidad colectiva que ya se estaba articulando diplomática, comercial y militarmente desde el siglo anterior⁶¹. Así, aunque las últimas décadas del XVIII no hicieron sino culminar pródigamente más de una centuria de ejercicios literarios de orientalismo, desplegados en una extensa variedad de géneros dramáticos y sobre todo narrativos⁶², el «renacimiento» de la fascinación por el Este en el último tercio del Setecientos⁶³ –inicio del «orientalismo moderno» formulado por Said⁶⁴– desarrollaba nuevas vías, que añadían una proyección ideológica a la exuberancia e imaginación con las que el tema venía construyéndose literariamente desde hacía más de un siglo.

Un repaso somero a la nómina de piezas francesas dieciochescas de tema exótico⁶⁵ nos confirma que las tablas del país vecino acogieron con especial fascinación la recreación realizada por sus dramaturgos del mundo mediterráneo turco-musulmán⁶⁶, con sus sultanes lascivos y crueles, sus esclavas propias o europeas, sus jenízaros despiadados, eunucos, visires maquiavélicos, etc., personajes todos ellos inspirados en muchos casos en la historia real o en otras contadas como tales por los viajeros, convenientemente adaptadas para hacer de los modelos originales (Osman, Selim, Fatima, Zaida, Bajacét, Roxelane, Mahomet, Soliman, etc.) reflejos de la propia sociedad gala. La figura del déspota oriental, foco principal de atención de este exotismo teatral de ambientación otomana, vino a constituir la viva encarnación dramática de la ambivalencia –fascinación y terror– con la que el individuo europeo contemplaba la «otredad» musulmana,

scène. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2013, pág. 210.

⁶¹ Michèle LONGINO, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pág. 2.

⁶² Véanse Srinivas ARAVAMUDAN, *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 2011; Suvir KAUL, «Styles of Orientalism in the Eighteenth Century», en Geoffrey P. Nash (ed.), *Orientalism and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, págs. 35-49.

⁶³ Para este concepto, véase Raymond SCHWAB, *La Renaissance Orientale*, Paris, Payot, 1950.

⁶⁴ Recordemos que antes de que Edward Said acuñara el concepto político-cultural de «orientalismo» moderno en 1978 y lo describiera como «la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental» (*Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, págs. 71), el término ya se usaba en el campo artístico, fundamentalmente francés, para referirse a las obras europeas que trataban asuntos relacionados con el Este y para describir el campo académico de los estudios orientales en los siglos XVIII y XIX.

⁶⁵ Para un listado de piezas francesas «orientalistas» en el XVIII, véase la citada tesis doctoral de BOULAI-RE, *La rencontre de l'Autre*, págs. 570-649.

⁶⁶ Como explica Longino, las orillas del sur y del este del Mediterráneo, a la vez familiares y exóticas, fueron desde el XVII los primeros escenarios elegido por los dramaturgos para ubicar sus historias, que posteriormente se abrieron a otros más lejanos (*Orientalism in French Classical Drama*, pág. 2). De todas las culturas exóticas que poblaban el imaginario popular dieciochesco, la del Imperio Otomano era, por su cercanía territorial, una de las pocas que podía ser objeto de experiencia directa por parte de un buen número de europeos occidentales.

con sus riquezas y sus éxitos militares, tan lejana en usos y costumbres pero a la vez tan próxima en términos geográficos; pero sobre todo alcanzaba una clara dimensión político-doméstica, pues a la par que permitía visibilizar, bajo la capa del divertimento cultural, un contra-modelo de gobierno, instalado en el absolutismo feroz y en la opresión al otro –y a la otra–, también servía para poner en escena un cierto nacionalismo patrio y reflexionar indirectamente, sorteando la censura, sobre algunos valores en boga, como la justicia o la igualdad. «El debate sobre Oriente que surge en diversos momentos del siglo XVIII, en Francia y en Inglaterra», explica Sánchez-Mejía, «es un debate sobre la cultura política occidental en los inicios de la expansión europea»⁶⁷. En el más genuino espíritu de las Luces, el teatro de tintes orientalistas se perfila pues como un instrumento político y pedagógico, cuyo objetivo, además de entretener, es reflexionar sobre la identidad nacional, hablar de la propia sociedad y hacer una crítica de ella⁶⁸. Este insistente «fantasma endoscópico» –tal como lo formuló Grosrichard en su célebre estudio sobre el orientalismo europeo⁶⁹–, especialmente palmario en el teatro dieciochesco, se apoyaba en un acusado prejuicio etnocéntrico⁷⁰ que, desde la incuestionable superioridad político-moral de Occidente, trataba de comprender lo conocido mediante lo que no lo era, de conjurar la amenaza del despotismo estableciendo analogías entre lo ajeno y lo propio, o leyendo en clave interna las conductas extranjeras.

Aun cuando, entre la extensa nómina de piezas francesas de tema oriental, las que tomaban como fuente la historia de Egipto fueran contadas⁷¹, la tragedia gala la incorporó a su catálogo temático desde que, en las décadas iniciales del siglo, las primeras relaciones de viajes al país de los faraones comenzaron a proporcionar detalladas descripciones geográficas de éste y a ilustrar profusamente a los lectores acerca del desarrollo de su civilización⁷². No en vano la historia oriental, había recalcado ya en 1736 el abate Le Blanc en su prefacio a la tragedia *Aben-Saïd, Empereur des Mogols* (1736),

⁶⁷ María Luisa SÁNCHEZ-MEJÍA RODRÍGUEZ, «Europa ante el espejo asiático: el debate sobre el “despotismo oriental” en el siglo XVIII», *Revista de estudios políticos*, 139 (2008), págs. 79-106; cit.pág. 80.

⁶⁸ «L'Orient est donc le miroir théâtral de l'Europe, dont l'image est déformée pour mettre en garde et éduquer les spectateurs, royaux ou populaires» (Boulaire, *La rencontre de l'Autre*, pág. 570). Véase también Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, pág. 9.

⁶⁹ Alain GROS-RICHARD, *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, London, Verso, 1998, pág. 31.

⁷⁰ «The project of Enlightenment», señala Yegenoglu en *Colonial Fantasies*, «needs to be understood [...] as [...] a process of temporalization which fostered a certain narrative of the world within which the West is anchored as the center» (Meyda YEGENOGLU, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pág. 96).

⁷¹ Véase BOULAIRE, *La rencontre de l'Autre*, págs. 570-649.

⁷² De hecho, en fecha tan temprana como 1735 se publicaba ya en París la *Description de l'Égypte*, de Benoît de Maillet (Genneau et Rollin fils).

offre á chaque pas des faits dignes de la majesté du cothurne; et quel succès n'en doivent pas attendre ceux qui courent cette brillante carrière, lorsque avec tout le génie et tous les talent que demande la tragédie, ils sauront encore par l'heureux choix des sujets lui donner les graces de la nouveauté⁷³.

El período faraónico en especial, escasamente conocido pero desbordante de grandeza, proporcionó a los dramaturgos franceses algunos ingredientes con los que garantizar, en línea con lo señalado por Le Blanc, la elevación indispensable al género trágico –la novedad, el exotismo, la extrañeza y el lustre– y también les proporcionó otros, como la tiranía y el despotismo, que alentaban las lecturas dieciochescas de lo oriental en clave política interna, «le détour exotique étant à l'évidence une des manières les plus productives de faire servir la souplesse de la forme tragique au débat des idées»⁷⁴. Aunque en la primera mitad del siglo ya es posible hallar alguna muestra temprana de todo ello, como la volteriana *Tanis et Zélide* (1733), es a partir de la década de los cincuenta cuando el programa de las Luces francesas consiguió hallar en el imaginario egipcio su plena expresión escénica y llevar a sus tablas numerosas tragedias cuajadas del fasto faraónico, piezas que actuaban a modo de espejo para que el país vecino pudiera reflexionar sobre sí mismo, su sociedad y sus costumbres⁷⁵. Centradas, como bien explica Bret-Vitoz, en el Egipto «clásico»⁷⁶, ninguna de ellas recuperó para la escena francesa la rebelión contemporánea de Ali Bey contra los turcos, ni tampoco su historia de amor con la esclava georgiana, pese a las jugosas posibilidades dramáticas que este conglomerado político-sentimental podría haber aportado al archiexplorado asunto del despotismo otomano. El tratamiento de este tema por parte de María Rosa de Gálvez no tenía, pues, precedentes en el teatro europeo, aunque sí lo tuviera la puesta en escena de esclavas de origen europeo convertidas, por la fuerza del amor o los avatares de la fortuna, en esposas de déspotas orientales, como ocurre en la tragedia que aquí estudiamos.

A este respecto ya sabemos que, desde la década de 1760, los ecos orientalistas habían llegado a las tablas nacionales en traducciones y adaptaciones de tragedias francesas e italianas, como las de Voltaire, Pradon, Chamfort, Cré-

⁷³ Jean-Bernard LE BLANC, *Aben-Saïd, Empereur des Mogols*, Paris, Chez Étienne Neaulme, 1736.

⁷⁴ Jean-Noël PASCAL, «Regards sur la tragédie au temps des épigones de Voltaire (1760-1800): l'histoire, la politique, l'exotisme», *Littératures*, 62 (2010), *Regards sur la tragédie 1736-1815*, págs. 7-21.

⁷⁵ Véanse, por ejemplo, *Aménophis* (1752) de Saurin, *Orphanis* (1773) de Blin de Sainmore, *Sésostris* (1776) de Voltaire, *Céramis* (1784) de Le Mierre, escrita el mismo año que las *Lettres sur l'Égypte* de Savarin, y la *Nephté* (1789) de Hoffmann (Renaud BRET-VITTOZ, «L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle: le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire», *Littératures*, 62 (2010), *Regards sur la tragédie 1736-1815*, págs. 73-87.

⁷⁶ BRET-VITTOZ, «L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle», págs. 73-87.

billon, La Harpe o Zeno, entre otras⁷⁷, y también en piezas originales, en una nómina escueta pero suficientemente representativa del interés nacional por esta temática que tenía fructuosas fuentes en el propio universo cristiano-musulmán del medievo español⁷⁸, pero que también se atrevió, en tono estrictamente trágico en los primeros años y con clara influencia del melodrama al final de la centuria, con asuntos «extraños», mundos más o menos lejanos y exóticos como China –*Viting* (1768) de Trigueros–, el Cáucaso –*Solaya o los Circasianos* (1770) de Cadalso–, Argel –*Zafira* (1787) de Luis Repiso–, Marruecos –*Brahem ben Alí* (1787) de Manuel Amigó–, Túnez –*Zorayda* (1792) de José Villaverde– o Ceilán –*Gombela o Suni-Ada* (1800) de Juan Francisco del Plano. A tenor del escaso recorrido público que alcanzaron algunas de las citadas, como las de Cadalso y Trigueros⁷⁹, el éxito de la de Gálvez, vista durante ocho días consecutivos en el madrileño Teatro del Príncipe, es digno de encomio. Obviamente, los treinta años que median entre las dos primeras y *Ali-Bek*, y el hecho de que esta última, atenta al gusto popular de entre siglos, desarrolle mucho más la carga melodramática que la ideológica, explican la diferente recepción de la una y las otras⁸⁰.

⁷⁷ Véanse, por ejemplo, las de Ramón de la Cruz, *Bayaceto* (1769), traducción del *Bajacét* de Pradon, y *Sesostris, rey de Egipto* (1767), adaptación de la ópera de Apostolo Zeno y Pietro Pariati; *El huérfano de la China* (1787) de Iriarte, traducida de la de Voltaire; las obras de Viera y Clavijo, *Los Barmecidas* (1795), traducida de la obra de La Harpe, y *Mustafá y Zeangir* (1800), de Chamfort; *Mahomet segundo, o el fanatismo de la gloria* (1797) del Duque de Aliaga, adaptación de la de La Noue; Zenobia y Rhadamisto (1799), traducción de Crébillon realizada por Zavala y Zamora; *Xerxes* (1801) de Miguel García Asencio, traducción de la tragedia del abate Bettinelli; o la *Semíramis* volteriana -manuscrita- del marqués de Palacios, Lorenzo de Villarroel. Respecto a la *Zaire* de Voltaire, fue la obra más traducida y adaptada en la España del XVIII, por Pablo de Olavide, Vicente García de la Huerta, Juan Francisco del Postigo y Margarita Hickey, entre otros (Sala Valldaura, *De amor y política*). Sobre la recepción en España de esta obra, véanse Francisco LAFARGA, «Traducciones españolas de *Zaire* de Voltaire en el siglo XVIII», *Revue de Littérature Comparée*, LI (1977), págs. 343-355; *Voltaire en España*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982; *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 2 vols. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983-1988; *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

⁷⁸ Los ejemplos de tragedias ambientadas en la España musulmana son numerosos y bien conocidos: *Guzmán el Bueno* (1767) y *Egilona* (1768) de Trigueros, *Don Sancho García* (1771) de Cadalso, *Guzmán el Bueno* de Moratín (1777), *La muerte de Munuza* (1792) de Jovellanos, *La Zoraida* (1798) de Álvarez de Cienfuegos, *Abdalazis y Egilona* (1804) de Vargas Ponce, etc.

⁷⁹ Como sabemos, *Viting*, escrita en 1768, no se representó en los coliseos públicos y solo se imprimió anónimamente en Barcelona en 1799. *Solaya o los circasianos*, por su parte, ni se publicó ni se representó.

⁸⁰ No olvidemos que, frente a la tragedia española, más apegada a la historia nacional que a los escenarios exóticos (SALA VALDAURA, *De amor y política*, págs. 101-102), la «comedia orientalista» daba sustanciosos frutos en España desde los años ochenta, en versiones heroicas u operísticas de gran aceptación popular. Es el caso de numerosas obras de Comella, como *Los hijos de Nadasti*, *La esclava del negro Ponto*, *La moscovita sensible*, etc.; *Clorinda o la valerosa persiana* (1782) de Miguel García Asencio, la cual, aunque se dice a sí misma «tragedia», no lo es; *Por guardar fidelidad, insultar a la inocencia y esclava por el honor* (1786) de Gertrudis Conrado; *El Mustafá y El gran visir otomano* (1789) de José Concha; *Las tres sultanas o Solimán II* (1793) de Rodríguez de Arellano –versión española de la de Favart–; *Acmet el magnánimo* (1793) y *El imperio de las*

De entre las piezas citadas, algunas, como la de Gálvez, seguían la propuesta europea de dramatizar amores interculturales. No es necesario apuntar a la *Zaïre* de Voltaire, puesto que la fortuna de esta esclava cristiano-musulmana en la corte de Orosman es sobradamente conocida, y la bibliografía crítica nos ha explicado ya en profundidad la extraordinaria acogida que tuvo la obra del ginebrino en España, incluida la traducción que de ella realizó Margarita Hickey, única autora, además de Gálvez, que se atrevió a transitar el orientalismo «trágico»⁸¹.

Algo menos popular es el caso de Roxelane, esclava ucraniana que en el XVI triunfó en el harén de Suleyman el Magnífico, pasó de concubina a esposa, fue madre de cinco de sus hijos⁸² y atesoró un notable poder político en la corte otomana. Dos siglos más tarde, el teatro francés la rescató en diversas ocasiones para sus tablas. Esta impactante historia de amor, por la que el sultán se atrevió a transgredir las tradiciones culturales otomanas y las políticas de género propias del serrallo –como no contraer matrimonio con las esclavas o respetar el principio reproductivo de un solo hijo por concubina–, constituía, sin duda, una historia de gran potencial dramático, pues, por un lado, ofrecía un retrato del déspota oriental acorde con la concepción del «Otro» otomano cimentada por el imaginario dieciochesco –poderoso en el ámbito público, débil en el privado; generoso pero cruel e inquietante–, mientras que, por el otro, construía una instructiva metáfora, a través del cuerpo femenino de Roxelane y de su influencia sobre Solimán, del poder civilizador europeo. Probablemente a causa de todas estas razones, la esclava georgiana redimida y triunfadora llegó a la escena del país vecino tanto en clave trágica –*Mustapha et Zéangir* (1776) de Chamfort– como en formato cómico, convertida por Charles-Simon Favart en una de las tres protagonistas de la exitosísima pieza *Les Trois Sultanes ou Soliman II* (1761), basada en la novela epónima de Marmontel y ejemplo paradigmático de la voluntad del teatro francés de las Luces de presentarse como vehículo y expresión del deseo de reformular al «Otro» oriental de acuerdo con los dictados político-culturales de Occidente.

Conviene señalar, por sus concomitancias con la protagonista de *Ali-Bek*, que la Roxelane diseñada por Favart, elemento occidentalizador llegado al serrallo para civilizar al sultán Suleyman en nombre del humanismo y del universalismo franceses, portavoz de la lógica, de la razón y del progreso europeos en el corazón del despotismo oriental, representante de la capacidad de agencia y de los valores femeninos en pleno siglo de las Luces, tuvo bastante eco en

costumbres (1801) de Zavala y Zamora; *El califa de Bagdad* (1801) –traducción de Boïeldieu erróneamente atribuida a María Rosa de Gálvez–; *Las esclavas amazonas* (1806) de la propia Gálvez; etc.

⁸¹ Véanse notas 7 y 77.

⁸² Galina YERMOLENKO, «Roxolana: The Gratest Empresse of the East», *The Muslim World*, 95 (April 2005), págs. 231-248.

la España finisecular a través de las traducciones de Rodríguez de Arellano, siendo la versión en prosa puesta en escena el mismo año que la de Gálvez⁸³. En cualquier caso, el asunto de los paganos enamorados de cristianas tenía ya, como mostró Lafarga⁸⁴, suficiente recorrido en el teatro español como para que la autora malagueña entreviese la oportunidad de replicarlo a través de la historia de Ali-Bek y su esclava europea. El motivo, de hecho, había hecho ya fortuna en nuestras tablas en tono trágico –a través de las ya señaladas traducciones y adaptaciones de *Zaire*– y muy especialmente en formato cómico-melodramático, como en las versiones citadas de Rodríguez de Arellano, en *La esclava del negro Ponto* (1781) de Comella o en *Acmet el Magnánimo* (1792) de Zavala y Zamora, entre muchas otras piezas que, como hemos mostrado, crearon el caldo de cultivo necesario para que Gálvez se estrenara como dramaturga desplegando una vez más sobre las tablas madrileñas la exitosa parafernalia orientalista de velos islámicos, soldados mamelucos, sultanes déspotas y cristianas oprimidas. El elemento diferenciador respecto a la dramaturgia precedente era el género de la autora, que, como veremos a continuación, condiciona notablemente la proyección ideológica y el mensaje de su tragedia.

Despotismo, libertad y perspectiva de género

Como explicó en su momento María Angulo a propósito de las comedias de Comella, el teatro sentimental y de costumbres del XVIII, que pivota fundamentalmente en torno a problemáticas ligadas a la vida de las mujeres, siempre fue muy femenino en su temática⁸⁵. El sustrato ideológico de las Luces en materia socio-familiar –los modernos valores éticos, la reforma de las costumbres y de las instituciones obsoletas, la razón sensible como eje de la conducta humana en el ámbito privado, etc.– se defendió en escena dando protagonismo a mujeres inocentes y virtuosas de clase acomodada, que, con sus propias artimañas o con la ayuda de varones ilustrados de talante progresista, conseguían poner en solfa principios y actitudes reaccionarios, mostrando el camino hacia la felicidad

⁸³ Según Andioc y Coulon, el *Solimán II* de Rodríguez de Arellano, en verso, se representó en el Teatro de la Cruz el 7 de junio de 1793. Otra traducción suya en prosa de la misma obra de Favart, *Las tres sultanas*, se representó en los Caños en diversas ocasiones entre 1801 y 1808 (*Cartelera*, vol. II, págs. 851 y 867).

En el *modus operandi* trágico, recordemos que Viera y Clavijo ofreció otra versión de la historia en su traducción de 1800 de la obra de Chamfort, *Mustafá y Zeangir*, que no se imprimió.

⁸⁴ Francisco LAFARGA, «Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII», *Anales de literatura española*, 10 (1994), págs. 173-192; «Exotismo oriental en el teatro español del siglo XVIII», en Aboubakr Chraïbi y Carmen Ramírez Gómez (dirs.), *Les mille et une nuits et le récit oriental: en Espagne et en Occident*, Paris, Harmattan, 2009, págs. 165-174.

⁸⁵ María ANGULO, «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2 (Fall 2002), págs. 281-302.

individual y la armonía familiar, y por ende, colectiva. La exploración de ese terreno dramático, que requería situaciones y escenarios domésticos, y apelaba con carácter tan preventivo como ejemplarizante a la realidad cotidiana del público, no fue ajena a los intereses de las autoras finiseculares, que tomaron su dilatada experiencia femenina en el ámbito de lo privado como factor legitimador de su intervención en el de lo público a través del teatro. Así, la propia Gálvez y algunas otras –Rita de Barrenechea, María Lorenza de los Ríos, Isabel María Morón, María Martínez Abello, etc.– ofrecieron pública o privadamente comedias originales donde daban amable solución dramática a cuestiones de orden amoroso-familiar en sintonía con la ideología reformista de las Luces.

No obstante, si dar respuesta a determinadas inquietudes de su sexo era, para las autoras españolas, viable en el plano cómico-sentimental de fines del Setecientos, bastante más complejo, a la vista de los escasos resultados, debió de resultarles el elevar estos intereses al campo de la tragedia, donde se dirimían asuntos de gran carga ideológica y se proyectaban mensajes éticos y socio-políticos considerados ajenos tanto a la razón como a los problemas femeninos. Tal y como apuntamos al comienzo de este trabajo, la excepcionalidad de Gálvez en este campo responde precisamente a su capacidad para servirse del género trágico *pro domo sua* en una doble dirección: en beneficio de sus intereses personales, aquilatando un prestigio autorial imprescindible para tener acceso a las tablas y las imprentas nacionales, y como plataforma de reivindicación y defensa de su propio sexo. No se nos escapa que en un campo literario predominantemente masculino y receloso ante la creatividad de las mujeres, este inusual cultivo de lo trágico por parte de Gálvez solo pudo materializarse a través de una perspicaz operación de transferencia ideológica, en la que los valores femeninos se presentaran como paradigma y horma de los principios éticos que sustentaban el proyecto reformista ilustrado. Precisamente *Ali-Bek*, primera tragedia de Gálvez, distinguida por las instituciones literarias coetáneas para ser publicada en la colección Teatro Nuevo Español, constituye una muestra ejemplar de la apuesta de la autora por visibilizar y poner en valor la contribución de las mujeres a la difusión de algunos de los valores fundamentales del programa axiológico de las Luces, como la felicidad y la libertad.

No es coincidencia, obviamente, que en la obra lo femenino aparezca condensado en un único personaje, Amalia, eje estructural de la tragedia y vehículo de los valores, la ideología y el mensaje esperanzador que ésta sostiene, ni que quienes disponen el mundo que la rodea, amenazador y hostil, cegado por la ira y la venganza, sean todos ellos hombres, de diverso origen y estatus –mamelucos, europeos, esclavos, condes, gobernantes, padres, amantes, etc.– pero unidos por una misma condición masculina que los compele a ejercer su poder sobre «el

otro» –y especialmente sobre «la otra»–, ignorando los dictados de la razón, los principios de la sensibilidad y los derechos fundamentales del individuo, sea este último esclavo, mujer o una conveniente aleación de ambas cosas a la vez, como la protagonista de la obra. Y es que en este universo despótico, convenientemente ubicado en la barbarie oriental, allá donde las luces europeas no llegan a iluminar los oscuros recovecos del alma humana, Amalia cobra un relevante valor simbólico como víctima de una doble tiranía: la privación de libertad y la opresión sexual por razón de género. Desde su primer cautiverio, a la edad de dos años, Amalia, vendida en reiteradas ocasiones, abandonada, cedida como esclava y, finalmente, raptada, se ha ido construyendo como mujer mediante actos variados y reiterados de violencia masculina, de coerción física y moral por parte de los hombres que la rodean⁸⁶.

Como veremos a continuación, la tragedia que tiene lugar en estos cinco actos incide, a través de peripecia, lances, caracteres y agnición, en las razones que hacen posible el infortunio de Amalia: el mundo en el que se ha visto inserta de forma accidental rezuma desigualdad, violencia, tiranía, rivalidad, destrucción y, como consecuencia de todo ello, infelicidad. «El mundo todo / es para mí un desierto», resume la protagonista, «donde fieras, / la ambición, la maldad y la perfidia / disputan el poder y la grandeza. / Horror por todas partes, sangre, muerte / respiran estos climas; donde quiera / que el rostro vuelvo, que mis ojos fijo, / veo desolación»⁸⁷.

Salvo Amalia, única en su especie –única mujer y también sola portavoz del discurso ético de la obra–, los personajes de *Ali-Bek* se mueven alentados por impulsos pasionales –eros, ambición, codicia, rencor, venganza, etc.–, propios de una sociedad y de una cultura bárbaras, primitivas, ajenas por tanto a los valores racionales de igualdad y de respeto por las mujeres que garantizan la felicidad individual y la armonía social en el seno de la civilización.

De sobra sabemos que civilización e ilustración fueron conceptos indesligables en el pensamiento dieciochesco⁸⁸. Desde el célebre discurso de Turgot en la Sorbona a mitad de siglo, *Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano* (1750), hasta el contundente ensayo de su discípulo Condorcet, *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1795), pergeñado

⁸⁶ Amalia no tiene, de hecho, apenas recuerdo de la libertad. Con dos años, fue hecha cautiva junto a sus padres, y los tres vendidos a Morad Bey; años más tarde, su propio padre, egoístamente para salvar su vida, la traspasó a Ibrahim Bey. Tras esto, fue cedida como esclava a Ali-Bek. Y finalmente, cerrando el círculo de la posesión masculina, raptada por Mahomad para devolvérsela a Morad, es decir, para restituir el objeto sexualizado que es Amalia a su primer dueño.

⁸⁷ *Ali-Bek*, pág. 150.

⁸⁸ Anthony PAGDEN, *The Enlightenment and why it still matters*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pág. 204.

casi cinco décadas más tarde durante la represión del Terror Revolucionario, el sistema axiológico de las Luces había ido desarrollando la idea moderna de un progreso humano ilimitado e irreversible, ligado al aumento del grado de civilización de los pueblos y a la búsqueda de la sabiduría, la virtud y la perfección. En España, como ya mostró en su día Maravall a través de los textos de Forner, Jovellanos, Cienfuegos y Meléndez Valdés, entre otros, el tándem progreso-felicidad-virtud formó parte también de la ética humanitaria nacional, que desde los diferentes campos del saber y del poder (política, economía, pedagogía, etc.) impulsó un programa de promoción de la felicidad individual, sustentado sobre la virtud e indesligable de la idea de progreso general de la nación⁸⁹.

Con más titubeos, sin embargo, encajaron en el programa ilustrado de progreso y civilización otros conceptos dieciochescos como la libertad y la igualdad, principios fundamentales de las sociedades modernas occidentales, los cuales, en el mismo siglo que les dio forma, estuvieron sometidos a no pocas paradojas y contradicciones. La idea de que una razón común a todos los individuos debía impulsarlos hacia la libertad y generar idénticos derechos entre ellos, pasó a formar parte del programa teórico de buena parte de los pensadores más avanzados del Setecientos, como los dos ya citados –Turgot y Condorcet–, Hobbes, Voltaire, Locke o Diderot, entre otros. Pero aun cuando algunos de ellos fueron considerablemente críticos con ciertas materializaciones concretas de esas ideas, como las prácticas colonialistas y esclavistas, o incluso la dinámica patriarcal de sometimiento de las mujeres⁹⁰, las aspiraciones de igualdad y de libertad no consiguieron desterrar los prejuicios ilustrados de raza y de género, ni socavar los argumentos biológicos, socio-políticos e incluso climatológicos y geográficos que cimentaban la superioridad dieciochesca del varón blanco sobre cualquier ejemplo de «alteridad»⁹¹ dentro y fuera de los límites del Occidente civilizado. De hecho, como ya explicó Pateman, la condición del «otro» –no blanco, no

⁸⁹ José Antonio MARAVALL, «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», *Mélanges offerts à Charles Vicent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. 1, págs. 425-462.

⁹⁰ El marqués de Condorcet, por ejemplo, indica en su citado *Bosquejo* que la igualdad entre los sexos es condición necesaria para alcanzar la perfección de la especie humana: «Entre los progresos del espíritu humano más importantes para la felicidad general, debemos contar la destrucción completa de los prejuicios que han establecido entre los dos sexos una desigualdad de derechos funesta para el mismo que la favorece» (en Alicia PULEO, *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 107-108).

⁹¹ Para esta cuestión, véase la «Introducción» de María José VILLAVERDE RICO y Gerardo LÓPEZ SASTRE a *Civilizados y salvajes. La mirada de los ilustrados sobre el mundo no europeo*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015, págs. 9-24, así como los capítulos del mismo volumen de VILLAVERDE RICO, «Paradojas de los ilustrados: de la igualdad a la justificación del racismo», págs. 25-51, y de Paloma de la NUEZ, «Civilizados, bárbaros y salvajes en la teoría del progreso de Turgot», págs. 199-214.

occidental, no varón— en la epistemología ilustrada no fue la de sujeto de razón ni ciudadano de pleno derecho, sino la de súbdito⁹².

Precisamente por la asimetría entre los sexos que emanaba del pensamiento de la Ilustración, y que se materializó en el contrato social rousseauiano⁹³, libertad e igualdad fueron conceptos que interesaron especialmente a las mujeres. De hecho, hacia finales de la centuria y en diversos países europeos, las voces femeninas reclamaron insistentemente la parte que les correspondía en este programa ilustrado de valores destinados a la reforma socio-moral.

Desde la Francia de la Asamblea Nacional, por ejemplo, la ciudadana y panfletista Marie Gouze, más conocida como Olympe de Gouges, había defendido públicamente en 1791 «les droits naturels inaliénables et sacrés de la femme»⁹⁴ como vía para la felicidad colectiva, en consonancia con las demandas de otras revolucionarias⁹⁵. Precisamente el punto 4 de su *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) reclamaba la aplicación de la razón y de las leyes naturales para garantizar que la libertad y la justicia sustituyeran a la tiranía de un sexo sobre el otro: «La liberté et la justice consistent à rendre tout ce qui appartient à autrui; ainsi l'exercice des droits naturels de la femme n'a de bornes que la tyrannie perpétuelle que l'homme lui oppose; ces bornes doivent être réformées par les lois de la nature et de la raison»⁹⁶. Como sabemos, De Gouges fue condenada dos años más tarde por el Tribunal Revolucionario y guillotizada.

Un año después de la *Déclaration* de su compatriota, la «amazona» Théroigne de Méricourt llamaba a las mujeres francesas al ejercicio de la razón, la justicia y la libertad en los siguientes términos:

Mais françaises, actuellement que les progrès des Lumières vous invitent à réfléchir, comparez ce que nous sommes avec ce que nous devrions être dans l'ordre social. Pour connaître nos droits et nos devoirs, il faut prendre pour arbitre la raison, et guidées par elle, nous distinguerons le juste de l'injuste. [...] Citoyennes, [...] nous aussi nous voulons mériter une couronne civique, et briguer l'honneur de mourir pour une liberté qui nous est peut-être plus chère qu'à eux, puisque les

⁹² Carol PATEMAN, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.

⁹³ Rosa COBO BEDÍA, «Influencia de Rousseau en las conceptualizaciones de la mujer en la Revolución Francesa», en C. Amorós (coord.), *Actas del Seminario Feminismo e Ilustración, 1988-1992*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 183-190.

⁹⁴ Olympe DE GOUGES, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791.

⁹⁵ Véase el compendio de textos que ofrece Alicia PULEO, *La Ilustración olvidada*, págs. 109-163.

⁹⁶ O. DE GOUGES, *Déclaration*.

effets du despotisme s'appesantissent encore plus durement sur nos têtes que sur les leurs⁹⁷.

En ese mismo y convulso año de 1792, la británica Mary Wollstonecraft, también estimulada por el aliento de la Francia revolucionaria, defendía la implicación de las mujeres en el proyecto ilustrado a través del acceso a la educación y a la razón, la consecución de derechos políticos e igualdad económica, la práctica de la virtud y el ejercicio de la libertad y de la felicidad:

Que si los hombres luchan por su libertad y se les permite juzgar su propia felicidad, ¿no resulta inconsistente e injusto que subyuguen a las mujeres, aunque crean firmemente que están actuando del modo mejor calculado para proporcionarles felicidad? ¿Quién hizo al hombre el juez exclusivo, si la mujer comparte con él el don de la razón? [...] ¿Puede creer que sólo se la creó para someterse al hombre, su igual, un ser que, como ella, fue enviado al mundo para adquirir virtud? ¿Y puede permanecer en dependencia absoluta de la razón del hombre, cuando debe subir con él los arduos escalones del conocimiento? [...] Porque el uso adecuado de la razón es lo único que nos hace independientes de todo, excepto de la misma razón despejada, a cuyo servicio está la libertad perfecta⁹⁸.

Salvando las evidentes distancias contextuales, vitales e ideológicas entre estas autoras, situadas en la avanzadilla del pensamiento feminista europeo de entre siglos, y María Rosa de Gálvez, quien, en consonancia con su estatus social, desarrolló su labor al calor de las instituciones borbónicas, midiendo con gran tiento los límites aceptables en los mensajes de sus propuestas dramáticas, no deja de ser interesante constatar los nexos y las afinidades que se observan a finales del XVIII en los intereses de la escritura de las mujeres en cuanto a la reflexión sobre la condición de su propio sexo en el mundo moderno. En este sentido, los conceptos sobre los que Gálvez levanta su tragedia *Ali-Bek* y que se encuentran en el punto de mira del fundamento pedagógico de ésta –el ejercicio civilizado de la razón sensible como garantía de la libertad y de la felicidad de las mujeres, y por extensión, de la sociedad entera–, eran, pues, parte del programa profeminista de las ilustradas europeas y, como mostró Elizabeth Franklin Lewis, también de la escritura de las españolas a finales del XVIII⁹⁹. Para

⁹⁷ Théroigne DE MÉRICOURT, «Discours prononcé à la Société fraternelle des minimes le 25 mars 1792, l'an quatrième de la liberté par Mlle. Theroigne», Paris, 1799, págs. 4, 7-8.

⁹⁸ Mary WOLLSTONECRAFT, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 58.

⁹⁹ Para el desarrollo de esta idea en algunas de las escritoras de la Ilustración en España (Amar, Hore y la propia Gálvez), remito de nuevo al excelente trabajo de Elizabeth Franklin LEWIS, *Women Writers in the Spanish Enlightenment*.

defenderlos sobre las tablas, la escritora malagueña los entreteje en su tragedia, además, con un motivo propio del argumentario de las Luces que había tenido ya sólido recorrido dentro y fuera de nuestras fronteras: la relación entre el trato que una sociedad otorga a sus mujeres y el grado de civilización alcanzado por aquélla¹⁰⁰.

A finales del Setecientos, la noción que vinculaba el progreso político y económico con el estado de las relaciones socio-familiares entre los sexos había venido ya desarrollándose teóricamente desde hacía décadas por los filósofos e historiadores franceses y anglosajones –Raynal, Voltaire, Marmontel, Turgot, Hume, Ferguson, Smith, Robertson, etc–, y había sido, además, profusamente ejemplificada por el exotismo dieciochesco, cuyo anecdotario sobre la cuestión, a partir de la imagen del «serrallo» islámico como alegoría del primitivismo y la barbarie, alcanzaba a todos los géneros literarios, incluido, como ya hemos mostrado en el epígrafe anterior, el dramático. Esta visión ilustrada de la historia, que planteaba el trato entre los sexos como exigencia y muestra del superior refinamiento de costumbres alcanzado por una nación civilizada, tendía a establecer una comparación inevitable entre la sumisión de las mujeres en los pueblos «primitivos», «bárbaros» o «despóticos» y la consideración de la que supuestamente gozaban en Occidente, idea que en suelo nacional habían defendido algunas féminas ilustradas, como la propia Josefa Amar y Borbón en el *Memorial Literario* (1786):

Diremos, sí, que la fuerza destruye la igualdad y borra la semejanza de unos a otros. De poco servirá que la aptitud sea la misma en el esclavo que en su Señor, si la opresión en que está, le impide usar de su derecho y de su razón. Pónganse los dos en un perfecto nivel y entonces se podrá hacer juicio recto. La violencia no puede establecer leyes universales: así, sujétense en hora buena las mujeres que han nacido, y se han criado en el país de la tiranía, y de la ignorancia; la necesidad las obliga a ello por ahora, pero no pretendan degradar al sexo en general. Distinta vista ofrece la situación de este en otra gran parte del mundo. Las mujeres, lejos de tener el nombre de esclavas, son enteramente libres, y gozan de unos privilegios que se acercan al extremo de veneración¹⁰¹.

¹⁰⁰ Remito, para el desarrollo de este argumento, al epígrafe «*Barbarie y civilización como medidas de la condición femenina*», en Mónica BOLUFER PERUGA, Isabel MORANT, María José de la PASCUA, Gloria ESPICADO, Inmaculada URZAINQUI y Juan GOMIS, *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, págs. 46-54.

¹⁰¹ Josefa AMAR Y BORBÓN, «Discurso en defensa del talento de las mugeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres», Biblioteca Virtual Universal, 2003. En el trabajo citado de Bolufer *et al.* se recogen otros ejemplos de utilización de este tópico por parte de las ilustradas, como es el caso de «Beatriz Cienfuegos» (Beatriz Manrique de Lara), *La Pensadora Gaditana* (pags. 49-54).

En el *Ali-Bek* de Gálvez, las tropelías sufridas por Amalia, traslación simbólica de la opresión sexual que caracteriza el harén musulmán –y, sin necesidad de hilar muy fino, también de la condición femenina universal–, están en perfecta consonancia con la barbarie despótica y el caos político absoluto reinantes en el Egipto masculinizado que pincela la autora. Su «poética del exceso»¹⁰² a base de lágrimas, sensibilidad y patetismo, alcanza así un carácter preventivo y catárticamente aleccionador para cualquier sociedad y gobierno tentados de no implementar el programa ideológico de las Luces.

Como en el citado discurso de Amar y Borbón, la reivindicación de género presente en *Ali-Bek* se canaliza activando el eurocentrismo que impregna el discurso ilustrado sobre «el otro». Nos interesa en este punto traer a colación el sugerente ensayo de Reina Lewis, *Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation*, muy ilustrativo de la forma en que las victorianas que escribieron sobre Oriente se vieron sometidas a complejas tensiones entre las posibilidades que su ambigua posición en el discurso hegemónico les ofrecía a la hora de plasmar sus representaciones de la otredad y la extraordinaria capacidad de las formaciones ideológicas dominantes para neutralizar cualquier conato de transgresión en las producciones femeninas¹⁰³. Salvando las evidentes distancias, es posible identificar en Gálvez parecidas contradicciones a las experimentadas por las escritoras británicas del XIX como sujetos del discurso orientalista, debatiéndose en sus textos entre una insoslayable posición «imperialista», procedente de la activación de categorías como la clase social o la raza en su mirada al Este, y la perspectiva de género, que las lleva a enfocar la problemática de los sujetos subalternos no occidentales a través de y en relación con su propia posición periférica dentro de la sociedad patriarcal.

Patente queda este conflicto de intereses en *Ali-Bek* cuando, apenas iniciada la obra, al enorgullecerse el traidor Mahomad de la tiranía sexual de los harenes¹⁰⁴, Morad Bey –que resultará ser el personaje masculino con menor carga negativa y también el único que se salve del inexorable *pathos* trágico– explica la diferencia entre el libre y sincero amor occidental y la esclavitud sexual

¹⁰² Tomo prestada de Lewis la aplicación a Gálvez del concepto «poetics of excess», ya explorado por la crítica anglosajona para las escritoras norteamericanas y británicas del XVIII y del XIX: «Gálvez too “over acts”. Her “poetics of excess” is everywhere. The tragic heroines suffer excessively, while male antagonists are excessively cruel». (*Women Writers in the Spanish Enlightenment*, pág. 105).

¹⁰³ Reina LEWIS, *Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation*, London & New York, Routledge, 1996.

¹⁰⁴ «¿Qué es el amor al fin en nuestro clima? / Una sombra fugaz, una voz vaga, / que en el harén gozamos sin peligro, / sin susto, ni temor; allí humilladas / de Mingrelia y Georgia las bellezas / disputan de su dueño una mirada. / Soberanos del sexo, a nuestro arbitrio gozamos el deleite» (*Ali-Bek*, pág. 125).

propia de los regímenes tiránicos propios de Oriente¹⁰⁵. Es ese mismo prejuicio eurocentrista el que lleva a Gálvez a presentar a los personajes masculinos de la tragedia como falsos adalides de una libertad impostada, y a proponer a Amalia como agente civilizador en el seno de la barbarie. Ante la condición vital de la heroína trágica, que se autodescribe como «esta infeliz que nunca ha conocido la dulce libertad»¹⁰⁶, los hombres que manejan los hilos de ese universo oriental, Morad y Ali-Bek, se postulan como salvadores o redentores de su pueblo¹⁰⁷, negándose a reconocer su talante despótico, aunque lo cierto es que ninguno de ellos muestra humanidad ante el triste destino de la esclava ni es capaz de identificar los derechos –inalienables incluso para las mujeres– que sus primitivas pasiones vulneran. La obra se sustenta pues sobre la paradoja de que quienes confiesan querer liberar a su pueblo de la tiranía otomana y a la propia Amalia del yugo ajeno, pugnan por mantenerla prisionera en el propio. Como contrapunto de ese sesgado y perverso concepto de libertad propio de una «mansión de fieras, cuya sangre / baña el trono feroz del despotismo»¹⁰⁸, el discurso civilizador, racional y virtuoso de Amalia trae a escena los valores éticos de la Europa ilustrada, consiguiendo al final iluminar, con sus alegatos prolibertarios, a quien ha de regir los destinos del pueblo egipcio. Así, en la última escena, aprovechando las concesiones a la virtud sentimental propias ya del cambio de siglo, Morad Bey aprende y ejerce en positivo su *potestas* masculina, que la obra no discute, liberando a Amalia para que pueda regresar felizmente al corazón de la Europa civilizada.

En este sentido, la transgresión latente en el hecho de que sea una mujer, la heroína trágica, quien actúe de motor europeizador y civilizador, y también quien aleccione al «otro» extranjero en el camino de la razón virtuosa, queda compensada en los momentos finales, al recuperar el control de la razón todos los hombres extraviados: Morad, por un lado, que ya no encarna al tirano oriental sino al buen gobernante capaz de liderar la liberación del pueblo egipcio del despotismo turco, e incluso Ali-Bek, quien con su último suspiro ofrece la lección política de la tragedia, instruyendo a su sucesor sobre las cualidades

¹⁰⁵ «¡Tú comparas / el tierno amor con el brutal deleite; / el amor, que en Europa ofrece el alma / en voluntario don a quien adora, / con las caricias tristes y forzadas / que hace la esclavitud a sus tiranos! / A ti no te corresponden las sagradas / prendas de libertad y de albedrío, / porque no las conoces: la inhumana / ambición de mandar estos países / abrigas en tu seno; si lograrla / esperas por mi medio, no compares / el tierno amor a una pasión tan baja» (*Ali-Bek*, pág. 126).

¹⁰⁶ *Ali-Bek*, pág. 150.

¹⁰⁷ Así se reivindica Ali-Bek ante Amalia: «La ambición otomana, despojando / nuestro nuevo poder, abatió fiera / una nación formada en los combates, / Yo grito, libertad [...]» (*Ali-Bek*, pág. 152); «Yo en mi carrera / semejante al torrente caudaloso / del Nilo bienhechor, que de la tierra / los senos abrasados fertiliza, / logré por mis hazañas que vivieran / en paz y libertad los oprimidos» (*Ali-Bek*, pág. 160).

¹⁰⁸ *Ali-Bek*, pág. 189.

sensibles imprescindibles para ostentar el liderazgo de su pueblo: la compasión y los afectos¹⁰⁹. La relevante función dramática y socio-política de lo femenino, vehicular el mensaje ilustrado de la obra y ser coadyuvante fundamental de la rectificación de un Estado extraviado, conduce pues a la recuperación masculina del espacio de lo público, condensada en la figura del soberano garante de los valores liberales.

Es parte también de la conformidad de Gálvez con el sistema socio-sexual dieciochesco el hecho de que Amalia, pese a encarnar el ejercicio femenino de la razón virtuosa –lo cual, evidentemente, constituye en sí mismo un desafío a las posiciones más tradicionalistas del patriarcado dieciochesco sobre el reparto de capacidades intelectuales entre hombres y mujeres–, se amolde sin embargo a los fundamentos esenciales del rol de género que le corresponde. Respetuosa con ellos, y aun teniendo conciencia clara de su falta de libertad, que condena en reiteradas ocasiones, la heroína se mantiene fiel a Ali-Bek porque acata y respeta sus deberes conyugales; así replica a su padre, cuando éste le reprocha su sorprendente lealtad al Bey de Egipto: «mas vos mismo / desde mis tiernos años me habéis hecho / conocer los deberes de una esposa. / Yo los amo, señor, yo los respeto / como mi religión me los impone»¹¹⁰. En este sentido, la coherencia dramática de la fidelidad matrimonial de Amalia, necesaria para asentar la ejemplaridad femenina del personaje, queda garantizada porque, en concordancia con la ambivalente idiosincrasia moral de los héroes de la tragedia dieciochesca, siempre escindidos en conflictos íntimos y públicos, Ali-Bek resulta ser un déspota oriental capaz de reclamar la libertad, de actuar con bondad y justicia, de ajustarse a la monogamia occidental por amor y de respetar la religión cristiana¹¹¹. Por ello, la muerte del jefe de los mamelucos al final de la obra es, de entre las varias con las que nos obsequia la autora, la más trágica, la que más conmueve y también la que más pavor suscita, pues, paradójicamente, viene a expiar un «pecado original» –la violencia cometida contra Amalia al convertirla simultáneamente en esclava sexual e idolatrada esposa– al que no era difícil encontrar reflejo en ciertas prácticas occidentales socio-familiares coetáneas al público espectador.

¹⁰⁹ «Todo te acordará la independencia / con que fue soberano mi dominio. / Síguelo derramando, no la sangre... / sino el favor que implora el afligido... Nunca el rigor... conquista los afectos; si pones esta máxiam en olvido... Quizá, corriendo el tiempo... en estos climas / serán los mamelucos maldecidos» (*Ali-Bek*, pág. 192).

¹¹⁰ *Ali-Bek*, pág. 167.

¹¹¹ «Si fue esclavo Ali-Bek», razona Amalia, «ya solo es héroe / su bondad, sus victorias y sus lauros / le hicieron digno de mandar el pueblo, que de un infame yugo ha libertado. / Si él me nombra su esposa; si en mi obsequio / las tiránicas leyes del serrallo / para siempre rompió; si compasivo / concede libertad a los cristianos, / contra tantas virtudes mal pudiera / negarle un corazón, que ha conquistado / amante y generoso. Tú no ignoras / que de mi religión los ritos santos / el nombre y los deberes de una esposa / justamente en la tierra consagraron» (*Ali-Bek*, pág. 146)

Para allanar el camino de la cautiva hacia su libertad, los dos opresores, padre negligente (el conde bajo el disfraz de Hassan) y esposo tirano (Ali-Bek) se envenenan mutuamente, aprovechando los ecos del sustrato histórico que nutre la obra. Esto y el posterior encumbramiento de Morad como Bey de Egipto facilitan la catarsis trágica, ya que, al liberar accidentalmente a Amalia de sus deberes conyugales, ofrecen la vía dramática oportuna para que ésta pueda reclamar la libertad al final de la obra sin merma de su virtud femenina. El hecho de que en las últimas escenas de la obra de Gálvez, Amalia haya de suplicar a Morad por su libertad¹¹², que obtiene como graciosa concesión de un poder masculino que ya se ha legitimado e institucionalizado, ratifica la tesis de la tragedia, la cual, como avanzábamos anteriormente, apunta a mostrar en clave dramática los desequilibrios de género inherentes a la sociedad de su tiempo y los beneficios de una revisión del papel de las mujeres en ella.

En estas consideraciones finales, tomo prestada y hago extensiva a Gálvez la acertada apreciación de Catherine Jaffe sobre las obras de otra dramaturga ilustrada, María Lorenza de los Ríos, al señalar que ponen en escena «las inquietudes experimentadas por las mujeres de su sociedad que adivinaban la falta de continuidad entre la nueva política liberal y sentimental y sus propias vidas»¹¹³. *Ali-Bek* persigue esa continuidad, estableciendo dramáticamente una relación de necesidad entre los valores de progreso y la condición femenina. Por ello, más que apuntar a las «debilidades» en la ideología de género de Gálvez, proyección de las dificultades experimentadas por las escritoras de la primera Edad Contemporánea para armonizar su posición sexual y socio-cultural en sus producciones literarias, conviene trasladar el foco de atención a otro lugar que, como hemos pretendido en estas páginas, nos permita entender su obra como una muestra de las vías a través de las cuales las autoras del cambio de siglo se sirven de los recursos de la dramaturgia de su tiempo, en este caso del exotismo orientalista y del melodrama sentimental, para proponer un orden social en el que el equilibrio entre los géneros sea garantía y correlato del respeto hacia los valores éticos imperantes. En este sentido, *Ali-Bek*, publicada y representada en el temprano año de 1801, no solo constituye el introito a la obra trágica de nuestra primera dramaturga del siglo XIX, sino la culminación del proceso de incardinación de las escritoras del Setecientos en el discurso liberal de la Ilustración.

¹¹² «Solo, Morad, en tu piedad espero; / Arrodillándose con la mayor aflicción / mis lágrimas la imploran; yo te pido / a tus plantas postrada, / me concedas la libertad / que nunca he conocido» (*Ali-Bek*, pág. 188)

¹¹³ Catherine JAFFE, «El Eugenio de la Marquesa de Fuerte-Híjar: Ilustración y experiencia femenina», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *La época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2009, págs. 653-659, cita en la pág. 659.

Bibliografía

- AMAR Y BORBÓN, Josefa, «Discurso en defensa del talento de las mugeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres», Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- ANDIOC, René, «El Teatro Nuevo Español ¿Antiespañol?», *Dieciocho*, 22.2 (Fall, 1999), págs. 351-371.
- , «Introducción» a María Rosa de Gálvez, *La familia a la moda*, ed. René Andioc, Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca / Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz / Plaza Universitaria Ediciones, 2001, págs. 7-101.
- y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ANGULO, María, «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2 (2002), págs. 281-302.
- ARAVAMUDAN, Srinivas, *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, Kimé, 1999.
- BEHRENS, Doris, «El Egipto Otomano», *Desperta Ferro: Historia moderna*, 41 (2019), págs. 24-29.
- BOLUFER PERUGA, Mónica, Isabel MORANT, María José de la PASCUA, Gloria ESPIGADO, Inmaculada URZAINQUI y Juan GOMIS, «“Barbarie” y “civilización” como medidas de la condición femenina», en *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, págs. 46- 54.
- BORDIGA GRINSTEIN, Julia, *La Rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. *Dieciocho*, anejo 3 (2003), págs. 11- 23.
- BOULAIRE, Vanessa, *La rencontre de l'Autre dans le théâtre français de la Saint-Barthelémy à la Révolution Française: enjeux politiques et philosophiques (XVIIIe-XVIIIe siècles)*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2013, pág. 210.
- BRET-VITTOZ, Renaud, «L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle: le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire», *Littératures*, 62 (2010), págs. 73-87.
- CHOUDHURY, Mita, «Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Women Playwrights as Orientalists», *Theatre Journal*, 47, 4, (Dec. 1995), *Eighteenth-Century Representations*, págs. 481-502.

- COBO BEDÍA, Rosa, «Influencia de Rousseau en las conceptualizaciones de la mujer en la Revolución Francesa», en C. Amorós (coord.), *Actas del Seminario Feminismo e Ilustración, 1988-1992*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 183-190.
- COCA RAMÍREZ, Fátima, «La influencia de la *comedia sentimental* en la poética del *drama histórico* y de la *tragedia neoclásica* a principios del siglo XIX en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8 (2000), págs. 115-130.
- DE COURCELLES, Dominique, *Littérature et exotisme (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Champion, 1997.
- DE GOUGES, Olympe, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791.
- DE MÉRICOURT, Théroigne, «Discours prononcé à la Société fraternelle des minimes le 25 mars 1792, l'an quatrième de la liberté par Mlle. Theroigne», Paris, 1799.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo», *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), págs. 143-161.
- , «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa de Gálvez en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), págs. 179-203.
- , «*Florinda perdió su flor*. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85 (2009), págs. 195-219.
- , «La materia inglesa en la tragedia neoclásica española: La Estuarda y el “femenil” ingenio de María Martínez Abello», *Bulletin of Spanish Studies*, XCIV, 5 (junio 2017), págs. 771-793.
- , «Las cartas de María Rosa de Gálvez (1801-1805) o la voluntad de ser dramaturga», en María Martos y Julio Neira (coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, 2018, págs. 163-185.
- , «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su “Prólogo” a la traducción de *Andrómaca* (1789)», *Revista de Literatura*, LXXXII, 163 (2020) págs. 95- 122.
- FAY, Mary Ann, *Unveiling the Harem: Elite Women and the Paradox of Seclusion in Eighteenth-Century Cairo*, Syracuse, Syracuse University Press, 2012.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen, «El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 95, 165 (2016), págs. 515-530.
- FROLDI, Rinaldo, «La tragedia *Blanca de Rossi*, de María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 27.1 (Spring, 2004), págs. 157-170.

- GÁLVEZ, María Rosa de, *Ali-Bek: tragedia original en cinco actos*, Madrid, Benito García y Compañía, 1801.
- , *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 429-454.
- GROSRICHARD, Alain, *The Sultan's Court: European Fantaisies of the East*, London, Verso, 1998.
- HARDEN, Faith , «*Safo: ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- HATHAWAY, Jane, «Egypt in the seventeenth century», en Martin W. Daly (ed.), *The Cambridge History of Egypt*, vol. II, *Modern Egypt from 1517 to the End of the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, págs. 34 -58.
- HÜTTLER, Michael, «Orientalism on stage: historical approaches and scholarly reception», en M. Hüttler y H. E. Weidinger, *Ottoman Empire and European Theatre*, vol. I, *The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Vienna, Hollitzer, 2013, págs. 7-32.
- JAFFE, Catherine, «El Eugenio de la Marquesa de Fuerte-Híjar: Ilustración y experiencia femenina», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *La época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2009, págs. 653-659.
- KAUL, Suvir, «Styles of Orientalism in the Eighteenth Century», en Geoffrey P. Nash (ed.), *Orientalism and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, págs. 35-49.
- LAFARGA, Francisco, «Traducciones españolas de *Zaïre* de Voltaire en el siglo XVIII», *Revue de Littérature Comparée*, LI (1977), págs. 343-355.
- , *Voltaire en España*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982.
- , *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vols. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983-1988.
- , «Sobre el Teatro Nuevo Español (1800-1801): ¿español?», *Fidus interpres*, vol. II, 1989, págs. 23-32.
- , «Una colección dramática entre dos siglos: el Teatro Nuevo Español (1800-1801)», *EntreSiglos*, 2 (1993), págs. 183-194.
- , «*Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII*», *Anales de literatura española*, 10 (1994), págs. 173-192.

- , *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- , «Exotismo oriental en el teatro español del siglo XVIII», en Aboubakr Chraïbi y Carmen Ramírez Gómez (dirs.), *Les mille et une nuits et le récit oriental: en Espagne et en Occident*, Paris, Harmattan, 2009, págs. 165-174.
- LANÇON, Daniel, «Vers una reconeixença des altèrités: Savary et Volney en héritage», en *Les français en Égypte. De l'Orient romantique aux modernités arabes*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.
- LE BLANC, Jean-Bernard, *Aben-Saïd, Empereur des Mogols*, Paris, Chez Étienne Neaulme, 1736.
- LEDBURY, Helen Burke, *The tragedies of Maria Rosa Galvez de Cabrera (1768-1806)*, PhD thesis, University of Sheffield, 2000.
- LEWIS, Elizabeth Franklin, «Breaking the chains: language and the bonds of slavery in María Rosa Gálvez's *Zinda* (1804)», *Dieciocho*, 20.2, (Fall, 1997), págs. 263-275.
- , «Crying out for Feminine (Un) Happiness: María Rosa Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women Writers in the Spanish Enlightenment: The Pursuit of Happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004, págs. 97-152.
- LEWIS, Reina, *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*, London & New York, Routledge, 1996.
- LIVINGSTONE, John W., *Ali Bey Al-Kabir and the Mamluk Resurgence in Ottoman Egypt, 1760-1772*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- LONGINO, Michèle, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- LUSIGNAN, Sauveur, *A History of the Revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte*, Londres, James Phillips, 1783.
- MARAVALL, José Antonio, «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», en *Mélanges offerts à Charles Vicent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. 1, págs. 425-462.
- MARCHAL-NINOSQUE, France, «Du Malabar à Cancale: une tragédie et sa parodie (*La Veuve du Malabar, La Veuve de Cancale*, 1780), ou quand l'Inde cesse d'être fabuleuse», *Littératures*, 62 (2010), *Regards sur la tragédie 1736-1815*, págs. 89-103.
- MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, Elisa, «María Rosa de Gálvez: nuevos datos para su biografía», *Dieciocho*, 40.1 (Spring 2017), págs. 7-27.
- MARTINO, Pierre, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris: Hachette, 1906.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, *La tragedia neoclásica española: 1710-1819*, Universidad de Barcelona, 1979.

- MOODY, Jane. *Illegitimate theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- NUEZ, Paloma de la, «Civilizados, bárbaros y salvajes en la teoría del progreso de Turgot», en María José Villaverde Rico y Gerardo López Sastre (eds.), *Civilizados y salvajes. La mirada de los ilustrados sobre el mundo no europeo*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015, págs. 199-214.
- O'QUINN, Daniel, *Staging Governance: Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2005.
- ORR, Bridget, «Galland, Georgian Theatre, and the Creation of Popular Orientalism», en Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (eds.), *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*, Oxford, Oxford U. P., 2008, págs. 103-129.
- PAGDEN, Anthony, *The Enlightenment and why it still matters*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- PASCAL, Jean-Noël, «Regards sur la tragédie au temps des épigones de Voltaire (1760-1800): l'histoire, la politique, l'exotisme», *Littératures*, 62 (2010), *Regards sur la tragédie 1736-1815*, págs. 7-21.
- PATEMAN, Carol, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- PULEO, Alicia, *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes, *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- , *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1800-1814), en especial el teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense, 2007.
- , «La escena madrileña de 1800 a 1808», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33 (2008), págs. 185-224.
- SAID, Edward. *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003
- SALA VALLDAURA, José María, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006.
- SÁNCHEZ-MEJÍA RODRÍGUEZ, María Luisa, «Europa ante el espejo asiático: el debate sobre el “despotismo oriental” en el siglo XVIII», *Revista de estudios políticos*, 139 (2008), págs. 79-106.
- SAVARY, Claude-Étienne, *Lettres sur l'Égypte*, 2 vols., Paris, Chez Onfroi, 1785-1786.
- SCHWAB, Raymond, *La Renaissance Orientale*, Paris, Payot, 1950.

- SOLER ARTEAGA, María Jesús, «Safo en las poetas románticas españolas», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 1 (2009), págs. 50-53.
- SONNINI DE MANONCOURT, Charles-Nicolas-Sigisbert, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte*, vol. II, Paris, Buisson, 1799.
- TRUEBA MIRA, Virginia «Paradojas de la alteridad en *Zinda* de Rosa Gálvez», *Theatralia. Revista de Teoría del teatro*, 4 (2002), págs. 427-452.
- URZAINQUI, Inmaculada, «Estudio preliminar», en «*Catalin*», de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII, Vitoria-Gasteiz, Ararteko, 2006, págs. xv-cxxxviii.
- VILLAVERDE RICO, María José, «Paradojas de los ilustrados: de la igualdad a la justificación del racismo», en María José Villaverde Rico y Gerardo López Sastre (eds.), *Civilizados y salvajes. La mirada de los ilustrados sobre el mundo no europeo*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015, págs. 25-51.
- y Gerardo LÓPEZ SASTRE, «Introducción», en María José Villaverde Rico y Gerardo López Sastre (eds.), *Civilizados y salvajes. La mirada de los ilustrados sobre el mundo no europeo*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015, págs. 9-24.
- VOLNEY, Comte de [Constantin-François de CHASSEBOEUF], *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 & 1785*, Paris, Volland, 1787.
- WHITAKER, Daniel S., «Darkness in the age of light: *Amnón* of María Rosa Gálvez», *Hispanic Review*, 58, 4 (Autumn, 1990), págs. 439-453.
- , «Clarissa's Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez», *Letras Peninsulares*, 5-2 (Fall, 1992), págs. 239-251.
- , «Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in *La delirante* of María Rosa Gálvez», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 16, 1-2 (Spring-Fall, 1993), págs. 167-176.
- , «*Safo* by María Rosa Gálvez (With Introduction and Notes)». *Dieciocho*, 18.2 (Fall, 1995), págs. 189-210.
- WORRALL, David, *Harlequin Empire: Race, Ethnicity and the Drama of the Popular Enlightenment*, Abingdon & New York, Routledge, 2007.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.
- YEGENOGLU, Meyda, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- YERMOLENKO, Galina, «Roxolana: The Gratest Empresse of the East», *The Muslim World*, 95 (April 2005), págs. 231-248.