

UNA POETA ILUSTRADA EN
EL TRÁNSITO ENTRE DOS SIGLOS:
LOS VERSOS DESCONOCIDOS
DE MARÍA MARTÍNEZ ABELLO EN EL
DIARIO DE BARCELONA (1797-1800)*

TOMO XCIX · CUADERNO CCCXX · JULIO-DICIEMBRE DE 2019

RESUMEN: Entre 1797 y 1800, María Martínez Abello publica sus composiciones líricas con regularidad en el *Diario de Barcelona*, convirtiéndose en la única voz poética femenina del último lustro del siglo XVIII en esta cabecera de notable proyección socio-literaria, y también en una de las escasas autoras cuya firma aparece en la prensa nacional durante esos mismos años. El estudio de estas desconocidas muestras, que aportan una mirada de género a las variadas tendencias de la poesía de entre siglos en su camino hacia la individualidad y la emoción, ofrece nuevas perspectivas a nuestro conocimiento de la lírica finisecular, aún hoy formulado en clave casi exclusivamente masculina.

Palabras clave: poesía, XVIII, escritoras, prensa española, *Diario de Barcelona*.

AN ENLIGHTENMENT POET BETWEEN TWO CENTURIES:
THE UNKNOWN VERSES OF MARÍA MARTÍNEZ ABELLO
IN THE *DIARIO DE BARCELONA* (1797-1800)

ABSTRACT: Between 1797 and 1800, María Martínez Abello published poems in the *Diario de Barcelona*, becoming the only woman poet writing to appear in this mass-circulation newspaper in the last five years of the eighteenth century, and one of the very few female authors to write for the national press in those years. The study of these unknown examples of her work, which provide a gendered perspec-

* Este trabajo de investigación se ha realizado en el marco del proyecto BIESES (Escritoras españolas de la primera modernidad: metadatos, visualización y análisis, 2016-2019), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-70548-P).

tive on the various tendencies towards individual expression and feeling in turn-of-the-century poetry, sheds new light on the lyric poetry of a period which is still perceived to have been almost entirely dominated by male writers.

Keywords: Poetry, 18th century, women writers, spanish press, *Diario de Barcelona*.

COMO bien nos muestran los reveladores catálogos bibliográficos de Aguilar Piñal¹, la prensa es una fuente inestimable para el estudio de la actividad poética setecentista, en especial la que refleja los gustos populares, menos revisados para este período que los de la intelectualidad ilustrada. Sin duda, un estudio detallado sobre las manifestaciones y la evolución de este género en el *Diario de Barcelona* entre 1792, año de su fundación, y el cambio de centuria, nos ayudaría a perfilar mejor nuestro conocimiento de los cauces por los que circula la poesía finisecular, pues en dicho período el diario catalán acoge un considerable número de composiciones líricas, intensificándose su entusiasmo por el arte versificatoria conforme se acerca el nuevo siglo. A falta aún de tal trabajo clarificador, un repaso de las páginas del *Diario* correspondientes al lustro final del XVIII muestra la asiduidad con la que algunos poetas, revelando su identidad u ocultándose bajo iniciales o seudónimos, insertaron sus composiciones en un número tras otro².

Asimismo, resulta bastante evidente la casi absoluta ausencia de nombres femeninos al pie de los numerosos poemas publicados en este periódico, con una insistente excepción³: la firma de Madama Abello (o Abelló)⁴ se repite en once ocasiones entre 1797 y 1800, en composiciones variadas de diferente

¹ Francisco Aguilar Piñal, *Índice de las poetas publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1981; *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 vols., Madrid, C.S.I.C., 1981-2002.

² Algunos seudónimos de los que más se repiten son el de «Feniso» (Gaspar M. de Nava, Conde de Noroña), «Nibio» (M.M.M.), «Gremonel», «Darcilo», V.A.R.R.A., Fernando Peñaflores o Rafael Gómez. La mayoría de los poemas, no obstante, son anónimos.

³ En los ocho años de existencia dieciochesca del *Diario de Barcelona* entre su fundación (1792) y el fin de siglo, y exceptuando el de María Martínez Abello, solo un nombre de mujer, Isidra Rubio, aparece rubricando dos poemas en 1794, ambos de tema amoroso y retórica pastoril: una «Oda» el 8 de enero (número 8, «Fiera, cruel, tirana...») y una «Letrilla» en los números de 8 y 9 de febrero (39 y 40, «Desde que he sabido, ...»).

⁴ Mantendremos, para el apellido de la autora, la forma llana, tal como la refleja el *Diario de Barcelona*.

tono, extensión e intención, ofreciendo un muestrario tan curioso como intempestivo de las posibilidades de la creación lírica femenina en las postrimerías del setecientos, asunto escasamente tratado por las investigaciones sobre la literatura del período. Desde esta perspectiva múltiple, trataremos a continuación de acercarnos a la actividad poética de Madama Abello (la también dramaturga María Martínez Abello) en el *Diario de Barcelona*, tomando en consideración las confluencias entre su singularidad de escritora en un medio masculino, su adhesión a las tendencias líricas propias de entre siglos y la presencia en sus composiciones de una conciencia de género que implica desafíos al canon dieciochesco o genera subversiones en él.

I. MARÍA MARTÍNEZ ÁBELLO EN LA POESÍA ESCRITA POR LAS MUJERES A FINALES DEL SIGLO XVIII

El escaso reconocimiento brindado a la poesía femenina del último tercio del siglo XVIII queda avalado por la escasez de estudios críticos que a ella se han venido dedicando⁵. Posiblemente, este exiguo interés de los estudios literarios por las poetisas de los tiempos ilustrados se halle en relación directa con la escasa profesionalidad con que las más de ellas abordaron la creación lírica, concebida, en aras de la prudente distancia entre las mujeres y la literatura prescrita por las convenciones de género vigentes, como un divertimento ocasional del que derivaba una poesía efímera o de circunstancias,

⁵ Como estudios de conjunto conviene destacar, desde luego, el capítulo «El Parnaso poético femenino» que le dedica al asunto Emilio Palacios Fernández en *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* (Madrid, Ediciones Laberinto, 2002), así como su trabajo «El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: escritoras neoclásicas», recogido en *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española* (coords. Lucía Montejo y Nieves Baranda, Madrid, UNED, 2002, págs. 85-121). También destacamos el extenso apartado sobre la poesía de autoría femenina de la Ilustración en la tesis de María del Pilar Zorrozuza, *Escritoras de la Ilustración española* (Bilbao, Dpto. de Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1999). De los trabajos generales sobre poesía dieciochesca, solo la antología de John H.R. Polt (*Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975) recoge dos poemas de María Gertrudis de Hore, mientras que Elena de Lorenzo Álvarez, en *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración* (Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 2002), incluye entre los poetas estudiados a Josefa Jovellanos.

manuscrita o publicada esporádicamente en prensa o en forma de pliego⁶. Entre estas autoras «discretas», también las hubo que dejaron un corpus lírico extenso y estimable, pero que por razones diversas, entre las que se cuenta seguramente el deseo de no transmitir una imagen pública de «bachilleras», no llegó a ser editado o vio la luz póstumamente⁷.

Contadas fueron las poetas que se atrevieron a desafiar las citadas convenciones de género para garantizar la conservación y la difusión de sus obras; algunas hubo, no obstante, que asumieron sin cortapisas su condición autorial y que, más allá de los ejercicios públicos de modestia o de las estrategias de ocultamiento y de reclusión, persiguieron el reconocimiento socio-literario, recopilando sus poemas y dándolos a la imprenta. Es el caso de María Rosa de Gálvez, que consiguió por fin publicar sus tres volúmenes de *Obras*

⁶ Manuscritos quedaron, por ejemplo, los cuatro poemas que escribió Ignacia Sáenz de Tejada, conservados en la Biblioteca Nacional (MSS/12952/51). En pliego publicaron sus respectivas poesías Isabel Catalina de Zavaleta («Afectuosas seguidillas a la feliz entrada de su Majestad y Altezas y enhorabuena a la Reina Madre Nuestra Señora», 1760?) y Josefa Céspedes («El parto de los montes. Bando que Apolo manda publicar contra los malos escritores», Madrid, Pedro Marín, 1786). En prensa aparecieron algunos poemas de autoras escasamente conocidas, como Clara Jara de Soto, Juana Verge, María Josefa Ribadeneira, Isidra Rubio o Magdalena Ricci, pero ninguna de ellas alcanzó a publicar más de dos composiciones.

⁷ Buen ejemplo de ello es María Gertrudis de Hore, quien, además de las composiciones publicadas en prensa, escribió bastantes más, algunas destruidas por ella misma al profesar y otras recopiladas más tarde en forma manuscrita (en la Biblioteca Nacional se conserva un buen muestrario de poemas de «la hija del sol» en el *Cancionero del siglo XVIII*, MSS/3751, y en la *Colección de poesías*, MSS/4061). Su poesía la conocemos bien a través de los numerosos trabajos que le ha dedicado Frédérique Morand, en especial *María Gertrudis Hore (1742-1801)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006, y *Una poetisa en busca de libertad: María Gertrudis de Hore y Ley (1742-1801): miscelánea y taraceas de versos, prosas y traducciones*, Cádiz, Diputación, 2007.

Otro ejemplo de modestia religiosa es Sor Ana de San Jerónimo (Ana Verdugo y Castilla), cuyos poemas fueron publicados a los dos años de su muerte con el título de *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Jerónimo* (Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1773). Por otro lado, las poesías de la canaria María Joaquina de Viera y Clavijo también se conservaron manuscritas en copias del siglo XIX (Biblioteca de El Museo Canario) hasta que fueron rescatadas recientemente por José A. Álvarez Rixo (*Poesía. María Joaquina Viera y Clavijo*, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Idea, Instituto de la Mujer, 2003) y por Victoria Galván González (*La obra poética de María Joaquina de Viera y Clavijo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006).

Poéticas en la madurez⁸; es también el de Margarita Hickey, que estuvo casi dos décadas en un tris de editar sus poemas (con la correspondiente licencia concedida), y que al fin lo consiguió en 1789, con más de sesenta años⁹; y el de la religiosa María Nicolasa Helguero y Alvarado, que publicaba en 1794, ya desde el convento de las Huelgas de Burgos, un volumen único de *Poesías sagradas y profanas* (Burgos, Don Joseph de Navas). Entre estas escritoras deseosas de incardinarse en los medios de difusión habituales para la poesía finisecular, se cuentan también las que no llegaron a publicar sus composiciones en volumen pero tuvieron una presencia considerable en la prensa de su tiempo, como Rosa Mazaorini de Llerós (cuyas composiciones aparecen en el *Diario de Madrid* entre 1794 y 1796), Gertrudis de Hore (quien colaboró desde el convento en el citado *Diario de Madrid* y en el *Correo de Madrid*) o la autora cuya obra es objeto de este trabajo, María Martínez Abello, desde el *Diario de Barcelona*.

En conjunto, se trata de un corpus poético femenino bastante homogéneo en el que prevalece la poesía religiosa (que cultivan de forma generalizada monjas y seglares), la de orientación didáctico-moral con escasas pretensiones filosóficas y generalmente centrada en asuntos de interés para su propio sexo (avisos morales para mujeres, crítica de costumbres relacionadas con el comportamiento social de estas, poemas de instrucción social femenina, etc.), y la lírica amorosa desde la subjetividad femenina, bien a través de idilios pastoriles con una estética rococó, como bien muestra la poesía de Hore, bien a través de un yo poético de mujer que experimenta, desde una asumida condición de sujeto amoroso pasivo y sufriente, diferentes fases de

⁸ Sus composiciones se encuentran en el volumen I de sus *Obras Poéticas* (Madrid, Imprenta Real, 1804). Sobre la obra lírica de María Rosa de Gálvez, autora más valorada por su extensa dramaturgia, conviene consultar el capítulo (II) que le dedica Julia Bordiga Grinstein en *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho*, nº 3, University of Virginia, 2003, págs. 25-50, y el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dirigido por Helena Establier Pérez, «María Rosa de Gálvez», http://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_rosa_de_galvez/.

⁹ Además de sus *Poesías varias, sagradas, morales y profanas o amorosas* (Madrid, Imprenta Real, 1789), de las que solo llegó a aparecer el primer volumen, los poemas de Margarita Hickey aparecen recopilados y estudiados en la edición crítica realizada recientemente por Daniela Pierucci (*Poesías*, Pisa, Edizioni ETS, 2006).

la pasión y del desamor (embelesamiento, dudas, angustia, abandono, ingratitud), como se desprende, por ejemplo, de los poemas de Margarita Hickey; todo ello sin ápice de erotismo, y con una evidente preferencia por las composiciones de tono popular y el verso de arte menor (romances, seguidillas, endechas, redondillas, romancillos, décimas, etc.), aunque también aspiren a demostrar su pericia compositiva en estrofas y subgéneros líricos de mayor envergadura clásica, como el soneto, la anacreónica o la oda.

Más allá de estas vías temático-formales comunes o cuasi comunes, algunas escritoras destacan por su contribución original a la poesía femenina dieciochesca; ninguna otra, de hecho, emprende desde el verso la defensa de su género —y ataca tan incisivamente al opuesto— como lo hace Margarita Hickey en sus *Poesías varias*; tampoco encuentra Gálvez rival en el cultivo de la poesía de circunstancias o de contenido aúllico-patriótico, y sin duda es también su obra la que muestra mayores vuelos ideológico-filosóficos; por su parte, María Gertrudis de Hore descuella claramente en su afán por volcar en versos y rimas las tensiones inherentes a las ansias femeninas de libertad.

La obra lírica de María Martínez Abello no alcanza, ni en extensión ni en densidad poética, a la de las autoras citadas, y únicamente llega a difundirse en su tiempo a través de las páginas de la prensa periódica barcelonesa, razones que explican, posiblemente, el que haya quedado velada por otros corpus femeninos más enjundiosos; sin embargo, una valoración en conjunto de sus ignoradas contribuciones al *Diario de Barcelona* no solo nos las revela como meritorias y variadas muestras de la pluralidad de tendencias de la poesía ilustrada de entre siglos, sino que contribuye a perfilar e ilustrar las vías a través de las cuales el sujeto lírico femenino se incardina en el aliento prerromántico que mueve los versos del momento, asunto del que aún hoy tenemos escaso conocimiento.

De María Martínez Abello, conocida también como Madama Abello¹⁰, contamos con escasas evidencias impresas. Aparentemente, solo ejerció

¹⁰ Una de sus obras dramáticas, *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*, aparece recogida en el *Catálogo de piezas dramáticas de Moratín*, pero atribuida a un enigmático «Don N. Mello». El editor, no obstante, rectifica: «Es probablemente errata por Madama Abello» (Leandro Fernández de Moratín, *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, Obras de D. Nicolás y

su actividad literaria en la Ciudad Condal a lo largo de la última década del siglo XVIII, donde publicó, como testimonio de su compromiso con la escritura y de su pertinaz «bachillería» femenina, una comedia de costumbres –*La Laureta*–, una tragedia histórica –*La Estuarda*– y, en el *Diario de Barcelona*, una concentrada obra poética de la que nos ocuparemos más adelante¹¹.

En algunas de estas composiciones en verso, la autora desliza ciertos datos de su yo biográfico –como el haber visto transcurrir su infancia en la Corte, tener un cónyuge militar, o haber residido durante algún tiempo en la Luisiana española–, destinados, en última instancia, a bosquejar una imagen de sí misma, justificando la voz de un sujeto poético femenino que, como veremos, busca insistentemente las vías para revelar su intimidad sorteando los esquemas más convencionales de la poesía ilustrada. Junto a estos escasos datos personales, nos llega a través de sus versos la amargura de un yo atormentado, el cual, más allá del consabido tópico del destino adverso, rememora desde Barcelona su etapa madrileña como una época plena y satisfactoria, contraponiéndola a un presente doloroso de envidias, traiciones y falsedades que se acompaña líricamente de constantes referencias a la

D. Leandro Fernández de Moratín, II, Madrid, Rivadeneira, 1850, págs. 327-334. La cita es de la pág. 320).

¹¹ Las escasas referencias a esta autora la presentan como una *salonnière* ilustrada en la Barcelona de final de siglo, aunque no se aporta evidencia documental. Con esta imagen aparece la autora, por ejemplo, en las líneas que le dedica Isabel Pérez Molina en el especial de *El temps* dedicado a mujeres catalanas ilustres y olvidadas («Madama Abelló (segle XVIII)», *Dones, entre l'oblit i la memòria*, 873, 6-12 marzo, págs. 36-49). Ciertamente es que en febrero de 1796 (25/II), un poco antes de que la autora comenzase a publicar en el *Diario de Barcelona*, se hacía en él referencia a una tal «Madama A.», que podría identificarse con María Martínez Abello. Así, en dicho número del *Diario* aparecía en primera plana una larga carta al editor donde se elogiaba la riqueza socio-cultural de la Ciudad Condal, con el brillo civil, se decía, «que forma todo el carácter de una sociedad ilustrada» (218). En la carta se citaba, entre otras diversiones barcelonesas, la tertulia de «Madama A.», en la que se congregaba la flor y nata de esa sociedad ilustrada catalana, repleta de talento, discreción, gusto, dulzura y afabilidad, y en la cual se entonaban arias y se intercambiaban discursos engalanados con «todos los primores de una gente instruida y urbana» (221). A tenor de los excelentes vínculos que nuestra autora mantuvo con el *Diario de Barcelona*, donde fue desgranando su obra poética, y del talante ilustrado que en ella muestra, la señalada tertulia bien podría ser suya.

muerte. Parece evidente que hacia el cambio de siglo María Martínez Abello había alcanzado su madurez, y que la vida le había traído, además de la experiencia del mundo –o quizá con ella– algunos sinsabores cuyas causas nunca revela abiertamente.

A falta de más datos sobre la autora, podemos constatar que la versatilidad demostrada por ella a la hora de ejercitarse en el verso y que la lleva a recorrer diversos géneros dramáticos, a explorar las posibilidades de la lírica e incluso a hacer alguna incursión en la poesía narrativa, tiene contados puntos de referencia en la literatura dieciochesca escrita por las mujeres. De hecho, no es fácil destacar en el panorama de escritoras de su tiempo talentos tan polivalentes como el desplegado por ella. La mayoría de las autoras de la época de las Luces opta por demostrar sus aptitudes en el campo de la creación poética, y algunas otras, como Lorenza de los Ríos o Rita de Barrenechea por ejemplo, llegan a ocupar una posición discretamente destacada, dentro del exiguo ámbito de la literatura ilustrada escrita por las mujeres, en la llamada «comedia de costumbres». De entre todas ellas, la única que alcanza en la actualidad a figurar –ocasionalmente– en el plantel literario de su tiempo es María Rosa de Gálvez, quien descuella precisamente por la ausencia de cortapisas a la hora de exhibir su talento, por su dedicación profesional a diversos géneros teatrales (comedia de costumbres, comedia sentimental, tragedia, drama, melólogo, etc.) y por sus ya citadas composiciones líricas.

Aunque, como ha quedado ya señalado, el corpus poético de María Martínez Abello sea algo más reducido que el de Gálvez y sin duda menos conocido, detectamos en ella idéntica voluntad de participación en las «redes» literarias de su tiempo, mostrando sus aptitudes en el cultivo de géneros considerados de prestigio y, a la vez, admisibles para la siempre cuestionada –y meticulosamente examinada– pluma femenina. En este sentido, su obra nos revela que se esfuerza por adecuarse sin estridencias al modelo de escritora dieciochesca, cultivada, discreta, de ideología conservadora, defensora de las buenas costumbres y consciente de la peliaguda posición de las mujeres, en especial de las de intelecto inquieto, como ella misma, en un orden socio-cultural masculino.

Así, Madama Abello cultiva el verso dramático con pericia y variedad, repartiendo su interés entre dos de los géneros canónicos del teatro neoclá-

sico sin desafiar las expectativas de prudente feminidad depositadas en su sexo. La primera de las dos obras citadas anteriormente, *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*, publicada por Antonio Sastres, fue anunciada a principios de 1800 por diversos periódicos de Madrid y Barcelona, aunque nunca llegó a representarse en los teatros públicos. Esta «comedia nueva», cuyo asunto, reelaborado y dramatizado con libertad absoluta por la autora, venía del conocido cuento de Marmontel (*Laurette*), demuestra el recorrido de las aspiraciones literarias de Martínez Abello, quien se atreve, tras la progresiva revelación de su talento durante casi dos años (las composiciones poéticas que de ella conocemos son, como veremos, anteriores), a mostrar públicamente sus habilidades en materia de composición dramática. El género al que recurre en *La Laureta* (la comedia «de buenas costumbres»), la temática abordada (el honor y la virtud femeninos como garantía de orden social) y la finalidad que persigue (el neoclásico *prodesse et delectare*, uniendo amores imposibles, mensaje educativo y final feliz), nos muestran en todo momento a una escritora deseosa de ajustar su práctica literaria a la ortodoxia ilustrada, burguesa y femenina de su tiempo¹².

Por otro lado, en fecha desconocida pero que debe rondar también el cambio de siglo, Suriá y Burgada imprimen la tragedia *La Estuarda* de Martínez Abello, que trae al panorama dramático español la muerte «ejemplar» de la reina católica de los escoceses, María Estuardo, víctima de la furia protestante. La obra tiene notable interés, no solo por ser muestra de la escasísima participación de las mujeres en la composición de tragedias en el siglo XVIII¹³, sino porque se inscribe —y esto tampoco es habitual en la literatura dieciochesca de pluma

¹² Ver Helena Establier Pérez, «María Martínez Abello y la comedia nueva de entresiglos en clave femenina: *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta* (1800)». *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, Universidad de Virginia, 38, 2015, págs. 125-152.

¹³ En conjunto, la actividad de las mujeres en el ámbito de la tragedia es escasa y tardía. Salvo la traducción de la *Andrómaca* de Racine que incluía Margarita Hickey en el primer volumen de sus *Poesías Varias* (1789) y la de la *Zayra* de Voltaire (prevista para el segundo volumen de *Poesías* y nunca publicada), las muestras fundamentales de actividad femenina original o en traducción en el campo de la tragedia corresponden a las postrimerías del XVIII o incluso a los inicios del XIX. En los mismos años en que Martínez Abello daba a la luz *La Estuarda*, María Rosa de Gálvez, la dramaturga más conocida del período, llevaba a las tablas de forma excepcional dos de sus obras trágicas, *Safó* y *Alí-Bek*, ambas en 1801, mientras que el resto (*Alí-Bek*, *Flo-*

femenina— en la corriente española de vindicación de la legitimidad monárquica y de la religión católica posterior a la Revolución Francesa, que Madama Abello adereza con la exaltación de la virtud femenina de la reina mártir¹⁴.

2. LAS POESÍAS DE MADAMA ABELLO EN EL *DIARIO DE BARCELONA*

La obra poética de María Martínez Abello fue apareciendo en el *Diario de Barcelona* durante algo más de dos años, entre 1797 y 1800, generalmente en primera plana, ubicación reservada en él para textos de calado diverso. Aunque se trataba de un diario de avisos, de corte más noticiero que erudito, desde su fundación en 1792 por Pedro Pablo Husón de Lapazarán¹⁵, sus primeras páginas solían dedicarse a reflexiones ensayísticas sobre economía, tecnología, ciencia, arte, religión, etc., a elogios de personalidades relevantes, cartas de temas varios y, hasta el cambio de siglo, a ejemplos en verso y en prosa de los gustos literarios finiseculares¹⁶. Como señalaba Galí,

el *Diario de Barcelona*, en este desierto de información literaria de nuestro siglo XVIII es el exponente exacto —y de aquí la habilidad de su creador señor

rinda, Blanca de Rossi, La delirante, Amnón, Saúl, Safo, Zinda) se publicaba dentro de sus *Obras Poéticas* en 1804. Un año antes, en 1803, había traducido Magdalena Fernández y Figuera la tragedia francesa *La mort d'Abel*, de Gabriel Legouvé, con el título *La muerte de Abel vengada*.

¹⁴ Ver Helena Establier Pérez, «La materia inglesa en la tragedia neoclásica española de fines del XVIII: *La Estuarda* y el “femenil” ingenio de María Martínez Abello», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIV, nº 5, págs. 771-793.

¹⁵ Pedro Pablo Husón (o Ussón) de Lapazarán, antiguo oficial del *Diario de Madrid*, fue editor del *Diario de Barcelona* entre 1792 y 1810, fecha en la cual le fue incautado por parte de las autoridades francesas. Le substituyó en su labor al frente del periódico Antonio Brusi i Mirabent, que había sido oficial mayor del *Diario de Madrid*.

¹⁶ Siguiendo el ejemplo de otros diarios nacionales, como el *Diario Erudito, Noticioso y Comercial, Público y Económico* de Nipho, o el *Diario de Madrid*, el de Husón guardaba una primera parte de artículos de temas culturales y religiosos, científicos y literarios, y una segunda parte de avisos oficiales y económicos, así como de anuncios particulares. Aunque prudente en cuestiones políticas, fue sin duda un excelente vehículo para difundir las inquietudes intelectuales y literarias de su tiempo.

Husón— del máximo de tensión a que pudo llegar nuestro pueblo a últimos del siglo XVIII, en cuanto a la posibilidad de logro de aquello que llamamos diálogo literario¹⁷.

Efectivamente, en aquellos años últimos de la centuria en los que Madama Abello revelaba en el *Diario* su sensibilidad poética y su afición a hacer versos, se hicieron más que habituales las muestras narrativas que fueron apareciendo en él, por lo general de intención moral y explotando el delirio dieciochesco por el exotismo literario¹⁸. Pero indudablemente el género literario favorito de los lectores del *Diario de Barcelona* era la poesía, que se muestra en todas las manifestaciones, modelos y esquemas estróficos habituales en las últimas décadas de siglo (odas, fábulas, anacreónticas, décimas, sonetos, endechas, canciones, octavas, etc.) y recorre un arco temático variado en el que destacan especialmente la expresión de los diferentes estados amorosos, los versos «místicos» o de contenido religioso, la intención didáctico-moral y los asun-

Sobre la fundación del *Diario de Barcelona* y la labor en él de Pedro Pablo Husón, ver Jaume Guillamet i Lloveras, «Pedro Pablo Husón de Lapazarán y els inicis del periodisme cultural i científic», *Treballs de Comunicació*, nº 10, diciembre 1998, págs. 119-129; Esteban Molist Pol, *El «Diario de Barcelona», 1792-1963. Su historia, sus hombres y su proyección pública*, Madrid, Editora Nacional, 1964, págs. 25-34; Joaquín Álvarez Calvo, *Historia del «Diario de Barcelona», 1792-1938*, Barcelona, Imprenta La Neotipia, 1940, págs. 1-27.

¹⁷ Alexandre Galí, *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldá. L'escriptor, l'ambient*. Cit. por Esteban Molist Pol, *El «Diario de Barcelona», 1792-1963. Su historia, sus hombres y su proyección pública*, Madrid, Editora Nacional, 1964, pág. 32.

¹⁸ En el año de 1797, por ejemplo, se publica *Zulbar, novela indiana* (del 12 al 19 de septiembre), *Camire, novela americana* (del 20 de septiembre al 3 de octubre), *Ninachetu, anécdota indiana* (8 y 9 de octubre), *Cuento oriental* (del 9 al 1 de diciembre). En 1798 aparecen *Apólogo oriental* (24 y 25 de septiembre) y *Hamet y Raschid* (9 y 10 de diciembre), y en 1799 *Cuento ruso* (del 5 al 14 de enero), *Cuento persiano* (del 26 al 29 de abril), y *Cuento moral* (a lo largo del mes de julio). Salvo el último, firmado por Lucas Alemán y Aguado (seudónimo de Manuel Casal y Aguado), los demás son anónimos.

No es extraño, a la vista de la excelente acogida que el *Diario* le otorga a la narrativa, que en el mismo año 1797 se incluyese un texto del Abate Absent en defensa de las novelas, discurso que posteriormente recogieron el *Correo de Cádiz* (del 6 al 9 de marzo de 1798) y el *Correo de las Damas* (cuadernos 19 y 20, 1805): «Discurso crítico sobre la lectura de las novelas modernas, consideradas en sí, y con respecto a las composiciones antiguas de esta clase» (del 27 al 30 de julio de 1797, núm. 208-212).

tos livianos o pastoriles propios de la estética «rococó»¹⁹. Desde finales de 1797 hasta el cambio de centuria, el frenesí poético del *Diario* va *in crescendo*, siendo 1799 un año absolutamente pródigo en composiciones de este género. A partir del mes de abril de 1800, la literatura –verso y narrativa– desaparece drásticamente de las páginas del periódico, que acentúa la vocación científico-erudita con la que nació, buscando «la general instrucción y la común utilidad», tal como anunciaba en su «Prospecto» de 1792²⁰.

¹⁹ La oda es modelo de prestigio y por ello frecuentemente practicado por los colaboradores del *Diario*, con todo tipo de temas: «A la inconstancia de Nise» (26 y 27 de noviembre de 1797), «Fragilidad de la vida» (24 de diciembre de 1797), «Oda amorosa» a Filis de A.S. (27 de septiembre de 1798), «Oda castellana» a la festividad del Corpus (23 de mayo de 1799), «A un pajarillo» de «Feniso» (8 de diciembre de 1797), «La esposa coronada» de V.A.R.R.A. (15 de agosto de 1799), «La gloria de las ciencias» de «Darcilo» (17 de octubre de 1799), «El ausente y la tortolilla» de Rafael Gómez (21 de diciembre de 1799), etc.

Aun así, la anacreóntica es el modelo de presencia más numerosa en esos años, como bien muestran las diversas colaboraciones del Conde de Noroña, Gaspar María de Nava («Feniso»): «Anacreóntica» (20 de diciembre de 1797), «Contra la codicia», «Inconstancia de amor» (ambas el 26 de diciembre de 1797), «Belleza ideal» (25 de diciembre de 1799); las de «Darcilo», que entre el 23 y el 29 de diciembre de 1799 introduce en el *Diario* versos anacreónticos en formas variadas; o las de un enigmático «Nibio» (M.M.M.), autor de «De mis cantares» (11 de octubre de 1799), «La máquina eléctrica» (12 de octubre de 1799), «El Ponche» y «A Penélope» (10 de noviembre de 1799). El mismo «Nibio», de hecho, es el autor de una encendida defensa de lo anacreóntico en el número de 10 de octubre de 1799, a la que «Darcilo» contesta dos meses más tarde, ratificando la admiración por el género y reconociendo el magisterio en estos menesteres de «Delio», «Batilo», «Dalmiro» y «Elfino» (alias poéticos, como ya sabemos, de Fray Diego González, Juan Meléndez Valdés, José Cadalso y José María Vaca de Guzmán respectivamente).

Encontramos también en esos años varias fábulas en verso, como «El asno y la perrita» de C.L.A. (8 de julio de 1797), «Latona y unos aldeanos, fábula mitológica» (19 de septiembre de 1799) o «Las Musas y Pireneo hecho pedazos, fábula mitológica» (20 de septiembre de 1799), así como una cantidad ingente de poesías «místicas», casi siempre anónimas y coincidentes en muchos casos con las festividades religiosas («El hombre Dios, oprobio de los hombres» (3, 5 y 7 de abril de 1797), «Resucita Jesús» (17, 19 y 20 de abril de 1797), «Encarnación del hijo de Dios» (25 y 26 de marzo de 1798), «Octavas de Santa Madrona» (13 de septiembre de 1798), «Al nacimiento de la Santísima Virgen María» (6,7, 8, 9, 10, 12 y 13 de septiembre de 1799), etc. De entre los poemas breves, los sonetos, especialmente de tema amoroso, son los preferidos por los colaboradores del periódico.

²⁰ Ver el «Prospecto» previo al número 1 del *Diario de Barcelona* (1792).

Pese a que la poesía adorne la vida cotidiana del *Diario* hasta el final de la centuria, las muestras líricas con firma femenina no se prodigan en sus páginas. De hecho, exceptuando los dos poemas firmados por Isidra Rubio en 1794, la composición rubricada por una desconocida «María Luisa» en 1796 y un poema anónimo cuya autora sabemos era en realidad de Gertrudis de Hore²¹, no encontramos en los ocho años de existencia dieciochesca del *Diario de Barcelona* entre su fundación (1792) y el fin de siglo otras evidencias de la escritura de las mujeres que las que deja Madama Abello, al menos reconocidas como tales²². No es esto de extrañar, si consideramos que un encendido debate sobre la educación de las mujeres y su afición a las letras venía desarrollándose en las páginas del propio *Diario de Barcelona* durante la última década del siglo²³. De esta manera, por ejemplo, reclamaba en 1795 la capacidad de las mujeres para las letras una anónima firmante oculta bajo el seudónimo de «La Catalana»:

²¹ Isidra Rubio es autora de dos poemas en 1794, tal como señalamos en la nota 3. Por su parte, «María Luisa» firma «Afectos de un alma», que aparece el 26 de mayo de 1796, en el número 147. El poema citado de Hore es su anacreóntica «a la muerte de un hermoso canario, que murió por descuido de una criada que dejó caer su jaula», publicada en el *Diario de Barcelona* el 8 de diciembre de 1798.

²² Es necesario señalar que la mayoría de los poemas que el *Diario* recoge en esos años finales del siglo aparecen firmados con iniciales, así que resulta difícil especular sobre la presencia femenina en sus páginas, máxime si consideramos que las más proclives a ocultar su identidad, habida cuenta del escaso reconocimiento que tenía la actividad literaria femenina, debían de ser precisamente ellas. Los días 12 y 13 de diciembre de 1797, por ejemplo, aparece en el *Diario* una «Oda» anónima ensalzando la unión armónica del amor y el cultivo de las letras, que enarbola argumentos similares a los de las apologías de las mujeres realizadas por las escritoras de la época (Joyes y Blake, Amar y Borbón) y de los poemas de algunas de ellas (Hickey). Dicha composición («¿Mora sobre la tierra/ algún mortal [...]») invita a «Filenno» a buscar con anhelo a aquellas mujeres españolas «con ideas verdaderas», las que han resistido los embates de la «crasa ignorancia» y tienen «un alma llena de quilates», las que, rasgando el velo «que ofusca la Razón», han abrazado la ciencia. La imagen final, la de la unión armónica de dos almas «[...] dadas/ A los gustos sabrosos/ Que inspiran el amor y la lectura», y la exhortación a los hombres a perseguir este ideal («Ve lo que desear debiera el hombre/ Y no buscar con ansia un vano nombre») parecen reflejar hasta tal punto las aspiraciones de las mujeres letradas que no sorprendería ver al pie una rúbrica femenina.

²³ El asunto aparece en las páginas del *Diario* desde su fundación. De hecho, en los números 58 y 59 de noviembre de 1792 ya se incluye una «Carta sobre la educación de las

Entre los Brusos, pueblos de la Palestina, son las mujeres las únicas depositarias de las letras, pues casi todas saben leer y escribir; y en fin, lo poco o mucho que hay de literatura en aquella gente, está archivado en los entendimientos de las mujeres, y oculto del todo a los hombres. Si en todo el mundo hubiera la misma costumbre, tendríamos sin duda las mujeres a los hombres por inhábiles para las letras; y como aquel juicio sería errado, lo es el que hacen ahora los hombres de nosotras²⁴.

Por el contrario, los días 4 y 6 de junio de 1799, fechas por las que María Martínez Abello aún colaboraba asiduamente con el *Diario*, este publicaba en primera página una extensa reflexión anónima sobre la literatura de las mujeres, que se manifestaba sobre el particular en los siguientes términos:

¿Qué es una mujer muy preciada de Doctora (dice un Filósofo) que va a establecer en su casa un Tribunal de Literatura, sino el azote de su marido, de sus hijos, de sus criados y de cuantos la tratan? [...] Semejante charlatanería es muy indigna de una matrona honesta: aun cuando tuviese verdadero mérito, su ridícula pretensión lo envilecería. La mayor dignidad de una mujer es ser ignorada del Público; su gloria consiste en la estima de su marido; sus placeres deben ser la felicidad de su familia²⁵.

hijas», firmada por María Egipcíaca Desmañer y Gongoreda, en la que esta supuesta colaboradora invita a los padres a no permitir en sus hijas sino la lectura de libros «puros y de religión», historias verdaderas de héroes nacionales de virtud. Entre 1795 y 1800 el asunto llega al *Diario de Barcelona* en diversas ocasiones. El 9 de marzo de 1795 (núm. 68), el periódico publica una carta del editor lamentándose de la escasa instrucción de las mujeres, y el 25 de mayo del mismo año (núm. 146) Blas Bueno se suma a la cuestión reivindicando su talento y la necesidad de mejorar su educación. Los días 26, 27 y 28 de agosto encontramos una nueva carta en defensa de las mujeres firmada por «El de la Z» (núm. 238, 239 y 240), y los días 19 y 20 de octubre, el «Licenciado Palomeque de Mimbreira» publica su «Romance en defensa de las mujeres» (núm. 291 y 292). Entre el 2 y el 9 de noviembre de 1795, el *Diario* recoge en portada un discurso anónimo titulado «Educación del bello sexo», y entre el 29 de junio y el 3 de julio de 1796 la cuestión vuelve a la palestra con una carta de «El caballero de las tres DDD» (núm. 181-183). Es obvio que lo peliagudo del tema invitaba esconderse en el anonimato, especialmente si las querellantes pertenecían al sexo cuestionado.

²⁴ «Carta de una Mujer», *Diario de Barcelona*, 7, 8 y 9 de julio de 1795, núm. 188, 189 y 190.

²⁵ «Reflexión sobre la Literatura de las mujeres», *Diario de Barcelona*, 4 y 6 de junio de 1799, núm. 155 y 157.

A la vista de este enfrentamiento entre apologías de la dedicación de las mujeres a las letras, por un lado, e invectivas contra la presencia de estas en el mundo literario, por otro, no es extraño que las escasas colaboradoras del *Diario* ocultasen su identidad. En este sentido, el que Madama Abello estampe su nombre al pie de sus composiciones es un hecho significativo, ya que da cuenta de la confianza que demuestra tener en su propia labor, poco habitual entre las féminas de letras de su tiempo. Además, la presencia de sus poesías en primera plana de un periódico de tan amplia proyección social, en ocasiones durante varios días seguidos, revela que era suficientemente conocida y que había llegado a alcanzar un moderado prestigio como poetisa en la Ciudad Condal a finales de siglo²⁶. De hecho, cuando en 1800 se publica *La Laureta*, el *Diario* dedica un espacio notable a anunciar esta novedad dramática e incluye una estancia de la autora dedicada a la «ilustre ciudad» de Barcelona²⁷.

Once poemas firmados por Madama Abello aparecen pues en este diario catalán entre el 2 de mayo de 1797 y el 21 de febrero de 1800, composiciones de extensión diversa, que en ocasiones se reparten a lo largo de varios números consecutivos de la publicación²⁸. No deja de sorprendernos

²⁶ Así lo indica al menos la presentación del poema que compone Martínez Abello en honor a la reina María Luisa, donde se señala que la autora era «conocida por sus discretas poesías» («Rogaron a Madama Abello, conocida por sus discretas Poesías, pintara en la Canción siguiente lo plausible que era a todos la vista de su Reina el día que salía al prado», 24 de agosto de 1798, núm. 235).

Excelente opinión sobre la autora tenía el abogado barcelonés Jaume Sala i Guàrdia (1731-1809), que al margen de una de las composiciones recogidas en su *Colección de poesías publicadas e inéditas*, «Inconstancia de la mujer», anota lo siguiente: «Estas poesías no las formaría una Madama Abelló ni una Sor Juana Inés de la Cruz ni otras célebres poetisas de nuestra nación» (Ms. 3-I-3, vol. III, Reial Acadèmia de Bones Lletres, pág. 225).

²⁷ *Diario de Barcelona*, 21 de febrero de 1800, núm. 52.

²⁸ Otras tres composiciones más, firmadas con las iniciales M.A., aparecen en esos mismos años en el *Diario*, en concreto entre junio de 1797 y agosto de 1798: «Pedimento presentado por M.A. a favor de los Perros de Melilla» (25 de junio de 1797, núm. 178), «Canción. A la juventud por M.A.» (19 de octubre de 1797, núm. 292) y «A la vida feliz que se goza en la soledad; y conocimiento de la simulación de amigos sospechosos» (5 y 6 de agosto de 1798, núm. 216 y 217). A la vista de que desde el primero de los poemas que publica en el *Diario* María Martínez Abello firma abiertamente con su nombre artís-

el que su obra esté tan acotada en el tiempo: Madama Abello llega repentinamente al *Diario de Barcelona* en 1797, publica en él de manera constante, incluso con una periodicidad estimable a lo largo del año 1798, especialmente fecundo para la autora, y se esfuma al inicio del nuevo siglo con la citada estancia que acompaña al anuncio de *La Laureta*; esta es la última composición poética de la autora con la que contamos, lo cual se presta, claro, a todo género de especulaciones sobre este su fugaz paso por el mundo de la literatura dieciochesca y sobre las razones de índole personal o literaria que podrían haberla inducido a callar tan repentinamente²⁹.

2.1. *Una poeta de velos ilustrados*

Aunque el corpus que conservamos de la autora sea sucinto y considerablemente irregular en cuanto a sus velos poéticos, lo cierto es que cubre con generosidad el espectro de la lírica de pluma femenina, mostrándonos a una escritora bien conocedora de las formas dieciochescas y consciente de las expectativas, que en ningún momento desafía, sobre las vías que podía recorrer la escritura de las mujeres en el período de entre siglos con ciertas garantías.

tico, y dado que el contenido de estas tres composiciones no es especialmente provocador o heterodoxo, resulta difícil especular sobre los motivos por los cuales, de ser suyas, habría la escritora de esconderse tras sus iniciales precisamente en estas y no en otras; más aún cuando en uno de sus poemas la autora se muestra abiertamente contraria al anonimato poético: «Que la malicia a veces/ Suele extenderse a tanto/ Que juzga por ajenos/ Los legítimos partos». Y concluye: «Pues lo que a nadie ofende/ no debe dar cuidado» («Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito», *Diario de Barcelona*, 19 de enero de 1799, núm. 19). Por todas estas razones, y porque no podemos afirmar con seguridad que las iniciales M.A. que aparecen en dichos poemas correspondan a Madama Abello, no los consideraremos aquí.

²⁹ Lo cierto es que es precisamente a principios de 1800 cuando el *Diario de Barcelona* deja de incluir poesías en sus páginas, así que el silencio poético de Madama Abello coincide con el del periódico en el que difunde sus composiciones.

De hecho, varias de sus composiciones encajan sin discordancias en las convenciones y en los tópicos habituales de la poesía femenina de su tiempo, como la dedicada al elogio de personalidades ilustres («Rogaron a Madama Abello, conocida por sus discretas Poesías, pintara en la Canción siguiente lo plausible que era a todos la vista de su Reina el día que salía al prado»³⁰) o la de contenido religioso («A la festividad de la Purificación de la Virgen nuestra Señora»³¹). Otras podrían considerarse meros divertimentos poéticos, como la respuesta en verso a un enigma propuesto por el propio *Diario*³², o ejercicios líricos, como las décimas espinelas de «Encontró Madama Abello, entre otras poesías, la siguiente redondilla, que glosó»³³. La redondilla de la que parte Martínez Abello no es sino una variante de una conocida estrofa de la epístola en verso de Juan Rufo a su hijo con el tópico clásico del *quotidie morimur*: «Todo el tiempo que vivimos/ hacia el morir caminamos,/ rodeando, si velamos,/ y atajando, si dormimos»³⁴. La glosa de la autora resulta ser una exhibición bastante convencional de habilidad versificatoria³⁵, aunque alcanzó posteriormente cierta fortuna, puesto que la recogió *El*

³⁰ Este poema, que se publica el 24 de agosto de 1798 (número 235), es un panegírico a la reina María Luisa con todos los elementos propios del género y una ambientación graciosamente rococó, pero de escasa novedad, compuesta de armoniosos coros de aves, bulliciosos arroyos lisonjeros, ninfas de las fuentes, el sople suave del céfiro, etc.

³¹ Se publica el día 1 de febrero de 1799, en el número 32.

³² La respuesta de Madama Abello se publica el 23 de septiembre de 1798, en el número 265 del *Diario de Barcelona*. La resolución del enigma, recogido en el número de 1 de septiembre de 1798 (nº 243) llevaba como contrapartida la concesión de la jocosa distinción de «Individuo de la Sociedad de Versos de la Academia de Sarriá», que la autora, evidentemente, reclama en su poema: «en esto no hay que dudar/ venga el premio sin tardanza; y admítaseme al instante/ por individuo en la Arcadia,/ como de estos individuos/ las Sociedades adaptan/ que muy bien lo he merecido;/ y así diré sin jactancia:/ arcade soy de Sarriá,/ mi nombre será Pascuala.»

En las citas de los poemas de la autora, la ortografía ha sido modernizada.

³³ La glosa se publica el 11 de diciembre de 1798 (núm. 344).

³⁴ «Carta que Juan Rufo escribió a su hijo siendo muy niño», *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596), Madrid, Imp. De Ramona Velasco, 1923, págs. 251-264.

³⁵ La primera décima dice así: «Feudatarios de la muerte/ somos desde el primer paso;/ y entre el oriente y ocaso/ de nuestra vida de advierte/ poca distancia: de suerte/ que aunque la luz recibamos,/ dolor y pena sentimos;/ vaticinando con llanto,/ ser un continuo quebranto/ todo el tiempo que vivimos.»

Correo de las Damas con el nombre de la autora en 1806³⁶ y más adelante la *Nueva Floresta Española* (1829)³⁷, esta vez ya sin firma.

No es inusual entre las poetas dieciochescas el tratar de compensar el atrevimiento que supone su incursión en el ámbito literario mostrando en sus composiciones un claro sesgo de género; algunas de ellas «feminizan» voluntariamente su poesía, y buscan a través de los temas tratados la acquiescencia o la empatía de las potenciales lectoras³⁸. La práctica poética de Madama Abello circula, sin embargo, por diferentes vías. De hecho, si por un lado los modelos poéticos a los que la autora se acoge en el *Diario de Barcelona* –canciones, odas, sátiras, anacreónticas, décimas, fábulas, redondillas, etc.– en nada discordan del conocido canon dieciochesco, por el otro Madama Abello suele evitar en la mayoría de sus poemas el asumir un yo lírico abiertamente femenino, manteniéndose dentro de las expectativas del público, en su mayoría masculino, del periódico en el que difunde sus obras, y próxima a la línea habitual de las muestras poéticas que en este aparecen durante el último lustro del siglo XVIII.

Ello no obsta para que, entre los intersticios de esa persistente voluntad autorial de ajustarse a la ortodoxia poética de su tiempo, se deslice en numerosas ocasiones la conciencia de género del sujeto lírico femenino; desde las contradicciones y la singularidad propias de su condición –la de mujer que, contra todo pronóstico, exhibe su vanidad literaria–, Madama Abello se cobija tras las convenciones poéticas de su tiempo, ora para ofrecer su particular mirada del mundo, ora para revelar la intimidad de un yo femenino de rara presencia en la tradición lírica española y, por tanto, especialmente cau-

³⁶ E.B.D.B.V.D.B., *Correo de las Damas, o poliantea instructiva, curiosa y agradable de literatura, ciencias y artes*, Don Manuel Ximénez Carreño, 1806, tomo X, págs. 421-423.

³⁷ D.J.A.X.F., *Nueva Floresta española. Miscelánea instructiva, curiosa y agradable*. Barcelona, Imprenta de M. Saurí y Compañía, 1929, pág. 119.

³⁸ Tal es el caso, por ejemplo, de Margarita Hickey, cuyos poemas, como señala Salgado, constituyen una especie de «dieciochesco *consultorio sentimental*» (María A. Salgado, «El autorretrato clandestino de Margarita Hickey, escritora ilustrada», *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, págs. 133-147 [pág. 139]); o los publicados por María Gertrudis de Hore entre 1795 y 1796 fundamentalmente («Avisos a una joven que va a salir al mundo», «Oye, Filena mía», «El amor caduco», etc.), concebidos para ilustrar a las mujeres desde la experiencia personal.

teloso a la hora de mostrarse en público. No resulta extraño que, en su deseo de afianzar y justificar su propia labor, además de ceñirse a las formas poéticas consagradas, la autora recurra a diferentes estrategias autoriales, como el buscar el respaldo de la autoridad o de la tradición literarias, vencer la soledad tratando de crear «redes» con otras poetas o recurrir a lo burlesco para amortiguar la reinvidicación de género.

Dos poemas de Madama Abello ejemplifican a la perfección la conjunción entre ortodoxia poética dieciochesca, humor y conciencia de género. El primero de ellos es una fábula, «El hombre de la Fábula, con las dos mujeres; puesta en verso endecasílabo por Madama Abello»³⁹, subgénero poético de amplia aceptación en la literatura moral ilustrada, pero poco frecuentado por las escritoras. Martínez Abello se ejercita en él con un argumento de tradición esópica escasamente original⁴⁰, como ella misma subraya, aunque orientado en su versión a la reflexión sobre las costumbres socio-sexuales de la época. De hecho, en la fábula de Madama Abello, a la que no le falta retranca poética, se nos presenta a un anciano con dos amantes, una joven y otra vieja, quienes, al peinarlo, le van arrancado mechones de cabello —la una con la intención de que la más joven lo aborrezca, y esta, a su vez, para rejuvenecerlo— hasta dejarlo totalmente calvo:

[...] De modo que a muy pocas peinaduras
El hombre se llamó Nuño Rasura;
O como quieren otros Laín Calvo;

³⁹ La fábula en verso de Madama Abello aparece el 1 de septiembre de 1798, en el número 243 del *Diario*. La recoge, en su antología sobre fábulas de Esopo en el siglo XVIII, Santiago Talavera Cuesta (*La fábula esópica en España en el siglo XVIII*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 399-400).

⁴⁰ La conocida fábula de Esopo, «El moro y sus mujeres», dice lo siguiente: «Un Moro, de edad madura y entrecanos cabellos, se vanagloriaba de estar casado con dos Mujeres, más viejas que él la una, y más joven la otra, para vivir dichoso entre la experiencia y la hermosura. Pero la mayor, que no quería parecer más vieja que su marido, cuidaba al peinarlo de arrancarle sus cabellos negros; mientras que la menor, temerosa de ser el ludibrio de sus amigas por haberse casado con un hombre de más edad, ponía todo su empeño en quitarle las canas. De esta lucha entre la juventud y la vejez, lo que sacó el pobre Moro fue la cabeza como un Melón» (Eduardo de Mier, *Las fábulas de Esopo, traducidas directamente del griego*, Madrid, José Astort y Compañía, 1871, pág. 14).

Que esta es cuestión de nombre; y del que hablo
 Poco se le daría,
 Que le diesen merced o señoría,
 Después de que se vio tan mal parado,
 Y en manos de las dos se halló pelado;
 [...]
 La Fábula no hay duda que es sabida,
 Y más cuando se ve tan repetida,
 En los tristes cuitados,
 Que en bolsillo y cabeza están pelados:
 Con que cuenta, señores,
 Que este el fruto es que dan tales amores.

La enseñanza, obviamente, se dirige a los lectores susceptibles de adoptar costumbres sexuales semejantes a las del tal «Nuño Rasura». Por ello, más allá de la imagen poco halagüeña de su propio género que ofrecen las dos mujeres del poema, empecinadas en una absurda contienda de trasquilones, las intenciones finales de aquel —y su moraleja lo confirma— apuntan a ridiculizar al anciano ofuscado por la lujuria y, como buen ejercicio ilustrado de pedagogía socio-moral, a actualizar la enseñanza intemporal del relato esópico, incidiendo en los riesgos de un hábito masculino —el de distribuir las atenciones amorosas entre varias mujeres— que la autora presenta, aderezado con un tono satírico-burlesco, desde una mirada femenina bastante obvia.

La segunda de las composiciones en las que Madama Abello subvierte un molde poético convencional para desarrollar un argumento con humor y perspectiva de género es una oda satírica publicada en diciembre de 1798⁴¹, en la que cuestiona ciertas convenciones poéticas sobre la belleza femenina. Se trata de una respuesta a otra oda publicada unos días antes en el mismo *Diario* por un anónimo A.S. y dedicada, en el tono serio y encomiástico que corresponde al subgénero, a unos sujetos poco habituales en este tipo de composiciones: las «miñonas del Borne». Efectivamente, en ella el anónimo autor ensalzaba la hermosura de las campesinas del barcelonés barrio

⁴¹ El título completo del poema es «Reflexiones que acerca del Elogio a las Miñonas del Borne, puesto en este diario el día 3 del presente, hace Madama Abello en la siguiente Oda». Se publica los días 23 y 24 de diciembre de 1798, en los números 356 y 356 del *Diario*.

de El Born y, engarzando un rosario de tópicos propios de lo bucólico-pastoril, se maravillaba de la naturalidad y de la sencillez de estas, a las que calificaba como «ninfas», en detrimento de los artificios y afeites de aquellas otras jóvenes de las clases privilegiadas que disfrutaban de los atavíos y las diversiones de la vida urbana⁴².

La oda burlesca de Madama Abello en respuesta a la de A.S. resulta especialmente inusual por varias razones. Sin duda, cabe destacar que se trata de una audaz práctica de intertextualidad, un «diálogo» literario –oda por oda– relativamente habitual en las páginas del *Diario* pero en el que pocas autoras dieciochescas se embarcan⁴³. Es, además, un sorprendente ejercicio de autoridad poética donde la autora no solo contesta a los versos de A.S., sino que lo hace en tono humorístico a través de una variante burlesca del mismo subgénero lírico que aquel emplea: el componente satírico que le añade Martínez Abello distorsiona el modelo clásico de la oda en la misma medida en que lo hace la escasa sublimidad del motivo elegido por el anónimo autor (el panegrico de las campesinas de El Born). Con este juego de réplica burlesca, Madama Abello se reafirma desde las páginas del *Diario* como poeta, capaz de valerse de los mismos géneros clásicos que sus colegas (la oda, en este caso), pero igualmente diestra a la hora de subvertirlos para realizar una propuesta poética alternativa.

Lo más interesante, en cualquier caso, resulta ser la forma en la que sus versos se revelan como una ácida burla del abuso en las convenciones poéticas sobre la belleza femenina propias del género anacróntico-pastoril. Al abrir su poema interpelando al anónimo autor de la oda a las Miñonas del Borne con

⁴² «¿A dónde vas, miñona,/ Cargada de ese cesto:/ Más que Pomona bella/ Más hermosa que Venus?/ Ese color divino,/ En que los ojos negros/ Hacen un tal contraste/ Con el nevado pecho./ [...] / ¿Por mucho que me esfuerce,/ Acaso expresar puedo/ Cuanto naturaleza/ Te concedió de bello?/ [...] / Vengan a verte, vengan/ Los amadores tercios/ Que en los soberbios trenes/ Y en estrados soberbios/ Adoración tributan/ Más al lujo que al sexo;/ Y humillados confiesen/ Las ventajas sin cuento/ Que las ninfas del Borne/ Hacen sin pretenderlo/ A las vanas deidades/ Que van al Coliseo». (*Diario de Barcelona*, 3 de diciembre de 1798, núm. 336)

⁴³ El caso más conocido, aunque diferente, es sin duda el intercambio de sonetos entre Margarita Hickey y García de la Huerta, que se profesaban una cercana amistad. Todos ellos se encuentran en las *Poesías varias* de Hickey (Madrid, Imprenta Real, 1789, págs. 174-178).

el irónico título de «Señor Galán»⁴⁴, la autora hace gala de una socarronería que rebaja automáticamente la idealización descriptiva practicada por aquel, deslegitimando la asociación entre naturalidad campesina y belleza femenina postulada por el poeta en consonancia con la tradición pastoril. El tono con el que Martínez Abello va desmantelando en sus versos la construcción lírica de lo femenino, revelando la falacia que se oculta tras ciertos estereotipos y convenciones poéticas, fluctúa de lo reivindicativo⁴⁵ a lo grotesco⁴⁶, llegando incluso a rozar un prosaísmo picante y juguetón que no sorprende en el género satírico-burlesco pero que nos resulta absolutamente inhabitual en la lírica femenina de la época, poco proclive al tono festivo:

La que nace bonita
 El tocador le sobra.
 Es como la lechuga
 La mujer que se adorna
 Y en esto ya me entiende
 Quien come de sus hojas.
 A la verdad parece,
 Desnuda es más hermosa:
 Hablo de los adornos
 Que superfluos se nombran.⁴⁷

⁴⁴ «Señor Galán, no hay duda/ Que admiración provoca/ Aquel discurso que hace/ Sobre la Labradora.» (*Diario de Barcelona*, 23 de diciembre de 1798, núm. 356)

⁴⁵ «¿No son de carne y hueso/ Las unas y las otras?/ ¿Con una igual materia/ No se organizan todas?/ ¿Pues qué naturaleza/ Es menos generosa/ Con la que nace humilde/ Que con la que es señora?» (*Diario de Barcelona*, 23 de diciembre de 1798, núm. 356)

⁴⁶ Como ejemplo del ataque de la autora al artificio de las convenciones poéticas en materia de belleza femenina, véase el retrato casi quevedesco que ofrece de los rasgos de una miñona dotada con las aparentes gracias que lista el poeta en su oda (ojos negros, boca rosada, cabello crespo, nevado pecho): «Porque si el pelo crespo/ En lo mulato toca,/ Y los ojuelos negros/ Están en dos alcobas/ O en dos covachas, dando/ Miradas asombrosas:/ La boca nacarada,/ Con las orejas roza,/ Con unos grandes dientes/ Y lengua estropajosa/ (Del pecho no se diga,/ La decencia es forzosa)/ Y tras de esto se siguen/ Unas narices romas,/ O largas por extremo,/ En figura de trompa/ [...] Aunque el color sea bueno,/ El pelo como informa,/ Los ojos de azabache/ Nacarada la boca/ [...] Quedará la miñona/ [...] Con poco de preciosa». (*Diario de Barcelona*, 23 de diciembre de 1798, núm. 356).

⁴⁷ *Diario de Barcelona*, 23 de diciembre de 1798, núm. 356.

Es difícil obviar que la intensa vocación poética de Madama Abello raramente llega a desligarse de la conciencia que posee de su propia condición sexual. Al ridiculizar el excesivo uso de las convenciones pastoriles y poner de manifiesto la discordancia entre la hinchazón retórica del «Elogio a las Miñonas del Borne», propia de la oda, y la escasa elevación del tema que este desarrolla⁴⁸, resulta evidente la pretensión de la autora de hacer alarde de su criterio poético; es más, a continuación, y como garantía de su propia autoridad en la materia, ofrece al anónimo autor –y a todos los lectores– un ejemplo alternativo y más elaborado de retrato lírico de una miñona⁴⁹, lo cual, más allá del tonillo burlón que subyace a toda la composición, le sirve para reafirmar sus aptitudes como poeta. Pero amén de dar esta lección de maestría lírica, Martínez Abello aprovecha también su oda burlesca para deslizar alguna reflexión sobre las mujeres y las costumbres de su tiempo, en concreto sobre la excesiva afición al lujo de aquellas: «Es flaqueza del sexo» –dice– «el lujo que se nota». Y continúa:

Mucho mejor sería,
 (Esto nadie lo ignora)
 Si el tiempo dedicasen
 A más útiles cosas.
 Pero pues no hay remedio,
 Dejémoslo que corra.⁵⁰

No deja de suscitar interés esta pública lección poética que Madama Abello se permite darle al señor A.S. si la enmarcamos en el debate ya señalado sobre la idoneidad de la dedicación femenina al mundo de las letras. Desde esta perspectiva, el atrevimiento de María Martínez Abello en su «Reflexión sobre el elogio a las Miñonas del Borne», donde, además de firmar con su propio nombre como hace habitualmente, entabla diálogo poético con otro autor para enmendarle la plana, destaca por su singularidad.

⁴⁸ «Solo saber quisiera/ (Curiosidad es propia)/ A las ninfas del Borne/ ¿Dónde las acomoda?/ Pues no habiendo florestas/ Ni alamedas frondosas/ (Que las ninfas terrestres/ En las encinas moran)/ Entre tronchos de berzas/ Es preciso se pongan» (*Diario de Barcelona*, 24 de diciembre de 1798, núm. 357).

⁴⁹ Vv. 1-46, 24 de diciembre de 1798, nº 357.

⁵⁰ *Diario de Barcelona*, 24 de diciembre de 1798, núm. 357.

No sorprende, a la vista de la soledad femenina de la que disfruta en las páginas del *Diario de Barcelona*, que la publicación en él de otro poema cuya autora se reconocía abiertamente como mujer, apelara de tal modo a María Martínez Abello que esta respondiera con una composición en la que reclamaba a su colega con insistencia la revelación de su oculta identidad: «Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito»⁵¹. La «Señorita joven, y hábil Poetisa» a la que se refería el *Diario* en la presentación de sus versos no era otra que Gertrudis de Hore, la Hija del Sol⁵², autora de la anacreóntica «a la muerte de un hermoso canario, que murió por descuido de una criada que dejó caer su jaula», publicada un mes antes en el periódico barcelonés⁵³.

Impactada Madama Abello por este poema anónimo de inusual autoría femenina, comienza el suyo invocando a la joven poeta, cuyo talento no le pasa desapercibido:

Ilustre Poetisa,
A quien Apolo sacro,
Con su armoniosa lira
Dio ternura a tu canto.
Oh, mal haya el destino;
Oh, mal haya el acaso;
Que al pobre pajarito
Le puso en tal estado.⁵⁴

⁵¹ Los versos iniciales de este poema publicado anónimamente el 19 de enero de 1799 (núm. 19), eran: «Muere, muere en mis manos,/ oh mi amada avecita,/ y donde la empezaste/ acabará tu vida».

⁵² María Gertrudis de Hore (1742-1801) publicó sus poemas en diversos periódicos nacionales entre 1787 y 1798, aunque su última composición inédita apareció en el *Diario de Madrid* el 17 de abril de 1796. Todas sus obras, de tema secular, fueron enviadas por la propia autora a los editores de los periódicos desde el Convento de Santa María de Cádiz, en el cual profesaba como monja desde 1780. (Constance A. Sullivan, «*Dinos, dinos quién eres: The Poetic Identity of María Gertrudis Hore (1742-1801)*», *Pen and Puke: Spanish Writers in the Eighteenth Century*, ed. Monroe Z. Hafter, *Michigan Romance Studies*, XII, 1992, págs. 153-183).

⁵³ Aunque el poema de Hore se publica en el *Diario de Barcelona* el 8 de diciembre de 1798 (núm. 73 y 74), lo cierto es que fue una de las primeras composiciones que la autora dio a la prensa. Lo había publicado ya el *Correo de Madrid* el 14 de noviembre de 1787, sin el nombre ni las iniciales de su autora.

⁵⁴ *Diario de Barcelona*, 19 de enero de 1799, núm. 19.

No resulta descabellado interpretar el poema de Hore en clave amorosa, e identificar al canario muerto y entregado a la voracidad de las hormigas con una figura masculina proscrita, un amante/amado que queda relegado al absoluto olvido, tal como nos enseñó Constance Sullivan a leer este tipo de composiciones de la autora gaditana, muchas de las cuales fueron escritas antes de su entrada al claustro⁵⁵. Si, efectivamente, esta simbología «aviar» de carácter erótico-amoroso era sobrentendida y compartida por las poetas de su tiempo, la respuesta de Madama Abello, expresando sus reservas sobre el destino dado por la autora a los restos del pajarillo y ofreciéndole otro final más «conciliador», podría ser leída como un mecanismo de un humor cómplice que enriquece con nuevos matices este caso aislado de intertextualidad entre mujeres:

Pero lo que me admira,
Que queriéndole tanto
A las hormigas quieras
Que les sirva de pasto. [...]

⁵⁵ Las connotaciones simbólico-sexuales de las aves en la poesía femenina han sido bien señaladas ya para las escritoras románticas con un amplio abanico de significaciones posibles, entre las que se cuenta la voluntad de representar líricamente diversos tópicos de los roles decimonónicos de género (el ansia de libertad o la amenaza sexual masculina, la vulnerabilidad amorosa y el sufrimiento de las mujeres, etc.) o la de significar veladamente los impulsos eróticos femeninos, de difícil canalización por otras vías menos evasivas (Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*).

Acerca de los poemas de Hore, escritos más de medio siglo antes que los de las románticas, señala Constance Sullivan lo siguiente: «all the bird poems in Hore's published and manuscript works are love poems that present male birds ("pajarillo", "palomito", "canario", "jilguero") as the loved one and the female bird (as in the "Endechas a una perdiz"), a displaced female subject in a love relationship», y relaciona la sentimentalidad y la violencia implícita en algunos de los poemas de esta temática con la simbología erótica de los pájaros que en ellos aparecen (Constance A. Sullivan, «*Dinos, dinos quién eres: The Poetic Identity of María Gertrudis Hore (1742-1801)*», *Pen and Peruke: Spanish Writers in the Eighteenth Century*, ed. Monroe Z. Hafter, *Michigan Romance Studies*, XII, 1992, pág. 169).

Estas poesías de Hore, en las que la simbología derivada de los pájaros es frecuente, muestran la necesidad de retrotraer al menos hasta finales del XVIII determinadas imágenes de la lírica femenina decimonónica que hasta el momento hemos venido entendiendo como rasgos característicos de las poetas románticas.

Mucho mejor sería
 Haberle disecado
 Sin quitarle las plumas
 Que tanto le hermosearon
 Sus ojitos de vidrio:
 Y así quedaba el pájaro
 Para los suyos vivo
 Y él, aunque muerto, honrado.

Quizá esa misma complicidad femenina explique el que Madama Abello, tan implacable con los extravíos poéticos del anónimo autor de la «Oda a las Miñonas del Borne», se muestre ahora indulgente al corregir con discreción a la joven poetisa en el uso del verso anacreóntico para una composición de esta naturaleza:

Perdona que el estilo
 Del verso haya innovado,
 Por ser para el asunto
 Más propio el elegíaco.

No enturbia este ligero inconveniente la admiración que los versos de Hore suscitan en Madama Abello, quien, no hallando impedimento ninguno en el contenido de la anacreóntica para el reconocimiento público de su autoría, le solicita insistentemente que desvele su nombre:

Y pues las nueve hermanas
 Te favorecen tanto,
 No recates tu nombre
 Cuando no hay embarazo. [...]

 Dinos, dinos quién eres,
 Ingenio soberano:
 No peligre la duda
 Haciendo juicios varios

 Mira que te lo ruega
 Quien sintiendo el estrago
 De tu amada avecilla,
 Tanto se ha interesado,

En repasar su cuita;
Y en consolar tu llanto.⁵⁶

Entre la admiración y la complicidad, el tono de esta composición dirigida a una igual, a una poeta solitaria y esquiva que se revela a medias desde las páginas del *Diario*, nos permite vislumbrar una faceta lírica diferente de María Martínez Abello, matiz que queda en ocasiones velado por su evidente afán de mostrar el dominio de las fórmulas poéticas de su tiempo, exactamente igual que, en su escritura dramática, se esfuerza por ejercitarse en géneros con predicamento en los círculos culturales ilustrados, como la tragedia o la comedia de buenas costumbres.

2.2. *El desbordamiento del yo lírico femenino*

Estos guiños de Madama Abello —conocida poetisa y probable tertuliana de la Barcelona ilustrada— a la «ortodoxia» poética dieciochesca, su voluntad de hacer pedagogía moral o su comprensible urgencia a la hora de alardear de destreza compositiva, justifican su osadía literaria y, desde luego, le sirven para encajar mejor en el exclusivo —por masculino— Parnaso finisecular, pero a la vez enmascaran la voz más íntima —la de mayor hondura y expansión lírica— de la poeta de entre siglos María Martínez Abello. Es esta voz desbordante de subjetivismo y de honda emoción la que llegamos a escuchar en alguna de sus composiciones menos celebradas, en las que emerge un poderoso yo lírico que, aprovechando las posibilidades del exacerbamiento finisecular de la sensibilidad poética dieciochesca, llega a revelarse con escasas restricciones.

Así ocurre, por ejemplo, en el primer poema que publica en el *Diario* el 2 de mayo de 1797, una elegía en verso endecasílabo calificada en el título como «diversión poética» y dedicada «a una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba, y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora»⁵⁷. El poema concluye en el número siguiente con

⁵⁶ *Diario de Barcelona*, 19 de enero de 1799, núm. 19.

⁵⁷ *Diario de Barcelona*, 2 de mayo de 1797, núm. 122.

una canción: «Quejas del rigor de su fortuna y sentimientos de que se las desprecien»⁵⁸.

La elegía primera es un poema muy convencional, perfectamente acorde con la estética de su tiempo⁵⁹; arranca con la aplicación a la higuera del tópico del *ubi sunt* en un estilo muy rococó –plagado de diminutivos y adornado con un lenguaje florido, de pajarillos, ramillos y jilguerillos–, reflejo de la dicha que producía el árbol en el alma de la escritora, y se cierra con una expansión sentimental al estilo finisecular, con alma acongojada, lágrimas, suspiros y lamentos, como muestra poética de la tristeza que le genera su pérdida⁶⁰. Lo cierto es que, aun habiendo optado la autora por un subgénero poético canónico y de amplia tradición literaria, lo adapta con gran destreza a las expectativas temático-formales de la lírica femenina, centrándose en un motivo natural, relacionado con el espacio interior o doméstico, y modelándolo con recursos –el preciosismo de lo rococó o la emoción del alma– no disonantes en los versos de las mujeres.

Sin embargo, la canción que le sigue y que concluye la elegía, intensifica el movimiento poético hacia adentro, hacia el desvelamiento de un yo femenino que rebasa la convención de lo elegíaco para expresar con amargura e incluso insumisión los entresijos de su compleja relación con el mundo:

¿Por qué no he de quejarme de mi suerte,
Si se muestra conmigo tan mezquina? [...]
¡Quién paciencia tuviera,

⁵⁸ *Diario de Barcelona*, 3 de mayo de 1797, núm. 123.

⁵⁹ Las tres últimas décadas del siglo están, de hecho, sembradas de grandes elegías, como «A la ausencia de Marina» de Jovellanos, «La partida» o «A Jovino el melancólico» (1794) de Meléndez Valdés, «A un amigo en la muerte de un hermano» de Álvarez de Cienfuegos, etc.

⁶⁰ «¿Caduca pompa, adónde está tu ornato?/ ¿Dónde tu verde gala y bazaría?/ ¿Dónde tu gentileza y aparato?/ ¿Dónde tu robustez y lozanía? [...] Las concertadas quejas repetidas/ De los confusos, tristes pajarillos,/ En metros lamentables son oídas:/ Les falta su morada en los ramillos/ En donde saludaban a la aurora/ Los amantes y dulces jilguerillos [...] Yo que atenta los miro suspirando,/ El catástrofe lloro repentino/ Y en su lamento los voy acompañando.[...]/ A Dios tronco, A Dios ramas, a Dios hojas,/ Por no veros llevar hacia la pira,/ Como el alma se llena de congojas,/ Mi mucho sentimiento se retira.» (*Diario de Barcelona*, 2 de mayo de 1797, núm. 122).

Al ver intentos sanos
Salirle todos vanos!⁶¹

El símbolo de la higuera truncada introducido en la elegía previa encuentra ahora su proyección en la experiencia personal de la autora. Sin explicitarlo, la poeta se identifica con el árbol en su proceso de inevitable destrucción: al igual que la higuera robusta, vigorosa y alegre, esquivando los achaques del rigor natural del tiempo, ha sido víctima de otra potencia de naturaleza diferente y mucho más cruel (el destino⁶²), también la suerte «traidora» y «falsa» se ha cebado en la autora, conduciéndola a un estado de «civil muerte», de vida sin alivio:

Y a esa cruel, traidora,
Falsa y engañadora
Que aquel que no la busca lisonjea,
Y huye del que la halaga y la desea
Quiero quejarme [...]
Canción, si a la fortuna
Llegares a encontrar, su doble trato
Reprehede por ingrato:
Dile que si mi queja es importuna.
No es porque sea, cual dicen tan variable,
Antes porque conmigo no es mudable.⁶³

Desde luego, ni el sino hostil ni la congoja vital, actitudes que se vislumbran en esta y otras composiciones de Madama Abello y que se convertirán décadas más tarde en señas de identidad del mal romántico, tienen recorrido en la lírica femenina finisecular⁶⁴, por mucho que Cadalso primero y después

⁶¹ *Diario de Barcelona*, 3 de mayo de 1797, núm. 123.

⁶² «Conozco ha sido el orden del destino,/ Con el que nadie tiene resistencia,/ El que te arrebató cual torbellino». (*Diario de Barcelona*, 2 de mayo de 1797, núm. 122).

⁶³ *Diario de Barcelona*, 3 de mayo de 1797, núm. 123.

⁶⁴ Una aproximación al asunto con autocensura inmediata tenemos ya en el poema «Meditación» de María Gertrudis de Hore, en el que se confiesa admiradora de Young y declara: «me acojo a mi feliz melancolía», para solicitarle a continuación a la amiga a quien dirige esta epístola en verso que proscriba este exceso de abatimiento espiritual: «No, aunque

Cienfuegos o Meléndez Valdés hubieran ya explorado con meritorios resultados las posibilidades literarias de la tristeza corrosiva⁶⁵. Esta general prevención de las poetas hacia la expresión lírica de la angustia metafísica, la resistencia a hacer visible un yo femenino aquejado de aflicciones recónditas que exceden las convenciones del sufrimiento amoroso, reviste de especial interés las composiciones en las que Martínez Abello, rebajando por un instante la contención poética de la que suele hacer gala, se abandona a la expresión del sentimiento íntimo.

Especial atención merece, en este sentido, el más largo de los poemas de la autora, que aparece a lo largo de ocho números del *Diario* en octubre de 1798: «Refiere Madama Abello a su amiga Celia la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana, en el siguiente Canto»⁶⁶. Tal y como adelanta su título, en él se narran los avatares sufridos por la autora en un viaje desde Nueva Orleans a la Habana, a bordo del velero bergantín Hércules⁶⁷. Según relata Madama Abello, después de seguir el curso del río Mississipi hasta llegar al Golfo de Méjico, el capitán del Hércules recibió la orden de rectificar su trayectoria para entrar en la bahía de Pensacola. Tras cinco jornadas de tranquila navegación, el bergantín se vio sorprendido por una terrible borrasca que lo tuvo veinte días al borde del naufragio hasta que el capitán logró arrumbarlo en dirección a La Habana.

me ves gustosa en mi tristeza, / dejes de condenarla y combatirla» (*Biblioteca de Autores Españoles, Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III. Madrid, Rivadeneyra, 1875, pág. 557).

⁶⁵ Ver Joaquín Arce, «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía del siglo XVIII», *El padre Feijoo y su siglo*, II, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1966, págs. 447-477, y Russell P. Sebold, «La filosofía de la Ilustración y el Nacimiento del Romanticismo español», *Trajectoria del romanticismo español desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 75-108.

⁶⁶ Los números en que este poema aparece son los correspondientes a los días 12-16 y 21-23 de octubre de 1798 (núms. 284-288 y 293-295).

⁶⁷ Recordemos que la Luisiana española, cedida a España por Francia en 1763 como parte del Tratado de París, era mantenida bajo dominio español por el Regimiento Fijo de Infantería de Luisiana y las Tropas de Milicias. Es bastante probable, a tenor de lo que narra en el poema, que Martínez Abello residiera en Nueva Orleans durante estos años y que regresara a España en los años ochenta o noventa. La hegemonía española en Luisiana finalizó en 1800, cuando ante la presión napoleónica España cedió este territorio a Francia (Tratado de San Ildefonso), quien, a su vez, la vendió a EE.UU. en tiempos de Jefferson (1803).

Como veremos, las circunstancias en las que se ve envuelto el sujeto poético no constituyen más que un pretexto para el que se trasluce como el auténtico objetivo de la composición: la auto-revelación lírica del yo enunciador. La vivencia de la borrasca a bordo del velero con su profuso acompañamiento descriptivo de impresiones visuales, auditivas y emocionales, se revela, en suma, como una experiencia sensorial que impacta en la imaginación de la poeta, y que la lleva a recrear en sus versos los resultados de este episodio sobre su conciencia: a la aprensión sensorial e intuitiva del hecho –como diría Langbaum al valorar la modernidad romántica⁶⁸–, le sigue la evaluación moral y la formulación en palabras; y en este sentido, claro, es en la presencia inesperada de este yo observador, que percibe la realidad individualmente, la somete a juicio moral y transmite esta aprehensión de vida en clave poética, yo femenino que aglutina en sus versos pensamiento y emoción, donde la composición de Madama Abello se aleja diametralmente del racionalismo dieciochesco para explorar las posibilidades de la introspección lírica.

La composición comprende un canto dirigido a su amiga Celia, en heptasílabos y endecasílabos romanceados, y una anacreóntica, también en verso heptasílabo con rima asonante en los pares, en la que la autora toma como interlocutora a la nave en la que viaja. El canto, que abre y cierra el poema⁶⁹ y que por tanto funciona a modo de marco de la anacreóntica posterior, responde a varios intereses autoriales: sirve a la poeta, en primera instancia, para ubicar temporal y geográficamente los datos del suceso que va a relatar; también para dar presencia al yo lírico –que más tarde va a invadir totalmente el poema– ofreciendo algunas coordenadas autobiográficas que perfilan una determinada imagen de la autora; en tercer lugar, funciona a modo de justificación de un ejemplo lírico que desborda a todas luces la ortodoxia neoclásica. En definitiva, este canto que abre el poema y precede a la anacreóntica, realiza todas las funciones paratextuales que el texto femenino exige: presentación del tema, reivindicación de la autora dentro de la preceptiva *humilitas*, justificación de la materia tratada y del propio acto de escritura.

⁶⁸ R. Langbaum, «El romanticismo como tradición moderna», *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares, 1996.

⁶⁹ El canto aparece en los números de 12, 13 y 14 de octubre, y se retoma el día 23.

En él, por ejemplo, da cuenta la autora de su infancia feliz en Madrid, explica cómo se vio obligada a seguir los avatares profesionales de su marido, militar, residiendo durante algún tiempo en la Luisiana española mientras las tropas peninsulares la defendían, e incluso recalca con la debida modestia la instrucción y el conocimiento del mundo obtenidos por ella en estos años⁷⁰. Esta información redondea el perfil que obtenemos de la lectura de sus composiciones, ofreciéndonos la imagen de una poeta no solo «ilustrada» en el sentido literario y cultural, sino desde una perspectiva vital mucho más amplia.

Esta alusión –discreta, pero palmaria– a la autoridad experiencial de quien escribe, que se reconoce como mujer de mundo, versada en los avatares de la vida, se equilibra en el canto con un constante ejercicio de humildad poética. Consciente Madama Abello de la escasa adecuación a la medida y al orden racional clásicos de la anacreóntica que sigue, explica que fue compuesta durante aquellos veinte días que pasó recluida en su camarote, bajo los efectos emocionales y psicológicos de la tormenta tropical, y que por tanto fue fruto de la emoción –del asombro, del miedo y del entusiasmo, dice–, de un estado mental más propio de las inusuales circunstancias en que se gestó que del fundamento racional en el que, según su mirada aún dieciochesca, se debe sustentar el arte. De hecho, aparentemente bien instruida en los fundamentos neoclásicos del *ars* y del *ingenium*, la poeta invoca a su Musa solicitándole no solo «afluencia» (es decir, inspiración), sino «estilo» (arte, técnica):

Ven pues, Musa querida,
Ven a mi humilde ruego;
Concédeme propicia,
Estilo y afluencia para hacerlo.
Acuérdame aquel canto
Que con asombro y miedo,

⁷⁰ «No te cantaré alegres/ Sencillos pasatiempos;/ De aquellos que en la Corte/ Fueron para mi edad divertimento./ Ni menos haré alarde/ De haber visto otros reinos/ Donde usos y costumbres/ En algunas materias me instruyeron [...]/ Bien sabes, Celia mía,/ Permanecí algún tiempo/ En la Luisiana, en donde/ Varias tropas la estaban guarneciendo./ Y que sin ser Belona,/ Mi destino siguiendo,/ Por inclinarme a Marte,/ Padecí los marciales contratiempos» (*Diario de Barcelona*, 12 de octubre de 1798, núm. 284)

La mente le dictaba,
*Y el triste corazón le iba imprimiendo.*⁷¹
 Y tú Celia, perdona
 Si te parece necio;
 Que pues de oírle gustas,
 Mi obediencia disculpa sus defectos. [...]
Entusiasmo nacido
De un delirante ingenio;
 Que en tales circunstancias
 Parece era imposible el estar cuerdo:
 Entre tanto las mías
 Mezclaba, confundiendo
 El tiempo, y los lugares:
*Sin atender a reglas ni a preceptos.*⁷²

Evidentemente, la insistencia de Martínez Abello en señalar que su anacreóntica no atiende «a reglas ni a preceptos» y sus disculpas por los previsibles defectos de una composición más expuesta a los caprichos de la memoria y de la inspiración que al ejercicio de la razón, sobrepasan las convenciones de la *captatio benevolentiae* propias de los textos y paratextos de las escritoras dieciochescas para dar cuenta también de una inquietud que responde a los presupuestos estéticos de los tiempos finiseculares en los que la escritora desarrolla sus aptitudes líricas: la fascinación creciente por el ámbito de lo «transracional» —el flujo libre de las pasiones y de las emociones, la liberación del yo interior, la inspiración del poeta, etc.— frente al sometimiento neoclásico del arte a las exigencias de la razón y de la técnica.

En esta deriva introspectiva que toma el poema, la interlocutora del angustiado sujeto lírico en la larga anacreóntica⁷³ que sigue al canto, pasa a ser la nave asediada por la tormenta, para la que se presagia un desafortu-

⁷¹ *Diario de Barcelona*, 13 de octubre de 1798, núm. 285. El resaltado es mío.

⁷² *Diario de Barcelona*, 14 de octubre de 1798, núm. 286. Las cursivas son nuestras.

⁷³ La anacreóntica se extiende a lo largo de seis números del *Diario*, comenzando el 14 de octubre, continuando los días 15, 16, 21 y 22, y finalizando el 23, en que se retoma el canto primero.

nado final⁷⁴. La narración poética de la borrasca y de cómo el Hércules consiguió resistir gracias a la pericia de la tripulación, ocupa una buena parte de la composición, que entreteje constantes referencias cultas (clásicas y mitológicas) para ir enhebrando un relato dramático de los hechos, con tensión creciente, cuyos hitos se van dosificando a lo largo de los ejemplares consecutivos del *Diario* que recogen los versos. Aunque este asunto queda, desde luego, lejos de las preferencias argumentales que marcaron el desarrollo clásico de la modalidad lírica elegida por la autora, lo cierto es que la «furia anacreónica» que identificó Polt en la lírica dieciochesca a partir de sus décadas centrales, había entrañado también una ampliación considerable del espectro temático de aquella, en detrimento de la médula bucólico-amorosa que constituía su seña primordial de identidad⁷⁵. De ahí que el poema de Madama Abello solo llegue a entroncar temáticamente con la anacreónica clásica en unos pocos versos destinados a ensalzar la felicidad de la vida sencilla del humilde pastor, contrapunto de la azarosa existencia de quienes –como los tripulantes del Hércules y como ella misma, aunque fuera por obligación conyugal– viajan a ultramar buscando aventuras en tierras remotas, quedando expuestos a los peligros y vaivenes de la fortuna⁷⁶.

En el resto de la composición, las sensaciones y las emociones del yo lírico lo invaden todo. Bajo la apariencia de recuperación memorística de

⁷⁴ «Pobre barquilla mía/ Juguete de las olas,/ Si resistirte quieres,/ Temeridad es loca. [...] Ya de tu triste suerte,/ Se ve en las negras sombras;/ Anuncios que publican/ Ser tu ruina forzosa» (*Diario de Barcelona*, 14 de octubre de 1798, núm. 286).

⁷⁵ Iniciado su cultivo por Nicolás Fernández de Moratín en «El Poeta» (1764) y fomentado por Cadalso en *Ocios de mi juventud* (1773), la oda anacreónica dieciochesca va indisolublemente unida al nombre de Meléndez Valdés, quien la practica en una cuarta parte de sus más de quinientos poemas, afición ampliamente compartida por él con los poetas salmantinos (John H.R. Polt, «La imitación anacreónica en Meléndez Valdés», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004).

⁷⁶ «Cual él que por curioso/ Busca en tierras remotas/ Noticias; ignorando/ Las de la suya propia./ Maldice sus deseos;/ Y a envidia le provoca/ Del pastorcillo humilde/ La vida venturosa. [...] Y más si se le acuerda,/ La ventaja que logra/ En no tener más bienes/ Que a su amada pastora. [...] Que inocentes sus almas/ De un dulce placer gozan:/ Y a sus alegres días/ El pesar no incomoda./ Mas tarde estos discursos/ Previene el que malogra/ El tiempo en aventuras/ O en ambiciones locas». (*Diario de Barcelona*, 16 de octubre de 1798, núm. 288).

una peripecia vital alejada en el tiempo y ya prescrita, los versos de María Martínez Abello remiten al presente, de manera que las emociones de entonces se actualizan líricamente una y otra vez, convirtiéndose en un espejo de la angustia que la autora siente en el momento de la enunciación poética. Así, el recuerdo de aquel episodio de juventud (la borrasca vivida a bordo del *Hércules*) se transforma en el instante de la escritura del poema en metáfora de la vida de la autora y de su estado emocional presente. La aplicación fiel del tópico horaciano de la «nave de la vida» sirve a la poeta para introducirnos en su juego de identificación del yo con esa «infeliz navecilla» a la que el sol no alumbra en una noche de tinieblas destructoras, y mientras el tono de la anacreóntica, repleta de presagios funestos, se va haciendo cada vez más más lóbrego, y su léxico se vuelve dramático, impregnado de tintes románticos, con constantes referencias a la muerte y a la oscuridad⁷⁷, el sujeto lírico va revelando su alma atormentada sin tapujos:

¡Oh, infeliz navecilla;
 Y cómo se confronta
 Tu suerte con la mía
 En ser poco dichosa! [...] ⁷⁸
 Que yo por mi desgracia
 Me encuentro cual tú ahora,
 Fluctuando entre discursos
 Que aguzan mi memoria! [...].
 Mas si es mi vida nave
 Que en continuas zozobras,
 Sin encontrar el puerto
 Con los peligros choca
 Después que del materno
 Dique salió, y la arroja

⁷⁷ «La muerte se presenta/ Funesta y pavorosa:/ Los tímidos mortales/ Piden misericordia. [...]/ Entre tanto la noche/ Oscura y tenebrosa,/ Con negro manto cubre/ La cristalina alfombra. [...] ¡Oh noche envuelta en luto!/ De males protectora:/ ¿Quién te dio privilegio/ De hacer siglos las horas?!/ ¿Quién para que a las luces/ Con tal tesón te opongas/ Permite que te sirvan/ Tinieblas destructoras?» (*Diario de Barcelona*, 16 de octubre de 1798, núm. 288).

⁷⁸ *Diario de Barcelona*, 21 de octubre de 1798, núm. 293.

La máquina animada
 A duración muy corta,
 Expuesta a las miserias
 Que al hombre son forzosas;
 Por ser siempre su vida
 Batalla contenciosa [...] ⁷⁹

La autorreferencialidad que impregna los versos del poema se manifiesta a través de un yo tan vacilante como la nave que le sirve de trasunto, un yo que dialoga consigo mismo, se corrige, se justifica, expresa sus inquietudes y las dificultades de su labor poética⁸⁰. Y sin embargo, conforme la anacrónica avanza hacia su final, la barquilla insegura y débil zarandeada por las olas se ha ido revelando como un velero bergantín poderoso, al que «la ambición codiciosa/ [...] armó de alas postizas,/ por conveniencia propia»⁸¹, pero que, haciendo honor al héroe griego que le da nombre, se mantiene resistente a las acometidas de la terrible tormenta:

De Hércules la constancia
 Por lo fuerte te nombran;
 Y bien muestras que eres
 De tal nombre acreedora.
 Constante has mantenido
 Tu construcción y forma,
 A pesar de los choques
 Que tu quilla trastornan.⁸²

La imagen de fortaleza –del bergantín y de su trasunto, el yo lírico– acaba, en los últimos versos de la composición (los publicados en el número de 23 de

⁷⁹ *Diario de Barcelona*, 22 de octubre de 1798, núm. 294.

⁸⁰ «Allí... ¿pero qué digo?! ¿Yo deliro? Me asombra/ Que en tal conflicto tenga/ Interrupción gustosa/ Sin que el susto lo impida,/ Ni la razón se oponga;/ Pensando libremente/ En tan contrarias cosas. [...] / Qué extraño es que trovado/ Mi sentimiento exponga/ Metafóricamente/ Pues no hallo mejor forma. [...] / Yo fallezco: no puedo/ Proseguir; Que me ahoga/ En la garganta un nudo,/ Que el respirar me estorba.» (*Diario de Barcelona*, 22 de octubre de 1798, núm. 294).

⁸¹ *Diario de Barcelona*, 21 de octubre de 1798, núm. 293.

⁸² *Diario de Barcelona*, 21 de octubre de 1798, núm. 293.

octubre) por vincularse a un tópico que, sorprendentemente en el ámbito de la poesía femenina dieciochesca, no había hecho su aparición hasta este momento: la fe. La angustia y la desesperación que presiden el alma del sujeto lírico durante la tormenta se diluyen por fin ante la garantía de la misericordia divina, acreditada por la autora mediante la narración del episodio bíblico «ejemplar» del profeta errante⁸³.

Finalmente, la frágil barquilla recuperada como velero bergantín logra, a fuerza de tesón y resistencia, salvar tras doce días de lucha los envites de la tormenta: «Salieron las pléyades;/ De repente se vio trocado el viento» y «Salió a alegrar el mundo el sacro Febo»⁸⁴. De hecho, en el tiempo del relato poético, el canto termina mostrando el avistamiento del castillo del Morro de La Habana desde el Hércules, y paralelamente, en el de la enunciación, la autora pone fin al poema anunciando la continuación de su actividad lírica en nuevas entregas: «Las demás circunstancias,/ En otro canto nuevo/ Te las diré si gustas,/ Mientras tanto, recibe mis afectos»⁸⁵. Lamentablemente, dicho nuevo canto, que nos hubiera puesto al tanto de las circunstancias habaneras, no llegó nunca.

Tanto esta composición como la citada anteriormente –la canción que cierra la elegía dedicada a la higuera–, rebasan ampliamente en su contenido la ortodoxia de los moldes en los que suele encauzar su inspiración esta poeta del fin de siglo. En su conjunto, la obra *Madama Abello* publicada en el *Diario de Barcelona* entre 1797 y 1800, constituye una muestra interesante de las vías por las que circula la lírica española de entresiglos, aferrada aún a los moldes neoclásicos, pero encaminada hacia una concepción sensualista del mundo presidida por la indagación en los recovecos interiores del yo.

Composiciones como la «Fábula del hombre con las dos mujeres», la «Oda a las miñonas del Borne», la «Canción a la reina María Luisa», etc., revelan una clara voluntad de ajustarse al canon dieciochesco mediante el cultivo de algunos de los subgéneros poéticos más frecuentados y reputados en su tiempo –sátira, elogio, anacreóntica, fábula...–, así como el deseo de sortear los tópicos habituales en la lírica femenina del cambio de siglo, como la retórica pasto-

⁸³ Se refiere a Jonás, que estuvo tres días y tres noches en el vientre de la ballena antes de ser expulsado y regresar a Nínive.

⁸⁴ *Diario de Barcelona*, 23 de octubre de 1798, núm. 295.

⁸⁵ *Diario de Barcelona*, 23 de octubre de 1798, núm. 295.

ril, el sentimiento amoroso, la religiosidad o el didactismo *inter feminas*. Con todo, de sus versos se desgrana un yo poético inequívocamente femenino que, mientras desarrolla estrategias de integración en el medio –abrumadoramente masculino– en que difunde sus obras, también revela singularidades genéricas que se traslucen, por ejemplo, en su áspero desafío a las convenciones poéticas sobre las mujeres (véase la «Oda a las Miñonas del Borne») o en una actitud de admirativa curiosidad al descubrir en el *Diario* otra aislada muestra lírica escrita por una mujer (la anacreóntica de Gertrudis de Hore).

No es, en cualquier caso, la intromisión de una subjetividad poderosa como la que vemos en estos poemas, concebidos en los tiempos en que la introspección y la superación de lo estrictamente racional ya tenían presencia en la lírica española, la que los dota de singularidad; más novedosa, por infrecuente, resulta la revelación en los versos de Martínez Abello de un sujeto lírico femenino que desea explorarse, visibilizarse y contarse a través de la poesía; que se considera legitimado, frente a la prudencia que su sexo aconseja en el campo de la literatura, para rebasar lo puramente descriptivo, convirtiéndose en metros y rimas sus experiencias y sensaciones íntimas a través de los variados recursos que le ofrecen las corrientes líricas de su tiempo, tales como el cultivo de la emoción, el subjetivismo o el confesionalismo.

La soledad de María Martínez Abello, única poeta presente en las páginas del *Diario de Barcelona* en el último lustro del siglo XVIII, es una imagen representativa de la escasa presencia de las mujeres en la prensa finisecular y de su reticencia a exponer públicamente su veneración por Calíope. Contadas son también las que se aventuran a publicar en esos años en el *Diario de Madrid* –Clara Jara de Soto, Rosa Mazaorini, Magdalena Ricci, Juana Verge y María Gertrudis de Hore– y, a excepción de la última, sus versos descansan aún en las páginas del periódico, ajenos a la atención crítica y dispersos entre la avalancha de muestras poéticas de firma masculina que nos ofrece la cabecera madrileña. Queda así pendiente una valoración conjunta de las composiciones publicadas por mujeres en la prensa española de las últimas décadas de la centuria, que añadiría sin duda nuevos matices a nuestro conocimiento de la lírica dieciochesca, fundamentado aún hoy de forma casi exclusiva en los versos de nuestros grandes vates de entre siglos.

HELENA ESTABLIER PÉREZ
Universidad de Alicante