



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 30 (2024)

RELACIONES LITERARIAS Y CULTURALES ENTRE INGLATERRA Y ESPAÑA: ISABEL I DE INGLATERRA Y SU CORTE EN *THE RECESS* DE SOPHIA LEE Y *LA DELIRANTE* DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

Begoña LASA ÁLVAREZ

(Universidade da Coruña)

<https://orcid.org/0000-0002-8045-3557>

Recibido: 20-2-2024 / Revisado: 23-6-2024

Aceptado: 27-4-2024 / Publicado: 8-10-2024

RESUMEN: Este artículo analiza la representación de la corte de Isabel I de Inglaterra en la novela *The Recess* de la escritora inglesa Sophia Lee y en la tragedia *La delirante* de la española María Rosa Gálvez. Cuando la novela de Lee se publicó traducida al español en 1795, la escritora malagueña apareció como suscriptora de la misma y años más tarde, inspirándose en dicho texto, creó una tragedia a partir de una de las líneas argumentales de la novela de Lee. En ambas se retrata a Isabel I, así como a la reina María Estuardo, evocada por sus hijas ficticias. Además de la descripción de las consabidas rivalidades e intrigas cortesanas, se puede apreciar la dificultad que suponía para las dos escritoras el tratamiento de la figura de una mujer ejerciendo como soberana de una nación, debatiéndose constantemente entre los sentimientos y el deber.

PALABRAS CLAVE: Sophia Lee, María Rosa Gálvez, *The Recess*, *La delirante*, corte isabelina, reinas.

LITERARY AND CULTURAL RELATIONSHIPS BETWEEN ENGLAND AND SPAIN: ELIZABETH I OF ENGLAND AND HER COURT IN *THE RECESS* BY SOPHIA LEE AND *LA DELIRANTE* BY MARÍA ROSA GÁLVEZ

ABSTRACT: This article analyses the representation of the court of Elizabeth I of England in the novel *The Recess* by the English writer Sophia Lee and in the tragedy *La delirante* by the Spanish María Rosa Gálvez. When Lee's novel was translated and published in Spain in 1795, Gálvez appeared on its subscriber list and years later, inspired by Lee's novel, she created a tragedy based on one of the plot lines of the text. Both writers portray Elizabeth I, together with Mary Queen of Scots, the latter evoked by her fictional daughters.

In addition to the description of the well-known court rivalries and intrigues, the texts here examined showcase the difficulty that both writers had in dealing with the figure of a woman acting as a sovereign of a nation, struggling constantly between emotions and duty.
KEYWORDS: Sophia Lee, María Rosa Gálvez, *The Recess*, *La delirante*, Elizabethan court, queens

1. INTRODUCCIÓN

En 1795 la escritora María Rosa Gálvez apareció en la lista de suscriptores de la traducción de la novela *The Recess; or, A Tale of Other Times* (1783-1785) de Sophia Lee, que se publicó en España en tres volúmenes bajo el título de *El subterráneo, o la Matilde*. Al ser Gálvez una mujer que participaba activamente en el mundo de la cultura, la literatura y la imprenta de la época, y que además estaba al tanto de lo que se escribía en el extranjero, puesto que también ejerció como traductora, la sola presencia de su nombre en la lista resulta de gran interés para evaluar los gustos de la época y acreditar así que la novela inglesa y en particular la de Sophia Lee se acomodaba a los gustos de los lectores y lectoras nacionales. Sin embargo, lo que resulta especialmente significativo es que unos años más tarde, en 1804, Gálvez publicara una tragedia, *La delirante*, inspirada en algunos de los eventos narrados en la novela de Lee que se centraban en Isabel I de Inglaterra y su corte. Esto demuestra que *The Recess* no solo atrajo la atención de la escritora española para su lectura, sino que la temática desarrollada por Lee en la novela le resultó productiva en el terreno creativo, dando como resultado una tragedia en la que situó a dos mujeres como protagonistas y escenificó temas que eran de su interés.

La novela original inglesa mezcla hechos y personajes históricos reales y ficticios, ya que describe la vida de unas supuestas hijas gemelas de la reina María de Escocia y el Duque de Norfolk, llamadas Matilda y Ellinor, quienes por su dudoso origen son ocultadas y crecen en un subterráneo, bajo las ruinas de una abadía. Al salir de su encastamiento, se involucran con varias figuras destacadas de la corte isabelina y con la propia reina. De la larga y azarosa novela de Lee, Gálvez solo toma la trama secundaria, que pone el foco en una de las gemelas, Ellinor o Leonor, al ser esta quien reside por un espacio de tiempo más largo en la corte, lo que permite a la escritora española ahondar en el enfrentamiento entre la reina Isabel y Leonor, que ya había recreado Lee en su texto. Resulta reseñable que en ambas autoras se observe la complejidad que entrañaba para ellas retratar a una reina, por la ambigüedad e incluso contradicción que conllevaba el hecho de ser mujer y de ostentar el poder como soberana, además de las consecuencias que esto les acarrea, personal, política y socialmente. A continuación, se estudiarán ambos textos, tanto formal como temáticamente, abordando también el proceso creativo de Gálvez a partir de la novela de Lee, para terminar recapitulando sobre la representación de la figura de la mujer en el poder en ambas escritoras.

2. *THE RECESS* DE SOPHIA LEE: ISABEL I Y MARÍA ESTUARDO EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII

La escritora inglesa Sophia Lee (1750-1824) pertenecía a una familia implicada en el mundo teatral inglés de su época, tanto en su faceta artística como empresarial, y es más que probable que por ello el primer texto que escribió fuera una obra de teatro, *The Chapter of Accidents*, que se estrenó en 1780 y cosechó un gran éxito. De hecho, cuando se publicó la novela que nos ocupa en este trabajo, *The Recess*, apareció de forma anónima,

pero con una frase en la portada que decía «By the autor of The Chapter of Accidents». *The Recess; or, A Tale of Other Times* se publicó en tres volúmenes entre 1783 y 1785, y obtuvo también una muy buena acogida, con numerosas ediciones en Gran Bretaña e Irlanda, así como una amplia presencia por toda Europa gracias a sus traducciones. A pesar de estos dos hitos, la carrera literaria de Lee no fue muy extensa: publicó un largo poema, *A Hermit's Tale* (1787), dos obras de teatro más, *Almeyda, Queen of Granada* (1796) y *The Assignation* (1807), la colección de cuentos *Canterbury Tales* (1797-1805), junto a su hermana Harriet,¹ y otro texto narrativo, *The Life of a Lover* (1804).²

Como se mencionó anteriormente, *The Recess* se concentra en la vida de las supuestas hijas gemelas de María, reina de Escocia, y el duque de Norfolk.³ María era la única hija superviviente del rey Jaime V de Escocia y heredó el trono escocés; pero también era sobrina nieta del rey Enrique VIII de Inglaterra. Por lo tanto, algunos sectores la veían también como la legítima sucesora al trono inglés, en detrimento de Isabel, a la que consideraban hija ilegítima de Enrique VIII. Por ello, las hermanas gemelas, Matilda y Ellinor, para evitar posibles peligros debido a su origen, que ellas desconocen, permanecen ocultas en un subterráneo hasta que son adultas, de ahí el título de la novela. Cuando las hermanas salen de su encierro, conocen a dos de los hombres más poderosos e influyentes de la corte de la reina Isabel I y entablan una relación sentimental con ellos: Matilda con el conde de Leicester y Leonor con el conde de Essex. Estos dos personajes se basan en las figuras de dos nobles: el primero en Robert Dudley, primer conde de Leicester (1532-1588), que fue el principal consejero, favorito y posible amante de la reina Isabel hasta su muerte, y el segundo en Robert Devereux, segundo conde de Essex (1565-1601), que sucedió a Leicester como favorito de la reina, pero se implicó en varias conspiraciones y terminó siendo condenado por traición y ejecutado.

Cuando las dos jóvenes hermanas se enamoran perdidamente de los dos nobles, creen que son correspondidas; sin embargo, la novela ilustra cómo los cortesanos, y en particular estos dos favoritos de la reina Isabel, conspiran constantemente con el propósito de atraer la atención y los favores de la soberana. Llevan una doble vida, puesto que, dados los derechos dinásticos al trono de Matilda y Ellinor por línea materna, tanto Leicester como Essex las utilizan en sus planes. En el caso de Matilda, incluso se casa en secreto con Leicester, con el que además tiene una hija, pero vive apartada de la corte porque el conde sigue jugando el papel de consejero y favorito de la reina. Ellinor, sin embargo, vive en la corte y es quien tiene más relación con Isabel. Se ve obligada por el propio Leicester a casarse con Lord Arlington, personaje creado por Lee, para evitar su posible matrimonio con Essex, quien está adquiriendo un papel cada vez más relevante en la corte. Arlington y su familia encierran a Ellinor, pero con la ayuda de ciertos nobles que la apoyan, finge su muerte y logra escapar. Cuando Arlington muere en un accidente y ella queda libre para casarse con Essex, se descubre que éste está involucrado en un complot contra la reina y es sentenciado a muerte. Ellinor ya no puede soportar más desgracias y

¹ Algunos de los cuentos de esta colección se tradujeron al español y se publicaron en 1808 en la *Colección de varias novelas inglesas comprendidas en la Colección periódica de la Minerva o Revisor general*, por el abogado, escritor y periodista Pedro María de Olive. El cuento de Sophia se tituló en castellano *Las dos Emilias, o los efectos del odio y de la venganza*, y vio la luz sin el nombre de la autora original. Sobre estas traducciones, véase Lasa Álvarez (2013).

² Para más información sobre la biografía de la autora, véase Alliston (2000: xxiii-xxxviii) y Brown, Clements y Grundy (2006).

³ Según se dice en algunas de sus biografías, la reina María de Escocia, durante su cautiverio en Lochleven, sufrió un aborto espontáneo de gemelos, cuyo padre era su tercer esposo, el Conde de Bothwell. Lee podría haberse basado en este hecho para la creación de las dos protagonistas de la novela (Dobson y Watson, 2002: 104). Por otra parte, también se especuló con la existencia de una hija secreta de María, que habría sido llevada a Francia y habría crecido allí en secreto (Bordiga, 2003: 90).

sucumbe mentalmente, hasta que muere poco después. Matilda llega a conocer al nuevo rey, Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, hijo de María Estuardo, pero este tampoco quiere reconocerla como su hermanastra, e incluso les encierra a ella y a su hija, repitiéndose lo acaecido años atrás a su propia madre.

Para la estructura de la novela, Lee debió basarse en ciertos escritores franceses, como Baculard d'Arnaud y Prévost, particularmente en *Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell* (1731-9), de este último.⁴ Sin embargo, Lee también tuvo ejemplos en los que inspirarse en su propia cultura, como el drama histórico, en el que nuevos personajes y acontecimientos ficticios se incorporaban a textos cuya trama transcurría en épocas pasadas, con el objetivo de exponer circunstancias difíciles y complicadas que estaban sucediendo en su época. Este género fue particularmente popular entre las escritoras, incluida la propia Lee, quien escribió la obra *Almeyda, Queen of Granada*, ambientada en la España medieval, siguiendo esta tendencia. En *The Recess*, Lee utiliza la técnica clave de las novelas históricas, pues en su texto combina personajes y eventos históricos y ficticios, un hecho que se pone de relieve mediante el subtítulo del texto: «A Tale of Ancient Times». Esta obra narrativa de Lee resultaba innovadora en su tiempo y fue bien recibida por el público; a los críticos y editores, sin embargo, les resultó difícil comprenderla del todo y mostraron sus reservas sobre las innovaciones que la caracterizaban (Wall, 2008: 22-23).

Por lo que se refiere a la crítica posterior, varios autores han insistido en que se trataría más bien de un texto que combina lo histórico con lo gótico, pues en un principio ambos géneros no se distinguían con claridad (Lasa Álvarez, 2022: 319), y de hecho, en *The Recess* no faltan todos los ingredientes clásicos del género: bosques oscuros, ruinas tenebrosas, cavernas y cuevas secretas, subterráneos ocultos, apariciones espectrales, persecuciones, etc. Además, hay que destacar que esta novela está escrita en forma de una larga carta o de unas memorias, con una destinataria que se menciona justo al principio del texto: «A Adelaida de Mon-morenci» (Lee, 1795: 1, 1).⁵ El texto, por tanto, se narra en primera persona por una de las hermanas, Matilda; aunque, más adelante, se incorpora el relato de Ellinor y unas cartas de una amiga, Lady Pembroke, para narrarnos lo que le ha sucedido a esta mientras tanto. Finalmente, Alliston sitúa esta novela como una muestra clara de la novela sentimental en la línea de las de Richardson, tan en boga en estos momentos, con jóvenes perseguidas y en apuros constantes, que provocan lágrimas y desvanecimientos, no solo en las heroínas de la novela, sino también en los lectores, y especialmente en las lectoras (Lasa Álvarez, 2022: 321). Por lo tanto, la concurrencia genérica que presenta la novela es más que notable.

En cuanto a las fuentes, se puede apreciar claramente que Lee tomó como guía para su texto a los historiadores más relevantes y populares de su tiempo, principalmente David Hume, con su *History of England* (1754-1761) y William Robertson, con su *History of Scotland during the Reigns of Queen Mary and James VI* (1759). De hecho, April Alliston, en una nueva edición de *The Recess* publicada en 2000, ofrece un gran número de notas explicativas en las que compara el texto de Lee con los de los dos historiadores mencionados. Sobre el tema de la confrontación entre la reina Isabel y María Estuardo, son ampliamente conocidos los problemas sucesorios que ocuparon gran parte del reinado de la primera, pero que ya venían de tiempos anteriores, puesto que el padre de Isabel, Enri-

⁴ La cercanía de la novela de Lee y el texto de Prévost es evidente, ya que el autor francés presenta un protagonista que es un supuesto hijo de Cromwell y cuya verdadera identidad es un secreto (Alliston, 2000: xv).

⁵ Para las citas de la novela de Sophia Lee se utiliza la primera traducción al español de la misma, publicada, como se ha mencionado, en 1795, que es la que leyó María Rosa Gálvez. Por cuestiones prácticas se ha modernizado la ortografía del texto.

que VIII, quiso divorciarse de su primera esposa, Catalina de Aragón, por no haber podido tener con ella un heredero, y esto ocasionó el cisma con la Iglesia Católica. A la muerte de Enrique le sucedió su hijo Eduardo VI, un niño enfermizo que murió a los quince años. Tras este breve reinado, se coronó como reina de Inglaterra a Juana Grey, bisnieta de Enrique VII por parte de su madre, pero reinó solo durante nueve días, hasta que María Tudor, la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, consiguió más apoyos y accedió al trono. Jane fue ejecutada por traición y con María volvió a instaurarse la fe católica, con las dificultades que esto supuso. Al no haber producido esta última herederos, el trono pasó a su hermana Isabel, pero no sin oposición de ciertas facciones, especialmente las católicas. El temor de Isabel a que María Estuardo pudiera reclamar su derecho al trono y tener apoyos para ello no es de extrañar, si tenemos en cuenta que eran tiempos en que continuos complots organizados por diversos nobles facciosos acechaban a los soberanos, como *The Recess* también deja ver. Las diferencias religiosas fueron sin duda determinantes, pero, además, el hecho de que en este periodo el trono estuviera ocupado por varias soberanas causó una gran controversia, pues se ponía en cuestión la capacidad de la mujer para gobernar por su supuesta inferioridad tanto física como intelectual con respecto al hombre.⁶

Sin embargo, una vez asentada en el trono, la reina Isabel supo ejercer como líder poderosa e incluso en los momentos más difíciles consiguió infundir valor a sus súbditos, destacando entre sus logros, una efectiva defensa ante los ataques de las naciones extranjeras mediante una política exterior muy agresiva. Una de las estrategias que utilizó para resolver su situación anómala de mujer gobernante en una sociedad patriarcal fue la de crear una imagen para sí misma de mujer varonil, y así se lo expuso a su pueblo en el famoso discurso que pronunció en 1588 con la intención de arengar a su ejército antes de enfrentarse a la Armada española: «I know I have the body but of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king and of a King of England, too» (cit. en Clement, 2012: 391).

Esta imagen poderosa de la soberana inglesa se mantuvo hasta el siglo XVIII, cuando se empezó a minimizar su papel en los asuntos de estado y los escritores e historiadores abordaron su figura desde su faceta más personal y privada. Las numerosas *secret stories* o historias secretas que se publicaron sobre la reina Isabel ya desde finales del siglo XVII se centraron sobre todo en relatar los pormenores de su relación amorosa con uno de sus favoritos, el Conde de Essex, y generaron un conflicto en torno a su imagen, porque su papel emblemático como gobernante no encajaba con el retrato que se proporcionaba en estos textos, ya que aparecía como una mujer con sentimientos y emociones. Junto a la historia de amor, incluían referencias a las intrigas de la corte, ya que Essex va a aparecer como una víctima de los conspiradores y la reina como una mujer influenciada (Clement, 2012: 397-398). Será este periodo del reinado de Isabel el que aparezca mayoritariamente en la novela de Lee, pues los acontecimientos de la corte que afectan a Ellinor y que se narran en la misma se sitúan en él.

Cuando la reina Isabel aparece por primera vez en *The Recess*, es la protagonista de un evento en su honor y se la retrata como una mujer vanidosa, de más de cincuenta años, pero vestida como una jovencita:

6 Durante el siglo XVI, por lo que se conoce como accidentes dinásticos, varias reinas tuvieron que ejercer como soberanas en diferentes naciones europeas: España, Inglaterra, Escocia, Francia, Navarra y los Países Bajos. Si bien en la actualidad esta circunstancia ha dado lugar a un campo de investigación muy fructífero, en aquellos tiempos se desencadenó una gran controversia con ataques feroces a las reinas, como el tratado del escocés John Knox de 1558 (Martínez-Dueñas y Sumillera, 2016).

Sus facciones eran muy regulares, aunque en ellas no tenía nada de la dulzura de su Madre; sus ojos eran pequeños, pero tan vivos y penetrantes, que a la primera mirada parecía que todo lo percibía; la arrogancia suplía en su fisonomía a la majestad que le faltaba: sonreíase de un modo satírico y severo; su peinado de pelo postizo era el de una joven, y su cuello estaba licenciosamente descubierto (Lee, 1795: I, 305-306).

En todo caso, su poder como reina se pone de manifiesto por el profundo respeto que le profesan los muchos asistentes al acto. Como gobernante, en la novela se dice que Isabel es prudente y experimentada (III, 115); sin embargo, cuando se siente traicionada por personas de su círculo, su ira se desborda, sus mejillas se encienden, sus ojos se llenan de fuego y se entrega «a toda la violencia de su carácter» (II, 165, 167). Este retrato de una reina Isabel iracunda resulta también un lugar común en la historiografía del XVIII, así como sus celos y caprichos cuando está fascinada por algún hombre.⁷ Tras la desaparición de Leicester, la reina cae subyugada ante los encantos personales de Essex, mucho más joven que ella. Cuando el conde es enviado a Irlanda para tratar de calmar la situación allí, en la corte sus enemigos se encargan de sembrar las dudas en la soberana sobre las verdaderas intenciones de este:

Persuadida a que le había fijado a su persona con los lazos del reconocimiento, del honor y de la confianza, se había enfadado de la tardanza y poca exactitud con que Essex había observado sus órdenes. Tomó insensiblemente las preocupaciones de la familia de los Cecils, enemigos implacables del Conde: puso en sus manos una gran parte del gobierno del Estado (III, 118).

Pero favorece a los Cecil no solo porque necesita que los consejeros la ayuden en sus tareas políticas, sino para escarmentar a Essex por no obedecer sus órdenes en Irlanda y por ciertos rumores sobre intrigas que podía estar tramando.⁸ No toma la decisión únicamente por razones políticas y de estado, sino también por cuestiones personales, como una mujer despechada.

Otro aspecto que destaca de la reina Isabel es su rivalidad con María Estuardo. Isabel aparece como la causante de la destrucción de la reina escocesa, cuando en el siglo XVIII el relato sobre la escocesa resultaba más romántico y atractivo, además de mucho más convencional y acorde a la ideología de género de la época, pues reunía componentes como el amor, el matrimonio, la maternidad o la cautividad (Dobson y Watson, 2002: 104). Esto provocó un rechazo hacia Isabel, mientras que María Estuardo se ganaba el favor de las

⁷ Hume, por ejemplo, destaca valores como el rigor, la constancia, la magnanimidad o la supervisión de la monarca inglesa, pero también la caracteriza negativamente por su debilidad, su deseo de ser admirada, sus celos y sus ataques de ira. Unos atributos que tiempo después reproducirá Mary Wollstonecraft en su colección de ensayos *The Female Reader* del año 1789 (Pelling, 2008: 7). Tanto Wollstonecraft como otros reformistas de este periodo consideraban que la lectura de textos sobre historia era una actividad apropiada para todo tipo de público, incluidas las mujeres y también las niñas, en la que estas podían descubrir provechosas lecciones morales y religiosas (Grenby, 2011: 123; Horne, 2011: 128).

⁸ Los miembros de la familia Cecil formaron parte de la corte isabelina, destacando William Cecil, primer barón de Burghley (1520-1598), consejero de la reina durante cuarenta años, y al que sucedió su hijo, Robert Cecil (1563-1612), quienes obviamente tuvieron que competir con los favoritos por las atenciones de la reina. Por lo que respecta a Essex, había sido enviado al frente de un ejército a Irlanda para sofocar una rebelión que se había extendido por toda la isla y castigar a los rebeldes. La expedición no obtuvo el éxito esperado y Essex intentó arreglarlo negociando con los rebeldes, un grave asunto que llegó a oídos de Isabel, por los informes de los espías que seguían al noble inglés. Para intentar ganar de nuevo el favor de la reina, Essex vuelve a Inglaterra sin esperar que esta se lo ordenase. La reina ya no está de su parte y por tanto intenta reunir partidarios para destronarla, pero todo se descubre y es condenado y decapitado por ello.

audiencias. De hecho, esta es la visión que encontramos en la novela de Lee, donde María aparece como el ideal sentimental y romántico, reforzado en este caso por ser además una víctima, y que evidentemente resulta un ingrediente fundamental en la rivalidad entre las reinas. A continuación, se puede observar la descripción de dicha rivalidad al principio de la novela de Lee:

Su grande hermosura, su afabilidad, sus gracias y sus modales eran una recomendación muy poderosa para con aquellos que la habían visto, y para con los que no haciendo caso de ciertas historias nuevas y maravillosas que se aumentaban de boca en boca, aguardaban la convicción para formar su juicio. Cada palabra en su alabanza era una herida en el corazón de su rival, y el mayor delito de María para con Isabel eran sus muchas prendas y hermosura (1795: I, 68-69).

Cuando las hermanas, ya de adultas conocen su origen, sienten un gran amor por su madre, aunque no la hayan conocido y María ni las haya mencionado. Su primer contacto con ella es a través de un retrato en un cuadro, pero después pueden verla en su cautiverio, ya que, como se sabe, Isabel la tuvo encerrada en varios castillos de Inglaterra durante unos dieciocho años. Sin que María lo sepa, sus hijas la observan cuando ya está muy debilitada, mientras pasea por un jardín con la ayuda de sus damas:

¡Oh, cuánto nos pareció alterada su figura, y sin embargo nos pareció tan bella! [...] no bastaban a eclipsar la majestad real de su persona la sencillez de sus vestidos, ni el velo que cubría sus cabellos [...] su piedad verdadera, y sus sufrimientos habían confundido la Reina con la Santa, y en este momento nos pareció más mujer, y más que Reina (I, 294-295).

Esta representación hagiográfica de la reina escocesa no es creación de Lee, sino que aquí también está inspirándose en las fuentes históricas ya mencionadas que así la retratan. Pero también es de reseñar que la novelista inglesa se alinea con otras escritoras de su periodo y de épocas posteriores que se han identificado con María, como símbolo de la invisibilidad cultural, así como de la negación y el engaño que subyacen bajo el relato histórico y político oficial (Lewis, 2005: 52).

El antagonismo entre las dos reinas se mantiene tras la ejecución de María, pues sus hijas retomarán la rivalidad con Elizabeth.⁹ Ambas heredan la belleza y carisma de su madre y son capaces de atraer hasta la atención de los favoritos de la reina. Cuando llegan a la corte, deslumbran con sus atributos, incluso con sus habilidades artísticas, poniendo sobre aviso a la reina. Pero será Ellinor quien mantenga el enfrentamiento con la reina, ya que será ella quien permanezca en la corte. En un primer momento, al desconocer la reina su origen, predominan los celos; pero cuando accidentalmente descubre que la muchacha puede poner en peligro su reinado, la situación se complica mucho más: «Isabel se entregó a toda la violencia de su carácter» (II, 166-167), y como no podía ser de otro modo, descarga toda su frustración en Ellinor: «Viendo, Isabel, que ni las amenazas, ni las interrogaciones eran bastantes para sacarme una sola palabra, se entregó a los mayores y más

⁹ Mediante el enfrentamiento entre la reina y las dos hijas de María, Lee consigue transmitir la fuerza narrativa de la rivalidad entre esta e Isabel, pero sin que estas se encuentren en persona, pues se trata de un hecho que históricamente no se produjo. Sin embargo, esa posible reunión de ambas reinas resultaba tan atractiva para el público que algunos autores no dudaron en llevarla a sus obras. Uno de los primeros fue John Banks en su drama *The Island Queens, or The Death of Mary Queen of Scots* (1684) y continuó su andadura exitosa en la escena con Schiller y Donizetti en el siglo XIX (de Pando, 2018: 124-185).

violentos excesos de la ira, y echando mano a un gran libro que tenía cerca de su mesa, lo tiró fuertemente a mi cabeza, que yo caí al suelo sin conocimiento» (II, 170). Los continuos celos de Isabel amenazarán su vida y tendrá que fingir su muerte. Junto a esto, la caída en desgracia, encarcelamiento y ejecución de Essex, llevarán a Ellinor a una especie de letargo y enajenación. Ellinor consigue escapar de su escondite y se encuentra con la reina, cuyo estado también se está deteriorando por la edad, así como por los remordimientos sobre la muerte de Essex, y se produce uno de los momentos culminantes y más espectaculares de la novela. Ellinor busca a Essex y lo nombra varias veces y la reina cree ver una aparición espectral que la acecha. Ellinor morirá en una de sus crisis y poco después fallecerá también la reina. Será precisamente este enfrentamiento entre la monarca inglesa y una de las hijas de María Estuardo el contenido argumental de la novela que María Rosa Gálvez tomará como inspiración para su tragedia *La delirante*.

3. *LA DELIRANTE* DE MARÍA ROSA GÁLVEZ: LA CORTE ISABELINA INGLESA EN ESPAÑA

La malagueña María Rosa Gálvez (c.1768-1806) es una de las pocas voces de mujer que surgieron en el panorama teatral español de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Escribió principalmente obras de teatro, cultivando diversos géneros dramáticos como la tragedia (*Ali-Bek*, *Florinda*, *Blanca de Rossi*, *Amnón*, *Zinda* y *La delirante*), la comedia (*Los figurones literarios*, *El egoísta*, *La familia a la moda* y *Las esclavas amazonas*), el teatro breve (*Safo*, *Saúl*) y también realizó cuatro traducciones para la escena (*Catalina, o la bella labradora*; *La intriga epistolar*; *Bion* y *La dama colérica o novia incipiente*).¹⁰ Cuatro de las mencionadas obras fueron seleccionadas para la importante colección de piezas teatrales titulada *Teatro nuevo español* (1801), que pretendía reformar e innovar la escena española (Andioc, 2005: 569-674; Lafarga, 1989 y 2013), y el resto fueron publicadas en sus *Obras poéticas* (1804-1805), que se publicaron en tres tomos. En esta última colección se incluyeron también sus creaciones poéticas. Gálvez era hija adoptiva de una de las familias más ilustres y poderosas de Málaga y, por tanto, recibió una educación acorde a su situación social. Entre sus actividades más preciadas estaba la lectura, que probablemente disfrutaba en las bibliotecas de sus familiares y amigos (Bordiga, 2003: 22).

Su formación, así como su fascinación por autores, y también autoras, de diversas épocas, pero especialmente por los clásicos, queda patente en uno de sus poemas, «La poesía. Oda a un amante de las artes de imitación» (Gálvez, 1804a: I, 21-26). Pero sus intereses eran amplios y abarcaban también publicaciones literarias recientes y novedosas, que incluso adquirió ella misma. Así, cuando en 1795 se publicó la primera edición de la traducción de *The Recess* de Sophia Lee, María Rosa Gálvez apareció en la lista de suscriptores del segundo volumen. Teniendo en cuenta los datos biográficos que se disponen de la dramaturga malagueña,¹¹ en 1795 hubo unos meses en que se debía encontrar en Madrid y que, siguiendo a la Corte, pudo pasar un tiempo en los Reales Sitios, en concreto en Aranjuez (Bordiga, 2003: 38). Su traslado a la capital se debió a las frecuentes desavenencias con su esposo, así como a un proceso sobre un conflicto con una herencia. En Madrid frecuentó diversos círculos literarios y entró en contacto con figuras como Manuel José Quintana y Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Es posible que incluso conociera a Manuel Godoy durante esta estancia, pues posteriormente reveló en varias

¹⁰ Pueden consultarse estudios generales sobre la obra dramática de Gálvez, sobre cada una de las piezas dramáticas, así como sobre las traducciones de Gálvez en el portal dedicado a la autora malagueña en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹¹ Para información más detallada de la biografía de Gálvez, véase Bordiga (2003: 11-33) y Martín-Valdepeñas Yagüe (2017).

ocasiones que éste le había apoyado en aprietos anteriores (Bordiga, 2003: 25-6; Establier, 2019: 169-70). Al residir en Madrid y en contacto con habituales del mundillo literario del momento, Gálvez pudo estar al tanto de las nuevas publicaciones y nuevas suscripciones que se proyectaban y salían al mercado, como la novela *El subterráneo*. La escritora mala-gueña leyó la traducción de *The Recess* que se publicó en España en tres volúmenes en el año 1795 con el título de *El subterráneo ó la Matilde*. Se conoce quién fue su traductor, pues firma una dedicatoria con su nombre: Manuel de Quevedo Bustamante, pero poco se ha podido saber de su vida y ocupación, excepto que estuvo ligado al mundo de la imprenta y al ejército durante la Guerra de Independencia. Se trataba, como ocurría en este periodo, de una traducción realizada de una versión intermedia francesa, cuyo título era *Le Souterrain, ou Matilde*, y se había publicado unos años antes, en 1786. El traductor español siguió de forma bastante fiel la traducción francesa, de manera que ciertas omisiones y modificaciones que presentaba esta última también son observables en el texto publicado en España; sin embargo, no afectaron de forma decisiva al desarrollo de la trama ni a ningún acontecimiento relevante del texto original.¹²

Las listas de suscriptores son uno de los componentes que integran el aparato paratextual de esta traducción.¹³ Nos indican en este caso que no solo los traductores actuaban como mediadores entre un texto creado en una cultura y los lectores de otra, sino que editores, impresores, periodistas, críticos, y todos aquellos que trabajaban en lo que hoy en día se conoce como el sector de la publicidad y la mercadotecnia o marketing, se afanaban por atraer a los lectores y sobre todo a los compradores de libros hacia sus productos. Se convirtieron así en mediadores culturales o creadores de tendencias (Bourdieu, 1984) a través de estrategias como anuncios, folletos, o la inclusión de listas de suscriptores en los libros que publicaban, como ocurre en este caso.¹⁴

El público lector era también partidario de la suscripción no solo por cuestiones económicas, ya que se convirtió en un símbolo de prestigio y en una moda. El hecho de verse en una lista de suscripción junto a figuras tan destacadas en ocasiones como el rey y su familia, los miembros del gobierno y la aristocracia resultaba muy atractivo. Por este motivo, en las primeras o también en las últimas páginas de algunas ediciones, sobre todo si eran de calidad, solía incluirse estas listas como un espacio de reconocimiento social, no solo para los lectores sino también para el libro. Era un honor para un libro poder mostrar una larga lista de personas suscritas al mismo, especialmente si eran de alto rango social, del mismo modo que lo era también para los lectores, ya que aparecer en dicha lista indicaba que podían hacer frente al desembolso que suponía la suscripción (López Vidriero, 1994: 214).¹⁵ Por esta razón, muchos preferían aparecer en la lista con sus títulos, con su

¹² Esta traducción se anunció en el *Memorial Literario* de abril del año de su publicación y también en la *Gaceta de Madrid*. Años más tarde, en 1817, se publica una nueva edición de la novela, que lleva un título diferente, *El subterráneo, o las dos hermanas Matilde y Leonor*, y que también se anunció en la prensa, tanto en la *Gaceta* como en el *Diario de Madrid*. Finalmente, otra edición con este mismo título se publicó en Barcelona en 1819. Para más información sobre estas traducciones, véase Lasa Álvarez (2022: 322-326).

¹³ Los paratextos, como los definió Genette, son todos aquellos elementos situados en el umbral de un texto y cuya función es mediar entre dicho texto y sus lectores (1997: IX). En el siglo XVIII, al considerarse insuficientes la mera traducción o incluso la adaptación para asegurar una adecuada recepción de un texto procedente de otra cultura, se constata un «desbordamiento» en todo lo referido al terreno paratextual (Vázquez, 1994: 712). Entre los paratextos más frecuentes, junto a las listas de suscriptores, están las dedicatorias, las imágenes, o los prólogos (Lasa Álvarez, 2017). En estos últimos, los traductores del siglo XVIII, por ejemplo, se referían a su forma de traducir o trataban de justificar el motivo por el que se había traducido esa obra, entre otras cuestiones (García Garrosa, 2006: 542).

¹⁴ En primer lugar, es necesario señalar que la aparición de estas listas resulta una consecuencia del sistema de venta de libros más extendido en estos momentos, el de la suscripción; un sistema más seguro y más cómodo para los editores, pues recibían el dinero de los suscriptores por adelantado, y además era una garantía de que podrían dar salida a todo el producto (Lopez, 1995: 110; Buigues, 2019: 359).

¹⁵ Aunque en este trabajo nos centramos en el análisis de las listas de suscriptores con el objeto de tratar de

graduación militar o su profesión, lo cual satisfacía también a la editorial puesto que aportaba mayor categoría al libro. Como señala Haslett, esta imagen, al mismo tiempo de igualitarismo y de jerarquía en estos listados, se ajusta perfectamente a la sociedad de esta época, con su cada vez más influyente burguesía, pero aún inmersa en una cultura clasista (2003: 20).

Junto a Gálvez, un porcentaje notable de las personas presentes en las listas eran mujeres —alrededor del veintidós por ciento—, que se postulan como suscriptoras a los volúmenes I y II de *El subterráneo*.¹⁶ Este porcentaje resulta bastante superior al de otras listas que se han estudiado (Bolufer, 1998; Larriba, 2003; García Garrosa, 2016 y 2019), lo que indica el interés que despertó la presente novela entre el público femenino.¹⁷ Además, entre las suscriptoras a esta traducción se encuentran dos de las mujeres más influyentes de la vida social y cultural de la época, la Condesa de Benavente, en el tomo I, y la Duquesa de Alba, en el tomo II. Otras mujeres de la nobleza también se suscribieron a la novela y aparecen con sus títulos en las listas, pero son más las mujeres que aparecen únicamente como señora o doña, quizá pertenecientes a familias de la pequeña nobleza, de funcionarios, comerciantes y profesionales (Bolufer, 1998: 301). Efectivamente, será el público lector de estos sectores en expansión, la burguesía y las clases medias, el destinatario fundamental de este tipo de novelas; un público con nuevas inquietudes que buscaba alternativas diferentes y más novedosas, procedentes del extranjero (López Santos, 2010: 51-56).

Aparte de informarnos sobre algunos de los gustos literarios de Gálvez, la presencia de la dramaturga en la lista de suscriptores ha resultado decisiva para conocer la fuente concreta en la que se basó para la creación de la tragedia *La delirante*, que hasta ahora se desconocía (Whitaker, 1992 y 1993; Bordiga, 2003: 90). *La delirante*, como se ha señalado más arriba, es una de las tragedias que la autora malagueña publicó en el tomo III de sus *Obras poéticas* en 1804. Gálvez simplemente toma la sección de *The Recess* que se centra en una de las hermanas, Ellinor o Leonor en español, y adapta la trama con bastante libertad para crear su tragedia, sin referirse a las fuentes que utiliza. En esta época, la autoría de una obra se entendía con una mayor libertad que en la actualidad. Era un patrimonio común, como señala Álvarez Barrientos (1991: 201), del que se tomaban temas, por ejemplo, para reproducirlos o adaptarlos. Incluso, la figura del autor podía abarcar efectivamente a este, tal y como lo consideramos hoy en día, pero también a un comentarista, traductor, adaptador o compilador (Buiguès, 2003: 292). Con posterioridad y durante décadas, se tendió a considerar las adaptaciones como meros textos derivativos e inferiores al original; sin embargo, en estudios más recientes, como los llevados a cabo por Hutcheon (2006) y Sanders (2006), que adoptan un enfoque intertextual, las adaptaciones se entienden como el fruto de la creatividad de quienes las realizan, que, gracias a su labor, transforman el texto original en algo que es al mismo tiempo similar y diferente.

identificar a lectores, pueden servir asimismo para estudiar la presencia en las mismas de otros grupos, como librerías o instituciones (Buiguès, 2019).

¹⁶ Evidentemente, estas cifras y porcentajes que ofrecemos son relativas, dado que es más que factible que muchos de los presentes en las listas no llegaran a leer la novela que adquirieron por este método, puesto que el hecho de aparecer un individuo como suscriptor de un libro no significaba que en realidad lo leyera, sino que podía indicar otras circunstancias diversas: que esa persona conocía al autor o autora, o traductor o traductora en este caso, y quería manifestarle su apoyo, que tenía interés en este tipo de textos, es decir, las novelas, o que planeaba leerlo algún día. Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que los préstamos de libros eran muy frecuentes y que se mantenían prácticas como la lectura en grupo en voz alta, de manera que lo habitual era que por cada ejemplar que se vendía hubiera tres lectores potenciales del mismo (Álvarez Barrientos, 2005: 138-139), suponemos que entre familiares y amistades.

¹⁷ Un interés que trató de fomentar el propio traductor español mediante otros paratextos que incorporó a su traducción, especialmente las dedicatorias a «señoras de alta calidad», que con su presencia en las páginas iniciales del libro ejercían como sancionadoras del mensaje de la obra (Lasa Álvarez, 2022).

La labor realizada por Gálvez en esta tragedia se incluiría dentro de lo que Hutcheon considera como acto creativo o interpretativo de apropiación o rescate de un texto (2006: 8), puesto que, partiendo de ciertos acontecimientos de la novela de Lee, la escritora española los reelabora y crea una obra dramática, con las numerosas modificaciones que conlleva la transposición de género realizada. La propia Gálvez revela algunos detalles del procedimiento que sigue en sus creaciones dramáticas, aunque lo hace de forma concisa. En la «Advertencia» que sitúa al comienzo del tomo II de sus *Obras poéticas* manifiesta que «estas tragedias, que son originales, [...] solo son producción de una mujer española: nada hay en ellas traducido, nada hay tomado sino de la historia o suceso que ha dado asunto al drama» (Gálvez, 1804a: II, 6). De igual modo, en la «Advertencia» a su tragedia *Ali-Bek*, sostiene que, una vez seleccionado el asunto, ella trata de hacerlo más atractivo para la audiencia añadiendo e inventando algunos acontecimientos (Gálvez, 1801: s. p.).

La inspiración que encontró Gálvez en la novela de la escritora inglesa resultó auspiciada por la cercanía existente a finales del siglo XVIII entre la novela y el teatro en España, un fenómeno que afectó también a otras culturas, ya que se encuentran numerosos ejemplos de esta vinculación en Inglaterra o Francia, por ejemplo. Por este motivo, la recepción de la novela inglesa del siglo XVIII, no solo se produjo en España a través del modo convencional, es decir, a través de traducciones y manteniéndose el mismo género, sino también por medio de adaptaciones para la escena, como ocurre en el caso que nos ocupa. Entre los entretenimientos de que podían participar los españoles de la época, el teatro era uno de sus favoritos, hasta el punto de que, como sostiene Lafarga, en la España del siglo XVIII se vivió tanto la creación como la asistencia al teatro con gran entusiasmo (2004: 248). Si los empresarios teatrales querían que el público acudiera de forma regular al teatro, tenían que ofrecer continuamente novedades, lo que, a su vez, exigía de los autores apostar por todo tipo de fuentes en busca de nuevos temas para crear piezas teatrales atractivas y novedosas. A pesar de que estas adaptaciones llegaron habitualmente a España desde Francia, como casi todo en aquella época, Pataky Kosove subraya la vinculación clara existente entre la escena española y la literatura sentimental inglesa, ya que los autores de las obras francesas que actuaban como intermediarias miraban a las islas británicas en busca de nuevos temas para sus obras (1977: 46). Podemos citar unos cuantos ejemplos de novelas inglesas que se llevaron a la escena, como *Tom Jones* de Henry Fielding, *Pamela* y *Clarissa* de Samuel Richardson, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald (Lasa Álvarez, 2020).¹⁸ La peculiaridad de *La delirante* de Gálvez es que la adaptación se llevó a cabo en España, pues en los casos anteriores se hizo en Inglaterra o en Francia y luego se tradujo al español.

¹⁸ En España se vivió este asunto como un fenómeno editorial y así se observa en la reseña a la pieza titulada *Conde de Olsbach*, en la que el crítico del *Memorial Literario* da cuenta del trasvase de géneros que tanto se prodigaba en la época del siguiente modo: «Las innumerables novelas sentimentales con que los ingleses y alemanes inundan la literatura europea, dan nacimiento a otros tantos dramas del mismo género, hechura y colorido, con que se enriquecen los teatros» (168). Es por ello también que muchos críticos inciden en el carácter novelesco de muchas piezas teatrales (García Garrosa, 1990: 27; Palacios, 1998: 80). Álvarez Barrientos de hecho se pregunta: «¿Copiaban los dramaturgos a los novelistas, o a la inversa? O simplemente, los autores escriben sobre aquello que interesa en dos medios, el teatro y la novela, que son enormemente populares y que ejercen una gran influencia sobre los receptores» (1991: 207). Pero García Garrosa va más allá y considera que la relación entre ambos géneros y la facilidad con que se trasvasa de uno a otro se debe a la indeterminación que aún se daba en la novela como género a finales del XVIII, momento en el que se publican ya textos narrativos, pero todavía sin una identidad y una normativa propia (2002: 536). En este sentido, un autor de la época, Felipe David y Otero, sostiene en 1796 «que una novela viene a ser una comedia extendida y narrada, y que una comedia es como una novela resumida y puesta en acción» (cit. en García Garrosa, 2002: 531). Efectivamente, se trata de transmitir el mismo contenido, utilizando diferentes medios formales, en este caso la narrativa y el teatro. Una relación genérica muy productiva y que ha seguido manteniéndose en el tiempo, ya que el tipo de adaptación más habitual es la transformación de algo que se cuenta en algo que se representa o escenifica, si bien en la actualidad las adaptaciones de novelas se realizan sobre todo para el cine, la televisión u otros medios audiovisuales.

Gálvez se sentía muy orgullosa de sus tragedias y lo manifestó en varias ocasiones en su correspondencia y otros escritos, especialmente por el hecho de que habían sido creadas por una mujer, cuando este género dramático era muy poco cultivado en España y, además, un terreno reservado casi exclusivamente a los hombres (Establier, 2005 y 2019). A pesar de los esfuerzos de Gálvez por dedicarse profesionalmente al teatro y poderse ganar así la vida, varias de sus obras, entre ellas *La delirante*, nunca llegaron a representarse. Ella trató de cultivar el género teatral más serio y sublime, pero en este período los espectadores preferían las comedias o las piezas más espectaculares. Además, como señalan Whitaker (1993: s. p.) y Establier (2017: 773), el tema de *La delirante* podía resultar extraño a la audiencia, siendo las tramas históricas inglesas poco frecuentes en la escena española. Sin embargo, creemos posible que al menos parte del público español podía conocer el tema tratado en la tragedia, ya que, por un lado, hay que destacar que a finales del siglo XVIII se empieza a percibir un gusto por representar ambientes ingleses en la escena española (Guinard, 1984), como parte de una incipiente «anglomanía» en España (Villamediana, 2019), y por otro lado, tanto la reina Isabel de Inglaterra como María Estuardo y los conflictos generados en la corte inglesa de su época eran suficientemente atractivos como para formar parte, aunque fuera de forma muy genérica, de los conocimientos sobre historia inglesa que tenía una buena parte del público español.

Desde luego, es más que probable que Gálvez conociera este tema: no en vano Fray Benito Feijoo ya había mencionado a ambas reinas en su *Defensa de la mujer* de 1726:

Ni (dejando otras muchísimas, y acercándonos a nuestros tiempos) se olvidará jamás Isabela de Inglaterra, mujer, en cuya formación concurrieron con igual influjo las tres Gracias, que las tres Furias; y cuya soberana conducta sería siempre la admiración de la Europa, si sus vicios no fueran tan parciales de sus máximas, que se hicieron imprescindibles: y su imagen política se presentará siempre a la posteridad, coloreada (manchada diré mejor) con la sangre de la inocente María Estuardo, Reina de Escocia (1997: 28).

Aunque la cita brevemente, Josefa Amar y Borbón en su *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres*, que pronunció en 1786, se refiere a la monarca inglesa para alabar su gobierno por contribuir «a extender el poder, y a hacer formidable la Gran Bretaña» (2020: 12). Asimismo, en las tablas españolas se había representado el asunto de los problemas políticos, religiosos y dinásticos de la monarquía inglesa, desde *La cisma de Inglaterra* (1627) de Calderón de la Barca, que se centra en Enrique VIII y sus relaciones con Catalina de Aragón y Ana Bolena, hasta la presencia ya de su hija Isabel y María Estuardo en *El conde de Sex* (1638) de Antonio Coello y *La reina María Estuarda* (1670) de Juan Bautista Diamante (Fernández, 2019: 351-353). En el siglo XVIII se tocó algo este tema también, a principios de la centuria en *Lo que va de cetro a cetro y crueldad en Inglaterra* (1712) de José de Cañizares y *La Estuarda* de María Martínez Abello en los últimos años o principios del siguiente siglo, pues no se sabe con certeza la fecha de su composición (Establier, 2017).

Junto a todo lo anterior, resulta especialmente significativo para evaluar el conocimiento que tenían los españoles sobre este tema, el contenido de los anuncios publicitarios de la novela *El subterráneo* en la prensa de la época, ya que se menciona de forma explícita a las dos reinas en dos de ellos, y no se debe olvidar que lo que se pretendía con estos anuncios era captar compradores o suscriptores para la novela. De este modo se puede afirmar que los publicistas consideraron que mencionar a Isabel I y María Estuardo podía ser atractivo para este fin. El anuncio de la *Gaceta* de Madrid para la primera edición de la

traducción se refiere brevemente a las protagonistas de la novela: «tiene la recomendación de que los principales personajes están tomados de la historia de Inglaterra, como son la reina Isabel, la reina de Escocia, María Estuardo, y otros» (1795: 64). En el anuncio del *Diario de Madrid*, para la segunda edición de 1817, por su parte, se mencionan ciertos eventos y personajes de la novela: «el Subterráneo, o las dos hermanas Matilde y Leonor, hijas de la desgraciada reina María Estuardo, víctima de la rivalidad y de los celos de otra reina, que habiendo sabido parecer grande con reyes poderosos, se manifestó con una inocente cautiva poco generosa» (Alonso Seoane, 2002: 266). Puede observarse, además, en este último la corriente ideológica dominante en la época, la de describir a la reina de Escocia como víctima inocente de Isabel I.

No cabe duda de que Gálvez sintió una afinidad con el tema tratado en la obra de Lee, tanto por su contenido, como por la forma en la que lo narra, y que puede que llamara la atención de la escritora española por la presencia de un personaje cuyo estado mental está deteriorado, pues implica que muchas de sus intervenciones se caractericen por los arrebatos y las emociones llevadas al extremo. Como se ha mencionado anteriormente, en la novela de Lee, Ellinor pierde la razón por sus circunstancias personales y todo lo que ha tenido que sufrir en la corte. La dramaturga española toma este tema de la novela de Lee y lo convierte en uno de los ejes centrales de su tragedia, al referirse al mismo en el propio título: *La delirante*. En este sentido, cabe mencionar una oda que escribió Gálvez «En elogio de la representación de la opereta intitulada “El Delirio”, ejecutada en el Coliseo del Príncipe». En ella se dedica a exaltar la representación que Isidoro Máiquez hizo como actor principal de la opereta *El delirio o las consecuencias de un vicio*, una traducción de una pieza francesa estrenada en 1801 (Bordiga, 2003: 37). En la obra, el afamado actor daba vida a una persona que ha perdido la razón por el vicio del juego y Gálvez exclama admirada: «Mirad su frenesí [...] ese horrible furor», aunque después todo se calma: «Los que con él en su aflicción gimieron, / también en sus consuelos se gozaron, / cuando al *Delirio* vieron / la calma suceder» (Gálvez, 1804a: I, 39-40). La imagen arrebatadora de una persona que sufre de locura en el escenario y que recupera la cordura, así como su poderosa influencia en el público, que se emocionaba tanto al verlo como Gálvez, debió de servir también de estímulo para la escritora, y si todavía no había pensado en poner en escena la historia de Leonor en la corte isabelina, es más que probable que, tras ver la opereta y a su actor, acudiera de nuevo a la novela de Lee para hacerlo. Al igual que el personaje encarnado por Máiquez, Leonor podía dar muestras de su condición mental en el escenario, lo que podía dar mucho juego y cautivar a los espectadores. En cualquier caso, existía ya una tradición teatral de situar personajes con diversos problemas mentales en escena y, como señala Lewis (1996), la presencia de mujeres que habían perdido la razón se fue popularizando en la literatura desde finales del siglo XVIII hasta asentarse en el siglo XIX, una tendencia de la que se hicieron eco Gilbert y Gubar en su innovador estudio *The Madwoman in the Attic* de 1979. Además, en el caso de Gálvez se añade también una situación personal que compartía con Leonor, lo que se conoce como el síndrome de la madre ausente, pues ninguna de las dos había podido establecer una relación afectiva con su madre, que se revela como una figura inalcanzable para ellas y que obviamente no había cubierto sus necesidades emocionales.

Cuando se produce la transposición genérica de novela a teatro, y sobre todo si la novela es extensa, la trama se divide en unidades más breves, resumiéndose, modificándose su orden o eliminando algunas (Hutcheon, 2006: 11). Como se ha mencionado ya, Gálvez se centra en una parte de la novela para llevar a cabo su creación dramática, lo que le permite poner el foco en una de las hermanas y simplificar mucho la trama. La dramaturga se decanta por la tragedia y así se especifica en la portada: «tragedia original

en cinco actos», que es, además, el género en el que deseaba mostrar su talento.¹⁹ Formalmente se ciñe a las tres unidades dramáticas, pues la acción se focaliza en una sola trama principal, transcurre en menos de un día y en un solo lugar, el salón del trono de la corte de Isabel de Inglaterra. Como corresponde al género, Gálvez escribe su tragedia en verso, utilizando el romance heroico. El proceso de condensación afecta al número de personajes, que se reduce a solo cinco: Leonor, la reina Isabel, Lord y Lady Pembroke, el Conde de Essex y Lord Arlington, que en ciertas escenas van acompañados de algunos grupos de soldados y cortesanos al fondo. En la tragedia de Gálvez, Leonor es hija de «la Estuarda», como se llama a la reina María en España, y de Lord Norfolk. La reina Isabel está en la corte muy pendiente de las actividades del Conde de Essex, tanto personal como políticamente, sospechando que está traicionándola. El conde acaba de llegar de Irlanda y existen dudas sobre sus actividades, que se avivan en la corte por parte de sus adversarios. Lord y Lady Pembroke participan como cortesanos al servicio de la reina, pero también son amigos de Leonor y Essex, e intentan ayudarlos en su relación amorosa.²⁰ Por último, Lord Arlington es el esposo de Leonor, con el que la han obligado a casarse, y encarna al cortesano conspirador e insidioso, que trata de infundir sospechas en la reina en contra de Essex, para así alcanzar un mayor poder.

Un aspecto fundamental en el paso de la narración a la escena es que los espectadores no pueden conocer la motivación interna de los personajes, por lo que es necesario externalizarla a través de estrategias propias de la dramatización, como, por ejemplo, los diálogos explicativos o los soliloquios. De hecho, la obra arranca con Lord y Lady Pembroke en escena dialogando con el fin de situar a la audiencia, aportando la información necesaria sobre los personajes y los acontecimientos recientes. Temen por Leonor, que se encuentra en palacio, pues la han estado protegiendo de la reina Isabel, fingiendo que está muerta, y les preocupa un posible descubrimiento del engaño. En esta primera escena ya se alude varias veces a la tiranía de la reina Isabel, mientras que a Leonor se la describe como la «víctima inocente» y se hace referencia también a su estado mental, pues sufre «delirios» y «desvaríos» (Acto I, escena I).²¹

En el primer acto se menciona también a Essex, que ha desobedecido a la reina, y los problemas que esto puede causar, así como al esposo de Leonor, «el malvado Arlington», con quien la reina la obligó a casarse. La rivalidad entre Isabel y la madre de Leonor está también presente: «el nombre solo de su madre Estuarda la ojeriza la atrajo de Isabel» (Acto I, escena I). El soliloquio de la reina en la escena III del primer acto añade más detalles sobre el contexto, ya que la reina ha sido responsable no solo de la muerte de María de Escocia, sino también de Norfolk, el padre de Leonor. La relación sentimental de la reina Isabel con este noble no está presente en la novela de Lee ni parece que existió en realidad, pero Gálvez lo sitúa como uno de sus favoritos y crea un triángulo amoroso entre Isabel, María y Norfolk. En *La delirante* se dice que este abandonó a Isabel y ella se vengó decapitándolo: «Tú, a quien mi amor un tiempo prefería, / me abandonaste ingrato; y me he vengado» (Acto I, escena III). De esta forma, se especifica que los celos

¹⁹ Sin embargo, Establier (2017: 773, nota 2) cree que en estos momentos, más que tragedia, *La delirante* es una comedia o drama sentimental. Elizabeth Lewis, por su parte, cree que se podría estar cerca de los melodramas y comedias lacrimosas (1996: s. p.).

²⁰ Como ocurre con numerosos personajes de la novela de Lee, Lord y Lady Pembroke se basan en personajes históricos reales: Henry Herbert (c. 1536-1601), segundo conde de Pembroke, y su tercera esposa, Mary Sidney (1561-1621), condesa de Pembroke, una reconocida escritora y mecenas literaria. Gálvez los utiliza como personajes secundarios que contribuyen al desarrollo de la acción dramática.

²¹ Para las citas de *La delirante* se ha preferido utilizar el número de acto y escena, en lugar de la página.

de Isabel hacia María no solo eran por cuestiones políticas, por su derecho al trono, sino también sentimentales, porque él prefirió a María.²²

Ahora es Essex su favorito, pero la reina es igual de implacable: «si descubro / que mis favores paga con perfidias, / derribará un verdugo la cabeza / donde viven tan locas fantasías» (Acto I, escena III). En este primer acto descubrimos asimismo que Arlington tampoco sabe que Leonor está viva y que es uno de los principales consejeros de la reina,²³ siendo su objetivo primordial ganarse su confianza mediante lisonjas y poner a esta en contra de Essex. Curiosamente, en *La delirante*, Arlington tiene un papel mucho más relevante que en la novela, en la que no es tan inteligente y aparece descrito como un sinvergüenza y un borracho. Cuando llega Essex a la corte, su actitud con la reina es también la de halagarla, pero ella sospecha de sus posibles pactos y acuerdos.

En el segundo acto se producen dos encuentros muy significativos para la obra, por un lado, Leonor y Essex se reencuentran y, a pesar de los delirios de Leonor, se pone de manifiesto su amor, y por otra, tiene lugar una de las escenas culminantes de la obra, Leonor e Isabel aparecen juntas sobre las tablas, al escapar la primera de sus protectores. Leonor llega al salón del trono del palacio, donde transcurre la acción, y se lamenta de que la corte sea «este horrendo albergue del delito» (Acto II, escena II). Isabel, que cree que Leonor ha muerto, imagina estar viendo un «espíritu implacable», mientras que Leonor le acusa de la muerte de sus padres y de todos sus amantes, por lo que tiene las manos manchadas de sangre y será castigada por ello: «tus celos / tu crimen, y esa mano enrojecida / te acusarán al tribunal tremendo / de la inmortalidad» (Acto II, escena VI).

En el siguiente acto vemos a la reina muy afectada, pero Arlington le muestra cómo los Pembroke han mantenido oculta a Leonor y la ira de Isabel vuelve: «Todos traidores son, todos me venden; / mas perecerán todos; a su infamia / seguirá el escarmiento» (Acto III, escena V). Vuelven a encontrarse Leonor e Isabel, ahora que esta sabe que no es un espectro, la acusa de traición; sin embargo, Leonor no quiere el trono y así se lo confirma: «pero no: que tu desgracia / consiste en tu poder; gózalo, impía» (Acto III, escena VII). En el acto IV se desvelan las intenciones de Arlington, que consisten en reunir a un grupo de fieles y derrocar a Isabel para poner a Leonor en el trono y ser él así rey. Además, había presentado pruebas a la reina sobre la traición de Essex y esta ha encarcelado al conde y lo va a ejecutar, de forma que Arlington tiene el camino libre para el trono. Pero no puede contar con Leonor, que no desea ser reina, y a pesar de sus múltiples acusaciones e incluso insultos a la reina, ella no va a traicionarla, no desea el poder, desea el amor. Finalmente, cuando Essex está a punto de ser ejecutado, Isabel descubre la traición de Arlington y perdona al conde. Mientras tanto, Arlington se ha llevado a Leonor con él y va a reclamar los derechos de su esposa al trono inglés. Essex promete que defenderá a su reina y arresta a Arlington. Cuando están todos en el escenario en la escena final, Leonor insiste en que no quiere reclamar el trono, e incluso añade que reconoce a Isabel como su reina y que siempre la defenderá. Isabel, por su parte, admite que Leonor es una mujer virtuosa y se funden en un abrazo. Parece que la redención es posible, pero Leonor también perdona a Arlington, y este, fingiendo que la quiere abrazar por ello, la apuñala. Leonor muere en los brazos de Essex y es Isabel quien pronuncia las últimas palabras de la obra: «He aquí

²² Thomas Howard (1536-1572), cuarto duque de Norfolk, fue consejero de la reina Isabel durante la primera parte de su reinado. Fue ejecutado por su participación en una conspiración de católicos contra la reina, conocida como *Ridolfi plot*, que pretendía poner en el trono inglés a María de Escocia. Durante el cautiverio de la reina María, se especuló con una posible boda de esta con Norfolk y algunos historiadores se hicieron eco de ello (Lee, 2000: 336, nota 43). Con estos datos, hubo escritores que fueron más allá e imaginaron una relación entre ellos.

²³ En realidad, quienes conspiran contra Essex en *The Recess* son los miembros de la poderosa familia Cecil, como se ha señalado anteriormente.

de la venganza / el execrable fruto que nos resta: / anhelamos por ella, y conseguida / nos cubre de ignominia» (Acto v, escena VIII).

De hecho, comparando la tragedia de Gálvez con *The Recess*, todos los acontecimientos de la sección final de *La delirante* fueron creados por la dramaturga española. Por ejemplo, en la novela Essex y Arlington mueren antes que Ellinor (a Essex no se le perdonó y fue condenado y ejecutado por traición, como ya se ha mencionado anteriormente, y Arlington muere en un accidente montando a caballo), mientras que en la obra teatral ella es el único personaje que muere al final. Desde el comienzo Leonor aparece como la víctima real de todas las intrigas cortesanas y este papel lo asume ella hasta llegar al clímax final. En *La delirante* el atributo que más se aplica a esta última, a Leonor, es el de «inocente», hasta dieciocho veces en toda la tragedia, mientras que el rasgo que caracteriza a Isabel es su tiranía, siendo retratada como tal en dieciséis ocasiones. De hecho, la cuestión de la tiranía es uno de los temas que con más frecuencia abordó Gálvez en sus tragedias. No se trata de un rasgo reprochable en este caso por ser una mujer la que ejerce el poder ni que afectase exclusivamente a mujeres, como ocurre en *La delirante*, pues la tiranía para la dramaturga española es un componente deplorable de cualquier gobierno y los gobernantes eran, han sido y son mayoritariamente hombres, y así lo denunció, por ejemplo, en otras de sus tragedias (Whitaker, 1992; Bordiga, 2003: 75-100; Fernández Ariza, 2012; Establier, 2005, 2009 y 2022).

Por otra parte, la selección de la temática abordada en *El subterráneo* para su tragedia le permite a Gálvez colocar a dos protagonistas femeninas en el escenario, la reina Isabel y Leonor, y situar así a la mujer como eje central de su obra, con sus sueños, anhelos y frustraciones, pero en un mundo que, a pesar de todo, sigue dominado por los hombres (Whitaker, 1992: 1554). La opresión sobre la mujer procede habitualmente de la sociedad y de la familia, pues estos son los ámbitos en los que se mueve, y está también presente en *La delirante*, a través del dominio y humillación que Arlington ejerce sobre Leonor, que es su esposa; pero al poner también el foco en mujeres en el ejercicio del poder, la opresión política o tiranía se convierte igualmente en una dimensión esencial de la obra. La reina Isabel, asumiendo el rol de gobernante tal y como lo ejercían los hombres, se muestra violenta e intransigente con aquellos que cree que la han traicionado, y en el caso de la novela de Lee, el retrato de la reina se centra en su faceta más varonil, pues no da muestra de magnanimidad, y su perfil femenino solo emerge cuando da rienda suelta a la envidia y los celos. No obstante, Gálvez, como se ha descrito más arriba, crea un nuevo final para su tragedia en el que el perdón y la rehabilitación son posibles, ya que Isabel y Leonor terminan abrazadas, mostrando respeto la una por la otra. Si en las primeras escenas la dramaturga española pinta a la reina Isabel siguiendo muy de cerca el semblante ofrecido por Lee, en la parte final se aparta de la visión de la escritora inglesa, pues parece transmitir el mensaje de que Isabel posee un buen fondo. Las exigencias derivadas del gobierno han sido las que han llevado a la monarca inglesa a un comportamiento tan extremo, junto a la dificultosa conciliación entre el ejercicio del poder y los sentimientos femeninos. Serán precisamente estas emociones las que se imponen en el desenlace de la obra, en la mencionada reconciliación. En la escena final se observa que Isabel admira a Leonor por mantenerse fiel a sus sentimientos, tanto hacia su madre como hacia Essex, pero en los roles tradicionales asignados a la mujer, simplemente como hija y amante. Leonor, por su parte, como buena súbdita, honra a Isabel, puesto que es su reina. Una reina que, a pesar de sus faltas, ha defendido a su nación y la ha engrandecido.

4. CONCLUSIÓN: LEE Y GÁLVEZ SOBRE LAS REINAS Y EL GOBIERNO

Primero Lee en *The Recess* y después Gálvez en *La delirante*, mediante la adaptación del texto de la primera, reelaboraron el atractivo y fecundo tema de la rivalidad entre Isabel I y María de Escocia, en este caso representada por sus hijas ficticias, y lo recrearon asumiendo las convenciones generales sobre las reinas y su papel como gobernantes que predominaban durante el siglo XVIII. Isabel es una líder admirada, experimentada y rigurosa, pero también es vanidosa, envidiosa y celosa; mientras que María y sus hijas, Matilda y Ellinor, o Leonor, son mujeres bonitas y bondadosas, pero muy imprudentes, pues se dejan llevar por el amor y el romance, y así resultan fáciles de manipular por los hombres. Lo cierto es que los hombres de los que estas últimas se enamoran persiguen el poder sobre cualquier otra cosa y se ven envueltas en sus intrigas palaciegas y, en consecuencia, ellas también acaban enfrentándose a la reina Isabel, que es mucho más poderosa, con lo que esto entraña.

Además, es notable que, a través de sus textos, Lee y Gálvez pudieron expresar su interés y preocupación sobre cuál era el lugar de las mujeres en el ámbito político, social, intelectual y doméstico de su tiempo, en particular la capacidad muy limitada de las mujeres para tomar sus propias decisiones. Mediante la incorporación en sus textos de unas protagonistas que eran reinas, podían exponer ejemplos de mujeres que eran capaces de gobernar y admirables por ello, pero les permitía también señalar las dificultades que tenían que afrontar en una sociedad restrictiva. Las reinas por ser mujeres debían luchar más si cabe por sus derechos dinásticos y su legitimidad, y desde luego, para que se les reconocieran sus habilidades como gobernantes.

Una reina ejerciendo su papel era una figura difícil de definir, de concretar. Resultaba un ente anómalo en una sociedad patriarcal. Por tanto, para poder esbozar la excepcionalidad de las reinas, o de cualquier mujer en un ámbito considerado masculino, con el fin de retratarlas, se recurrió a su naturaleza emocional, especialmente a su vínculo con hombres o niños, es decir, a su papel como esposas y madres, y así poder controlarlas y acercarlas al lugar que se adjudicaba a las mujeres en la sociedad. En este sentido, en *The Recess* y *La delirante* se han intensificado las relaciones amorosas, y la sentimentalidad de las reinas y su vulnerabilidad emocional, mostrando a unas mujeres que se encuentran en una situación que les aporta más tristezas y decepciones que alegrías. Esto las hace, por tanto, más humanas y más cercanas a sus lectoras y espectadoras, ya que en cierto modo podían empatizar con ellas.

Sin embargo, es esta posición ambigua y paradójica de las reinas la que las convertía en personajes atractivos para muchas escritoras, que, junto a Lee y Gálvez, se embarcaron en proyectos históricos sobre esta temática (Dobson y Watson, 2002; Spongberg, 2007; Lasa Álvarez, 2023). Como ambas escritoras revelan en sus textos, las soberanas frecuentemente se sienten solas y a merced de consejeros ambiciosos; por tanto, pueden ser percibidas como crédulas y caprichosas, o como despiadadas y severas. Sin embargo, estos atributos fueron particularmente enfatizados en el caso de las reinas y se utilizaron para subestimarlas y minimizar sus logros, especialmente por parte de los historiadores varones. Se trata de una práctica epistemológica que se ha extendido para retratar a cualquier mujer que a lo largo de la historia haya ejercido el poder y que Broomhall denomina «emotional and destructive historiography» (2023: 98).²⁴ Lee y Gálvez siguieron en cierto

²⁴ Esta estrategia perdura aún hoy en día en las populares novelas históricas románticas sobre reinas, como las de Philipa Gregory o Hilary Mantel, pues se centran en sus relaciones sentimentales y no en sus acciones políticas de calado histórico (Prieto Arranz y Gómez Martín, 2023: 126-127).

modo esta corriente, puesto que eran hijas de su época; sin embargo, tanto las mujeres que ocupan el centro de sus obras, como ellas mismas, al dedicarse a la escritura, no dejan de ser ejemplos de empoderamiento femenino en una sociedad poco o nada favorable todavía hacia la actividad pública de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLISTON, April (2000), «Introduction», en Sophia Lee, *The Recess*, Lexington, The University Press of Kentucky, pp. IX-XLIV.
- ALONSO SEOANE, María José (2002), *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la Gaceta y el Diario de Madrid*, Madrid, Editorial Universitat.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2005), *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- AMAR Y BORBÓN, Josefa (2020), *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres*, Biblioteca Omegalfa.
- ANDIOC, René (1974), «Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*», en Jean-François Botrel y Serge Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 93-110.
- BOLUFER, Mónica (1998), *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim.
- BORDIGA, Julia (2003), *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 3, Charlottesville, The University of Virginia.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. de Richard Nice, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- BROOMHALL, Susan (2023), «Controlling Powerful Women: The Emotional Historiography of Catherine de Medici», en Séverine Genieys-Kirk (ed.), *Recovering Women's Past. New Epistemologies, New Ventures*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 83-105.
- BROWN, Susan, Patricia CLEMENTS e Isobel GRUNDY (2006), «Sophia Lee», en *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press Online.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (2003), «La sociedad de los autores», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 293-302.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (2019), «La suscripción a obras literarias en España en la segunda mitad del siglo XVIII», *Arte nuevo: Revista de estudios áureos*, nº 6, pp. 357-389. <https://doi.org/10.14603/6M2019>
- CLEMENT, Jennifer (2012), «Elizabeth I, Patriotism, and the Imagined Nation in Three Eighteenth-Century Plays», *Intellectual History Review*, nº 22.3, pp. 391-410. <https://doi.org/10.1080/17496977.2012.695190>
- DE PANDO, Paula (2018), *John Banks's Female Tragic Heroes. Reimagining Tudor Queens in Restoration She-Tragedy*, Leiden y Boston, Brill.
- DOBSON, Michael y Nicola WATSON (2002), *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*, Oxford, Oxford University Press.
- ESTABLIER, Helena (2005), «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: Una utopía femenina y feminista», *Anales de literatura española*, nº 18, pp. 143-161. <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2005.18.11>
- ESTABLIER, Helena (2009), «Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia *Florinda* de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 85, pp. 195-219. <https://doi.org/10.55422/bbmp.736>

- ESTABLIER, Helena (2017), «La materia inglesa en la tragedia neoclásica española de fines del siglo XVIII: *La Estuarda* y el “femenil” ingenio de María Martínez Abello», *Bulletin of Spanish Studies*, nº 94.5, pp. 771-793. <https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1313605>
- ESTABLIER, Helena (2019), «Las cartas de María Rosa Gálvez (1801-1805) o la voluntad de ser dramaturga», en María Martos Pérez y Julio Neira Jiménez (coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, pp. 163-186.
- ESTABLIER, Helena (2022), «Orientalismo y perspectiva de género en el teatro ilustrado español: la tragedia *Ali-Bek* (1801) de María Rosa Gálvez», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, nº 32, pp. 343-381. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.343-381>
- FEIJÓO, Benito Jerónimo (1997), *Defensa de la mujer*, ed. de Victoria Sau, Barcelona, Icaria.
- FERNÁNDEZ, Esther (2019), «Unma(s)King the Queen: Elizabeth I on the Early Modern Spanish Stage», en Eduardo Olid Guerrero y Esther Fernández (eds.), *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 345-369.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen (2012), «Contenidos temáticos en la obra dramática de María Rosa Gálvez», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 161, pp. 249-263.
- Gaceta de Madrid*, nº 5, 16 de enero de 1795.
- GÁLVEZ, María Rosa (1801), *Ali-Bek*, Madrid, Benito García y Compañía. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- GÁLVEZ, María Rosa (1804a), *Obras poéticas*, 3 tomos, Madrid, Imprenta Real.
- GÁLVEZ, María Rosa (1804b), *La delirante. Tragedia original en cinco actos*, en *Obras poéticas*, tomo III, Madrid, Imprenta Real, pp. 169-263. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (1990), *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid y Caja Salamanca.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2002), «Las transferencias de géneros en el siglo XVIII o cómo una novela francesa se adapta a la escena española: Una comedia de Luis Moncín», en José Enrique Martínez Fernández, et al. (eds.), *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencias y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad de León - SELGyC, pp. 531-543.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2006), «El debate sobre las traducciones en España en el siglo XVIII: Un espacio de opinión pública», en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración y Romanticismo (1750-1850). Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 541-553.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2011), «La otra voz de María Rosa de Gálvez: Las traducciones de una dramaturga neoclásica», *Anales de literatura española*, nº 23, pp. 35-65. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2011.23.02>
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2016), «Los suscriptores de *La Casandra* (1792). Una aproximación al público lector de novelas en España. 1787-1807», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 46.2, pp. 219-238. <https://doi.org/10.4000/mcv.7189>
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2019), «Los lectores españoles de Samuel Richardson: Un estudio de la suscripción a *Clara Harlowe* (1794-1796)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 25, pp. 587-608. https://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2019.25.28
- GENNETTE, Gérard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRENBY, M. O. (2011), *The Child Reader, 1700-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUINARD, Paul (1984), «Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor», *Anales de literatura española*, nº 3, pp. 283-304.

- HASLETT, Moyra (2003), *Pope to Burney, 1714-1779: Scriblerians to Bluestockings*, Londres, Palgrave Macmillan.
- HORNE, Jackie C. (2011), *History and the Construction of the Child in Early British Children's Literature*, Londres, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- LAFARGA, FRANCISCO (1989), «El *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?», en Julio-César Santoyo et al. (eds.), *Fidus interpres*, vol. II, León, Universidad de León, pp. 23-32.
- LAFARGA, FRANCISCO (2004), «El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, pp. 209-319.
- LAFARGA, FRANCISCO (2013) «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *MonTI*, nº 5, pp. 299-324.
- LARRIBA, ELISABEL (2003), «El público de la prensa», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 463-470.
- LASA ÁLVAREZ, Begoña (2013), «*Los Cuentos de Canterbury* revisitados: Versiones y traducciones de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX», *Océánide*, nº 5. <http://oceanide.netne.net/articulos/art5-6.php>.
- LASA ÁLVAREZ, Begoña (2017), *Novelistas británicas del siglo XVIII en España*, Sevilla, Arcibel. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- LASA ÁLVAREZ, Begoña (2020), «La traducción de las letras inglesas en el siglo XVIII», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (dirs.), *Historia de la Traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España.
- LASA ÁLVAREZ, Begoña (2022), «La traducción de *The Recess* (1783-1785) de Sophia Lee, una novela para “las Señoras de alta calidad” españolas a finales del siglo XVIII y principios del XIX», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, nº 32, pp. 309-342. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.309-342>
- LASA ÁLVAREZ, Begoña (2023), «Queen Isabella of Castile in Nineteenth-century British and American Biographical Collections», en Séverine Genieys-Kirk (ed.), *Recovering Women's Past. New Epistemologies, New Ventures*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 211-234.
- LEE, Sophia (1795), *El subterráneo o La Matilde. Novela compuesta en inglés por Mistriss Lee*, traducida al castellano, 3 tomos, Madrid, Viuda e Hijos de Marín. Hathi Trust.
- LEE, Sophia (2000), *The Recess; or, A Tale of Other Times*, April Alliston (ed.), Lexington, The University Press of Kentucky.
- LEWIS, Elizabeth Franklin (1996), «The Tearful Reunion of Divided Femininity in María Rosa Gálvez's Neoclassic Theater», *Letras peninsulares*, nº 9.2-3, pp. 205-216. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- LEWIS, Jayne (2005), «The Reputations of Mary Queen of Scots», *Études Écossaises*, nº 10, pp. 41-55. <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.146>
- LOPEZ, François (1995), «El libro y su mundo», en Joaquín Álvarez Barrientos, et al. (eds.), *La República de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, pp. 63-124.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010), *La novela gótica en España (1788-1833)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (1994), «La imprenta en el siglo XVIII», en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, pp. 201-269.
- MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, Elisa (2017), «María Rosa de Gálvez: nuevos datos para su biografía», *Dieciocho*, nº 40.1, pp. 7-27.

- MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis y Rocío G. SUMILLERA (eds.) (2016), *El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres. Tratado contra María Tudor y otras reinas de la edad moderna*, por John Knox, Valencia, Tirant humanidades.
- Memorial literario*, época 3ª, tomo II, 1802.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1998), *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio.
- PATAKY KOSOVE, Joanne Lynne (1977), *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis Books Limited.
- PELLING, Madeleine (2020), «Reimagining Elizabeth I and Mary Queen of Scots: Women's historiography and domestic identities, c. 1750-1800», *Women's History Review*, nº 29.7, pp. 1085-1113. <https://doi.org/10.1080/09612025.2019.1666965>
- PRIETO ARRANZ, José Igor y María GÓMEZ MARTÍN (2023). «La extraña ignorada. Estudio comparativo de Catalina de Aragón como personaje en la novela histórica británica y española contemporánea de autoría femenina», *Atlánticas - Revista Internacional de Estudios Feministas*, nº 8.1, pp. 100-132. <https://dx.doi.org/10.17979/arief.2023.8.1.8759>
- SANDERS, Julie (2006), *Adaptation and Appropriation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- SPONGBERG, Mary (2007), «The Ghost of Marie Antoinette: A Prehistory of Victorian Royal Lives», en Lynette Felber (ed.), *Clio's Daughters. British Women Making History, 1790-1899*, Newark, University of Delaware Press, pp. 71-96.
- VÁZQUEZ, Lydia (1994), «Estrategias paratextuales de la traducción: En torno a las versiones españolas de las ficciones francesas del siglo XVIII», en Luis Charlo (ed.), *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 707-720.
- VILLAMEDIANA, Leticia (2019), *Anglomanía. La imagen de Inglaterra en la prensa del siglo XVIII*, Woodbridge, Tamesis.
- WALL, Cynthia (2008), «“Chasms in the Story”: Sophia Lee's *The Recess* and David Hume's *History of England*», en Rivka Swenson y Elise Lauterbach (eds.), *Imagining Selves: Essays in Honor of Patricia Meyer Spacks*, Newark, University of Delaware Press, pp. 21-40.
- WHITAKER, Daniel S. (1992), «La mujer ilustrada como dramaturga: El teatro de María Rosa Gálvez», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, pp. 1551-1562.
- WHITAKER, Daniel S. (1993), «Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in “La delirante” of María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, nº 16.2, pp. 167-176. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

