

Paratextos femeninos del teatro español del siglo XVIII: las dedicatarias María Teresa Andriani, la duquesa de Alba y doña María Ana de Pontejos

Noelia López Souto
(Universidad de La Laguna)
Alberto Escalante Varona
(Universidad de La Rioja)

1. Un mapa de dedicatarias del teatro dieciochesco español: propuesta de lectura.

Reparar en los paratextos de obras teatrales del siglo XVIII permite documentar la existencia de un mercado editorial con una demanda creciente de público lector, al tiempo que puede dar luz a un colectivo —a menudo silenciado— de identidades femeninas, en relación con el mundo teatral del país. Explorar esas diferentes tipologías de figuras femeninas aludidas en el espacio peritextual de los dramas como dedicatarias, así como la razón de su elección por parte del autor o la función que esos nombres femeninos desempeñaron con respecto a la obra teatral objeto de atención, a menudo destinada a la imprenta, acrecienta nuestro conocimiento no solo del entramado de mujeres vinculadas con la cultura teatral (y aun socio-literaria) del momento, sino que aporta datos para un mejor análisis de las estrategias de mecenazgo que en cada época estaban funcionando, para un estudio del grado de visibilidad y de profesionalización conseguido por las trabajadoras en el sector, así como para, en general, reparar en el teatro creado, impreso y consumido en el siglo XVIII desde una perspectiva de género.

La importancia de los paratextos teatrales, más atendida y trabajada en el ámbito del teatro áureo,¹ constituye una línea de investigación todavía necesitada de un exhaustivo y profundo estudio para el Siglo de las Luces, al margen de diversas aportaciones al tema circunscritas al enfoque de los estudios de caso, no siempre referidas al ámbito de lo teatral (Álvarez Barrientos 2014, en cuanto al uso tergiversado de los paratextos para dar apariencia de verosimilitud a falsificaciones o textos apócrifos; García Aguilar 2017, para Torres Villarroel; Olay Valdés 2017, para Meléndez Valdés). El siglo XVIII, en todo caso, se revela como punto de inflexión en el proceso histórico de conformación de la identidad del escritor como autor. Y a ello contribuyen todos los elementos textuales que transmiten un mensaje, una intención, más allá del propio contenido argumental de las piezas poéticas. Tal y como sintetiza Lorenzo Álvarez (2017, X-XI):

En estas identidades y en estas imágenes hay mucho de auto-representación, en que el propio autor manifiesta qué sujeto literario quiere ser y va configurando un relato de sí mismo, organizando sus experiencias, subrayando unos elementos y relegando otros, a caballo con frecuencia entre lo privado y lo público e, incluso en ocasiones, entre lo real y la impostura.

[...] No menos trascendente a la hora de revelar la construcción de estos perfiles autoriales se han manifestado los paratextos de los volúmenes impresos, en que las protocolarias aprobaciones van dando paso a prólogos que acogen las

¹ Consideramos aportaciones de valor al tema, entre otras, los libros de Soledad Arredondo, Civil y Moner (2009), Blondet y Vuillermoz (2016) o Prieto Bernabé (2004), así como artículos de Florit Durán (2000), Sanmartín Bastida y Borrego Gutiérrez (2012), Antonucci (2014), Cayuela (2015) o Couderc (2020), a más de otros estudios de caso concretos, como Reyes Peña (2019) o Sainz Barriain (2020).

justificaciones del propio autor y la reivindicación de su obra, y en que van mutando los mecenas de las dedicatorias, al tiempo que su retórica y función.

No obstante, las circunstancias de configuración de estas figuras autoriales son muy diferentes entre la primera y la segunda mitad de siglo. La actividad teatral da un importante salto cualitativo en cuanto a su profesionalización y se intensifica su influencia en la órbita social, lo que genera la aparición de nuevos agentes en el proceso de consumo de bienes literarios: el público como destinatario y motor de la creación dramática; los órganos censores como garantes de la preservación del orden moral y poético; la proliferación de la prensa como instrumento para la creación de marcos de pensamiento; y, ante todo, las academias como generadoras de nuevas ideas. La creación poética, además, experimenta un revulsivo con la progresiva implantación de las reglas neoclásicas y, en este sentido, cabe destacar la vinculación de la nobleza con el Neoclasicismo incipiente. Si bien no puede generalizarse esto, sí va a establecerse un referente perceptible para todo autor no adscrito a la reforma poética: esta recuperación de la poética clásica va a ser sinónimo de cultura, erudición y mérito. Y, aunque a medida que avance el siglo la nobleza no va a seguir vinculada como agente exclusivo en la aplicación de la reforma clasicista (Urzainqui 1992; Álvarez Barrientos 2006, 90-91; Rodríguez Sánchez de León 2009), todavía va a constituir un punto de referencia para autores que, desde 1750, recurran a mecenas de alto linaje para solicitar su protección.

Este artículo, que pretende ser uno de los muchos acercamientos que serán necesarios a la realidad de los paratextos dramáticos del siglo XVIII —para su buen conocimiento, desde un complementario enfoque literario y extraliterario—, centrará su interés en las dedicatorias femeninas. El objetivo será ofrecer una visión general del fenómeno a lo largo del siglo,² proponer una cierta sistematización de las casuísticas identificadas y, por último, ahondar en dos exploraciones concretas con casos representativos de estas dedicatarias y dedicatorias peritextuales del siglo: una más desconocida y perdida en el olvido, fechada en 1734 y referida a María Teresa Andriani, y otras más celebradas y posteriores, del último tercio de la centuria, referidas a la duquesa de Alba y a la aún no marquesa de Pontejos —aunque ya cuñada de Floridablanca—.

Como Germán Vega señala a propósito del panorama editorial del siglo XVII (2016, 179), no puede esperarse que sea tan rico en textos como en paratextos y, mucho menos, como en nuestro caso, si se trata en exclusiva de paratextos femeninos. En efecto, el número de dedicatarias extraídas a partir del análisis de la producción de casi 70 autores resulta escaso: en torno a 20 casos diferentes y con unas 35 obras dedicadas a un personaje femenino. *Grosso modo*, no se aprecia ninguna diferencia llamativa en cuanto a su frecuencia de empleo en la primera o segunda mitad de la centuria. Sí podemos constatar que las obras teatrales más afectadas por la inclusión de estas referencias paratextuales

² Los casos que comentamos se recogen tanto en impresos como en manuscritos. Si bien las circunstancias de producción y difusión varían dependiendo de cada soporte, lo que requeriría de una investigación más detenida y que excedería las dimensiones de este trabajo, los testimonios a los que nos referimos ejemplifican, precisamente por las condiciones de transmisión impresa o manuscrita, los cambios en las dinámicas de comunicación y mercado editorial sobre las que nos centramos en nuestro análisis. Será, no obstante, esa exploración bibliográfica general de los manuscritos una tarea necesaria porque permitirá evaluar las diferencias o particularidades de aquello creado y quizá representado, pero que la imprenta no llegó a inmortalizar por muy diversas razones. Cabe señalar, sobre la metodología de trabajo, que nuestro estudio parte de un vaciado de la producción teatral de los autores recogidos en Aguilar Piñal (1981), repertorio que ofrece un listado limitado y con ciertas carencias, si bien nos permite crear un corpus significativo para el análisis. No incluimos en esta revisión de dedicatarias los volúmenes de anónimos (Aguilar Piñal, vols. IX-X), puesto que introducirían una nueva y compleja casuística: no obstante, las dedicatarias en los anónimos teatrales merecerán, sin duda, una atención específica.

femeninas son piezas breves, como sainetes o loas, y comedias de carácter religioso, alegórico o histórico.

Para reflexionar acerca de estos datos, conviene partir de la idea de dedicatoria como escrito paratextual “típicamente performativ[o]” (Genette 2001, 116), dado que mediante él, ante el público y de manera abierta, el autor del drama no solo dedica una obra a alguien, sino que declara a (y exhibe ante) el lector que dedica cierto libro (o pieza teatral) a tal sujeto femenino. Se trata, en términos genettianos, de un “acto público” o, si consideramos su función y que debía ser aceptado por la dedicataria (Chartier 1996, 209-210; Paoli 2004, 39-62), que pone de manifiesto la existencia de una relación o intercambio de valores entre el dramaturgo y la destinataria o lectora ideal a la que se dedica la obra. Es decir, las dedicatorias femeninas se constituyen como un verdadero acto de sociabilidad teatral —con mujeres del momento interesantes para el autor, a menudo, por su posición social o profesional— y descubren estos paratextos el establecimiento entre los agentes participantes (autor y dedicataria) de un vínculo de mecenazgo o patrocinio que puede implicar un capital cuantificable y económico, o aun un capital social medible por los obstáculos que permite sortear a la obra, aunque también se produce otro intercambio de capital de orden simbólico, que concede legitimidad y valor a la pieza dramática *per se* e, incluso, también contribuye a la imagen de la dedicataria a la que se destina —visibilizada como dama partícipe de la cultura y del espíritu del Siglo ilustrado— y a la configuración autorial. Debido a la escasa información sobre esas dedicatorias en cuanto mecenas de las artes y, en particular, del teatro, en muchas ocasiones resulta complejo analizar y valorar el canje de intereses y capitales (reales y simbólicos) que tiene lugar tras un paratexto femenino; también la motivación autorial que conduce hacia él. En este trabajo, no obstante, se ensaya un primer acercamiento a esa exploración de peritextos femeninos y sus significados o implicaciones socio-culturales, puesto que se prioriza, ante todo, la necesidad de arrojar luz sobre ese colectivo de mujeres que habita en los márgenes de las obras teatrales y que merecerá atraer la atención de futuras —y particularizadas— investigaciones.

El corpus de nombres femeninos que han emergido tras el examen sistemático de una significativa nómina autores teatrales, cuya producción está registrada en Aguilar Piñal (1981), aunque no resulta muy amplio en su número —como hemos ya indicado—, su ordenación permitirá configurar un mapa que resulte ilustrativo acerca del fenómeno de las dedicatorias de obras dramáticas en el siglo XVIII. Seguiremos el criterio de rango social adoptado por Simón Díaz en su examen panorámico de los dedicatarios teatrales del siglo XVII (1983), un modelo que no contempla la perspectiva de género, pero que nos parece el más conveniente para adaptar a nuestro caso. Así pues, si partimos de las divisiones establecidas en su propuesta, los paratextos femeninos del teatro dieciochesco quedarían definidos y representados en las siguientes categorías, coincidentes en gran parte con las del siglo anterior (Simón Díaz, 1983, 93-94):

- A) En primer lugar, los personajes “divinos” o, podríamos decir, también mitológicos (o sea, de naturaleza sobrenatural). Figuran en este grupo dedicatorias a personajes del orbe celestial y que remiten a la tradición clásica o a la religión cristiana, como “A la deidad de Venus...” o “a la Virgen Santísima Nuestra Señora”,³ si bien estas últimas dedicatorias de carácter religioso escasean en la segunda mitad.
- B) En segundo lugar, “los terrenales”, que constituyen el grupo más nutrido y que se ordenan, a su vez, según su posición social:

³ En el corpus consultado de autores, este tipo de dedicatorias se localizan principalmente en poemas o libros de poesía.

- a. De un lado, la realeza; esto es, en nuestro caso, monarcas y diversas princesas. Contamos entre los formulismos dirigidos a dedicatarias reales (o destinatarias de la representación de la obra), para quienes se elabora, a modo de obsequio, una pieza en ocasión de su cumpleaños, parto o nacimiento de una infanta, o por una celebración especial (si bien no por fuerza son ellas las dedicatarias del libro), con los siguientes: a “la reina Nuestra Señora” o “nuestra Augusta Soberana” (seguramente, María Luisa de Borbón-Parma) —en cuatro comedias de Comella—, “a los Reales pies de la Reina nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón” o “a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina nuestra Señora [María Cristina de Borbón], nuestra excelsa protectora, y del nacimiento de la Sma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda”, “al feliz nacimiento de la Señora Doña María Isabel Fernanda, Infanta de España” o “a los Reales Pies de la Reyna N. S. en celebridad de su feliz llegada a España” —en cuatro obras de Enciso Castrillón—, o a “la Señora Doña María Teresa, Infanta de España”, hija de Isabel de Farnesio —en una comedia de Agramunt y Toledo.⁴
- b. De otro lado, aristocracia, alto clero o personajes con altos vínculos con el gobierno o la diplomacia al servicio de la Corte. Será esta sección una de las más importantes de nuestro corpus, por su número y por el interés hermenéutico y paraliterario de estas dedicatorias y dedicatarias, que prueban la relación existente entre “las letras y el poder” (Álvarez Barrientos 2006) a lo largo de todo el siglo, incluso en una sociedad cada vez más mercantil. Encontramos en este grupo nombres de destinatarias teatrales como la noble madrileña María Teresa Andriani, hija de un influyente diplomático; la señora Teresa de Bullón, Castejón, Medrano, Cordido y Moscoso, viuda de José Francisco Sáenz de Vitoria, Caballero de Santiago y Secretario del Real Patronato (Mayoralgo 2014, 270-271); la condesa de Lemos y Andrade, Catalina de Silva y Mendoza; doña María Nicolasa Manrique de Lara y Piñateli, marquesa de Hinojosa; la marquesa de Pontejos y cuñada del conde de Floridablanca, María Ana de Pontejos y Sandoval (Seseña 2004); la duquesa de Medina Sidonia y condesa de Niebla, doña Mariana de Silva y Toledo (Fernández de Moratín 1996, 51); la duquesa de Osuna o condesa de Benavente (Cotarelo y Mori 1899); y, por supuesto, la duquesa de Alba (Mena Marqués y Mühle-Maurer 2006).
- c. Por último, Simón Díaz propone “círculos sociales próximos al autor, influyentes o destacados por alguna razón” (1983, 93-94). En nuestro caso, esta tercera subcategoría hará referencia a dedicatarias pertenecientes al mundo profesional del teatro, bien actrices o directoras de compañías. Han sido identificadas como dedicatarias, pertenecientes a este grupo, la Compañía de la Señora María Hidalgo —hasta en cuatro ocasiones— (Soriano Santacruz 2021), la Compañía de María Ladvenant y Quirante, tonadillera valenciana conocida en los teatros madrileños de su tiempo como “la Divina”—en dos

⁴ En Aguilar Piñal (1981, IV, 503, nº 3499) figura la “Comedia. *Dido abandonada*. Manuscrito” de Ibáñez y Gassía, supuestamente dedicada “A nuestra Reina y Señora”, pero se trata de un error. La única *Dido* donde se menciona a la reina es en *Dido abandonada: ópera dramática para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro...*, aunque no se refiere en la dedicatoria, sino en su incipit: “canción: A nuestra Reina, y Señora...” Además, la signatura que indica Aguilar Piñal es la de la *Dido* de Rodríguez de Arellano, de modo que la confusión es doble, propiciada porque en el propio catálogo la signatura es común en la obra de Rodríguez y de Ibáñez; en ningún caso encontramos, por tanto, una dedicatoria femenina (de carácter real).

obras— (Cotarelo y Mori 1896), la actriz Juana González, “sobresaliente en la compañía de María Hidalgo” —en un drama—; “Concepción Rodríguez, primera actriz del Teatro del príncipe” (Soria Tomás 2021); Águeda de la Calle, viuda de Juan Ángel (Peláez, 2000, 143) o la actriz Josefa Huertas.⁵



Fig. 1. *Traje de teatro. Retrato de María Ladvenant*, por Juan y Manuel de la Cruz Cano y Olmedilla, 1778. Estampa en cobre, talla dulce iluminada, 28 x 20 cm. Museo de Historia, Madrid
Fuente: Biblioteca Digital Memoria de Madrid

La distinción de estas categorías o grupos de dedicatarias femeninas del teatro del siglo XVIII español nos permite evidenciar cómo, según sus tipos, obedecen a razones de selección y funciones paratextuales bien distintas, en función de las cuales será diferente también el contenido de identidad femenina que en esos personajes destinatarios se manifiesta. En otras palabras y de manera más concreta:

a) La elección de paratextos del primer y segundo grupo (sobrenaturales y realeza) va ligada a una escasa visibilidad de la identidad femenina en tanto que concebida, de un lado, como figura definida por sus atributos de divinidad cristiana (María o Virgen) o diosa mitológica (Venus); y, de otra parte, por el papel institucional que esa mujer representa como miembro de la monarquía del país (o sea, como parte del constructo cortesano al que simboliza y cuya imagen de poder proyecta). Así, el valor simbólico resulta determinante en estas figuras y neutraliza o se halla por encima de su marca de género. Frente al difuso utilitarismo buscado por los autores con la dedicatoria a Venus o la Virgen —paratextos, tal vez, más dirigidos al público y a la constitución de una imagen autorial culta que a juegos clientelares—, las dedicatorias o la creación de obras

⁵ Otras mujeres profesionales del sector, que reciben dedicatorias en obras teatrales o piezas como obsequio, serían Victoria Ferrer, dama 4ª en la compañía de Manuel Martínez, esposa de Luis Moncín (en *La despedida de la Victoria Ferrer...*); María de la Bermeja, sobresaliente en la compañía de Eusebio Ribera; o Polonia Rochel, dama en diversas compañías (Juan Ponce, Eusebio Ribera, Manuel Martínez...). Peytavy (2022) reivindica el empleo de la base de datos MOVACT para trazar las trayectorias biográficas de actores y actrices del siglo XVIII, como, por ejemplo, las citadas en esta nota.

destinadas a la realeza sí evidencian una clara búsqueda del favor de la Corte y la participación en una compleja red de mecenazgo político-cultural, con estrategias e implicaciones peculiares a cada caso. Excede a este trabajo el análisis de ese tipo de paratextos.⁶

b) La elección de nombres del tercer y cuarto grupo (aristócratas o profesionales del sector teatral) sí proporciona una visibilidad de la identidad femenina, creciente a lo largo del siglo, desde referentes paratextuales mujeres dependientes de nombres masculinos para definirse y cuyo interés en ellas es indirecto —como mediadoras— hasta personajes femeninos más genuinos y, aunque en relación con varones de su misma condición social, poseedoras de un capital socio-cultural y simbólico propios. La mujer, recurrente figura literaria y moral en el siglo XVIII, se convierte también entonces en “receptora literaria” (Urzainqui 2006) porque toma conciencia y juicio valorativo de su posición en la sociedad (Bolufer 2006, 43) y reclama su espacio propio, a menudo como activa mecenas y dama aficionada a las letras. Esta evolución de la realidad paratextual femenina se acompañará de la progresiva profesionalización del teatro y de la mayor conciencia autorial de los dramaturgos, de modo que, pese a que se mantiene el discurso encomiástico de esos peritextos, herencia de la retórica del exordio, se advertirá una clara diferencia entre las de la primera mitad —donde el producto literario se dirige a la dedicataria como lectora ideal de la obra; y se destaca su perfil virtuoso y su distinguida genealogía, indicio del vínculo de mecenazgo— frente a las de la segunda mitad de siglo —donde el autor reivindica el esfuerzo de la escritura y apela a la protección de su obra frente a la opinión pública, lo cual visibiliza el mercado teatral (antes ignorado), si bien, como afirma Álvarez Barrientos, los autores todavía podían vivir de las letras “si tenían suerte y contactos” (2006, 134), de ahí que sigan recurriendo a una dedicataria noble—. Esta transacción, por tanto, ya no se formulará solo en términos económicos, sino de legitimación de la calidad poética del escritor en el mercado. Su intervención resulta así clave para garantizar el ascenso social al que aspiran los hombres y mujeres de teatro, quienes, siempre en el punto de mira de una constante polémica por la licitud de su profesión (en el caso de los actores) o de la utilidad de su escritura (en cuanto a los dramaturgos), se enfrentan, a más, al prejuicio de los defensores de las reglas a lo largo de esta segunda mitad de siglo, quienes progresivamente afianzan su poder extendiendo sus espacios de influencia (Soria Tomás 2009; Escalante Varona 2020).

En el caso de las dedicatorias a actrices o agentes del sector, se evidencia la importancia de la representación (libro vs teatro), pero asimismo la dignificación de la mujer profesional del teatro. De hecho, las obras que se les dedican, a unas y otras, nobles y profesionales teatrales, tienden a ajustarse a un canon formal (de carácter histórico, alegórico o mitológico), tono elevado y heroico que no solo buscaría legitimar a la receptora (partícipe de la cultura dramática del país), sino al propio autor (a menudo dedicado al drama popular). Advuértase, por último, que a medida que avanzamos en el siglo, la dedicatoria a las cómicas subyacerá al propio texto dramático y no conformará propiamente un paratexto, ni en la portada o título del apunte o impreso ni en un prólogo, nota preliminar o advertencia. La destinataria se convierte así en núcleo y armazón del argumento de la pieza breve, bien sea una loa a su entrada en la compañía, una despedida por su jubilación o traspaso a otro teatro, un panegírico por su fallecimiento...

Tras esta lectura general de los paratextos femeninos localizados en las obras teatrales del siglo XVIII, en las siguientes líneas nos ocuparemos con más detalle de dos

⁶ Sobre la cultura de corte, recientemente se han publicado varios trabajos que exploran este fenómeno de redes cortesanas: Díaz Álvarez (2021) o, para una perspectiva italo-española, Guasti y Rao (2023) y Amores Fúster, Martín González y Rodríguez Sánchez de León (2024).

casos concretos y opuestos, mediante los que reflejaremos dos extremos y momentos de las dedicatorias femeninas: en primer término, María Teresa Andriani; en segundo lugar, el caso de la duquesa de Alba y la marquesa de Pontejos.

2. “A la muy ilustre señora Doña María Teresa Andriani”

En 1734 el dramaturgo Francisco Antonio Ripoll Fernández de Ureña dedica su publicación *Comedia nueva. Cegar al rigor del hierro, y cobrar vista en la sangre* a la «Muy Ilustre Señora María Teresa Andriani». Ripoll es un escritor de piezas breves de teatro —en especial, sainetes— y de comedias. Su producción, conforme a los datos que figuran en Aguilar Piñal (1993, VII, 144-146) y en los fondos de la Biblioteca Nacional de España,⁷ se circunscribe a las décadas de 1730-1740, con obras conservadas en formato manuscrito como *Ceder honor por honor nunca deslustra el valor* (1737),⁸ *Todo es riesgos el amor* (s. f.),⁹ *El tirano de Judea y Bárbaro Ascalonita* (s. f.)¹⁰ o *Lo que va de tiempo a tiempo* (s. f.);¹¹ o impresas y de mayor extensión, presentadas como *comedias nuevas o famosas*: es el caso de la ya citada *Cegar al rigor del hierro, y cobrar vista en la sangre* (Madrid, Pedro José Alonso y Padilla, 1734), de *Ingenio y representante*, *S. Ginés* y *S. Claudio* (Madrid, Gabriel Ramírez, 1741) y de *Antídotos de la Gracia contra infernales venenos. María Santísima de la Novena* (Madrid, Gabriel Ramírez, 1748). El tono religioso-doctrinal y hagiográfico domina en su repertorio, ajustado a una tipología teatral de herencia calderoniana y que en la primera mitad del siglo XVIII seguía triunfando en los teatros españoles.¹²

La herencia teatral áurea pesa asimismo en los elementos peritextuales añadidos a la obra impresa, que incluían el prólogo (a modo de presentación de la pieza) y la dedicatoria. En la primera mitad del siglo XVIII, esta última todavía es producto de motivos y actitudes que dan cuenta de una relación de “clientelismo” (Aranda García, 2023, 41) o patronazgo entre el autor y el destinatario al que se le dedica el impreso teatral. Señala Pedraza (2016) que las dedicatorias en la edad moderna reflejan una relación de patrocinio literario entre un personaje célebre o reconocido en el ámbito público, bien político o bien religioso, (el patrocinador) y el creador de una obra (el patrocinado), entre quienes se establece un interés y beneficio bidireccional: en nuestro caso, de un lado el dramaturgo Ripoll pretendería (y obtendría) con la dedicatoria a la noble Andriani, fundamentalmente, el respaldo de un nombre ilustre que le ayudase a superar dificultades en el proceso de publicación y distribución de su obra; de otra parte, la dedicataria se beneficiaría de un capital cultural que prestigiaría su nombre como patrocinadora de la cultura. La dedicatoria es central en la economía de mecenazgo de Antiguo Régimen porque, como sostiene Chartier, “a cambio del libro dedicado, ofrecido y aceptado, el

⁷ No incluimos en el repertorio de Ripoll la comedia *El tío y el sobrino, y con tres novios ninguno* (1749), puesto que, aunque en su portada figura Ripoll como autor y Aguilar Piñal presupone su autoría (1993, VII, 145, n.º 905), en el catálogo de la BNE atribuyen esta comedia a Francisco de Robles. Paz y Meliá (1899, n.º 3528).

⁸ Consúltese a propósito, Herrera Navarro (1993, 382); Paz y Meliá (1899, n.º 626).

⁹ Véase Paz y Meliá (1899, n.º 3541).

¹⁰ Véase Paz y Meliá (1899, n.º 3530).

¹¹ Véase Paz y Meliá (1899, n.º 1954) y Fernández Gómez (1993, n.º 1152). Este sainete, en formato manuscrito, no figura en Aguilar Piñal (1993, VII: 144-146) y sí en BNE, mss. 14496 (13), donde dispone también de digitalización.

¹² Fernández Cabezón (1989, 623-635) estudia y extiende la pervivencia calderoniana a inicios del siglo XIX. Su defensa teórica por Juan Nicolás Böhl de Faber y sus acólitos conservadores, frente a José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano, es interpretada por Carnero como resistencia ideológica con la que se reivindicaba la pervivencia del Antiguo Régimen (1997, 215-250).

destinatario está obligado a proporcionar protección, empleo o retribución, siempre en un intercambio asimétrico” (1996, 209-210) —dada la diferencia de condición y grupo social entre ellos—. Genette recalca, asimismo, que la “dedicatoria generalmente es un homenaje remunerado, sea con protección de tipo feudal, sea más burguesamente (o proletariamente) en especies contantes y sonantes” (2001, 103). Por consiguiente, la obra y su autor no solo reciben con este paratexto un capital social y legitimador de su valía —el cual constituye un relevante impulso político y propagandístico—, sino que subyace también, tras la dedicatoria de herencia pre-ilustrada y partícipe del sistema de mecenazgo, un claro interés económico, capital cuantificable que posibilita o contribuye a la impresión del texto. Se cumple, pues, con la concepción expuesta por Genette para esos textos liminares como espacio textual de “transacción”: esos escritos revelan relaciones de orden simbólico o respaldo económico entre autor y destinatario, a la vez que actúan como estrategia pragmática de acción sobre el público para una más pertinente o completa lectura de la obra (2001, 8 y 116). Son textos que aportan información contextual paraliteraria y, por consiguiente, resultan imprescindibles para la correcta comprensión del teatro de Antiguo Régimen; por supuesto, muy en especial para el teatro áureo (Cayuela y Couderc 2015, 65).

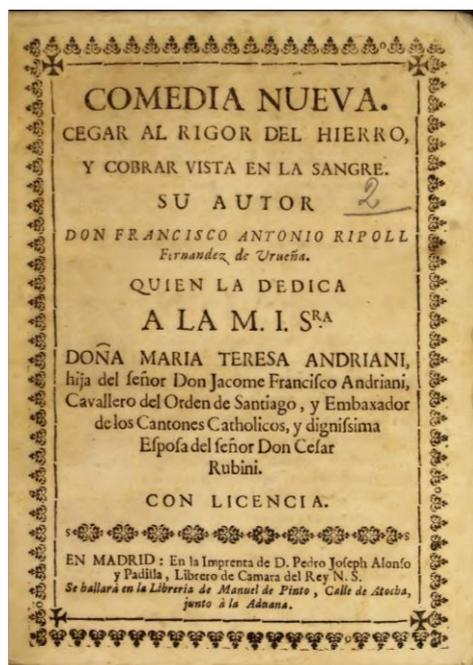


Fig. 2. Referencia en portada a la dedicatoria de Ripoll a doña María Teresa Andriani en *Cegar el rigor del hierro, y cobrar vista en la sangre*
Fuente: Biblioteca Nacional de España

La dedicatoria a María Teresa Andriani, por tanto, ha de leerse en el marco de estos juegos paratextuales y de su praxis simbólico-pragmática. El deseo de visibilidad de la dedicataria en la comedia *Cegar al rigor del hierro...* de Ripoll, dada la autoridad o capital social que esta le concedía al texto, se pone de manifiesto con su inclusión del nombre en la portada (Figura 2) y, además, en el convencional escrito —a modo de carta— localizado en el interior, antes del prólogo y de la comedia propiamente dicha (1734, s. p. [1-2]) (Figura 3). Se trata de lo que Chartier denomina “copresencia” del destinatario y refuerza su protagonismo (1996, 55). Pero, ¿quién era María Teresa Andriani y por qué protagoniza esta dedicatoria teatral? Los lazos familiares que el autor

o editor de la comedia se preocupan por especificar, tanto en la portada como en la dedicatoria interior, en acompañamiento y ubicación social del nombre de esta mujer, aportan ya pistas sobre la principal función y razón de la presencia de esta noble como dedicatoria del impreso teatral de Ripoll. En concreto, las alusiones a la dedicatoria se formulan en los siguientes términos:

[Portada:] a la M. I. Sra. Doña María Teresa Andriani, hija del señor Don Jacome Francisco Andriani, Caballero del Orden de Santiago y Embajador de los Cantones Católicos, y dignísima esposa del señor Don César Rubini.

[Dedicatoria:] A. L. M. I. S. Doña María Teresa Andriani.

Señora:

No es mi intento dar por mi pluma al público ni blasones de la ilustrísima sangre de que V. S. se halla adornada ni las heroicas prendas que la asisten, pues, si en ese asunto me empeñara, me acreditara de temerario, queriendo dar medida a lo imposible y reducir al ámbito de un breve papel lo que más propiamente está escrito con letras inmortales en los anales de la Fama.

La atención y visibilidad dirigida hacia la genealogía de María Teresa Andriani evidencia un caso de instrumentalización indirecta de la dedicatoria femenina, puesto que, lejos de probar su elección por el peso de la dama en el ámbito de las letras, por su gusto hacia el teatro, por su vinculación con la cultura del momento o, en concreto, con el dramaturgo, la dedicatoria parece buscar, en realidad, atraer la atención y protección de los personajes masculinos que acompañan y *distinguen* el nombre de la dedicatoria. Este ejemplo trasluce la realidad dominante en el mundo teatral de desequilibrio de poder, conforme a una discriminación de género, hecho vigente y evidente durante el primer tercio del siglo XVIII y aun en la primera mitad, puesto que la capacidad de influencia o autoridad solo recaía de manera activa y directa en ellos; en cambio, las mujeres no eran agentes activos y carecían de potencial de intervención directa para ejercer, en el mundo teatral, una protección al creador de la comedia que, en consecuencia, tendía a buscar el favor masculino —en este caso, del padre y del marido de María Teresa Andriani. Excepción a esta regla podría ser la reina Isabel de Farnesio, promotora del teatro musical en italiano (Lombardía, 2021).



Fig. 3. Dedicatoria de Ripoll a doña María Teresa Andriani en *Cegar el rigor del hierro...*
Fuente: Biblioteca Nacional de España

Aunque poco sabemos sobre la figura y significación de esta noble dentro del panorama sociocultural del momento, la búsqueda archivística nos ha permitido dar luz a esta identidad femenina y comprender mejor su estratégica posición político-cultural — flanqueada por dos influyentes hombres —, lo cual parece explicar que Ripoll le dirigiese esta comedia, aunque con menos interés directo que indirecto —esto es, más por el poder que ella tenía debido a su condición de *hija de o mujer de*, lo cual tal vez opacó su propia personalidad.

Natural de Madrid e hija de Don Jacome Francisco Andriani, procedente de Luca (Italia), Caballero de la Orden de Santiago y embajador extraordinario en los Cantones Suizos Católicos,¹³ y su esposa Manuela Josefa Ramírez de Ronda, de familia también noble y acomodada, quedó huérfana de madre en agosto de 1710.¹⁴ Su padre se casó en segundas nupcias con María Petronila de Buendía y Echauz¹⁵ y le sobrevivirá un año, puesto que María Teresa Andriani fallece el 7 de marzo de 1755 y su progenitor el 17 de junio de 1756.¹⁶ A su muerte, tal vez la noble Andriani contaría una edad de entre los 55-60 años.¹⁷

¹³ Antes de su influyente cargo diplomático, Jacome Francisco Andriani había sido regente del Consejo de Italia en la Corte. Sobre su ordenación en 1712 como caballero de la Orden de Santiago, AHN, OM-Expedientillos, n° 16947.

¹⁴ Conocemos este dato a partir de una carta enviada por Jacome Francisco Andriani para cobrar una escritura tras el fallecimiento de su esposa “de sobre parto 16h después de haber dado a luz un niño que sobrevivió a la madre poco más de un día de la misma enfermedad”: AHN, Diversos, Colecciones, 46, n° 49. La partida de defunción de la madre se ha verificado en el Archivo Diocesano de Madrid (ADM), Libro de defunciones de la parroquia de San Martín, n° 12, f. 169v.

¹⁵ AHN, OM, Santiago-Casamiento, apend. 75.

¹⁶ ADM, Libro de defunciones de la parroquia de San Martín, n° 19-372 (*apud. Hidalguía*, LXII, n° 370, 2015, 744).

¹⁷ No podemos saberlo con certeza porque su partida de bautismo se ha perdido. Seguramente estaría en la parroquia de San Luis, que a la sazón era aneja a la de San Ginés, y sus libros sacramentales se perdieron porque al comienzo de la guerra civil española se incendiaron los fondos de la entonces parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis. Por la copia de la partida de bautismo de su hermana menor,

Por consiguiente, rondaría la treintena cuando Ripoll le dedicó su comedia. Entonces era ya esposa de don César Rubini. Con este financiero natural de Milán, prestamista y hombre de negocios participante del mercado con Indias —en ocasiones con su suegro, Jacome Francisco Andriani— contrajo matrimonio¹⁸ y tuvo tres hijas, las cuales fallecieron muy jóvenes: en 1755, años después de la defunción de su esposo, la propia María Teresa Andriani declara que de su enlace matrimonial

nos quedaron tres hijas: [...] doña Manuela [María Vicente] Rubini, que estaba casada con don Joseph de Corobarrutia; la segunda, doña Beneranda Rubini; y, la tercera, doña Clara Rubini, todas las cuales fallecieron después del referido su padre. La primera, sin haber dejado sucesión de su matrimonio; la segunda, de edad de diez y nueve a veinte años, sin haber tomado estado; y, la tercera, de tres años no cumplidos”.¹⁹

Así pues, presentada encomiásticamente por Ripoll como “muy noble señora”, la semblanza familiar de Andriani nos descubre a una mujer de condición social elevada,²⁰ posiblemente con una buena formación cultural —la propia para una dama noble— e influyente por su estrecho vínculo con dos figuras masculinas vigorosas en el escenario socio-político del momento: su padre y su marido. Dada esta privilegiada posición y como permiten inferir los estudios en torno a las redes socioculturales del progenitor (extensibles también a las del marido),²¹ María Teresa Andriani hubo de mantener un cierto contacto con agentes culturales y con la realidad político-cultural de su tiempo. Además, a esta conexión cabe añadir la influencia indirecta que el modelo de mecenazgo femenino de su madrastra debió de ejercer sobre ella, puesto que Petronila mantuvo activo su perfil de patronazgo religioso: en concreto, participó en diversas ocasiones en fiestas jesuitas de canonización (que incluían secciones literarias, artísticas, pirotécnicas, etc.) e intervino como mecenas (o financiadora) de los vestidos de un determinado santo o virgen exhibido en esas celebraciones (Sánchez Belén y Rodríguez Arbeteta, 2023, 512-513).²² Este tipo de festejos de carácter pío eran habituales en la sociedad española de los siglos

Angélica Andriani Ramírez, trasladada al expediente surgido a causa de su boda (AHN, Órdenes Militares, Casamientos Calatrava, exp. 38), podemos inferir esa localización, pues sabemos que se bautizó en enero de 1702 en San Ginés y su anejo San Luis Obispo, probablemente igual que María Teresa Andriani.

¹⁸ No se ha localizado información sobre la fecha de sus nupcias. Es probable que su expediente matrimonial también se perdiese entre los libros sacramentales de San Luis.

¹⁹ Información extraída de Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolos Notariales 17769, Protocolo de Pedro de Sequeiros y de los Cobos, “Poder para testar de Doña María Theresa Andriani a Don Jacome Francisco Andriani, su padre” (4 de marzo de 1755), ff. 172-173. Se confirma esta información en el testamento: AHPM, Protocolos Notariales 17769, Protocolo de Pedro de Sequeiros y de los Cobos, “Testamento de María Teresa Andriani” (25 de agosto de 1755), ff. 485-486v.

²⁰ Aunque el expediente de pruebas, en 1735, de su hija Manuela M. V. Rubini Andriani, con motivo de sus nupcias con un caballero de la Orden de Santiago, no nos aporta nuevos datos sobre la madre, sí documenta su alto linaje. De hecho, puesto que la hija nace en la casa de la marquesa de la Rambla Campo Tejar (f. 11v), inferimos que durante las ausencias de su marido y padre probablemente María Teresa Andriani residió o compartió un estrecho vínculo con esa familia nobiliaria. Véase AHN, Órdenes Militares, Casamientos Santiago, exp. 10396, ff. 1-12v y algunos papeles sin foliar.

²¹ Ejemplo de las altas amistades de Jacome Francisco Andriani resulta su vínculo con el músico Santiago de Murcia, profesor de guitarra de la primera esposa de Felipe V —la reina María Luisa Gabriela de Saboya— y que le dedica al italiano su libro *Resumen de acompañar la parte de la guitarra* (Murcia, 1714). Suárez-Pajares alude a esa estrecha relación en el *Diccionario Biográfico de la RAH* (s. a.). Para más relaciones culturales de Jacome F. Andriani, Bragado Echevarría (2015). Por lo que se refiere al esposo, Cesare Rubini, léase sobre su influyente posición y redes sociopolíticas, “uno de los hombres de negocios más importantes” e incluso en relaciones con la Corte, Andújar Castillo (2023, 123) o Dubet (2012, 26-29).

²² También se documenta en *La Madre de Dios* (1729, 27).

XVI y XVII y, por extensión, también en la primera mitad del XVIII. De hecho, en esa primera mitad de la centuria estamos aún ante una sociedad española profundamente religiosa y estas ceremonias externas de expresión de la religiosidad, con fasto y de manera colectiva, con la imbricación de nobles o aristócratas como patrocinadores, alcanzaron entonces su momento álgido (Sánchez Belén y Rodríguez Arbeteta, 2023, 493). En suma, se evidencia un mecenazgo femenino vinculado con la configuración del propio perfil público de mujer entonces canónico, esto es, virtuosa, caritativa y devota.

En relación con esto, en consecuencia, alcanzamos la única otra noticia conocida —al margen de la dedicatoria de Ripoll— sobre la implicación activa de María Teresa Andriani en el campo de las letras: se trata de su concurrencia al certamen poético celebrado en Salamanca en julio de 1727 con motivo de la canonización de Toribio Alfonso de Mogrovejo, arzobispo de Lima, santo con una gran devoción en Latinoamérica y cuyo tío está enterrado en la catedral de esa ciudad castellana. ¿Acaso fue ese vínculo con Indias el que llevó a Andriani a esa canonización en Salamanca? ¿Acaso participó también Andriani en los festejos en honor al santo celebrados en Madrid, donde destacaron, sobre todos, los del Convento del Carmen Calzado de 1728?²³ Si dejamos a un lado estas ideas sobre otros posibles mecenazgos —que podrían constituirse como hipótesis si alcanzasen un mayor fundamento documental—, lo cierto es que la noble intervino en esos festejos salmantinos con un soneto de carácter religioso, como era propio al acto, donde se exaltaban las virtudes del santo. Serrano y Sanz (1905, II, 623) califica esos versos de “enigmáticos” y explica su contenido: “que en cierta ocasión un pobre descarado arrebató al caritativo santo dos candeleros de plata”. El poema, ciertamente, adolece de un estilo culterano y oscuro. Puede leerse de modo parcial en Serrano y Sanz (1905), pero lo encontramos publicado al completo en *El Phenix de las Becas* (Guerrero Martínez Rubio 1728, 255), donde hallaremos una detallada muestra de los festejos y los textos en ellos leídos.

La presencia e implicación poética de Andriani en esas ceremonias de canonización de Toribio de Mogrovejo de nuevo se explicaría por su posición influyente, puesto que el impacto devocional de esos actos se buscaba mediante “la colaboración institucional de la Corona, del consejo, del clero y de las casas aristocráticas principales del lugar”, así como financiadores y patrocinadores acreditados (Sánchez Belén y Rodríguez Arbeteta 2023, 494), ya que esto confería a los festejos el debido prestigio y proyección ante los fieles. La lectura de un poema religioso-doctrinal (y su posible apoyo económico a la ceremonia) serviría asimismo a Andriani para proyectar una imagen ortodoxa de mujer de su condición, pía, virtuosa y mecenas devota.

No se han localizado otras producciones poéticas de Andriani, pero tal vez esta dama sí compuso versos con motivo de otras ceremonias religiosas o actos privados, aunque no llegasen esos textos a pasar por la imprenta. De hecho, en el repertorio sobre *Las escritoras de Castilla y León (1499-1800)* de Rebollo Prieto (2006: 67-68) se incluye a María Teresa Andriani con su soneto de 1727. En todo caso, parece quedar clara su relación con el mecenazgo o las letras a través de un espacio o temática religiosa, lo cual fue habitual en su tiempo (Sánchez Belén y Rodríguez Arbeteta 2023) y, en parte, por el peso de la religión en la educación femenina y en relación con la cultura (Mestre Sanchís, 1979).

²³ Sobre la importancia de esos festejos en el Convento del Carmen, considérese Sánchez Belén y Rodríguez Arbeteta (2023, 517). Sabemos que María Teresa Andriani mantuvo una particular relación con ese convento, pues en él fue enterrada porque pertenecía a la Orden Tercera Carmelita, según se lee en su testamento, en AHPM, Protocolos Notariales 17769, Protocolo de Pedro de Sequeiros y de los Cobos (25 de agosto de 1755), f. 485v.: “fue adornada con el hábito de Nuestra Señora del Carmen Descalzo y enterrada en el Convento de Calzados, de secreto.”

Si volvemos a la dedicatoria de Ripoll, esta se muestra encomiástica hacia Andriani por una doble razón: en primer lugar, por “la ilustrísima sangre de que V. S. se halla adornada” y, en segundo lugar, por las “heroicas prendas que la asisten” y su perfil de mujer recatada, piadosa, virtuosa y, además, benevolente hacia la obra del autor (“piadosa, sabrá dispensar el mérito por la obra”; Ripoll, 1734, [2]), pieza donde se ensalza la piedad mariana frente a la soberbia, venganzas y violencias despertadas en la historia dramática. En el texto de la dedicatoria, Ripoll incide en la distinción social de la noble Andriani y, en efecto, si bien hemos tenido que rescatar su figura de entre el polvo del olvido, resulta difícil ignorar la cumplida familia con que cuenta. A su tía abuela, doña Luciana Dominis y Estrada, se le dedica de manera póstuma la primera traducción de las *Fábulas latinas de Phedro, con notas y traducción en castellano* (Madrid: Imprenta de don Gabriel del Barrio, [1732]), a cargo del capellán y administrador del Real Hospital de San Luis de los franceses en Madrid, Juan de Serres.²⁴ En este otro paratexto “femenino” vuelve a visibilizarse la genealogía familiar y se agradece el mecenazgo económico al tío de María Teresa Andriani, Ambrosio Andriani, ministro de su A. R. el señor duque de Lorena; y, en general, las dádivas de la familia (Fedro, [1732], ¶2-¶3v). El padre de María Teresa Andriani, Jacome Francisco Andriani, fue asimismo dedicatario en esos años de un relevante libro en materia de historia económica: la *Práctica de la administración y cobranza de las rentas reales*, de Juan de la Ripia (Madrid: Imprenta del Convento de la Merced, 1736). De hecho, tanto él como Cesare Rubini son objeto de múltiples solicitudes o cartas donde se les pide su favor y protección: a menudo, con implicaciones económicas.²⁵ No resulta extraño, por tanto, que el autor de esta comedia de carácter religioso, Ripoll, recurriese a la noble y pía señora Andriani en su paratexto teatral para buscar, en realidad, su mediación a fin de obtener el favor o beneficio de su influyente padre o esposo. En suma, este caso refleja, de manera ejemplar, el papel femenino en las dedicatorias teatrales de época pre-ilustrada, clientelar y todavía sin una economía comercial libre de mecenazgo. Ahora bien, la escueta imagen proyectada por Ripoll de la dedicatoria —oscura como mujer y como agente cultural, sin una búsqueda de archivo específica y si no consideráramos los caballeros que sostienen su figura— coincide, canónicamente, con la de una mujer devota, virtuosa y noble.

3. “A la excelentísima señora doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo” y “A la excelentísima señora doña María Ana de Pontejos y Sandoval”

A finales del siglo, las dedicatorias en obras teatrales, si bien aún son muestra de la concepción del texto literario como “capital” empleado en transacciones a nivel conceptual —el paratexto como manifestación pública de la adscripción de un autor a una figura de poder— y procedimental —el paratexto como estrategia en el acceso a vías de sustento económico de la actividad escritora—, se formulan en circunstancias de producción y transmisión ya muy diferentes, lo que condiciona su interpretación. La irrupción de la poética neoclásica aboca a los escritores a redactar sus peticiones ya no solo con el fin de medrar profesionalmente o subsistir económicamente, sino también de

²⁴ Luciana Dominis y Estrada, fallecida el 10 de septiembre de 1725, fue enterrada en el Convento del Carmen Calzado, como María Teresa Andriani (AHD de Madrid, Libro de difuntos nº 15, parroquia de San Martín, f. 13v).

²⁵ En el AHN o en el Archivo General de Indias pueden localizarse múltiples documentos que testimonian esa intercesión de Jacome Francisco Andriani. Un destacado ejemplo también es su relación epistolar con el obispo de Yucatán, Juan Gómez de Parada: está constituida por cartas donde se documentan peticiones y favores realizados por el diplomático (BNE, Mss. 18715, “Epistolario de Juan Gómez de Parada...”). Considérese también, sobre Rubini, Dubet (2012, 26-29).

no ver perjudicada su posición pública como autores de la República de las Letras. Si bien la petición de amparo y protección que subyacía a las dedicatorias como procedimiento discursivo se seguía manteniendo, fue perdiendo fuerza a medida que se estandarizaba y consolidaba el proceso de profesionalización de la escritura como oficio. Aun así, son muy pocos los casos de autores que puedan dedicarse exclusivamente a la escritura, tarea que les suponía multiplicar sus esfuerzos en diversas facetas creativas y empresas editoriales.²⁶ El recurrir a la protección de nobles respondía entonces, como era habitual, a que estos eran garantes de una fuente de ingresos que permitían sostener económicamente al autor, quien aun así solía contar con un oficio principal, sobre todo en la Administración, que le proporcionaba estabilidad (Álvarez Barrientos 2006, 207-210). No obstante, el mecenazgo no constituía una opción segura. Buena parte de la nobleza aún consideraba la escritura como una tarea simplemente utilitaria, y las relaciones entre noble y autor se codificaban en términos de amo-criado, lo que anulaba el incipiente carácter de independencia que se le comenzaba a otorgar a la creación literaria y, por extensión, a la labor del escritor. Las circunstancias de creación literaria a finales del siglo XVIII estaban virando, pues, desde los códigos sociales y cortesanos del Antiguo Régimen hacia un nuevo modelo de sociabilidad moderna, bajo los estándares conceptuales y principios epistemológicos de la Ilustración. La literatura se refuerza como instrumento político, que constata la adscripción de autores, y por ende de los poderosos que los mantienen, a los programas de reforma social que propugnan los ilustrados. Y el escritor de finales del siglo XVIII, aunque tenga asegurado su sustento por medio de actividades no literarias, sabe que el mantenimiento de su carrera como autor es indispensable para poder mantener su estatus en los círculos sociales donde se genera el poder, ya sea en la Corte, en la Academia o en la Administración (Álvarez Barrientos 2006, 90-108). Así pues, los paratextos de dedicatorias a nobles no son ya tanto un instrumento de “transacción” con un fuerte sentido económico (aunque no pierden esta condición) como una herramienta para asegurar en la esfera pública la vinculación de un perfil autorial a los principios e ideales que representa el mecenazgo.

Y ello se va a reflejar también en el papel que juegan las mujeres mecenas: si bien su relevancia en los círculos cortesanos va ligada a su linaje y a los contactos que establece a través de figuras masculinas (padre, hermano, marido, cuñados...) que copan los puestos ejecutivos de poder, durante la segunda mitad de siglo aumenta progresivamente la nómina de mujeres nobles que van a crear un perfil independiente, efectivo y contrastable de mecenas y protectoras de las Artes, a las que van a acudir ingenios de carrera consolidada en las tablas. En los años 80 encontramos dos ejemplos de este cambio de tendencia en las relaciones de mecenazgo entre nobleza y dramaturgos. Estos dos casos, muy cercanos en el tiempo, provienen de autores que comparten espacio en el contexto dramático de la época, aunque desde ópticas diferentes: Fermín del Rey y Manuel Fermín de Laviano. Sus peticiones de amparo a dos nobles de la época, Cayetana de Silva y Mariana de Pontejos, revelan no solo la precaria situación de ambos escritores en cuanto a su perfil público amenazado por la oposición crítica clasicista, sino también la relevancia que las mujeres mecenas adquieren ya por sí mismas.

Fermín del Rey (fl. 1773-1806) fue apuntador, cómico y dramaturgo en diversas compañías de toda España. Se tienen muy pocos datos sobre él: se sabe que en 1773 era apuntador en una compañía de Valladolid (Díaz de Escovar y Lasso de la Vega 1924,

²⁶ Casos como el de Antonio Valladares de Sotomayor, de muy prolífica y constante producción (El Sayed 1993, Herrera Navarro 2005), no son indicativos de una tendencia generalizada por la que se pueda afirmar que el oficio de escritor suponía ya una profesión plenamente configurada e institucionalizada (Álvarez Barrientos 2006, 206-214).

374), aunque también se ha indicado que lo era de Toledo (Herrera Navarro 1993, 376) y de quien se decía en un informe²⁷ remitido desde Barcelona a Madrid en 1780, ciudad donde luego trabajaría, que “[...] no ha tenido el ejercicio igual apuntador, a que se le agrega ser un compositor y traductor de los mejores del día” (Cotarelo y Mori 1899, 579). Se sabe que entre 1777 y 1779 fue contratado para la compañía del Hospital de la Santa Creu de Barcelona²⁸ y en 1786 forma parte ya como nuevo integrante de la *troupe* de Manuel Martínez (Cotarelo y Mori 1899, 465), hasta 1798 aproximadamente, cuando solicita cobro de pensión del Monte Pío de la Cofradía de Representantes por su jubilación (Subirá 1960, 128); igualmente, fue prolífico en sus labores como apuntador, a tenor de los numerosos manuscritos teatrales que copia y rubrica y que se conservan actualmente en la Biblioteca Histórica de Madrid.²⁹ Pero también fue autor de numerosas obras teatrales: Aguilar Piñal (1993, 85-91) recoge 56 testimonios manuscritos e impresos de sus obras, mientras que Herrera Navarro (1993, 376-378) cuantifica 26 piezas. En una fecha indeterminada de 1806 fallece, asistido por el Hospital de la Cofradía de Representantes de la parroquia de San Sebastián en Madrid (Subirá 1960, 113).

No fue uno de los dramaturgos más vituperados por la crítica, si bien no estuvo exento de reproches a sus obras por sus temas o falta de regularidad. En una reseña tardía a su comedia *La viuda generosa*, fechada en *El Censor* el 6 de abril de 1822, se declaraba que, aunque ocupaba “un lugar distinguido entre los corruptores de nuestra escena a fines del siglo pasado”, había de reconocerse que “ni sus intrigas son tan insípidas ni su lenguaje tan bajo y arrastrado”, por lo que “se conoce que había leído muchas comedias antiguas, su versificación es de *reminiscencia* y tal vez suenan bien sus versos” (1822, 296). En efecto, y aunque su obra aún está pendiente de una revisión bibliográfica exhaustiva, puede constatar, tal y como afirmó Ríos Carratalá (1990, 69 y 73-74), que viró hacia la escritura de piezas más ajustadas a los moldes de los géneros de prestigio (tragedia, escenas unipersonales, comedias morales), pero sin dejar de lado el procurar el gusto del público. Ante todo, manifiesta una visión pragmática de su oficio de escritor, que sin duda viene acuciada por su profesión teatral. Aun así, esto le sitúa en una precaria disyuntiva entre lo erudito y lo popular que le pone en el punto de mira de la crítica, lo cual podría ser el germen de la dedicataria que se analizará a continuación.

²⁷ BNE, Mss 14016/3(24).

²⁸ Arxiu de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (AHSCSP Casa del teatre, vol. I, Inv. 6, carpeta 2.2.1 / Còmics 3.1-5).

²⁹ Aunque podemos afirmar este extremo, no se ha cuantificado su labor como apuntador a partir del corpus conservado en estos fondos. El catálogo digitalizado arroja 62 manuscritos copiados por él, pero la cantidad exacta será sin duda mayor, habida cuenta de que no todos los fondos han sido volcados a fichas electrónicas.

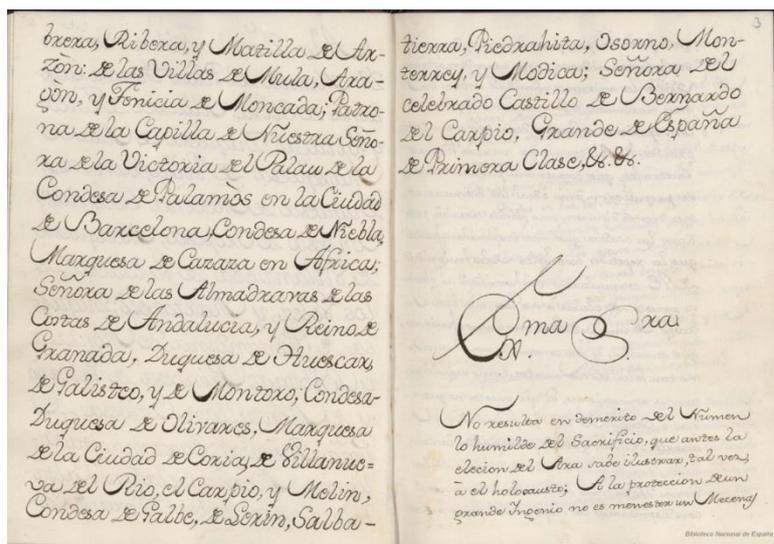


Fig. 4. Dedicatoria de Fermín del Rey a la duquesa de Alba. *La Clotilde*, ff. 2v-3r.
 Fuente: Biblioteca Nacional de España

El texto en cuestión está recogido en el manuscrito autógrafa de su obra *La Clotilde*,³⁰ fechado el 10 de noviembre de 1784. Aunque en su portada se define como “comedia heroica”, en realidad se ajusta formalmente a los parámetros compositivos de la triple regularidad y buen gusto neoclásicos (personajes nobles, reparto de pocos agonistas, un único escenario, concentración temporal de sucesos), lo que sugiere que Rey emplea astutamente el concepto de este subgénero para prestigiarlo al vincularlo con un texto formalmente “erudito”. El paratexto es doble, pues la dedicatoria se formula tanto en los folios posteriores a la portada (Fig. 4), en los que desgrana con todo detalle los muchos títulos nobiliarios que ostentaba doña Cayetana de Silva (ff. 2r-3r), como en el elogio en sí, en el que ensalza las virtudes nobles naturales a la duquesa y su papel como protectora de las Artes (ff. 3r-5v):

Excelentísima señora:

No resulta en demérito del Numen lo humilde del sacrificio que antes la elección del Ara sabe ilustrar, tal vez, al holocausto. A la protección de un grande ingenio no es menester un mecenas muy poderoso, porque el mérito de aquel suple la fatiga de este; mas, para demostrar visible la misma infinidad sobre la más realizada esfera, es preciso aplicar los superiores esfuerzos de un poder en todo grande. Al terminar varias piezas teatrales que expuse a la pública censura, se propusieron a mi idea las insinuaciones de estos discursos, pero jamás resolví practicas la osadía que me inspiraban, hasta que los repetidos ejemplos de la benignidad de V. E. estimularon mi humildad al glorioso arresto de elevar a sus pies este breve rasgo de una voluntad no menos ferviente que sencilla, y este esmero de una pluma no tan feliz en sus abortos como orgullosa en sus concepciones, si ya en esto no quedan a cargo de V. E. la felicidad y el acierto de una y otra, protegiendo la sencillez, perdonando el error y haciéndola digna de las más brillantes atenciones con dispensarla la suya. [...]

Y aunque las prendas, virtudes y heroicos atributos que a V. E. adornan, y de sí misma reciben su principio, no son menos inteligibles por la basta extensión del universo, su natural modestia, que la habrá permitido ignorarlos a pesar de la

³⁰ BNE, MSS/17260.

común aclaración que las respira, estimula a mi voz para que las proclame incesantemente a tiempo que ellas mismas infunden valor a un sumiso rendimiento para que, a sombra de este pequeño tributo, se proteste su más atónico admirador y humilde criado de V. E.

Q. S. P. B.

Fermín del Rey, apuntador de la Compañía Cómica Española.

La casa de Alba había apadrinado notoriamente al sainetista Ramón de la Cruz durante el primer lustro de los años 70, de la mano del duque de Alba, don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo. Hombre instruido e ilustrado, director de la Real Academia Española, granjeó una estrecha relación con Cruz, quien actúa como su escritor "asalariado", adecuando su producción dramática a los gustos del duque y a sus circunstancias de vida, que le sirven de modelo e inspiración (Cotarelo y Mori 1899, 162-164). Es una producción instrumentalizada, de subsistencia, pero que también le permite a Cruz reivindicar su posición social como literato instruido y no un simple sainetero (Romero Ferrer 2017); más aún tras haber sido blanco de las críticas del bando neoclásico, representado especialmente por Nicolás Fernández de Moratín y Nifo (Herrera Navarro 1996, Romero Ferrer 2013). Pero tras la muerte del duque, su nieta, doña María del Pilar Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, heredó el título, y si bien Cruz le dedicó el fin de fiesta *Los dos libritos* para una función particular en su palacio en la Navidad de 1777 (en la que la propia duquesa interpretó un papel), pronto viró su "fidelidad" hacia la condesa-duquesa de Benavente (Cotarelo y Mori 1899, 212-213).

No obstante, esta vinculación de la casa de Alba con las Letras debió dejar una impronta que marcaría igualmente a doña Cayetana, la nueva duquesa y, a la postre, una de las figuras más relevantes del mecenazgo artístico en el Madrid del último tercio del siglo XVIII. Bien conocido (y malinterpretado) es su apoyo a Goya (Mena Marqués, Maurer 2006), quien da testimonio gráfico del dinámico ambiente de recreo que caracterizaba las tertulias y fiestas en el palacio de los Alba, y en el que el protagonismo recaía en la joven noble. Como punto de encuentro entre lo más distinguido de la alta sociedad de la corte, por estas reuniones pasaron poetas como Iriarte y Somoza, y músicos como Laserna; entrar en el círculo de la casa de Alba implicaba también poder contactar con otras tantas familias nobles, en las que las mujeres comenzaban a ocupar puestos de mayor relevancia pública como agentes en el mantenimiento de las Artes como medio de recreo y manifestación de buen gusto, estuviesen ligadas o no al proyecto de reforma ilustrado (Palacios Fernández 2002). Y la conexión de la casa de Alba con el mundo del teatro se expandía de lo privado a lo público: en las bien conocidas "batallas" entre *chorizos* y *polacos* traslucían intereses partidistas, puesto que entre los miembros de la compañía del teatro del Príncipe se encontraban protegidos de la duquesa y seguidores de "La Tirana" que eran abucheados por sus contrarios con frecuencia (Fernández de Moratín 1830, XXVIII-XXIX; Álvarez Barrientos 2019, 51).

Pasemos a la segunda dedicatoria, firmada por Manuel Fermín de Laviano (1750-1801). Fue secretario de Hacienda desde los dieciocho años hasta su fallecimiento, así como poeta frustrado y dramaturgo de éxito con sus comedias heroicas y traducciones de obras extranjeras. Contamos en este caso con un estudio biográfico y bibliográfico sobre él (Escalante Varona 2021), si bien determinados episodios de su vida continúan sin esclarecerse, así como escasean las ediciones filológicas de sus obras. Su carrera dramática comienza en 1779, con el estreno de su sainete *La segunda parte de "La crítica"* por parte de la compañía de Manuel Martínez, para la que escribiría buena parte de su producción. Hasta 1783 encadena la composición de sainetes, zarzuela y comedias

heroicas, género este en el que se especializaría y que le reportaría tanto éxito comercial como furibunda oposición de la crítica neoclásica. Tras un parón en su actividad dramática por motivos laborales y familiares, regresó a la escena con nuevas comedias heroicas en el periodo entre 1786 y 1788. Pero, junto con estas aportaciones al teatro popular, comienza a escribir también para la corte. El principal destinatario de estos textos es el duque de Híjar, a quien le dedicó una loa alegórica para la tragedia que el propio noble escribió y representó en su palacio en el Carnaval de 1782 (Entrambasaguas 1932), copias manuscritas de algunas comedias y, en 1789, un poema publicado en el *Correo de Madrid* en alabanza del arco triunfal efímero que se erigió en su palacio durante las celebraciones por la coronación de Carlos IV y María Luisa. No cesan aquí sus empeños por labrarse una carrera literaria reconocida. En *Al deshonor heredado vence el honor* adquirido, de 1787, y primera de sus obras que lleva a la imprenta, ambienta un alegato por el mérito guerrero como indicador de la catadura moral del individuo en las guerras centroeuropeas de mediados del siglo XVIII, siguiendo así una moda ya afianzada en el teatro heroico ilustrado del momento. Con *El Sigerico*, de 1788, redacta una tragedia estrictamente amoldada a la poética clasicista en cuanto al cumplimiento de la regla de la triple unidad. En el verano de 1790 también le regaló al conde de Floridablanca una copia manuscrita de *La Nina*, traducción que había realizado de *Nina*, ópera italiana que en mayo de ese año se había representado con éxito en el teatro de los Caños del Peral. No obstante, esto no es suficiente para conseguir medrar profesionalmente como autor, y a partir de 1790, y hasta su fallecimiento en 1801, no vuelve a escribir.

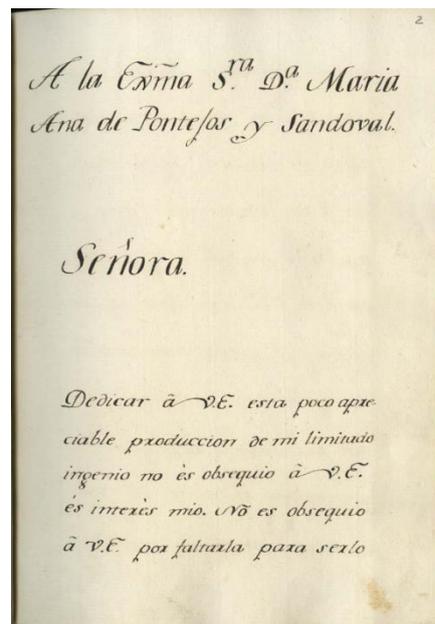


Fig. 5. Dedicatoria de Laviano a doña María Ana de Pontejos y Sandoval. *El Sigerico*, f. 2r.
Fuente: Institut del Teatre de Barcelona

La dedicatoria en cuestión se localiza en el manuscrito de *El Sigerico* que Laviano redacta en 1788 y se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona;³¹ es un ejemplar de excelente factura en su copia y encuadernado por Gabriel de Sancha (Fig. 5):

A la Excelentísima señora doña María Ana de Pontejos y Sandoval

³¹ VIT-199.

Señora:

Dedicar a V. E. esta poco apreciable producción de mi limitado ingenio no es obsequio a V. E.: es interés mío. No es obsequio a V. E. por faltarla para serlo aquel relevante mérito de que debiera estar adornada para llenar tan digno objeto; y es interés mío porque, a la sombra de la protección de V. E., será más apreciada y menos expuesta a la rigidez de la crítica; y porque esta corta ofrenda me proporciona el honor de declararme reverente servidor de V. E.

Nuestro Señor guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 25 de mayo de 1788.

Laviano fue objeto de furiosas críticas por parte de reseñistas, eruditos y censores (Escalante Varona 2021, 52-68). Esto sin duda supondría un escollo importante en sus pretensiones de ser reconocido como autor de prestigio, lo que le empujaría a adoptar las estrategias ya comentadas que lleva a cabo desde 1787 hasta 1790 (Escalante Varona 2021, 229-234, 244-263): de entre ellas, *El Sigerico* es la que nos interesa, pues contiene la dedicatoria a doña María Ana de Pontejos. Como heredera de la casa de Pontejos, y casada desde 1786 con don Francisco Moñino, hermano del conde de Floridablanca, que *El Sigerico* se le entregue como regalo denota que Laviano apela a su amparo en dos vertientes: una, como protectora frente a los embates de la crítica gracias a su conocida labor de defensora de las Artes; otra, por los contactos con los que se relacionaría a través de su cuñado, ya por entonces Secretario del Despacho de Estado y uno de los hombres con más poder en la corte. No parece casual entonces que Laviano, apenas dos años después, le dedique su traducción de *La Nina* a Floridablanca, quien no destacó en su carrera como protector de las Artes o sustentador de poetas pero a quien, por su condición de ministro, se le remitían numerosas peticiones de limosna, recompensas o ayudas por parte de escritores (Álvarez Barrientos 2006, 215). Doña María Ana de Pontejos sí tuvo un perfil público como mujer ilustrada, pues fue una de las fundadoras de la Junta de Damas (Seseña 2004, 145) y miembro de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País desde septiembre de 1787 (1787, 175).

Aunque las circunstancias de configuración discursiva de ambas dedicatorias no nos son conocidas en su totalidad, sobre todo en el caso de Fermín del Rey, sí podemos inferir de ambas dos conclusiones: en ellas detectamos el doble perfil de escritores que buscan convertirse en “asalariados” de mecenas al mismo tiempo que luchan por legitimar su imagen como partícipes de las innovaciones teatrales; además, esbozamos el papel que jugaron las mujeres nobles en estas dinámicas autoriales al mismo tiempo que reivindican su propia autonomía como beneficiarias de las Artes como instrumento político o como exhibición de refinamiento e intelectualidad (cuando no de ambos).

Estas peticiones de amparo, en todo caso, son “transacciones” no recíprocas. Tanto Rey como Laviano se muestran conscientes de su impericia poética, de modo que la asunción de su inferioridad como escritores no solo responde al código del tópico de la *captatio benevolentiae*, sino también a una sincera asimilación de sus limitaciones. La progresiva profesionalización de la actividad dramática se conceptualiza en nuevos espacios de opinión pública que moldean los perfiles autoriales de quienes actúan y escriben, así como condicionan la autopercepción que estos sujetos creadores tenían de sí mismos y su trabajo. Dramaturgos como Rey y Laviano saben que están en posición de desventaja en el campo literario porque los organismos que ostentan, gestionan y ejecutan el poder efectivo en el mercado teatral, para decidir qué obras se representan y cuáles no, están incardinados en los preceptos neoclásicos e ilustrados. Estos constituyen un referente de prestigio para la creación poética que no todos los ingenios son capaces de

alcanzar por falta de pericia poética, pero no por ello su empeño es menor: son conscientes de que ese es el estándar que deben conseguir para que su perfil autorial se revista de prestigio, lo que aumenta sus probabilidades de poder subsistir mediante su trabajo o de escalar en el entramado funcionarial o cortesano.

Desde esta óptica se entiende por qué Rey y Laviano solicitan el apoyo de Alba y Pontejos para conseguir librarse de las “insinuaciones” de la “pública censura” y de “la rigidez de la crítica”, respectivamente. En el fondo late una misma pulsión: que se les reconozca su mérito en el empeño evidente por mejorar que constituyen las obras que les dedican y regalan, y que denota su voluntad en participar de los procesos de corrección de la sociedad a través del teatro en su poética clasicista, que desde un primer momento se ofreció como garante del orden natural y transmisora de contenidos útiles y buenos (Berbel Rodríguez 2003, 57-96). Así, Rey declara: “¿Y cuán seguro no correría el débil bajel de esta obra por el dilatado golfo de las científicas sirtes si ha de ser la aceptación de V. E. el suspirado puerto donde confíe recobrarse?”; Laviano, con *El Sigerico*, da “testimonio de sus buenos deseos sobre mejorar sus composiciones y contribuir por su parte al lucimiento del teatro”, tal y como reconoció el censor Santos Díez en su aprobación³² para su representación en 1790.

Recordemos igualmente que *La Clotilde* se trata de una “comedia heroica” que en realidad se compone según criterios de regularidad, y que *El Sigerico* era una “tragedia” que, aunque formalmente siga la preceptiva, en tono y contenido revela influencias de la comedia heroica popular (Laviano 2023, 91-132). Para Rey, el ofrecerle su obra a la duquesa se debe a la “benignidad” de esta, y al “esmero de una pluma no tan feliz en sus abortos como orgullosa en sus concepciones”; para Laviano, su obra no puede considerarse “obsequio” por faltarle “aquel relevante mérito de que debiera estar adornada para llenar tan digno objeto”. Y el que las obras sean “imperfectas” según criterios clasicistas, pero aun así se incrusten explícitamente en estos códigos de literatura culta, implica que su valor como “producto” reside en el esfuerzo que implica su redacción (lo que incide, como ya vimos, en prestigiar al autor como individuo que aspira a mejorar) más que en su resultado final.

Desconocemos cuáles serían las circunstancias que llevarían a Rey a buscar el apoyo de Alba, más allá de la consabida importancia de la duquesa como mujer vinculada a las Artes y de una presumible posición de inferioridad del poeta frente a la crítica clasicista. En el caso de Laviano sí conocemos con seguridad la precaria situación de su perfil público como autor, así como su estrecha ligazón con las estructuras de poder administrativo y funcionarial. Pero ambos casos parten de los mismos presupuestos en cuanto a cómo conciben el poder “poético” de las dedicatarias: para Rey, “si el poder no se ostenta sino en lo dificultoso, ¿qué más propicia ocasión para mostrarle que cuando deba ser su objeto el de hacer capaz de aplauso lo que apenas pudiera serlo de consideración?”; para Laviano, “a la sombra de la protección de V. E., será [mi obra] más apreciada y menos expuesta”. Que ambos recurriesen al auxilio de Alba y Pontejos prueba que estas dos nobles gozarían públicamente de la suficiente autoridad como para situarse por encima de eruditos y censores en cuanto a capacidad de influencia, que no de injerencia, en el mercado literario dramático. Ello revela cómo se configuraban las dinámicas de poder en la corte: los preceptistas clasicistas, aunque ostentaban capacidad de interferir en el proceso creativo de los dramaturgos –por tanto, de poder efectivo en ese contexto determinado–, se verían limitados por quienes sí ejercían otro tipo de influencia mucho más determinante, aunque no tanto en el plano ejecutivo como en el simbólico. Alba y Pontejos, aunque ajenas a las cuestiones programáticas de la poética

³² Biblioteca Histórica de Madrid, Tea 1-65-4 C.

clasicista, forman parte de quienes, en la jerarquía social del ámbito literario, cuentan con los medios efectivos para generar espacios donde se desenvolvía la sociabilidad literaria. Su relevancia reside entonces en el plano práctico de la actividad artística en el contexto de la corte, no en las disquisiciones teóricas sobre la licitud de la poesía no clasicista.

4. Reflexiones finales

Pese a que el corpus confeccionado de dedicatarias teatrales en el siglo XVIII no es cuantioso y, probablemente, sería mucho menor si lo comparásemos con géneros como la poesía, la atención a los paratextos femeninos del teatro español del Siglo de las Luces nos ha permitido arrojar luz sobre un colectivo de mujeres situadas —y a veces olvidadas— en los márgenes de las obras teatrales, y nos ha invitado a reflexionar sobre género y estrategias de mecenazgo, construcción autorial y profesionalización del sector teatral en paralelo a la perceptible evolución de esos paratextos dirigidos, principalmente, a nobles y actrices o directoras de una compañía.

El capital económico, social o simbólico implicado en esas dedicatorias se formula y ejecuta en instrumentos no siempre objetivables y cuantificables, de cara a las obras y los dramaturgos; e incluso las propias dedicatarias. Más allá del evidente sostén económico que podía suponer la protección de la nobleza, los tres ejemplos analizados evidencian que ellas proporcionan —de manera indirecta o por sí mismas— un enlace a los círculos sociales donde se concentraba el poder político de la corte. Vincular las obras a dedicatarias de renombre, además, implicaría también asociarlas a los programas de reforma social ilustrada —o de mecenazgo devoto, a inicios de siglo— que ellas representaban, lo que en sí no es sino una forma más de control de la nobleza sobre los contenidos y modos de creación de los textos literarios. Los paratextos prueban el avance hacia una nobleza menos “empleadora” de escritores que “legitimadora” de su valía poética y compromiso con la reforma neoclásica. Muestran también unas identidades femeninas más activas, con visibilidad sociocultural y capital simbólico propio.

Obras citadas

- “*La viuda generosa*, comedia en tres actos de Fermin del Rey.” *El Censor. Periódico político y literario* XV(88). Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1822: 296-298.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019.
- , *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Editorial Castalia, 2006.
- Andújar Castillo, Francisco. “Corregidores, redes mercantiles y corrupción en el Perú virreinal: la red del marqués de Negreiros (1705-1721).” *Studia Historica. Historia Moderna* 45/2 (2023): 113-145. https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/31514 (Consultado el 10 septiembre 2024)
- Antonucci, Fausta. “La polémique dans la dédicace à Marino de Virtud, pobreza y mujer de Lope de Vega: à propos de quelques autres dédicaces de la Parte XX de comedias.” *Littératures classiques* 83 (2014): 83-96.
- Aranda García, Nuria. “Edición, dedicatorias y relaciones clientelares en la literatura medieval impresa en el siglo XVI: los casos de Juan Tomás Favario y Alonso de Ulloa.” *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 17 (2023): 35-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9299247>
- Berbel Rodríguez, José Juan. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- Blondet, Sandrine, y Vuillermoz, Marc eds. *Le paratexte théâtral face à l’auctoritas: entre soumission et subversion Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Savoie: Université Savoie Mont Blanc, 2016.
- Bolufer Peruga, Mónica. “Las mujeres en la España del siglo XVIII: trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro.” En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño coords. *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Segovia: Junta de Castilla y León, 2006. 271-287.
- Bragado Echevarría, J. “‘Hombres sin dinero, hombres sin orejas’: la nación suiza vista por los embajadores españoles en el siglo XVIII.” En J. J. Iglesias Rodríguez, R. Pérez García, M. Fernández Chaves eds. *Comercio y cultura en la Edad Moderna. XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. 2799-2812.
- Carnero, Guillermo. “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen del Romanticismo conservador español.” En *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997. 215-250.
- Cayuela, Anne (2015), “‘Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento’: la lectura del teatro en los paratextos teatrales.” *Criticón* 125: 9-24.
- Cayuela, Anne, y Couderc, Christophe. “El proyecto IDT (ideas del teatro) sobre paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII).” *Cuadernos AISPI* 11 (2018): 63-76.
- Chartier, Roger, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII)”. *Manuscrits: Revista d’Historia Moderna* XIV (1996): 193-212.
- . *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

- Couderc, Christophe. “Sociabilidad y solidaridad profesional en el paratexto teatral.” En Elena Martínez Carro, Alejandra Ulla Lorenzo coords. *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Kassel: Reichenberger, 2020: 75-89.
- . “El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las Partes de comedias.” En María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner eds. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 119-134.
- Díaz Álvarez, Juan coord. *Cultura académica y monarquía en el siglo XVIII*, Gijón: Trea, 2021.
- Díaz de Escovar, Narciso, y Lasso de la Vega, Francisco de Paula. *Historia del teatro español: comediantes, escritores, curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924, vol. I.
- Dubet, Anne. “La construcción de un modelo de control de la Hacienda en el primer tercio del siglo XVIII. El proyecto de José Patiño (1724-1726).” *De computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad. Spanish Journal of Accounting History* 16 (2012): 7-54.
- El Sayed, Ibrahim Soheim. *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Emilio Palacios Fernández. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Entrambasaguas, Joaquín de. “Don Manuel Fermín Laviano y unas composiciones suyas inéditas.” *Anales de la Universidad de Madrid* 1, 1932: 167-176.
- Escalante Varona, Alberto. *La Escuela de Cruz. Textos y autores del teatro popular en el Madrid ilustrado*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020.
- . *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801). Un autor de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid: Maia Ediciones / Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2021.
- Fedro. *Fabulas Latinas, con notas y traducción en castellano*. Madrid: Imprenta de don Gabriel del Barrio, se hallará en casa de Juan de Buytrago, [1732].
- Fernández Cabezón, Rosalía. “Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora.” *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8/2 (1989) (monográfico: *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*): 623-635.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín, dadas á luz por la Real Academia de la Historia, II, Comedias originales. Parte Primera*. Madrid: Aguado – Impresor de Cámara, 1830.
- . *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, eds. Miguel Ángel Lama y David T. Gies. Madrid: Editorial Castalia, 1996.
- Fernández Gómez, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo: Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1993.
- Florit Durán, Francisco de. “Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*.” En Maria Grazia Profeti ed. *Otro Lope no ha de haber*. Firenze: Alinea, 2000, vol. III. 85-96.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Guerrero Martínez Rubio, Nicolás Antonio. *El Phenix de las Becas, santo Toribio Alphonso Mogrobojo, glorioso en la resplandeciente hoguera de sus virtudes, celebradas por su Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo...* Salamanca: Viuda de Gregorio Ortiz Gallardo y Eugenio Garcia Honorato y San Miguel, 1728.

- Herrera Navarro, Jerónimo. “Don Antonio Valladares de Sotomayor: nuevos datos biográficos.” *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 429-450.
- . “Don Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro” En J. Sala Valldaura coord. *El teatro español del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996b, vol. II. 483-524.
- . *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- La Madre de Dios, Fray Alonso de. *La exaltación del amador de la Cruz: descripción histórica de los festivos cultos... a la solemne canonización de... San Juan de la Cruz...sácala a luz el...* Convento de Carmelitas Descalzos. Madrid: en la imprenta de Joseph Gonçalez, 1729, fol. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=16427>
- Laviano, Manuel Fermín de. *El Sigerico. Tragedia*, ed. Alberto Escalante Varona. Gijón: Trea Ediciones / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2023. Lombardía, Ana. “Isabel de Farnesio (1692-1766), impulsora de la música para violín italiana en Madrid”. En Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez eds. *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*. Madrid: Arada Editores, 2021. 269-294.
- Lorenzo Álvarez, Elena de. “Introducción”. En Elena de Lorenzo Álvarez coord. *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2017. IX-XIV.
- Márquez Plata y Ferrándiz. “Vicenta, Doña Josefa de Zúñiga y Castro. Condesa de Lemos (1718-1771): dama ilustrada.” *Hidalgos: la revista de la Real Asociación de Hidalgos de España* 559 (2019): 5-8.
- Mayoralgo, José Miguel de, conde de Acevedo. “Necrologio nobiliario madrileño del siglo XVIII (1701-1808).” *Hidalguía* 363 (2014): 269-278.
- Memorias de la Sociedad Económica*. Madrid: Antonio de Sancha, 1787, vol. IV.
- Mena Marqués, Manuela, y Mühle-Maurer, Gudrun. *La duquesa de Alba, «musa» de Goya, el mito y la historia*. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Mestre Sanchis, Antonio. “Religión y cultura en el siglo XVIII.” En *Historia de la Iglesia en España*, vol. 4, *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979. 586-743.
- Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...* [Madrid]: s. n., 1714.
- Olay Valdés, Rodrigo. “Meléndez Valdés: una carrera poética en los circuitos del poder.” En Elena de Lorenzo Álvarez coord. *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2017. 347-371.
- Palacios Fernández, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2002.
- Paoli, Marco. *L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*. Luca: Pacini Fazz, 2004.
- Paz y Meliá, A. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.
- Pedraza Gracia, Manuel José. “Mecenzago y edición en la primera mitad del siglo XVI...” *RILCE* XXXII/1 (2016): 225-243.
- Peláez Martín, Andrés. “María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España.” En Luciano García Lorenzo ed. *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000. 133-154.

- Peytavy, Christian. “La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII. Un componente de la historia teatral por explorar.” *Anales de Literatura Española* 36 (2022) (monográfico: Joaquín Álvarez Barrientos coord. *Actores y actrices a escena*). 193-216
- Prieto Bernabé, José Manuel. *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de oro (1550-1650)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004.
- Rebollo Prieto, Jesús. *Las escritoras de Castilla y León (1499-1800): ensayo bibliográfico*, [tesis doctoral]. Madrid: UNED, 2006.
- Reyes Peña, Mercedes de los. “Lope de Vega y el mecenazgo a través de las ‘dedicatorias’ de las Partes XIII a XX de sus comedias.” *Atlanta* vol. VII 1 (2019) (monográfico: *El mecenazgo barroco: hilos de poder, cenáculos literarios y maniobras clandestinas en la Monarquía Hispánica*): 137-166.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. “La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico.” *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 65-75.
- Ripoll Fernández de Urueña, Francisco Antonio. *Cegar al rigor del hierro, y cobrar vista en la sangre: comedia nueva*. Madrid: en la Imprenta de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla..., se hallará en la Librería de Manuel de Pinto..., [ca. 1734].
- Romero Ferrer, Alberto. “Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: ‘pensar como los sabios y hablar como el vulgo’.” En Elena de Lorenzo Álvarez coord. *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2017. 211-234.
- . “‘Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas’: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración.” *Anuario de Estudios Filológicos* 36, 2013: 123-145.
- Ruiz Pérez, Pedro. “El concepto de autoría en el contexto editorial”. En Víctor Infantes, Jean-Granois Botrel y François Lopez dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 66-76.
- Sainz Barriain, Isabel. “Nuevos marcos de estudio para el teatro barroco. Los paratextos de *La perfecta casada* de Álvaro Cubillo de Aragón.” En Rebeca Lázaro Niso ed. *Nuevos paradigmas para el estudio del teatro aurisecular*. Estados Unidos: Instituto de Estudios Auriseculares, 2020.
- Sánchez Belén, Juan Antonio, y Rodríguez Arbeteta, Benito. “La Corte en devoción: rituales de santidad en el Madrid de Felipe V.” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CCXX 3 (2023): 493-530.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, y Esther Borrego Gutiérrez. “Teatro en bibliotecas particulares (1651-1700).” En José María Díez Borque y Álvaro Bustos Táuler eds. *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 135-156.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Tipografía de la ‘Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos’, 1905, vol. II.
- Seseña, Natacha. *Goya y las mujeres*. Madrid: Taurus, 2004.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger, 1983.
- Soria Tomás, Guadalupe. “Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836).” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 27 (2021): 291-328.
- . “La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804).” *Acotaciones* 23 (2009): 9-32.

- Soriano Santacruz, Antonio. “¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del Siglo de las Luces. La autora María Hidalgo.” *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. XLIV 1 (2021): 7-38.
- Suárez-Pajares, Javier. “Santiago de Murcia.” En *Diccionario Biográfico de la RAH*, Madrid: Real Academia de la Historia, s. a., <https://dbe.rah.es/biografias/31982/santiago-de-murcia>
- Subirá, José. *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- Urzainqui, Inmaculada. “La mujer como receptora literaria en el siglo XVIII.” En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño coords. *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Segovia: Junta de Castilla y León, 2006. 289-314.
- Vega García-Luengos, Germán. “Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro.” En Sandrine Blondet et Marc Vuillermoz eds. *Le paratexte théâtral face à l’auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Savoie: Université Savoie Mont Blanc, 2016. 177-195.

Anexo: Autores, obras y dedicatarias**Agramunt y Toledo, Juan.**

Fingir por no merecer, s.l., 1764, 61h, 4º. Mss. “Para la compañía de la señora María Hidalgo” (Aguilar Piñal 1981, I, 59, nº 288)

Molde de vaciar figuras, s.l., 1758, 10h, 4º. Mss. “Escrito para Teresa, tercera dama de la compañía de María Hidalgo, en 1758” (Aguilar Piñal 1981, I, 60, nº 298)

Pagar las prendas dos veces, s.l., 1756, 7h, 4º. Mss. “Escrito en 18 de septiembre de 1763 para la compañía de María Hidalgo” (Aguilar Piñal 1981, I, 60, nº 299).

La tercera. Comedia Nueva de la Tercera Dominica Santa Columba de Reati. Su autor Don ... Dédicala a la muy noble señora Doña Theresa de Bullón, Castejón, Medrano, Cordido y Moscoso, viuda del señor Don Joseph Francisco Saenz de Victoria, Cavallero del Avito de Santiago, Regidor perpetuo de la Ciudad de Segovia, del Consejo de su Mag. En el Real de Hacienda, y su Secretario de Cámara y Patronato Real. Madrid: s.i., s.a. [1730]. 42pp (Aguilar Piñal 1981, I, 61, nº 310).

La cautela en la amistad, y Robo de las Sabinas. ... Dedicada a “la Señora Doña María Teresa, Infanta de España” (Aguilar Piñal 1981, I, 62, nº 312).

Añorbe y Corregel, Tomás de.

Comedia Nueva. Princesa, Ramera y Mártir. Santa Afra. Compuesta por D. Tomás de Añorbe y Corregel, capellán del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Año de MDCCXXXV. 1735. “A la Deydad de Venus...” (Aguilar Piñal 1981, I, 315, nº 2030).

Comedia Nueva. Princesa, Ramera y Mártir. Santa Afra. De D. Tomás de Añorbe y Corregel. Valencia, Viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, en donde se hallará esta, y otras de diferentes títulos. 1761. “A la Deydad de Venus...” (Aguilar Piñal 1981, I, 315, nº 2031).

Cañizares, José de.

Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor. Drama de un ingenio matritense, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, de esta Corte. Madrid, Gabriel del Barrio, 1735. 8h, 47pp. “Dedicada a la princesa de Asturias” (Aguilar Piñal 1981, II, 189, nº 1433).

Comella, Luciano Francisco.

El avaro. Opera jocosa en dos actos. Que ha de representarse y cantarse el día 9 de diz. “en obsequio del feliz cumpleaños de la reina Ntra. Sra” (Aguilar Piñal 1981, II, 463, nº 3410).

El baile desecho. Fin de fiesta y Juan de la Enreda. Para la ópera intitulada ‘El matrimonio secreto’ que ha de representarse en el día 25 de agosto en obsequio de los días de nuestra Augusta Soberana. Por Dn., (s.a.), 15h. (Aguilar Piñal 1981, II, 463, nº 3412).

Y no y Neifile. Comedia en dos actos. Por Don ... que ha de ejecutarse en celebridad del feliz cumpleaños de la Reyna N. S. el día 9 diciembre de 1797 por la Compañía de Luis Navarro. 48 h + 2h censuras. (Aguilar Piñal 1981, II, 488, nº 3605).

Los hijos de Nadasti: Comedia heroica en tres actos. [...] que ha de representar la Compañía del Sr. Luis Navarro el año de 1795, en celebridad del feliz

cumpleaños de la Reina Nuestra Señora. [s.l., s.i., s.a.]. 35 pp. 22 cm. (Aguilar Piñal 1981, II, 509, nº 3764).

Cruz Cano y Olmedilla, Ramón de la.

El alcalde limosnero, 1764. Manuscrito. Madrid, Municipal, 186-44. “Copia para la compañía de M^a Ladvenant”. (Aguilar Piñal 1981, II, 612, nº 4572).

Sainete: El día de campo [1781]. Manuscrito. Madrid, Municipal, 164-18. “En realidad es una comedia, en dos actos, que fue representada en casa de la Condesa-Duquesa de Benavente”. (Aguilar Piñal 1981, II, 616, nº 4638).

La feria de la fortuna, 1762. Manuscrito. Madrid, Nacional, Mss. 14599 (13). “Para el auto del pleito matrimonial que en el año 1762, representará la viuda de Juan Ángel”. (Aguilar Piñal 1981, II, 644, nº 5038).

Sesostris. Tragedia. Por Ramón de la Cruz Cano. Representada la primera vez por la Compañía de la Señora María Hidalgo en el Coliseo de la Cruz a 24 de octubre de 1766. Madrid, Viuda de Eliseo Sánchez, 1767. (Aguilar Piñal 1981, II, 695, nº 5661).

Enciso Castrillón, Félix.

La apuesta ganada. Melodrama en dos actos alusivo al feliz nacimiento de la Señora Doña María Isabel Fernanda, Infanta de España. Compuesta para ejecutarse en el Real Seminario de Nobles de Vergara en 1817. RB, Mss. 3557. (Aguilar Piñal 1981, III, 157, nº 1125).

Cantata que a nombre del Real Seminario de Nobles de Vergara ofrece a los Reales Pies de la Reyna N. S. en celebridad de su feliz llegada a España, ... (Aguilar Piñal 1981, III, 161, nº 1171).

Principios de Literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, que a los Reales pies de la Reina nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón, ofrece Don -----. Madrid, Repullés, 1832. xii + 148pp. 15 cm (Aguilar Piñal 1981, III, 162, nº 1175).

Los enredos de un curioso. Melodrama original en dos actos. Cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M^a Cristina, a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina nuestra Señora, nuestra excelsa protectora, y del nacimiento de la Sma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda. Compuesto por -----, Madrid, Repullés, 1832. 2 hs + 125pp. 15 cm (Aguilar Piñal 1981, III, 166, nº 1209).

Fernández de Moratín, Nicolás.

La Petimetra. Comedia nueva: Escrita con todo el rigor del arte, por Don Nicolás Fernández de Moratín. Madrid: Viuda de Juan Muñoz, calle de la Estrella, 1762. “Ded. a la duquesa de Medina Sidonia”. (Aguilar Piñal 1981, III, 411-412, nº 3427).

García de la Huerta, Vicente Antonio.

Raquel. Tragedia española en tres jornadas. Manuscrito. Madrid, Municipal, 1-79-6. “Una tiene la portada a dos tintas, con esmerada caligrafía. Sirvió para la representación por Juan Ramos y Josefá Huertas”. (Aguilar Piñal 1981, IV, 124, nº 816).

Laviano, Manuel Fermín de.

Tragedia. El Sigerico. 52 hs. 30 cm. Manuscrito. 1788. Barcelona, Institut del Teatre, VIT-199. “[...] con la firma del autor en la dedicatoria a María Ana

de Pontejos y Sandoval (Madrid, 25 de mayo de 1788" (Aguilar Piñal 1989, V, 81, n° 545).

Lobo, Eugenio Gerardo.

Loa para la comedia que a los años de la Exma. Sra. Doña María Nicolasa Manrique de Lara y Piñateli, Marquesa de Hinojosa, se representó en Manzanares. 11 hs. 4.º. s. l., s. a. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/17450(11) (Aguilar Piñal 1989, V, 149, n° 970).

Moncín, Luis Antonio José.

La despedida de la Victoria. Introducción para que en la Compañía de Eusebio Rivera se presente la señora, segunda dama en ella y el señor Joaquín Doblado, su marido. Manuscrito. 1794. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-184-8 (Aguilar Piñal 1989, V, 748, n° 5265).

Mi mayor reina es Luisa. Loa a los felices años de nuestra amada reyna y señora Doña María Luisa de Borbón q. Dios gde. Manuscrito. Diciembre de 1795. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-186-67(I) (Aguilar Piñal 1989, V, 749, n° 5271).

Rey, Fermín del.

No hay poder contra el amor. Scipión en Numidia. Manuscrito autógrafo, 51 hs. Barcelona, 1779. "Con dedicatoria a una señora [Juana González, primera dama del teatro cómico español]". Madrid, Biblioteca Nacional, MSS 15530 (Aguilar Piñal 1993, VII, 86, n° 509).

La Clotilde. Manuscrito [autógrafo], 65 hs. Barcelona, 1784. "Con dedicatoria a la Duquesa de Alba [...]". Madrid, Biblioteca Nacional, MSS 17260 (Aguilar Piñal 1993, VII, 86, n° 514).

Ripoll Fernández de Ureña, Francisco Antonio.

Cegar al rigor del hierro, y cobrar vista en la sangre [...] Quien la dedica a M. I. Sra. Doña Maria Teresa Andriani, hija del señor Don Jacome Francisco Andriani, Caballero del Orden de Santiago y Embajador de los Cantones Católicos, y dignísima esposa del señor Don César Rubin. Madrid, Pedro Joseph Alonso y Padilla [1734], 44 pp. + 3hs 21 cm. (Aguilar Piñal 1993, VII, 145, n° 908).

Trigueros, Cándido María.

Tragedia. La Electra. En cinco actos. Traducida del idioma francés al castellano en obsequio de la Sra. Maria de la Bermeja, cómica española. Manuscrito autógrafo. 5 cuad. 21 cm. Madrid, 1788. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-28-10 (Aguilar Piñal 1995, VIII, 177, n° 1307).

Valladares de Sotomayor, Antonio.

Terzera parte del diálogo cómico-trágico-femenino que se tributa a la señora Polonia por medio de este forzado soneto. Manuscrito autógrafo, s. a. 12 hs. "Sátira contra los actores y actrices (La Tirana, La Caramba, La Granadina)", que está precedida por un soneto burlesco dirigido a La Polonia. Madrid, Biblioteca Nacional MSS 16218 (Aguilar Piñal 1995, VIII, 268, n° 2039).

Villanueva y Ochoa, Dionisio.

Camila. Tragedia en cinco actos. Madrid, Sancha, 1828. 77 pp. 18 cm. "Dedicada a Concepción Rodríguez, primera actriz del Teatro del Príncipe" (Aguilar Piñal 1995, VIII, 465, n° 3578).

Zamora, Antonio de.

Fábula de Polifemo y Galatea. [...] Para diversión y festexo de la Excm. Señora Doña Catalina de Silva y Mendoza, condesa de Lemos y Andrade, mi

señora. s. l., s. i., s. a. 4 hs + 24 pp. 20 cm. (Aguilar Piñal 1995, VIII, 513, n.º 3919).

Zavala y Zamora, Gaspar de.

Bellerofonte en Licia. Drama nuevo en un acto que a los años de Nuestra Augusta Soberana representará la compañía de Luis Navarro. s. l., s. i., s. a. [1796]. 18 pp. 21 cm. (Aguilar Piñal 1995, VIII, 540, n.º 4138).