

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

DON ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR,

AUTOR DRAMÁTICO DEL SIGLO XVIII

**Memoria para optar al Grado de Doctor,
presentada por el licenciado El Sayed El
Sayed Ibrahim Soheim, bajo la dirección
del prof. Dr. Emilio Palacios Fernández.**

Dedicatoria

*A mis padres,
que en paz descansen.
A mi esposa e hijos.*

ÍNDICE

II

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	VI
NOTAS	XIV
 CAPÍTULO PRIMERO. VIDA Y OBRA NO DRAMÁTICA DE VALLADARES	 1
1. Noticias biográficas	2
1.1 Valladares periodista	13
1.2 Valladares novelista	25
1.3 Valladares poeta lirico	42
NOTAS	47
 CAPÍTULO SEGUNDO. VALLADARES Y EL TEATRO DE SU TIEMPO	 64
2. Panorama general del teatro en el siglo XVIII	65
2.1 Valladares en la escuela de Comella	73
2.2 El teatro de Valladares	79
NOTAS	88
 CAPÍTULO TERCERO. LA COMEDIA HISTÓRICA	 97
3. La comedia histórica ante la crítica	98
3.1 Modalidades de la comedia histórica	100
3.2 La comedia heroica de Valladares	100
3.2.1 Las fuentes	102

III

3.3 Los protagonistas	106
3.4 Motivos fundamentales	125
3.5 Pervivencia de la tradición dramática nacional	141
3.6 La puesta en escena	144
3.7. La comedia heroico-militar de Valladares	149
3.7.1 Las fuentes	149
3.7.2 Los protagonistas	152
3.7.3 Motivos fundamentales	166
3.7.4 Influencia de la tradición dramática nacional	171
3.7.5 La puesta en escena	177
NOTAS	183
 CAPÍTULO CUARTO, LA COMEDIA SENTIMENTAL	 198
4.1 Introducción a la comedia sentimental	199
4.2 Títulos y cronología de las comedias sentimentales de Valladares	202
4.3 Las fuentes	205
4.4 La temática	208
4.4.1 El matrimonio	208
4.4.2 Exaltación de la virtud	240
4.4.3 La justicia criminal	255
4.4.4 La virtud en el mundo de los negocios	262
4.4.4.1 Los personajes	269
4.4.4.2 Los protagonistas	269
4.4.4.3 Los antagonistas	277

IV

4.4.4.4 La Técnica dramática	282
NOTAS	299
 CAPÍTULO QUINTO. LA COMEDIA DE MAGIA	 322
5. Introducción al género	323
5.1 Títulos y cronología	329
5.2 Los personajes	350
5.3 La técnica dramática	354
NOTAS	363
 CAPÍTULO SÉXTO. LA TRAGEDIA	 377
6. Introducción	378
6.1 Las fuentes y argumentos	381
6.2 La temática	394
6.3 Los personajes	404
6.4 La técnica dramática	412
NOTAS	419
 CAPÍTULO SÉPTIMO. EL TEATRO MENOR	 426
7. Introducción	427
7.1 Los sainetes de Valladares	434
7.2 Los personajes	450
7.3 La técnica dramática	455
NOTAS	463

CONCLUSIÓN	467
NOTAS	476
BIBLIOGRAFÍA	477
I. Bibliografía de Antonio Valladares	478
A- Documentos manuscritos	479
B- Obra no dramática (impresa)	483
C- Obra dramática	487
1- Comedias manuscritas	487
2- Comedias impresas	493
3- Sainetes manuscritos	496
4- Otras plesas cortas (manuscritas)	498
II. Estudios sobre Valladares	500
III. Bibliografía general	503
IV. Publicaciones periódicas	522

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN:

Con el cambio de siglo y el advenimiento de una nueva dinastía, se van a producir en España una serie de novedades, algunas de las cuales ya habían sido planteadas en el siglo XVII. Estas reformas implican una actitud crítica que acabará desembocando en un movimiento que llamamos Ilustración.

En el plano económico y social, la expansión económica de la época de Carlos III coincide con el desarrollo de la burguesía y el repliegue de las clases privilegiadas; nobleza y clero. Un cierto aperturismo posibilita el acceso a puestos de poder a quienes antes no hubieran podido tenerlos. Reformistas y partidarios del poder absoluto de la Monarquía se alían para crear gobiernos fuertes preocupados por efectuar los cambios desde arriba.

Por ello, los Borbones desarrollan una política social encaminada a la conversión de la nobleza en instrumento útil al servicio del Estado; a la protección de la burguesía y de las clases medias y a la rehabilitación del artesanado, haciendo digno cualquier trabajo. En la reforma económica cabe destacar las Sociedades Económicas de Amigos del País y las Juntas de Comercio. Las primeras fueron impulsadas por Campomanes y se preocupan desde la enseñanza técnica a la beneficencia, pasando por la agricultura. Mientras las segundas fomentaron los estudios náuticos y técnicos y premiaron a los alumnos más aventajados.

Uno de los objetivos primordiales del Despotismo Ilustrado era el ideal pedagógico de "educar al pueblo". Con Carlos III la educación nacional comenzó a ser considerada como un servicio público. El gobierno, las Sociedades de Amigos del País y las Juntas de Comercio se interesaron por la enseñanza primaria.

VIII

Tras la expulsión de los Jesuitas, se ordenó la creación de escuelas de niños en todos los pueblos importantes y en 1793, Godoy pensó en generalizar la enseñanza primaria. Una de las consecuencias de la deportación de los Jesuitas fue la especial atención prestada a los estudios de cultura general y preparatorios de los universitarios, militares y marinos.

Por lo que a las inquietudes culturales se refiere, la Ilustración española simboliza con sus cuatro generaciones fundamentales toda la polémica de la centuria. La generación del padre Feijoo - la crítica - se dedica al desescombro de las ruinas de la cultura barroca; la del Padre Flórez - la erudita - se encarga de la recopilación de materiales para el nuevo edificio de la cultura; la de Campomanes, la reformista, inicia la reconstrucción política y social; y la de Jovellanos, la neoclásica, presencia el derrumbamiento de este nuevo edificio como consecuencia de la Revolución Francesa que convirtió a los ilustrados en sospechosos.

En el terreno de la literatura, el tránsito entre el barroquismo y el Neoclasicismo se verifica en la década de los treinta. El espíritu neoclásico cristaliza con la Poética del preceptista aragonés Ignacio de Luzán, partidario de la tendencia docente y moralizadora en la poesía y de las unidades en la dramaturgia. No obstante, el genio español rechaza las normas y los modelos literarios extranjeros, especialmente los franceses, prefiriendo el apego a la tradición dramática nacional.

De ahí surgieron dos bandos opuestos: el de los neoclásicos y el de los tradicionales. Los primeros son partidarios de la innovación en el teatro, imponiendo una dramaturgia más culta y arreglada. Sin embargo, sus intentos se estrellan contra la resistencia de un público sencillo que no asistía al teatro para cansar su pensamiento, sino para divertirse con las aventuras en mundos exóticos, la música y canciones y la tramoya con sus prodigios. Esta circunstancia propició la gran oportunidad ante los dramaturgos populares, que se consagraron a inundar las compañías

IX

teatrales con sus producciones, especialmente en la segunda mitad del siglo.

Estos autores son muy numerosos y por falta de estudios son bastante desconocidos. Gran parte de ellos eran cómicos de profesión y consiguieron grandes éxitos como Luis Moncín. A parte de estos existe un grupo de escritores populares de los que destacamos Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Francisco Luciano Comella y Vicente Rodríguez de Arellano. Todos ellos representaban la diana a la que los neoclásicos disparaban sus mordaces críticas, calificándoles de "poetastros" y sus obras de "abortos". La crítica moderna, a su vez, les clasificó de "corruptores del buen gusto".

Se podrá pensar que si la obra de Valladares es merecedora de tales reparos, es impropia su elección para un trabajo como el presente. Creemos que el problema reside, como señala Juan Antonio Ríos Carratalá (1), en que estamos acostumbrados a convertir las monografías en hagiografías. Nuestro objetivo es dar a conocer a Antonio Valladares en su verdadera dimensión porque como apunta el profesor Aguilar Piñal: "Todo escritor, por escasa que sea su personalidad, tiene derecho a figurar en el censo literario de su época, a la que configura y de la que recibe la justificación de su propia obra literaria" (2). La bibliografía más reciente se ha ocupado de las grandes figuras del siglo XVIII en su verdadero papel, pero ahora queda la labor de hacer lo propio con autores como Valladares.

Este trabajo, pues, pretende ser un intento de desenterrar el *corpus* de la obra literaria de nuestro escritor, especialmente su obra dramática, de manera que podamos hacer un análisis de la misma. En este sentido he de hacer constar las dificultades surgidas, sobre todo, por la falta de firma de muchos manuscritos y de piezas dramáticas impresas, que sólo por aproximación pueden atribuirse a Valladares. Además, el problema se intensifica por ser un autor teatral muy prolífico. Él mismo declara en 1814 que La gran victoria de España en los campos de Vitoria es su comedia número 102 (3). Moratín, por su parte, le atribuye 113 piezas dramáticas (4) y Ovilo y Otero aumenta el número a más de doscientas (5).

A todas estas dificultades hay que añadir el problema que afrontamos al intentar recabar información sobre la vida de Valladares. Su biografía es prácticamente desconocida. En ninguno de los repertorios o catálogos biográficos existentes aparece citado. No obstante, sabemos a través de una referencia en su obra El Prado por adentro y el Philosopho por afuera que vino a Madrid procedente de Olmedo. Por eso, me desplazé a Valladolid para buscar en los archivos diocesanos de esta provincia algún dato biográfico sin lograrlo, por lo cual no he podido averiguar las circunstancias que rodearon su nacimiento, vida y muerte.

El único trabajo de conjunto que se ha realizado sobre la obra dramática de nuestro autor es la tesis doctoral de Antonio Alcayde y Vilar: Don Antonio Valladares de Sotomayor (autor dramático del siglo XVIII) y la comedia El Vinatero de Madrid (6). Es una investigación parcial e insuficiente porque se reduce a 109 folios, tamaño fichas, que contienen los argumentos de diez sainetes y once comedias, además de transcribir el texto íntegro de la comedia El Vinatero de Madrid. Por eso, sólo hemos tomado de ella el título, intentando, en lo posible, desarrollar todos aquellos aspectos que creemos interesantes que aparecen en la citada obra. No sabemos si hemos logrado completar esta labor, pero tenemos la intención de proseguir nuestra investigación sobre Valladares y otros autores del siglo XVIII. No obstante, se han escrito varios artículos sobre nuestro dramaturgo. Destacamos, entre otros, los de Gabriela del Monaco, Paul Guinard y Jerónimo Herrera Navarro que citamos tantas veces en el texto.

En la realización de este trabajo hemos procurado que el *corpus* estudiado de la obra de Valladares fuera lo más amplio posible. En el caso de que existiera más de una copia de la misma obra, hemos optado por la versión más conocida y representada.

Nuestra investigación se divide en dos partes: la primera trata de la vida y obra no dramática de nuestro escritor, exponiendo brevemente su labor como periodista editor del Semanario erudito (1787-1791), novelista

XI

y poeta lírico. La segunda se centra sola y exclusivamente sobre su producción teatral y la podemos resumir en estos puntos:

- Visión panorámica del teatro en el siglo XVIII con especial énfasis sobre la dramaturgia cultivada por Valladares, a qué grupo de dramaturgos pertenece, cuál era su actitud hacia el neoclasicismo y cuál la postura de los neoclásicos respecto a él.

- Estudio de la comedia histórica de Valladares, eligiendo un buen número de obras que creemos más representativas para analizarlas y buscar las posibles relaciones que guardan con la tradición dramática nacional.

- Análisis de algunas comedias sentimentales que permita conocer su temática y peculiar configuración dramática.

- Análisis de las comedias de magia, relacionando su éxito con el gusto del público, y haciendo hincapié sobre las opiniones del autor acerca de las supersticiones y las creencias de la época.

- Estudio de las dos tragedias escritas por Valladares, destacando las considerables diferencias entre lo que es tragedia neoclásica y la tragedia "popular". Es decir, obras que no observan los preceptos de los teóricos e introducen elementos destinados a agradar a un público mayoritario.

- Finalmente, estudio de sus sainetes, haciendo notar la validez de estas piezas como auténticos cuadros de la vida cotidiana madrileña de la época.

En cuanto al método utilizado para el análisis de las obras en este trabajo, en algunos casos trato directamente de los motivos de las comedias como en la comedia histórica. En otros, resumo el argumento y después analizo las ideas planteadas. En este sentido, me ha sido de gran utilidad el libro de Pataky Kosove: The "comedia lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865), que cito varias veces en el texto, y la tesis

doctoral inédita de Rosalía Fernández Cabezón sobre Gaspar Zavala y Zamora (7).

Para terminar, quisiera expresar mi gratitud a la Universidad cairota de Al-AZHAR, en la que aprendí y a la que pertenezco como profesor de filología española. Asimismo a la Universidad Complutense de Madrid que me acogió y me cualificó para seguir la labor docente. Conste igualmente mi agradecimiento a una serie de personas entre las que destaco a mi amigo el profesor Carlos García Peña, de la Facultad de Geografía e Historia, por sus orientaciones y ayudas que me prestó generosamente, a la profesora Rosalía Fernández Cabezón, de la Universidad de Valladolid, que amablemente me permitió consultar el original de su tesis y al profesor Joaquín Álvarez Barrientos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por facilitarme un ejemplar de su tesis sobre el teatro de magia en el siglo XVIII.

Un agradecimiento especial debo al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Municipal de Madrid, el Archivo Histórico Nacional, el Archivo de Protocolos de Madrid, el Archivo de Simancas, el Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid y el Archivo Diocesano del Palacio Arzobispal de Valladolid.

Debo agradecer profundamente a mi maestro y director de este trabajo el Dr. Emilio Palacios Fernández quien me inició en los estudios sobre el siglo XVIII. Su desinteresada ayuda, orientación y noble exigencia fueron motivos suficientes para seguir adelante en la realización de esta tesis.

Finalmente, no puedo concluir sin expresar mi sincera gratitud a todos los colegas que me han brindado - directa o indirectamente - su ayuda y colaboración para hacer posible este trabajo. Una deuda enorme he contraído con mi querida esposa Amal, cuyo nombre "esperanza" ha sido siempre un motivo suficiente para animarme y empujarme hacia adelante, se lo agradezco de todo corazón a ella y a mis hijos Mohamed, Mostafá y

XIII

Mohie-eddín que me propiciaron el ambiente adecuado para alcanzar este fruto.

NOTAS

- (1) Juan Antonio Ríos Carratalá, Vicente García de la Huerta (1734-1787), Badajoz, 1987, p. 15.
- (2) Francisco Aguilar Piñal, Poesía y teatro del siglo XVIII, Madrid. La Muralla, 1973, p. 5.
- (3) Antonio Valladares de Sotomayor, La gran victoria de España en los Campos de Vitoria, Madrid, 1814, p. 4.
- (4) Leandro Fernández de Moratín, "Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España", en Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, Madrid, 1944, p. 331.
- (5) Manuel Ovilo y Otero, Catálogo Biográfico y Bibliográfico del Teatro moderno español, desde el año de 1750 hasta nuestros días, Madrid, 1863, fol. 542.
- (6) Antonio Alcayde y Vilar, Don Antonio Valladares de Sotomayor (autor dramático del siglo XVIII) y la comedia El Vinatero de Madrid, ejemplar mecanografiado, Madrid, Universidad Complutense, 1915.
- (7) Rosalía Fernández Cabezón, La obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora, Valladolid, Universidad, 1986.

CAPÍTULO PRIMERO

VIDA Y OBRA NO DRAMÁTICA DE VALLADARES.

1. NOTICIAS BIOGRÁFICAS

La biografía de Don Antonio Valladares de Sotomayor, es decir aquellas circunstancias en que le colocó la suerte y que pudieron influir en su carrera literaria, es completamente misteriosa, diría yo, a pesar de la gran fama y reputación que alcanzó en su tiempo tanto como editor de papeles periódicos, o como dramaturgo, novelista y poeta. Los pocos datos existentes sobre él en los repertorios biográficos se reducen a juicios críticos.

Sobre su origen y procedencia, Jerónimo Herrera Navarro (1) nos informa que "...llegó a Madrid procedente de la Villa de Olmedo (Valladolid), en que tenía parientes..." según declara el propio Valladares en la dedicatoria de su obra El Prado por adentro y el Philosopho por afuera (2).

También en un episodio narrado en su novela La Leandra, Valladares se refiere a un hecho autobiográfico. En el tomo VII, uno de sus personajes, Ramona, cuenta su historia diciendo así:

"Mi Patria es una de las mejores villas de Castilla la Vieja (...) La hacienda que heredó mi padre de los suyos no fue otra que la buena instrucción que le dieron. Ella, su estudio, aplicación continua a los libros (...) Le dieron siempre lugar entre los literatos, y aun sus obras le hicieron pasar por uno de ellos (...) Ellas están impresas, son muchas, y todas se celebraron, y para su subsistencia, la de su familia, y las de muchos, produjeron (...) Las obras literarias que dió a la luz pública llenaron todos sus deseos." (3)

Apoyándome en estas noticias, me desplazé a Valladolid con la ilusión de aportar algún dato biográfico nuevo sobre nuestro autor; pero desgraciadamente no lo he podido conseguir. Sin embargo, el único resultado de la investigación que llevé a cabo en aquella ciudad

vallisoletana, podría ser que seguramente Valladares no nació en Olmedo, ni tuvo parientes allí (4).

Al no encontrar partida de bautismo no podemos precisar la fecha de nacimiento. Pero Jerónimo Herrera (5) coincide con Antonio Alcayde y Vilar (6) en que Valladares nació en el año 1740, apoyándose ambos en la nota manuscrita, puesta por el propio Valladares, en una de sus comedias en la que se lee:

"Esta es la primera comedia que hice
año de 1758. De edad de 18 años." (7)

Sin embargo al mismo tiempo, nuestro dramaturgo manda una súplica al Rey Don Fernando VII, en abril de 1818, en la que dice:

"... con lo que sea de su Real agrado
señalarle para su existencia el corto
resto que le queda de vida sobre 80
años que tiene." (8)

Ahora bien, suponiendo que Valladares tenía en aquel entonces ochenta años justos - aunque pueden ser más de ochenta dado el sentido de aproximación del adverbio "sobre" -, haciendo cálculos, resultaría que nuestro escritor nació en el año 1738.

Así, pues, su infancia transcurre en el período de los últimos años del reinado de Fernando VI que comienza con la Guerra de Sucesión, finalizando con la Paz de Aquisgrán en 1748. Esta Paz que señala, si no el comienzo, por lo menos un gran avance en la restauración del Ejército y de la Marina y en la reconstrucción económica del país en el siglo XVIII (9)

Entonces la infancia de Valladares se desarrolla en unas condiciones favorables para el inicio del proceso de reforma, un proceso que el Padre

Feljóo nos lo describe, en la Dedicatoria que realiza en el tercer volumen de sus Cartas eruditas, el 12 de junio de 1750, al Rey donde dice:

"Pero sé, que el régimen que hay ahora, es el que nunca hubo. Así se ven efectos de él, qual en España nunca se vieron (...) Vemos amontonar materiales para aumentar la Marina (...) Vemos promover mas, y mas cada día las Fabricas de que España padecía una extrema indigencia. Vemos fortificar los puertos (...) Vemos romper montañas para hacer mas tratables, y compendiosos los caminos. Vemos abrir azequias en beneficio de las tierras, y manufacturas. Vemos engrossar el comercio (...) Vemos establecer escuelas para Nautica, para la Artillería, y todo lo demás (...) Vemos formar una insigne de Cirugía (...) Vemos pagar exactamente los sueldos (...) Vemos atraer con el cebo de gruesos estipendios, varios insignes Artífices Extrangeros (...) Vemos trabajar en la grande y utilissima obra de reglar la contribucion de los Vasallos (...) Pero cómo se hace todo esto? Con qué caudales? Esta es la grande maravilla del Reynado de V. M."(10)

Este era el panorama de España, cuando Valladares vivía su primera infancia. Mientras que su juventud y madurez transcurren en el período de mayor apogeo del reformismo y de la ideología ilustrada.

Cuando Carlos III llegó a España a posesionarse de la Corona en 1759, Madrid presentaba un aspecto lamentable lo cual causó una impresión poco halagüeña al nuevo monarca. Leamos lo que nos refiere el Conde Fernán Núñez:

"La Villa de Madrid tenía una suma considerable destinada para su limpieza, en que, como sucede ordinariamente en semejantes fondos, nada perdían algunos de los que los manejaban. Visto el estado de inmundicia en que estaba la Corte de España, merece hacerse mención para la posteridad, del método que se empleaba para limpiarla, por medio de lo que llamaban LA MAREA, pues como es de esperar que no vuelva a verse, es bueno dar una idea de ello, para que sepan los venideros de lo que les ha librado el rey. La Villa tenía una porción de carros o cajones bajos, sin

ruedas, que en lugar de ellas tenían unos maderos redondos, tirados por una mula, que dirigía el que iba dentro de pie, apoyado en el palo, y así se iba arrastrando todo lo grueso de la inmundicia. Este paseo que generalmente se hacía de noche, iba precedido de gentes con hachas, que marchaban delante, a los lados y detras de los carros y en seguida de éstos venían muchos hombres en una fila con escobas, que iban barriendo lo que ellos no podían arrastrar. Esta pestífera comitiva, cuya fetidez, como puede creerse, se anunciaba desde muy lejos, se dirigía a varias alcantarillas o sumideros grandes que había en varios puntos de la Villa cuyas casas inmediatas estaban infectadas de sus hálitos (...) Yo hubiera deseado quedase un cuadro exacto que representase una calle de Madrid en el momento de la Marea; y otra al lado limpia, empedrada, iluminada, barrida y regada dos veces al día, como lo están en el día todas las de la Capital, gracias al tesón de Carlos III." (11)

Por otra parte, la reina María Amalia de Sajonia nos informa a través de su correspondencia con don Bernardo Tanucci, a quien Carlos III dejó en Nápoles como primer ministro de su hijo, que:

"Los secretarios se hallan llenos de terror y trabajan como perros. Más hacen en una semana que antes en seis meses. El País, contento de su señor, no cesa de bendecirle y confío que esto se irá en aumento por las sabias disposiciones que se van dando." (12)

Así, pues, comenzó Carlos III su reinado. El año 1760 es fecundo en cuanto a medidas de reforma de la Economía se refiere. Entre éstas destacan las de regulación de importación de productos, fábrica de bayetas finas, extracción de moneda por los puertos, exportación de seda; el trigo se vendería únicamente al precio de tasa; se implantó la pena de muerte al ladrón de más de veinte reales...etc

Según Vicente Rodríguez Casado, en 1768 se producen reformas importantes en la Capital; se divide Madrid en ocho zonas, y éstas en otros tantos barrios, dirigidos cada uno de ellos por un alcalde, elegido entre los vecinos, que se ocupaban de censar los habitantes, entrantes y salientes,

vigilaban los comercios, oficinas publicas y posadas. Se encargaban del alcantarillado, alumbrado de calles, de descubrir a mendigos y vagos, y en general velaban por el orden público. Esta organización administrativa se generalizó posteriormente en otras ciudades (13)

Entre todas estas disposiciones y proyectos reformistas transcurrió la juventud de Valladares, lo cual afectaría mucho en su formación y, consecuentemente, en su producción literaria como veremos más adelante.

De las circunstancias de su vida no conocemos sino algunos desplazamientos o incidentes. En cambio, de su actividad literaria se sabe bastante, y de su laboriosidad y contribución en las manifestaciones literarias y culturales de su época. No dejó ninguna actividad reformista sin participar activamente en ella, como, por ejemplo, en el caso de las Sociedades Económicas de Amigos del País.

Estos organismos que tanta importancia tuvieron en la vida cultural del país, los considera Juan Sempere y Guarinos como uno de los hechos principales del que se considera el rey ilustrado, por excelencia, de los reinados españoles. Se crearon con Carlos III escuelas del saber para beneficio del país con gastos mínimos y fomentaron el interés y el entusiasmo de las clases más altas, aumentaron el gusto por la cultura y fueron una ayuda para las mejoras económicas y políticas, abriendo nuevos campos e ideas y aumentando el nivel en todos los ámbitos del saber (14)

Mientras que Vicente Rodríguez opina que estas Sociedades fueron un gran instrumento de política interna del que se valieron Campomanes y Floridablanca, y que sirvió al mismo tiempo, como vivero en que se cultivaban las personalidades reformistas del mañana (15)

En 1785, Valladares es miembro de la Sociedad de Amigos del País de Osuna como socio numerario y con el cargo de Administrador de la Renta de Correos (16): esta Sociedad fue fundada, el 20 de mayo de 1780, por D. Luis Arcadio Parejo, Marqués de Casa Tamayo, y fue bautizada bajo el

nombre de Sociedad Uraonense de Amigos del País (17). Las acciones se proyectaban en dos vertientes: la educativa y la benéfica.

"En lo educativo, la escuela de niños ocupa la actividad primordial, seguida de la tertulia matemática. En lo benéfico, la Curaduría y Sosténimiento de la Casa de Misericordia de niñas huérfanas absorbe los esfuerzos e ilusiones mayores de los socios." (18)

Como queda dicho, Valladares era socio de la Sociedad Uraonense con carácter numerario, es decir, residente, porque según los estatutos de la misma, refiriéndose a las clases de socios, establecen:

"Numerarios se entiende de los que havitan de continua asistencia en Osuna, y pueden concurrir a las juntas ordinarias y extraordinarias de la Sociedad." (19)

Por lo tanto nuestro autor residió, al menos, durante dos años. En 1787 inicia la publicación del Semanario erudito, que se edita en Madrid, aunque su nombre aparezca en la lista de suscriptores de la obra, en la misma ciudad de Osuna y con el mismo cargo (20); lo que supone, al parecer, una contradicción.

En 1789 desaparece de dicha lista, de lo que puede deducirse que residía en la Capital. El que aparezca entre los suscriptores de su propio periódico puede deberse a su deseo de aumentar ésta o de darle prestigio.

A partir del año 1791, una vez suspendida la publicación del Semanario debido a la famosa decisión del Conde de Floridablanca, Valladares empieza a padecer los pesares de la deuda y de los acreedores. Una de las causas de estas deudas es, seguramente, el haber invertido mucho dinero en la compra de manuscritos. Se encontró en la ruina, padeciendo suma pobreza e indigencia. El mismo nos da buena idea de su estado en una súplica al rey Fernando VII, en la que solicita una pensión y el permiso de la impresión, con privilegio, de dos obras periódicas:

"Sin embargo, la continuación de esta obra, creo produzca; si no lo que aquella prometía (se refiere al Semanario erudito), a lo menos lo suficiente para pagar el coste de mi entierro, y a algunos de mis acreedores, porque teniendo infinitos deudos, es mucho más crecido el número de deudas; siendo la peor de todas la de la casa que habito, cuyo formidable casero me persigue cruelmente, sin hacerse cargo de que si no pago la en que existo, es porque está peor un vivo sin casa que un muerto sin sepultura.

En efecto, señor, ya estaría mi obra en la prensa si yo pudiera supeditar un pequeño reparo, y es, que a S. M. conozco, adoro, y venero por su Real persona, pero no por sus retratos en la moneda, pues ni aún la más pequeña, que es un realito, me acompaña." (21)

Esta solicitud fue denegada. Su situación económica era muy crítica, como podemos percibir de lo citado, y el escritor no podía esperar. El día 9 de julio de 1818 vendió por escritura pública, otorgada en Madrid ante D. Manuel López Rivas, a D. Francisco Javier de Burgos - que sería ministro del Fomento quince años más tarde - una gran colección de manuscritos y un real privilegio que tenía para publicarlos periódicamente, en la cantidad de 18.000 reales de Vellon, siendo el pago de la misma en tres plazos iguales; el primero de ellos en el acto, el segundo para el día 8 de enero de 1819 y el tercero para el día 8 de julio del mismo año (22).

Por falta de información, no sabemos si Javier de Burgos llegó a satisfacer los otros dos plazos, y si con el producto de esta venta Valladares pudo enjugar sus deudas. De lo que no cabe duda es de que le serviría como un alivio en su lamentable situación.

A tantos sucesos adversos que se acumulan en la persona de nuestro dramaturgo, hay que sumar, además, un proceso inquisitorial, tan frecuente, por otra parte, en la época.

El Tribunal del Santo Oficio, fundado, en su acepción moderna, por los Reyes Católicos en 1478 debido a la especial situación de España

respecto a judíos y musulmanes, y posteriormente como instrumento eficaz contra la Reforma Protestante, venía luchando desde el siglo XVI, contra la penetración de ideas reformistas; a principios del XVIII, trata de combatir las tesis jansenistas y galicanas; y, a partir de 1750, el enemigo número uno sería el filósofo y el enciclopedista (23). En la última década del siglo, el Estado, con Floridablanca al frente, temeroso de la situación francesa y sus posibles repercusiones en España, comienza a echar marcha atrás en sus afanes aperturistas. De nuevo se alía a la Inquisición en una censura más eficaz.

El proceso inquisitorial de Olavide, este literato ilustrado e impulsor de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía e Intendente de las mismas, no constituye el caso único:

"Si la Inquisición no se atrevió a castigar a Aranda, Roda, Almodóvar, a pesar de las denuncias contra ellos, otros de alto rango gubernamental o de clases intelectuales, tuvieron que ver con el Santo Oficio." (24)

Habría que citar entre estos intelectuales al fabulista Samaniego, que fue inculcado ante la Inquisición de Logroño; a Tomás de Iriarte, que hubo de comparecer ante el Tribunal de Corte para abjurar ante él de sus errores y ser absuelto *ad cautelam* en el transcurso de un autillo de fe secreto. Su hermano, Bernardo de Iriarte, en cambio, fue condenado a prisión y a confiscación de bienes, lo cual no llegó a cumplirse por la alta situación de que gozaba en la Administración. Clavijo y Fajardo, redactor del periódico literario El Pensador, fue también citado ante la Inquisición y tuvo que someterse a una abjuración. Luis de Cañuelo, otro periodista literario, fue igualmente condenado a una penitencia espiritual y a suspender la publicación de su periódico, El Censor, en 1786.

Se puede citar aún al poeta y sacerdote Juan Iglesias, a Meléndez Valdés por haber leído a Puffendorf, Grotius, Rousseau y Montesquieu; al propio ministro Urquijo por haber traducido La Morte de César, de Voltaire, que fue absuelto *ad cautelam*, pero obligado a hacer desaparecer su obra (25)

El caso de Valladares se parece mucho al de Tomás de Iriarte y al de Samaniego, ya que ambos fueron acusados de haberse expresado injuriosamente respecto a la Inquisición y a las Ordenes monásticas, atribuyéndoles la ignorancia y decadencia de España.

El día 28 de marzo de 1818, una tal María de García Acosta, que vive en Granada pero había pasado un tiempo en Madrid y conocido a Valladares, delata a éste ante la Inquisición de Granada, a causa de varias proposiciones:

"Digo yo María García Acosta, mujer de Josef Saquez que aviendo estado en Madrid, en tiempo de los franceses, frequente, un poco tiempo, la casa, de Don Antonio, Bayadares, de Sotomayor, éste componía libros, y comedias y tenía imprenta, bivia, arimado, a el Convento de la Merced no me aquerdo, del nombre, de la calle, ni el numero, de la casa, por aber, seis, años que me vine, era biudo y tenía una mosa, que decia era sobrina; a este tal, Don, Antonio, le oi, algunas cosas escandalosas, de que el sexto mandamiento, no era pecado, y que los franceses avian, echo bien, de quitar los conventos porque los frailes, tenían la culpa de que uviera tantos, tontos; este ombre, presumia, de gracioso, y todo esto, lo decia, en bufonada, y lo tenían, muchas personas, porque estava, un poco de mente; yo no se, su interior, qual seria; yo lo declaro para descargo, de mi consiencia." (26)

Recibida esta denuncia, el inquisidor de Granada la remite a Don José Blanco y Moran, Comisario del Santo Oficio, pidiéndole que haga comparecer a tal delatora ante sí para informar a la Inquisición de la "fe y crédito" que merezca lo dicho por la misma.

Efectuada la comparecencia, Don José Blanco remite la declaración al Inquisidor de Granada, Don Miguel de Josta, quien se la devuelve a efecto de ratificarla y remitirla de nuevo. Se manda la declaración, ratificada ya, al inquisidor fiscal del Santo Oficio, quien resuelve averiguar la dirección de Valladares y solicitar informe al cura de su Parroquia, sobre "su vida",

"costumbres", "sentimientos religiosos", y "su cumplimiento de los preceptos de la Iglesia"; igualmente si se hallaba en "su cabal juicio", si "se embriaga", o tiene algún otro "mal o vicio que le prive de su cabal conocimiento." (27)

El día 20 de mayo, el Tribunal del Santo Oficio manda a pedir tal informe a Don Francisco Calleja, cura de la Parroquia de San Lorenzo, a la cual pertenece Valladares, recibíéndose la siguiente respuesta:

"He tomado los informes que ese Tribunal se sirvió cometer a mi antecesor el Dr. Don Francisco Calleja, cura de esta Parroquia de San Lorenzo en 6 de junio del presente año, y de ellos resulta que Don Antonio Valladares de Sotomayor que vive Calle de Sta. Ysabel núm. 19 Q^{to}. 2^º tiene por ejercicio la composición de varias piezas periódicas, históricas, y dramáticas; que su edad es octogenaria, sus accidentes gota, sus costumbres honestas, su religión parece ser la Católica, apostólica, romana, sus potencias parece estar en todo su vigor a pesar de su edad; que no consta tener el vicio de la embriaguez; y que en su conversación parece buen cristiano y adicto al Rey, y a la Patria. Lo quanto puedo informar en el asunto." (28)

Habiendo recibido este informe, el Inquisidor fiscal, D. Zorrilla de Velasco, resuelve lo siguiente:

"El Inquisidor fiscal de este Santo Oficio ha visto el informe del cura párroco interino de San Lorenzo, Don Ciriaco Ximeno en el expediente contra D. Antonio Valladares Sotomayor, por proposiciones, y dice: que abonando su conducta dicho párroco interino, y no resultando otro conteste que una sobrina del delatado, de cuyo secreto y veracidad puede dudarse, entiende, que debe sobreseerse en esta sumaria, anotándolas en donde corresponde." (29)

Así, se absuelve a nuestro autor, a raíz de este documento que avala su conducta y buenas costumbres.

Es notorio que en el siglo XVIII, las sentencias del Tribunal del Santo Oficio fueron generalmente suaves y no implicaron sino raramente penas aflictivas. Pero el mero hecho de ser llamado a comparecer ante este Tribunal, constituye por sí mismo una nota de infamia que pesaba gravemente sobre los acusados y sobre todos los suyos. Como hemos visto, Valladares no llegó a comparecer, y por lo tanto suponemos que este caso no le causó ningún daño moral.

En lo que respecta a la fecha de su fallecimiento, Antonio Alcayde y Vilar nos informa que fue en 1814, o poco más tarde:

"Poco debió sobrevivir Valladares a esta fecha (se refiere al 20 de agosto de 1814); pues como se ve, en la dedicatoria habla de sus muchos padecimientos físicos." (30)

A mí me merece más crédito la opinión de Jerónimo Herrera (31) de que Valladares murió en 1820, año en que publica su última obra conocida: los tomos III y IV de Tertulias de invierno en Chinchón (32), porque el día 18 de marzo del mismo año aparece una reseña de la obra en el Diario de Madrid en la que leemos:

"... el número de los tomos que contendrán nuestras tertulias queda al arbitrio del público señalarle, porque mientras subsista comprando, estamos dispuestos a permanecer escribiendo..." (33)

Y un mes después, 17 de abril de 1820, aparece otra reseña en la que se señala: "los señores suscriptores al tomo 3º de las Tertulias de Chinchón acudirán a recibirle, y satisfacer el 4º que queda en prensa, a las librerías donde se hayan suscripto." (34)

Sin embargo, nuestro dramaturgo no escribió más tomos, según parece, de la obra, por lo cual deducimos que falleció en este mismo año (35)

1.1 VALLADARES PERIODISTA

El siglo XVIII es un período de fuertes contrastes en el panorama del periodismo español: pobreza publicística, consolidación, apogeo y silencio impuesto desde el poder. Los periódicos muestran algunas de las características de la etapa de madurez posterior y abarcan una amplia temática: moral, religión, ciencia, arte... etc.

"Estos periódicos han sido incluidos generalmente en dos grandes géneros: diarismo literario y gaceterismo informativo: su aparición es ya regular y seriada: anual, bianual, semestral, mensual, y por primera vez alcanza periodicidad diaria en 1758." (36)

Hay, pues, una prensa inspirada directamente por el pensamiento ilustrado y enciclopedista que convive con las primitivas formas de periodismo informativo.

María Dolores Sáiz (37), hace una valoración de la prensa en este siglo, dividiéndolo en varias etapas. El primer tercio, no tiene una prensa diversificada a pesar de la proliferación de gacetas; la etapa de consolidación de la prensa (1737-1750), en la que el periódico más representativo es el Diario de los Literatos de España; la época de madurez y especialización de la prensa dieciochesca (1750-1770), en la cual destaca El Pensador como la publicación más importante del bloque de periódicos dedicados a la crítica social y de costumbres. La década de los ochenta es la etapa de apogeo periodístico y se extiende hasta 1791. En este lapso se renueva la prensa informativa y la dedicada a la literatura. Surge también una prensa erudita y se generalizan las publicaciones periódicas sobre Economía. El Censor es buen ejemplo de este apogeo periodístico.

La última etapa, representada por los años finales de la centuria, ve truncarse el desarrollo periodístico por la legislación restrictiva del Conde

de Floridablanca que provoca la supresión de toda la prensa, exceptuando la Gaceta y el Diario de Madrid.

Como la prensa representaba uno de los cauces principales del desarrollo del pensamiento ilustrado en España, hablemos, pues, de la aportación de Valladares a este campo. Una aportación reflejada por su Semanario erudito (38). El primer número de esta publicación aparece el día 30 de abril de 1787; con una periodicidad semanal y comprendía, normalmente, seis pliegos de unas cincuenta páginas y costaba cuatro reales.

El Semanario erudito se imprimía en la imprenta de Don Blas Román hasta el tomo 24 y del tomo 25 al 34, y último, en la Imprenta de Don Antonio Espinosa. Se vendía en "el Despacho principal del Semanario, Calle del León, frente de la del Infante; en las librerías de Mafeo, Carrera de San Gerónimo; en la de Bartolomé López, plazuela de St^o. Domingo; en la de la viuda de Sánchez, Calle de Toledo; y en los puestos del Diario", según se hace constar en el propio Semanario.

El objetivo de esta publicación era divulgar las obras olvidadas de los escritores españoles, sobre todo las del siglo XVII, desconocidas por sectores muy amplios de la sociedad española. Valladares se proponía dar a conocer las creaciones políticas y literarias de sus antecesores y presentarlas como materia de reflexión. Para él resulta evidente la falta de protección a la literatura de los siglos XVII y parte del XVIII, provocada, a su parecer, en gran medida por los avatares de la política exterior. (39)

Valladares esperaba contribuir al desarrollo de la cultura y del progreso a partir de un análisis detenido de las obras de escritores del pasado, por eso evoca las obras de Nebrija, el Brocense, Francisco de Vergara, Simón Abril, Arias Montano, Melchor Cano, Carranza, Martín Pérez de Ayala, Diego de Mendoza, Zurita, Suárez, Antonio Agustín y Juan de Mariana.

Aunque se hace eco a la vez del pensamiento crítico de su época respecto a las clases privilegiadas, sobre todo el clero como bien lo subraya María Dolores Sáiz al describir la obra:

"El Semanario erudito refleja el patriotismo entusiasta de su autor, que exalta el ingenio español y manifiesta una clara finalidad didáctica: los españoles debían conocer la lucidez y perspicacia de los autores del siglo de Oro, y de algunos escritores olvidados del siglo XVIII. Valladares es un recopilador y un ilustrado en el que confluyen algunos de los rasgos destacados de los hombres del siglo de las luces; lo mismo que Campomanes, exalta la educación popular y la cultura, propugna el desarrollo de las artes, las ciencias y las letras, y critica a los estamentos privilegiados en concreto al clero, al que acusa de sustentar privilegios desmesurados y de ser en buena medida culpable de la decadencia de las letras." (40)

La mayoría de las obras publicadas en el Semanario son inéditas y están dedicadas a temas de política, literatura e historia, y a cuestiones de actualidad: el regalismo, los gremios, el comercio, la industria, etc... Entre los autores incluidos cabe citar a Quevedo, a cuya obra dedica todo el tomo primero. Además de las obras publicadas en el periódico, de los siglos XVI y XVII, incluye obras de ciertos autores del siglo XVIII para atraer la atención del público por su actualidad(41).

Publica algunas obras de Saavedra Fajardo, los Avisos de Pellicer, obras del Padre Sarmiento, de Burriel, del Padre Isla, Mayans y Siscar y algunos textos desconocidos de Macanaz. También publica muchos manuscritos inéditos sobre problemas políticos y coloniales, temas de literatura, economía, biografía de españoles célebres, y muchos documentos de utilidad para la Historia de España.

El periódico tuvo gran éxito, a pesar de la crítica de algunos lectores por "falta de rigor" en la selección y clasificación de las obras que publicaba. Este éxito, el propio Valladares nos lo describe así:

"... logró tantos elogios de los sabios nacionales, y extranjeros, que la graduaron por la mas grande, mas excelente, y propia para la pública ilustracion." (42)

Hablando de la crítica recibida, el editor la atribuye a "maldicientes" que no se convencen con nada, porque la "envidia" les ciega la vista y no ven más que defectos. (43) Para él la crítica de los verdaderamente instruídos, descubre los defectos de las obras, disculpando a sus autores, porque saben que "solo en el cielo no se yerra."

Richard Herr, por su parte, califica al Semanario erudito como "único en la prensa española de la época." (44) Mientras que Francisco Aguilar Piñal lo incluye entre los títulos de periódicos más importantes, en el balance que hace de la prensa del siglo, junto a los de Memorias eruditas, Mercurio Histórico y Político, Estafeta de Londres y Diario Estrangero, agrupándolos todos como continuación del Diario de los literatos. (45)

En cuanto a la naturaleza de los suscriptores del Semanario erudito, una buena parte de ellos eran clérigos o instituciones religiosas, y miembros de la clase noble; pero en su mayoría pertenecían a la clase de hidalgos o gentes comunes y también a la burocracia del gobierno desde las más altas a las más bajas categorías, así como médicos, abogados y profesores. Basta con echar un vistazo a las listas de suscripción, incluidas en el Semanario, para encontrar nombres muy destacados como el de Floridablanca, Lerena, Campomanes, Jovellanos, José Antonio de Armona - Corregidor de Madrid -, el también periodista Francisco Mariano Nifo, etc...

También, hubo quien se suscribía por más de un ejemplar, tal como fue el caso de la Condesa de Miranda, por dos ejemplares; el Duque de Híjar y el Marqués de Astorga, por otros tantos. Había casos en que las suscripciones eran por siete ejemplares e incluso 13 o 24. Otras suscripciones se hacían por tiempo limitado, por uno o dos años, como fue el caso del señor Don Miguel Josef de Azauza, Intendente de la provincia de Toro, o el del señor Don Juan Felipe Osorio Galos Montenegro,

Teniente del Regimiento Provincial de Pontevedra . Según aseguró Dolores Sáiz:

"Entre 1787 y 1790, los suscriptores del Correo oscilan entre 265 y 305; en 1785 el Memorial Literario declaraba 715 suscriptores, el Semanario erudito, 325, y el Espíritu de los mejores diarios, el de más amplia tirada, 765." (46)

Así vemos que el Semanario erudito ocupaba un lugar nada despreciable entre los periódicos de la época, según la estadística señalada, después del Espíritu de los mejores diarios y del Memorial Literario.

En cuanto a la distribución, la zona principal, conocemos que es Madrid con 128 suscriptores, seguida a gran distancia por Cádiz, con 24, mientras Barcelona, sin embargo, sólo contaba con 12 suscriptores. (47)

La publicación del Semanario siguió su curso normal hasta el 24 de febrero de 1791, cuando el Conde de Floridablanca suspendió la publicación de todos los periódicos, excepto La Gaceta y el Diario de Madrid, como se indicó, para evitar la penetración de propaganda favorable a la Revolución Francesa. Esta prohibición incluyó también todos los libros franceses relativos a la Revolución, a fin de prevenir toda introducción clandestina de la misma. Las Universidades recibieron, en este sentido, órdenes estrictas suprimiendo la enseñanza del derecho natural. Así que:

"...la medida causó gran disgusto, especialmente entre la juventud literaria, que al caer Floridablanca esperó inútilmente del Conde de Aranda que la anularía..." (48)

Más disgusto aún causó la medida a Valladares, quien había producido ya 34 tomos, gozando de bastante prestigio y manteniendo el mismo nivel de aceptación. Ocurre esto, además, en un momento en que el editor había realizado grandes inversiones para la mejora de la publicación.

Una vez suspendida la publicación del Semanario, que representaba el único apoyo para la subsistencia de su familia, Valladares realiza una serie de intentos a fin de continuar su obra. Como fruto de éstos, el día 30 de junio de 1792, su Majestad el Rey le concedió su real permiso para que pudiese continuarla "con la precisa calidad", pasando primero los manuscritos por la censura. (49)

Efectivamente, Valladares presenta los manuscritos, que tenía previstos para la publicación, al Juez de Imprentas, D. Josef de Colón, quien los entrega, a su vez, a un "sugeto de superior juicio e instrucción" y de confianza para que haga la censura correspondiente. En su dictamen, este censor, del que D. Josef de Colón no revela su nombre, opina que:

"...parece que convendría presentarlo al público con más dignidad, para lo que sería preciso renovar, y corregir el método." (50)

El Censor alega que Valladares, en esta obra, es "colector de manuscritos" cuyo mérito consiste en la elección de los materiales, en su colección, orden, o distribución y, por último, en el juicio, crítica, observaciones, notas y discursos que los acompañan. Su conclusión final es que:

"Resulta de todo que los papeles presentados no contienen cosa alguna contra la Religión, Costumbres, ni leyes del Reyno; pero que es conveniente corregirlos, y darles más dignidad, siguiendo el methodo que dejo propuesto. Este es mi dictamen." (51)

A través de una carta de Valladares, nos enteramos de que, hasta febrero de 1796, los manuscritos no habían sufrido la censura y por lo tanto, no habían tenido la licencia correspondiente para la publicación; por eso solicita en este memorial que se apresure el Consejo de Estado en terminar este asunto porque está "en la precisa obligación de corresponder con los suscriptores" que tienen anticipado el pago de algunos tomos. Tampoco tuvo respuesta a esta solicitud, por lo que en el

año 1798, Valladares se halla en una situación económica muy crítica porque:

"La deuda considerable, que anteriormente había contraído, me cerró el paso para la continuación de mi Semanario y el tiempo que se transcuraba sin usar de este medio único para mi subsistencia, solo servía para aumentar la miseria, que experimenté al fin." (52)

Por eso presenta un Memorial detallado a D. Francisco de Saavedra, Secretario de Estado, solicitando que se le proporcione una ayuda de costa para poder continuar la impresión del Semanario y de otras obras suyas, alegando para ello el descubrimiento, que había hecho cuando el Conde de Floridablanca era Primer Secretario de Estado, de una gran cantidad de "valiosos manuscritos" que se empleaban "en envolver bizcochos en una confitería" de la Calle de La Luna.

El intento no prosperó, por lo que Valladares volvió a escribir otro Memorial a D. Juan de Saavedra, sugiriendo la publicación de un Real Diario erudito que principiara con el tomo 35, como continuación del Semanario. Al mismo tiempo, solicitaba los auxilios necesarios, como el franquearle las Reales bibliotecas para "extraer las preciosidades inéditas"; nombrar a Don Pedro Estala como Censor de la obra; autorizar la impresión en la Real Imprenta y que el Rey expidiera un decreto mandando a las "bibliotecas y librerías públicas de Conventos, Universidades, Catedrales, Sociedades y de particulares de España y sus Indias", que se suscriban a un ejemplar. (53)

A últimos de diciembre de 1800, desde Palacio se manda el proyecto de Valladares a D. Ramón Cabrera, pidiendo un informe sobre la utilidad del Diario, que se había cambiado su título a Diario de España histórico-erudito, político, y moral. El informe es favorable en cuanto a la idea del proyecto, pero desaconseja las otras solicitudes, por lo que no llega a cuajar por la insolvencia económica del editor.

Valladares no se cansa en sus intentos, dada su situación que expresa en su carta a D. Pedro de Cevallos, del 13 de mayo de 1802, en los términos siguientes:

"En el día, Sor. Exc^{mo}, me hallo rodeado de acreedores, confundido en el seno de la miseria, padeciendo todos los rigores de la gota, que padezco, y por instantes me consume, mi dilatada familia sin el menor asilo para alimentarse, y en fin, todos en la situación más dolorosa." (54)

Al final, le suplica favorecerle con una ayuda de costa que facilite la impresión de un sólo tomo de su novela La Leandra; para que con el producto de éste se efectúe el otro; y así sucesivamente. Por fin, Don Pedro de Cevallos le comunica, el 25 de mayo de 1802, que se le concede un socorro de 1.500 reales por una sola vez. (55)

En 1804, Valladares intenta promover otra publicación: Almacén de frutos literarios inéditos de los mejores autores (56), que según anuncia en su prospecto será semanal, que saldrá al público los lunes, con un cuaderno de seis pliegos, y que la obra tendrá principio el día 9 de abril; al final de cada tomo, que constará de seis cuadernos o treinta y seis pliegos, se pondrá un índice de las obras que comprenda. La suscripción se hará por uno o más tomos al precio de 18 reales por cada uno, recogiénolos en donde se suscribe, y de 21 reales llevando los cuadernos a las casas cada semana (o sea por entrega). Los de fuera de Madrid pagarían 24 reales por cada tomo; cada cuaderno costará cuatro reales (el mismo precio del Semanario erudito) a los que no se suscriban.

Estas suscripciones se harían en la "Librería de Escribano, Calle de las Carretas", en la "del Diario, plazuela de Santo Domingo"; en la de "Ranz, Calle de la Cruz"; en la de "Espejo, Calle Jacometrezo n^o 8"; en el "puesto del Diario, Calle de Atocha"; y en el "de Comedias de Sánchez, Calle del Príncipe". En Sevilla, en la "Librería de Berard, Blanchard y Compañía"; en Granada, en la de "Colón"; en Bilbao, en la de "Marín"; en Salamanca, en la de la "Viuda e hijos de Alegría"; en Zaragoza, en la de "Luna"; en Valladolid,

en la de la "Viuda e hijos de Santander"; en Cuenca, en la de "Peñalver"; en Barcelona, en la de "Sastres"; y en Valencia, en la de "Mallén". (57)

El objetivo del Almacén, según Valladares, es formar una apología que rectifique la acusación que vienen atribuyendo los escritores extranjeros, "antiguos y modernos", a la nación española de recoger y conservar "las preciosas e inmensas obras manuscritas que sus hijos produjeron y no publicaron", de los cuales dice Valladares:

"Lo cierto es que de estas admirables producciones manuscritas se hizo despues un famoso comercio entre algunos ignorantes españoles que con cuidado las conservaban, y varios sagaces extranjeros que con eficacia las pretendían; los quales, trasplantándolas a sus patrias, y decorando sus cláusulas con los colores de y sentimientos propios de su carácter y gusto, nos las devolvían impresas en sus respectivos idiomas como hijos propios(...) Bien pudiéramos lisongearnos de que sería única en su especie esta obra, si aquellos sugetos que conservan preciosos manuscritos por una magnificencia de sus estantes, y para que vinculados en sus casas pasen a ser herencia de sus descendientes, sin que estos ni otro alguno se utilice de su instrucción, inflamándose de amor patriótico, nos los cediesen para que ocupasen lugar en ella, y se difundiesen en todos las luces que ofrecen." (58)

En la obra se supone que dos amigos literatos, Cándido y Aniceto, animados de celo patriótico, ofrecen los manuscritos que conservan para la pública instrucción. Además, pretenden, a través de narraciones sobre rasgos peregrinos y anécdotas, enseñar la gloria de la virtud, los funestos efectos del vicio y los admirables de la buena educación; ensalzan los beneficios de la humanidad, lealtad a los soberanos y reverencia a sus ministros. Todo ello quedaría ilustrado con la inclusión de "poesías de mérito" para que ocupen su lugar en la obra.

Efectivamente, aparece el número uno del Almacén el lunes día 9 de abril de 1804. Pero nada más salir el segundo, se suspende el permiso de publicación de la obra, o "cualquier otros papeles" del autor, el día 29 del

mismo mes por dar a la luz un escrito titulado: El bien y el mal de España, a puertas abiertas y a puertas cerradas, de D. Miguel Antonio de la Gandara (1759), y el rey manda que se recojan todos los ejemplares que estén a la venta, tanto en Madrid como en las diferentes ciudades del Reino. Al mismo tiempo ordena al Gobernador del Consejo de Castilla que pida explicaciones a los Censores de obra sobre los motivos y fundamentos que les hicieron aprobar la publicación. Sin embargo, no hemos podido localizar ningún ejemplar de la obra.

El día 11 de mayo, se le remite al rey el dictamen de ambos censores, que eran D. Pedro Estala, bibliotecario de los Reales estudios de San Isidro, y D. Juan Antonio Pellicer, bibliotecario Decano de S. M., en el que dan una serie de razones para justificar el permiso de la publicación que habían concedido, entre las cuales el no tener ninguna "doctrina contra la Religión", ni las "Buenas Costumbres", ni las "Regalías de S. M.", y que de estos "papeles" hay copias en "manos de los curiosos" desde que fueron escritos en 1759, lo que equivale "una especie de publicación". No obstante, la respuesta regia no es la esperada y se arguye:

"Que el Rey ha oído las satisfacciones que dan los censores y no las encuentra suficientes." (59)

Por otra parte, Valladares, que se sintió el más perjudicado por la suspensión, mandó un memorial a D. Pedro Cevallos solicitando que le sean devueltos los manuscritos que tenía preparados y censurados para la continuación del periódico, y que se le permita continuarlo porque es la única fuente de ingresos que tiene para poder liquidar sus deudas. (60)

Por ello, D. Pedro de Cevallos envió al Conde de Montarco una Real Orden para que éste se informase de si existía inconveniente en aprobar la solicitud de Valladares. El Conde le contestó el 19 de julio que no encontraba reparos para la devolución, con alguna salvedad. (61)

De esta manera se le devuelven a Valladares los manuscritos anulando los efectos de la censura que habían sufrido. Estos manuscritos no verán la

luz pública hasta 1818. A pesar de todo, en 1816 nuestro autor publica dos tomos del Nuevo Semanario erudito (62) en los cuales encontramos obras inéditas de Quevedo, el Conde de Olivares y temas de actualidad como es el caso de una Representación del Conde de Floridablanca al rey Carlos III, hecha en 1788, o el de dos Representaciones de Jovellanos al rey Carlos IV en 1801.

Después de estos dos tomos del Nuevo Semanario erudito, no constan otros intentos de Valladares hasta 1818, año en que lanza su última iniciativa como editor. Alegaba ahora ante el rey Fernando VII sus cincuenta y ocho años en Madrid, que había empleado en "continua labor literaria e instructiva". Aseguraba también haber hecho la defensa de sus derechos durante la guerra con los franceses con la palabra y con la pluma, para terminar solicitando una pensión y la impresión, con privilegio, de dos obras cuyo prospecto acompañaba. Se trata de:

"...un periódico que comprenderá de seis pliegos impresos, que se darán en cada semana, dos obras distintas, pero ambas Históricas e instructivas. Cuyo título de la 1ª sera Diario Cortesano Histórico, abundante de noticias peregrinas e ignotas para muchos; Poético, y de instrucción para todos. Y el de la 2ª Nuevo Almacén de frutos literarios, que compondrán obras inéditas de nuestros sabios autores antiguos y modernos." (63)

Por decisión del rey, esta solicitud dio lugar a un informe del Corregidor, José Manuel de Arjona, quien desestimó lo de la pensión para que no hubiera contradicción con la real orden del año anterior, de no dar muchas pensiones, y manifestó sus dudas sobre la capacidad de Valladares para llevar a cabo el plan que proponía en el Diario Cortesano por su edad y falta de talento. En cambio sí, le suponía capacitado para el del Nuevo Almacén, ya que para ello contaba con un buen número de manuscritos que seguramente merecerían publicarse, y que para su selección no se requerían especiales capacidades. (64)

En consecuencia por este informe, el rey sólo autorizó la publicación del Nuevo Almacén y denegó la solicitud de la pensión. Como Valladares no tenía la solvencia de financiar la publicación, volvió a presentar un memorial solicitando un adelanto para costear la impresión. El rey pidió, el 24 de mayo, un nuevo informe a Arjona, quien se mostró partidario de no gravar al tesoro con este tipo de adelantos que podrían no ser reembolsados, al mismo tiempo sugiere que se asocie con un literato más capacitado económica e intelectualmente para tal empresa. (65)

De nuevo el rey conformó su decisión al dictamen del Corregidor de Madrid. Manuel Morán Ortí, nos informa de que las consecuencias de esta decisión fueron el que Valladares acabase por renunciar al proyecto, procediendo a la venta de Concesión y manuscritos. (66)

La persona que adquirió los manuscritos y el permiso de publicación fue D. Javier de Burgos, como dijimos en las páginas dedicadas a la biografía de Valladares. Este había regresado un año antes, clandestinamente, desde Francia a donde se había visto forzado a emigrar a causa de los servicios que prestó a José I durante la guerra de la Independencia. (67)

Don Antonio Valladares, por tanto, termina su carrera periodística y literaria, que había proyectado como una contribución a la instrucción pública y como exaltación de los valores literarios patrios, con una renuncia y un fracaso. La causa está bien clara, la necesidad de subvenir a los gastos de su familia a la que siempre se refiere como "dilatada".

1.2 VALLADARES NOVELISTA

Casi todos los críticos y especialistas coinciden en que, en el siglo XVIII no ha habido novela, o en que es un siglo sin novela. Algunos atribuyen esta ausencia de la novela a la decadencia que el género viene padeciendo desde finales del siglo XVII, otros la justifican por las circunstancias políticas, por un lado, y por la prohibición eclesiástica del género, por otro. Algunos críticos la interpretan por el gran porcentaje de analfabetismo, por lo cual era mucho más fácil para el pueblo acudir a los teatros a ver una comedia, o una tragedia.

Sea cual fuese la razón, lo cierto es que, a pesar de todo, hubo novela en el siglo XVIII. Tanto en España, como en el resto de Europa. La primera mitad del siglo no tiene producción novelística adecuada y válida; pero en la segunda mitad, Francia e Inglaterra han sido los dos campos donde se sembró el género, y habrá que esperar la llegada del siglo XIX para cosechar el fruto, puesto que este es el siglo de la novela en España como en toda Europa.

Pero si pasamos a las dos últimas décadas del XVIII, nos daremos cuenta de que la novela comienza a prosperar, bien a través de la multitud de novelas traducidas del inglés y del francés, o bien mediante las novelas originales de novelistas famosos como es el caso de Mor de Fuentes, Pedro Montengón o Antonio Valladares de Sotomayor, quien comienza en 1797 a publicar el primer tomo de su novela La Leandra (68), iniciando así otra carrera literaria, sumando a su haber la novela.

La Leandra

La Leandra es una novela epistolar que, a pesar de su larga extensión - nueve tomos - queda incompleta. Seguramente el motivo por el cual no la

continuó Valladares era de tipo económico, dada la miserable situación que padecía nuestro novelista.

Aunque la novela está inacabada, considero que sigue teniendo su valor y su interés por la colección de historias o novelas que van engarzadas dentro de la estructura narrativa superior que es, a su vez, otra novela. Es, como bien dice Jerónimo Herrera Navarro (69), una especie de "novela Cortesana amplificada", donde las historias contadas mantienen una relación con una línea argumental central, sirviéndose de la carta como "soporte narrativo", tomado de la Novela Epistolar, tan de moda en aquella época. Estos dos sistemas narrativos unidos a la influencia de la novela bizantina o de aventuras, y a la de la novela sentimental identificarían la forma de La Leandra.

En el Prólogo de la obra, Valladares advierte de la crítica y censura interesadas las que deja al "arbitrio de aquellos juiciosos literatos". Con esta advertencia creemos que el autor insinúa a los que siempre criticaban a los llamados grupos, o escuela de Comella, a la que pertenecía él mismo y de la que hablaremos más adelante.

Leamos lo que dice de la crítica y los críticos:

"Pero todavía hay otra especie de espíritus atrevidos y mordaces tan descontentadizos, o, por mejor decir, tan enemigos de sus semejantes, que nada les satisface de cuanto estos producen. Tal vez sin haber visto las obras, las dan por malas, malísimas y pésimas; si por desgracia las leen, acriminan con un estrépito formidable el menor defecto que noten, y pasan por alto las bellezas que encuentren. Para estos críticos soberbios, llenos de amor propio, y que a costa de las estimaciones ajenas, quieren labrar su fama, en vergonzoso pararse a justificar los defectos con razones convincentes: sino que deciden con furibundo magisterio, diciendo: Tengase esta obra por monstruosa, y a su Autor por un bárbaro." (70)

Además, en este Prólogo, Valladares nos habla, detalladamente, de las "bellezas" y de la "técnica narrativa" que utiliza en su novela. Después hace

un paralelismo entre la novela en general y el poema épico, llegando a la conclusión de que los dos géneros son iguales. Es más, a veces, la novela es "más ingeniosa", "más variada" y "más moral" que el épico. Para él, el plan de la novela tiene que ser formado y distribuido con una "discreta economía, que le presente ingenioso, vario, lleno de fuego, y que abrace el arte de persuadir y mover". Considera que la moral novelística debe ser "tan fina, que corrija deleytando", y que se llegue a sentir "sin mortificar" sujetando a la razón a aquellos que se empeñan en desobedecerla. Cree que la trama y los lances han de ser verosímiles, y, a la vez, "tan inesperados como fuertes" de manera que el lector no pueda penetrar al final hasta llegar a él (71).

Lo que al estilo de la novela se refiere, Valladares afirma que éste "no pide la magestad del de la Tragedia", sino "una gracia que deleyte, y sea a todos tan preceptible, como útil su inteligencia"(72). En cuanto a la virtud, debe tener contraste para conseguir más efectividad. Su parte opuesta, el vicio, debe ser pintada "con aquellos feos colores, que le son propios".

La Leandra se compone de dieciocho cartas no correlativas, procedentes de dos emisores: Aniceta y Leandra. En los cuatro primeros tomos se guarda la relación mensaje-respuesta entre ambas amigas, contando la una a la otra los episodios, o historias, que se producen en su entorno. A partir del tomo V se suspende el papel de Aniceta como emisor, limitándose al de mero receptor.

La temática de la novela es muy variada: el matrimonio, con abuso de la autoridad paterna o casamiento desigual, duelo, tortura y cuestiones legales, adversidades de la vida, la virtud, el mundo del teatro etc., son los temas planteados con las cartas, sobre las cuales insiste también Valladares en su obra dramática. En una palabra, La Leandra es una novela moral y educativa por su finalidad, pero también es una novela sentimental por el uso que hace del sentimiento humano ante el mundo.

Reginald F. Brown, opina que La Leandra es, en gran parte, una colección de anécdotas, aunque entrelazadas por la continuidad de

personajes y la forma epistolar (73). En otro lugar considera que La Leandra es una imitación de las novelas de Richardson (74).

A pesar de la casi unanimidad de los críticos, creo que no es así porque Charles E. Kany que hace un seguimiento del origen de la novela epistolar en España (75), refleja que esta clase de novela se remonta aquí a finales del siglo XIV, con dos novelas de Diego de San Pedro: Arnalte y Lucenda (1491) y Cárcel de amor (1492). La una presenta una mezcla de elementos aristocráticos y burgueses, y la otra vuelve por completo al romance de Caballería Cortesana. A continuación cita Kany a Juan de Flores con sus dos novelas: Historia de Grisel y Mirabella y Breve tractado de Grimalte y Gradissa, ambas de 1495, como una posible continuación del género epistolar a pesar de la escasez de cartas, dos en la primera y siete u ocho en la segunda. Llegamos al siglo XVI con el Processo de Cartas (1548) de Juan de Segura, y las 171 Cartas, las Relaciones y el Memorial de Antonio Pérez (1539-1611), a quien Kany califica de "personalidad extraña" (76).

Después Lope de Vega con su Arcadia, (1598), y Antonio de lo Frasso con sus Diez libros de fortuna de amor, (1573), serán las dos figuras más representativas de la novela epistolar en el siglo XVII. Así, pues, Kany mantiene que no son Richardson, Rousseau y Goethe los creadores de este antiguo género, sino los impulsores del mismo para su futuro desarrollo. (77)

Entonces no es, necesariamente, que Valladares haya imitado a Richardson, ya que tenía modelos nacionales, y más todavía en aquel tiempo, en que se defendía lo nacional y se aceptaba lo extranjero con alguna reticencia, como muestran las palabras de Fr. Tomás Muñoz, en su carta al autor opinando sobre La Leandra:

"...lo que en mi concepto hace poco honor a la Nación, dando a entenderse, que los que se dedican a esta clase de obras se extienden quando más, a ser unos meros Traductores malos o buenos, de lo que nos traen y venden los extranjeros: y aun no es esto lo peor; lo peor es que las

mas de ellas están llenas de aventuras caballerescas, y de lances amorosos poco decentes..."(78)

Por eso, Valladares compone una novela original, tomada de la sociedad española de aquel tiempo, con algunas aventuras que tienen como exótico fondo las selvas del Nuevo Mundo. Es una obra de aquellas que "corrigen deleitando", en el marco del "Deleitar aprovechando" de Tirso de Molina.

Tertulias de invierno en Chinchón

Es una obra (79) que creemos tiene como antecedente en una revista curiosa que se publicó entre 1775 y 1777 con el título de: Tertulias de la aldea y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas y chistes graciosos (80). Bajo el artificio de una tertulia en un pueblo cercano a Madrid, unos contertulios narran todas las noches historias, aventuras y chistes.

Como puede verse, la estructura, en su planteamiento inicial, ha de remontarse a fuentes tan lejanas como Decamerón de Boccaccio (1349-1353) que tanta influencia ha ejercido en la literatura narrativa posterior. También en la obra de Boccaccio se plantean distintas historias de género variado, narradas por jóvenes de ambos sexos en su retiro cercano a Florencia durante diez jornadas, sobre las costumbres italianas.

Valladares inicia el tomo primero con una Dedicatoria, de la obra a su amigo don Cayetano Miguel Manchón (81). Después nos presenta el plan e introducción de la misma que se reducen a lo siguiente:

Doña Elvira de Samaniego, es una viuda de cincuenta años, de "un talento despejado y de bondad enriquecido",. Su difunto esposo, D. Segismundo era "un gran abogado", "bien conocido y celebrado" que dejó tres hijas: Nicasia de 18 años, Dorotea de 16 y Polonia de 15; éstas recibieron una educación como entonces se creía que debía corresponder a la sabiduría y virtud de sus padres; pues les instruyó bien en la religión

Católica y en los deberes de una mujer que ha de gobernar una casa y dirigir una familia. También les enseñó a leer y a escribir, aprendieron gramática, historia sagrada y de la patria, mitología, idiomas - Francés e Italiano - y finalmente música.

Al finalizar el año de la muerte de don Segismundo, la viuda reflexiona con prudencia, para sacar a sus hijas del encierro y del luto en que vivían (a diferencia de la déspota Bernarda Alba, de García Lorca), por lo cual decide trasladarse con sus hijas a una casa que tenían en Chinchón, que su difunto marido destinaba para pasar los mejores días del año. Se llevan los muebles "más preciosos" para adornar la casa, se despiden de sus amigos y parientes, y pasan a relacionarse con los otros amigos que viven en aquel pueblo, en especial el cura párroco Selbor, su sobrino don Baltasar, don Paulino "joven alegre, buen filósofo y rico", don Agustín, también filósofo y rico, don Gabriel y doña Juliana Mezgo, una joven viuda. Estos serán los contertulios.

El objetivo que propone doña Elvira para celebrar estas reuniones es disponer una diversión sosegada e instructiva y en la cual se pueda hallar lo "útil y deleitable". El señor cura, "sugeto tan científico, como benéfico", se encarga de formar un plan de naturaleza literaria, dada la circunstancia de que:

"La falta de asuntos, de noticias y de acontecimientos políticos y civiles que experimentamos en este pueblo, (...) hace a nuestra tertulia estéril." (82)

Según el plan del cura, las reuniones comienzan el lunes inmediato, a las ocho de la noche con un discurso suyo sobre la utilidad de las diversiones literarias, trazando la idea principal de la tertulia:

"Aquí se oirán noticias que instruyan y deleitan: acontecimientos que admiren e inclinen los ánimos a seguir el camino de la virtud, y detestar el del vicio..." (83)

Se asientan unas bases que hay que seguir, y penas para el que faltase a alguna de ellas. El cura, además, es el moderador, en términos modernos, de la tertulia que designa a cada uno de los contertulios la materia sobre la cual debe tratar.

Por un lado, doña Elvira se muestra muy satisfecha porque ve en todo ello muchas ventajas para sus hijos; pues además de tenerlas bien empleadas y divertidas, aprenderán a hablar en público con "libertad y elegancia". Mientras, por otro lado, las hijas se sienten mucho más satisfechas, porque se les ofrecen frecuentes ocasiones para ver a sus amados; Dorotea a don Paulino, Nicasia a don Agustín y Polonia a don Baltasar.

Las tertulias duran doce noches, pues se inician el lunes 3 de enero de 1814 y terminan el sábado 14, y se recogen en cuatro tomos. Los dos primeros se publican y salen a la luz en 1815. Mientras que los otros dos deben esperar cinco años. Está claro que este lapso de tiempo se debe a motivos económicos que el propio Valladares insinúa en una advertencia puesta en el tomo tercero:

"Si una desgracia inesperada suspendió el curso de la presente obra en su segundo tomo (...) una dichosa casualidad vuelve a presentarsela con los tomos tercero y cuarto que anunciamos, a los que seguirán otros muchos, según los materiales que tenemos dispuestos para ello..." (84)

Como acabamos de ver, el autor tenía planeado publicar muchos tomos de la obra, ya que este era su único medio de vida, pero no nos consta la publicación de otros tomos porque, seguramente, en este año de 1820, debió fallecer nuestro escritor.

En lo que respecta a la distribución de la obra, Valladares recurre a una novedad, y es que en vez de distribuirla por entregas como se hacía con La Leandra, ahora se hace por suscripción como aparece en la reseña que figura en el Diario de Madrid, como se ha dicho antes.

El tono predominante en la obra es el novelesco, y casi me atrevo a decir que es una novela "combinatoria" que comprende otras muchas, entre narraciones, historias y cuentos, sainetes, comedias y versos cuyos narradores son los propios participantes. Porque nada más comenzar la tertulia, doña Dorotea lee una novela titulada La virtud premiada, de la que afirma que es una traducción adaptada al carácter español (85).

La acción de la novela transcurre en Ferrara, Italia, después de haber sido dominada por el estado pontificio. Trata las consecuencias funestas que se producen a bastantes familias por los cambios de gobiernos. La temática de la novela es variada: los agravios a las mujeres y su igualdad con el hombre en lo que respecta al ingenio, tema por cierto muy cultivado por Valladares.

Otro tema es el del casamiento desigual, ilustrado por el caso Ricardo-Moyseta. Esta, de noble nacimiento, sin saberlo, y aquél, de una cuna humilde, pero es todo un "*self-made man*" que llega a igualar, o quizás a superar, a los nobles. Cuando se produce la agnición y se verifica la verdadera condición de Moyseta, hija de Condes, casada ya con Ricardo, éste lamenta su suerte por no ser noble, y la de su consorte por haberse casado con un burgués. El Conde le replica:

"Tú Ricardo, (...), si no eres de noble familia, eres nobilísimo por tu espíritu, por tu trato, por tus acciones, por tu genio, por tu profesión y por tu virtud. La desgracia sería si mi hija fuera consorte de un noble sumamente rico, pero sumamente de mala conducta." (86)

Así pues, Valladares reafirma que la nobleza no es la heredada, sino la adquirida por las obras propias, y que más mérito es hacerse uno que haber nacido noble. De esta manera, Ricardo queda reconocido - gracias a su virtud - como hijo de los Condes padres-abuelos, hermano del conde hijo y tío del recién nacido de éste.

Después de esta novela, don Paulino lee "cuentos graciosos" (31 cuentos), dichos célebres de grandes hombres y reyes, entre los cuales

figuran Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II, historias de mujeres de la Antigüedad como las griegas Lamia y Laida, y la italiana Flora. Así que el discurso de don Paulino es una miscelánea abundante de noticias raras e instructivas.(87)

De nuevo, vuelve la novela con doña Nicasia que narra una historia titulada El amor y la muerte. Nos encontramos ante una novela histórica, casi un episodio en este caso no nacional, sino francés, que demuestra lo que Juan Ignacio Ferreras ha llamado "un nuevo intento de encontrar caminos novelescos". (88)

Se trata de una novela histórico-sentimental. En tiempos de Enrique IV, de Francia, se formó una oposición al gobierno de este monarca, "La Liga". El escenario de la novela es la ciudad francesa de Poitiers, cuyas familias ricas seguían el partido de La Liga; esta facción contraria al rey tenía oprimida y obligada a tener oculta su fidelidad al soberano, a la minoría leal.

El héroe de la novela es Palmiro, joven noble y rico, natural de la misma ciudad. Está locamente enamorado de Claudiana, hija de una familia rica cuyo padre había fallecido hacía tiempo, a la que está prometido. Palmiro encabeza la formación de un regimiento, compuesto por nobles soldados, a fin de adquirir gloria en defensa de su rey contra Galerio, Gobernador de esta ciudad, que impedía su absoluto dominio sobre ella, obediéndole como a su verdadero rey.

Palmiro, elegido por uno de los principales jefes de los guerreros, se marcha a ejercitarse en sus deberes marciales; que cumple con acciones distinguidas, haciendo que vuele su fama. Consigue entrar en la ciudad y disfrazado de campesino vendedor de gallinas se reúne con la familia de su amada; la madre doña Sabela y hermanos, Luis y Enrique. A estos dos últimos, propone un plan que debían ejecutar en la ciudad, consistente en suscitar intrigas para provocar una revolución, animada de fidelidad al rey y a la patria, inflamando de honor y patriotismo los ánimos de todos.

Galerio es informado, por algún traidor, de las frecuentes visitas de Palmiro a la ciudad, por lo que manda poner más guardias en las puertas y prenderle. Sabiendo eso, Palmiro recurre a un truco, para que Galerio no descubriese la conjuración ni a los implicados, mandando una carta a éste en la que declara que había entrado dos veces, por razones meramente sentimentales, y que solicita entrar una tercera para casarse con Claudiana. Su verdadera intención era darle muerte durante la fiesta de boda. Pero este plan no llegó a realizarse, puesto que Galerio le denegó la entrada y se declaró rival de Palmiro en el amor a Claudiana. Este decide entrar a la ciudad abiertamente, y así le prenden y le llevan a la cárcel. El tirano le tortura para hacerle confesar y descubrir a sus cómplices, aunque nunca lo consigue por la constancia del héroe.

Tras diversas peripecias la heroína consigue hacer huir a su amado, quien, con sus fieles, derroca y da muerte a Galerio, devolviendo la ciudad al rey, que le nombra Mariscal de Francia.

Terminada esta novela con este feliz fin, doña Nicasia prosigue su discurso leyendo una historia, o mejor dicho un cuento, que es un cuadro costumbrista que nos da buena idea del mundo de los negocios y sus consecuencias adversas; se trata concretamente del fenómeno de la bancarrota de las Casas Comerciales en aquel tiempo. La historia se titula Rasgos de humanidad y de gratitud. (89)

Su argumento relata cómo don Basilio vivía felizmente con su mujer doña Rita y su hija Teresa. Se había constituido por fiador de un comerciante vecino de Madrid, cuyo negocio quiebra, arrastrando a su fiador a la ruina y a la cárcel. Su esposa muere de pena y su hija acaba viviendo miserablemente. Hasta aquí, podemos decir que se parece en su argumento al de la comedia de Valladares El fabricante de paños o el comerciante inglés. (90) El encuentro afortunado de un caballero que está dispuesto a ayudarla acaba, funestamente, con la prisión de éste. Más tarde, un cambio de fortuna, la hace rica, consiguiendo la libertad de su padre y el caballero que se convertirá en su esposo.

Con esta historia, Valladares cierra el primer tomo de sus Tertulias con un total de tres novelas.

Comienza el siguiente tomo con otra novela titulada La mujer singular (91). Doña Juliana es la que se encarga de contarla al auditorio.

La narración nos cuenta la vida de Adelia y Melidor, su marido. Este, rico heredero, pero huérfano desde su infancia, no ha tenido la educación que sus padres le hubieran dado, cayendo en manos de aduladores que le llevarán a todos los vicios y despilfarros, abandonando sus tierras y la educación de sus hijos que encomienda a un mal preceptor.

Adelia reacciona a tiempo y toma una serie de medidas que van a conducir a buen fin una situación tan desastrosa. Despedirá a los falsos amigos, criados y preceptor, contratando en su lugar a un hombre de grandes cualidades, Valseardal, anagrama de Valladares, que se nos presenta así como modelo de educador (92).

La venta de las joyas y tierras propias y la explotación racional de las de su marido con el fin de pagar las deudas contraídas por éste en su vida de dispendio, dan ocasión al autor para hacer continuas reflexiones moralizantes. Igualmente aboga por la adecuada educación de los hijos; la necesidad de crear riqueza mediante la agricultura, la rectificación de mujeres de mala vida, etc. En definitiva, todo viene, como el título indica, a exaltar la figura de la esposa excepcional por sus virtudes e inteligencia; todo un homenaje a la mujer que es uno de los temas recurrentes en su obra. (93)

Otra novela, encontramos, en este segundo tomo. Se titula: Clemencia de Entragues o el sitio de Aubigni (94). Perteneció a la novela histórica, cuya acción transcurre en Francia. Valladares vuelve a escribir, una vez más, sobre el reinado de Enrique IV, de Francia, destacando héroes, leales a su rey, lealtad que les hace despreciar la muerte. Su argumento es casi el mismo de la novela Amor y muerte y plantea el mismo problema de La Liga contra Enrique IV.

Los rebeldes sitian la ciudad de Aubigni para rendirla, los habitantes de la plaza, bajo el mando de Clemencia y su hijo el Conde de Aubigni, se niegan a rendirse, prefiriendo perder la vida en defensa de los derechos legítimos del rey. Cautivo el Conde, pretenden conseguir la rendición a cambio de su vida. El pueblo exclama a una sola voz:

"Rindámonos, entreguemos la plaza, y salvemos al héroe." (95)

Pero la verdadera heroína, Clemencia, se niega prefiriendo que su hijo se muera a que se sacrifique el interés del rey, diciendo:

"...¡Oh, Cielos, qué horrorosa traición!...Guardaos de cometerla. A la Francia le importa que Borbón reyne, y no que mi hijo viva." (96)

Como se ve, Valladares, plantea, aunque trasladándolo a un escenario extranjero, el tema tan querido de la historiografía española del siglo XIX, de Guzmán el Bueno, en su defensa de Tarifa. La exaltación "romántica" del héroe que sacrifica su amor paternal por la fidelidad a su rey ya fue tratado por el autor en la obra dramática titulada con el nombre del popular héroe medieval; y también Nicolás Fernández de Moratín se había ocupado del mismo tema en una obra de igual título.

El tomo tercero de las Tertulias comienza con una historia original titulada Jacinto y Elisa (97). Es una novela sentimental, lacrimosa y costumbrista. Sentimental, porque la acción principal es el amor entre Jacinto y Elisa; lacrimosa por las penas y peripecias sentimentales que experimentan los dos amantes, y costumbrista, porque en ella Valladares nos presenta un cuadro, bien hecho, de las costumbres de la época: casamiento por interés, joven bella-viejo rico, bandoleros que asaltaban a los viajeros, tomando las cuevas montañosas por centro de operaciones, y últimamente, una referencia al comercio ilegal o contrabando entre España y Portugal.

La novela está escrita en forma epistolar. Jacinto, el protagonista, escribe a un amigo la única carta que tiene la novela. En ella narra cómo yendo de viaje, es cautivado por bandoleros y llevado a su cueva. El jefe de los bandoleros, intenta que Jacinto le ayude a rendir a una cautiva a sus amores. Resulta que la cautiva es Elisa, amada de Jacinto, que sufrió el cautiverio mientras iba a casarse, en Zamora, con un viejo rico.

Este episodio nos trae a la memoria otro completamente parecido que Valladares hace en su comedia Magdalena cautiva (98), y a otro episodio, el de Baltazara, en su novela La Leandra. Jacinto y Elisa consiguen librarse de los bandoleros y llegan a Zamora donde contraerán matrimonio.

Terminada esta historia, toma la palabra otro contertulio, don Agustín, el enamorado de Nicasia, para narrar un episodio titulado El sueño de quien vela (99). Es una novela moral basada en el adagio griego que dice: "El hombre mientras vive no es otra cosa que el sueño de una sombra, o la sombra de un sueño". O dicho de otra manera, el mundo no es otra cosa que una comedia universal; pero son pocos los que hacen con perfección su papel(100).

El rey Felipe el Bueno, Gran Duque de Borgoña, es todo un ejemplo de las dotes más recomendables. Se entretenía con asuntos agradables y benéficos, con sus consejeros, hablando sobre las vanas y pasajeras grandezas del mundo. Quería demostrar a éstos que todo cuanto de grande puede dar el mundo al hombre, no es otra cosa que una sombra y un sueño.

La casualidad le presentó la ocasión oportuna para ello. Una noche estaban paseando, cuando vieron, cerca del palacio, a un hombre tendido en el suelo, y durmiendo con tanta satisfacción, que no han podido despertarle; porque se dieron cuenta de que este sueño era resultado de haber bebido mucha cantidad de vino. El príncipe mandó que le llevasen, con mucho cuidado, a su palacio, que le quitasen su vestido y le pudiesen camisa y calzoncillos finos, y que finalmente le colocasen en una cama preciosa, puesta en una sala magníficamente adornada.

Este hombre era un artesano ilustre, de educación, casado y con tres hijos, y tan despreciado como verdaderamente instruido. Este se despierta con la luz del sol, se confunde por la magnificencia del sitio, se espanta, se limpia los ojos; pero se asegura de que está despierto, repara en su ropa la encuentra digna de un príncipe. En estos momentos de duda, asombro y perplejidad, decide dejar de averiguar el misterio por su imposibilidad e intenta recordar:

"Voy a vestirme...pero ¿cómo, si no tengo con qué? ¿si acaso anoche, cuando caí, no sé dónde, vomitaría aquel maldito licor, que me privó de ser racional, y me convirtió en bruto?..." (101)

Mientras está ensimismado en sus pensamientos, se da cuenta de que la puerta se abre, viendo entrar unos pajes y criados mayores del duque, vestidos de gala y haciéndole reverencias y humillaciones. Le pregunta uno:

"Señor, ¿quiere V. A. vestirse? y en medio de su espanto, respondió con terneza y majestad: sí. Y ¿qué vestido quiere V. A.?, le volvió a preguntar. Y contestó: el más rico." (102)

Los criados le traen el vestido y le visten con todo respeto, y le recuerdan luego que la Corte y la audiencia le esperan; y le piden permiso para que entren los grandes a saludarle, este permiso es denegado. Se van y se queda él sólo resolviendo el asunto así:

"Hagamos cuenta que soy un cómico,
y que habiéndome tocado hoy este
papel, es preciso desempeñarle, imitando
en todo al cómico." (103)

Efectivamente, el diamantista (este era su oficio) desempeña tal papel, quedándose el duque a observarle en todo momento, con mucho primor y perfección. Acude a la audiencia, donde hace justicia a los vasallos que tanto tiempo le han esperado. Comienza a limpiar el Palacio de aduladores y falsos consejeros y supuestos amigos. Tras mostrar su

honradez y buen juicio en diversos episodios, la novela llega a su fin. Es el final feliz de siempre, el duque le nombra ministro y consejero y le regala espléndidamente.

Como es fácil advertir, una gran parte del relato guarda estrecha relación con La vida es sueño, de Calderón de la Barca, aunque la filosofía que dimana ésta no es tan explícita en la obra de Valladares.

Para cerrar este tomo de las Tertulias, el autor incluye una historia, o un cuento que es toda una crítica social contra las falsas costumbres y tradiciones que giran en torno a la relación nobleza-estado llano. Este cuento no tiene título puesto que viene incluido en una miscelánea. Su asunto lo expresa el autor en estos desafortunados versos:

"Un rasgo de amor honesto,
una heroica negativa,
y el fin de que resultaron
A infelices muchas dichas:
Es de esta historia el asunto;
Dios inspire al que la dicta." (104)

Don Isidoro, hombre de humilde condición social y de elevadas prendas morales, entra al servicio de una rica viuda que en seguida se enamora de él. Tras muchos esfuerzos para convencerle de que las diferencias sociales no son barreras infranqueables, contraen un matrimonio que ha de durar poco por la muerte de Isabel, que lo deja heredero de cuantiosa fortuna. Desengañado, el protagonista entra en religión, abandonando sus riquezas.

En el tomo cuarto, y último, de las Tertulias, Valladares se propone enmendar el plan de la obra, introduciendo piezas dramáticas (un sainete y una comedia) (105) e incluso, cambiando el título general de la obra en Pequeño teatro de literatura, como nos aclara su portavoz, el señor cura:

"...nuestras juntas o tertulias va estendiendo su fama generalmente. En la Corte son celebradas, y sus producciones aplaudidas de los prudentes literatos (...) Todos opinan, que deben ocupar la prensa para honesta diversión de unos, e ilustración de otros, de modo, que nos hallamos en el preciso caso de dar a lo que tomamos por un utilísimo pasatiempo, el nombre de Pequeño Teatro de literatura..." (106)

Otra novedad será que los temas o asuntos que lean los contertulios sean de libre elección. (107)

Doña Dorotea cuenta una historia "verdadera" titulada, Los príncipes de Armenia o sea el grito de la naturaleza (108)

Se trata de una de estas novelas exóticas o "bizantinas" cuya acción se desarrolla en la antigua Persia. El rey Cambises, convoca a la "junta general de magos y grandes de su reino", para informarles de su resolución de declarar la guerra contra el rey Tigrane, de Armenia, para vengarse de él por haberse casado, hace veinte años, con la princesa Ismenia, pretendida en aquel tiempo por el propio Cambises. En su venganza pretende quitarle la vida a Tigrane y a sus dos hijos: Arsane y Apámia.

La asamblea aprueba el proyecto del rey, porque nadie se atreve a oponerse. Éste nombra a su hijo como caudillo del ejército de la tardía venganza por el amor ultrajado, dándole este mandato:

"Que Mitilene (la capital de Armenia) sea la víctima del hierro y del fuego. No perdoneis ni edad ni sexo; pero conservadme la vida de Tigrane, la de su hijo e hija, que así importa a mi real y justo furor, para que sean sacrificados a él..." (109)

El príncipe se horroriza de tal orden inhumana, pero por obligación filial acepta la empresa cuya recompensa es declararle heredero de la Corona de Persia.

Por otra parte, el rey Tigrane vivía pacíficamente bajo los tratados antiguos entre ambos reinos. Cuando se entera de la decisión de su enemigo, y por no verter la sangre de sus vasallos, convoca a sus hijos para encargar a Arsane que vaya a ofrecer la rendición al ejército enemigo, y doblar los tributos. El valeroso joven rechaza categóricamente la proposición de su padre, por considerarla vergonzosa. Pero la hija Apámia se ofrece para emprender esta misión pacificadora, y vistiéndose de guerrero sale al encuentro de Mitrane y le comunica la oferta de su padre. La empresa de Apámia no prospera, pero consigue conquistar el corazón de Mitrane, quien manda un emisario a su padre pidiéndole clemencia, pero éste se niega.

Comienza la batalla y después de poca resistencia, Mitrane logra la victoria, teniendo al rey de Armenia por prisionero, y dando por muertos a los príncipes. Entonces vuelve triunfante a su padre entregándole a su rival vivo, y una urna con las supuestas cenizas de los príncipes.

Ante el dolor del padre se identifican sus hijos. El rey de Persia le ofrece a su enemigo perdonarle la vida, a cambio de sacrificar uno de sus hijos. Apámia se presta a ser la víctima para salvar a su padre y hermano.

El día del suplicio, Mitrane aparece en la plaza, donde se celebra el sacrificio ante el pueblo, poco conforme con su rey, dispuesto a saltar con su amada Apámia a la hoguera. Esta actitud heroica del hijo de Cambises consigue ablandar el corazón de éste, que acto seguido, perdona a todos consintiendo el desposorio de su hijo con la princesa Apámia y abdica a favor de los esposos.

Terminada esta novela, Valladares acaba este último tomo introduciendo las dos piezas dramáticas suyas, ya mencionadas, concluyendo con esta nota:

"Fin del tomo cuarto, y de esta obra, hasta tiempo más oportuno."(110)

Sin embargo, y como hemos dicho antes, la obra no tuvo continuación, siendo la última producción literaria de Valladares, seguramente debido a su muerte.

Puede, por tanto, afirmarse de nuevo que esta obra encaja perfectamente en el género novelesco por contener un total de nueve novelas o cuentos no relacionados entre sí. Destaca la estrecha relación entre la obra dramática y la novelesca de Valladares, pero podemos subrayar, claramente, la influencia del teatro sobre la novela, dado que es en el teatro donde más sobresale nuestro autor. Así hemos de considerar a Valladares como culminación de la novela moral y educativa del siglo XVIII. Esta novela que a pesar de ser monótona y repetitiva, como bien dice Ignacio Ferraras (111), siempre es educativa, didáctica y moralizante, por lo cual no creemos que Menéndez Pelayo haya acertado al definir la novela dieciochesca en estos términos:

"Harto se desmandaron los novelistas de todas las edades, pero el convertir el vicio en sistema, el glorificar la prostitución y el adulterio, el propagar la incredulidad y el escepticismo, era gloria reservada al siglo XVIII y a su fiel alumno el siglo XIX," (112)

1.3 VALLADARES POETA LÍRICO

Juzgar a Valladares como poeta lírico, sin recordar que no es la poesía el campo adecuado de su vocación y de su fama, sería quitarle su mérito y fama como dramaturgo y enterrarle más en el olvido. Su producción poética se reduce a una Colección de seguidillas (113), compuesta por 200 seguidillas, y alguna que otra composición suelta; un soneto, redondilla, décima, octava, etc... y todas son de escaso valor poético.

Así, pues, la aportación poética de Valladares está representada por esta Colección de Seguidillas que dudamos sea original de su pluma y da la

impresión de que él no ha sido más que colector, porque leemos en el Prólogo:

"Estas razones me hicieron creer que sería bien recibida del público una colección de las más selectas, sin más trabajo que el que emplease en recogerlas; y en su consecuencia adquirí muchas, y elegí las que me parecieron más excelentes." (114)

Pero más adelante, nuestro autor-poeta anuncia su propósito de emprender la tarea de dar a luz una colección de seguidillas originales, debido a la ausencia, según él, de este género y su conveniencia al público a pesar de que había formado ya el plan y fue aprobado por "sujetos bien conocidos en el orbe de las letras". Además de sus razones para cambiar de idea, yo diría que existe otra de tipo económico, quizás más decisiva que las otras, dada la situación tan miserable en que se encontraba el poeta en aquel entonces (1799), cuando apenas pasaban ocho años de la suspensión de su periódico, que era su único apoyo y medio de vida. Valladares concluye el Prólogo diciendo:

"Sirva solo mi trabajo de plan, para que uno de los muchos literatos que tenemos le vista y adorne con todo el decoro y elegancia de que es susceptible. Logre él solo toda la gloria, quedándome a mí el pasajero recuerdo de ser su inventor." (115)

La antigüedad de este género poético se remonta a los siglos XI y XII, porque, según Tomás Navarro Tomás (116), tiene su modelo en las Jarchyas especialmente las modalidades antiguas de seguidillas de versos impares fluctuantes y pares de cinco o seis sílabas. Pero alcanzó su máxima popularidad en el siglo XVIII, favorecida, particularmente, por la boga de las Tonadillas, en las que desempeñaba papel principal:

"Las seguidillas, durante varios lustros, aparecieron como número final de las Tonadillas escénicas, de modo casi exclusivo, sin perjuicio de que antes se hubieran introducido también en la misma pieza teatral otras seguidillas con musica diferente." (117)

Aparte de aparecerse como número final en los teatros, un gran número de ellas las componían mujeres y jóvenes que no sabían leer ni escribir, expresando y explicando sus sentimientos, los vicios que reprenden o las virtudes que celebran.

Uno de sus más fecundos cultivadores dieciochescos es Torres Villarroel, quien escribió extensas series de estas coplas en sus calendarios satíricos. El propio Torres nos dice en una seguidilla el porqué de su predilección:

"Hablaré en seguidillas,
Verso de moda;
Que con esto me excuso
De gastar prosa." (118)

Predominó la forma, de seguidilla, de siete versos, tres de ellos heptasílabos sueltos y los cuatro restantes pentasílabos asonantados, forma ya divulgada a finales del período anterior al siglo XVIII. Las seguidillas de Valladares pertenecen todas a esta modalidad, como pertenecerían, también, todas las de Alberto Lista, siendo ésta la única modalidad mencionada en la Métrica de Bello.

La seguidilla constó en su origen de cuatro versos, dispuestos en la forma: primero y tercero, libres, de siete sílabas; y segundo y cuarto, asonantados, de cinco sílabas. Posteriormente se le añadieron estribillos de varios géneros, tales como el eco, la chamberga, etc., cuya estructura se podrá ver en Rengifo y en los demás preceptistas.

En la colección que tenemos hay seguidillas primitivas con un estribillo de tres versos, añadido, combinados en la siguiente disposición: primero y tercero, de cinco sílabas, asonantados entre sí, y no con el segundo y cuarto anteriores; y el segundo de siete, y libre, como lo demuestra esta seguidilla:

Aunque ves mi semblante
alegre siempre,
al corazón destrozan
penas crueles
¡Las siento y lloro!
Mas quisiera ocultarlas
aun de mi propio. (119)

El autor de esta colección ha incurrido, como lo han hecho otros en esta clase de composiciones, en un abuso que consiste en hacer agudos los finales de algunos versos, cuando éstos, por regla general, deben ser constantemente breves. Por lo cual al ser contados quedan violadas las leyes de la Prosodia.

Según José María Sbarbi, editor de esta obra de Valladares, la Colección de Seguidillas se publicaba en cuadernos separados, "a guisa de las entregas" (120) que "modernamente se suelen repartir", y que no tuvo sucesión. Pero en cuanto al estilo que utiliza el autor nos dice:

"...hemos tenido ocasión de advertir asimismo algunas impropiedades; las cuales creímos de nuestro deber, hacer desaparecer igualmente de esta reproducción, tratándose, como se trata, de un escrito que, por razón, de los pocos años que alcanza, en nada podía afectar, cuanto a lo literal de su texto, al estudio de nuestra lengua." (121)

Para Sbarbi, Valladares es un buen "diligente investigador" y un incansable editor de "antiguallas literarias", pero como autor es "pobre de invención" en la mayor parte de sus producciones, y le falta "limar el estilo" de todas ellas. Sin embargo:

"La presente obra, empero es quizás de lo mejor trazado y menos incorrecto que salió de su pluma."(122)

Como se ve, nuestro objetivo no es estudiar la obra no dramática de Valladares, sino darla a conocer, de paso, limitándonos al estudio y análisis de sus obras de teatro.

NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

- (1) Jerónimo Herrera Navarro, "Don Antonio Valladares de Sotomayor: Datos biográficos y obra dramática", en Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, FUE, 1986, Tomo II, p. 351.
- (2) Antonio Valladares de Sotomayor, El Prado por adentro y el Philosopho por afuera, obra dividida en tres figuras, Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, 1768, p. 3.
- (3) Antonio Valladares de Sotomayor, La Leandra, novela original que comprende muchas, Madrid, Imprenta de la Calle de Relatores, 1805, Tomo VII, pp. 46-50.
- (4) Durante la tarea de búsqueda de datos en Valladolid, he consultado las fuentes siguientes:
 - (1) Archivo Histórico de Simancas, Sección de Gracia y Justicia.
 - (2) Archivo Diocesano del Palacio Arzobispal de Valladolid que incluye los libros de bautizados en las siguientes Parroquias de la Villa de Olmedo:
 - (A) Parroquia de San Pedro, libro de bautizados entre 1700 y 1752.
 - (B) Parroquia de Salvador, libro de bautizados entre 1676 y 1758.
 - (C) Parroquia de Santa María, libro de bautizados entre 1689 y 1764.
 - (D) Parroquia de San Andrés, libro IV, de bautizados entre 1728 y 1761.
 - (E) Parroquia de San Juan, libro de bautizados entre 1701 y 1785.

(F) Parroquia de San Julián y Santa Basilia, libro III de bautizados entre 1701 y 1763.

(G) Parroquia de San Miguel, libro IV de bautizados entre 1720 y 1793.

Lo curioso es que, en ninguno de estos libros aparece el apellido de Valladares ni siquiera el de Sotomayor, lo cual parece asegurar que nuestro autor no nació en Olmedo, ni tuvo parientes allí.

(3) Los libros de bautizados en los pueblos inmediatos a Olmedo y son estos:

(A) El libro de bautizados en Llano de Olmedo desde 1676 hasta 1745.

(B) El libro de bautizados en Fuente Olmedo desde 1714 hasta 1805.

(C) El libro de bautizados en Aguasal desde 1675 hasta 1752.

(D) El libro de bautizados en la Iglesia Principal de Medina del Campo desde 1713 hasta 1752.

(E) El libro de bautizados en Bocigas desde 1711 hasta 1821

(4) El Archivo del Ayuntamiento de Valladolid.

(5) El Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid, en el cual he manejado El Catastro de Ensenada de Olmedo (legs. 177-178), y El Catastro de Hacienda, Primera serie, de Valladolid (legs. del 322 al 328).

Lo único que apareció en este Archivo fue una escritura de obligación, (en la sección de Protocolo, leg. 12882, Fol. 121), que otorga el 11 de marzo de 1782 D. Leandro de Valladares a su hermano D. Pedro de Valladares. Éste es escribano y aquél es notario, y los dos son de la Villa de Mayorga, por lo que he vuelto a buscar en los libros de bautismo de dicha Villa.

En uno de estos libros, el de la Parroquia de Santiago, que corresponde a los bautizados entre 1643 y 1773, aparecen los nombres siguientes:

- (1) Isabel María de Valladares, nació el día 8 de julio de 1741, hija legítima de Pedro de Valladares y Josepha Quadrado, Fol. 123 v.
- (2) Manuel Sebastián de Valladares, nació el día 30 de enero de 1743, hijo de Pedro de Valladares y Josepha Quadrado, Fol. 126. v.
- (3) Rosenda Valladares, nació el día 3 de junio de 1745, hija de Pedro Valladares y Josepha Quadrado, Fol. 130.v.
- (4) Pedro Antonio Valladares, nació el 9 de julio de 1747, hijo de Pedro de Valladares y Josepha Quadrado, Fol. 135 v. (al margen de este folio pone una nota en la que se lee: murió en Madrid el año 1805).
- (5) Leandro Joseph Valladares, nació el 21 de marzo de 1751, hijo de Pedro de Valladares y Josepha Quadrado, fol. 143 v.

Cabe mencionar que los abuelos paternos de estos cinco hijos de D. Pedro de Valladares son: Francisco de Valladares y Lucía Martínez, vecinos de Villalobos, Zamora.

- (5) Jerónimo Herrera Navarro, art. cit, p. 351.
- (6) Antonio Alcayde y Vilar, Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII, y la Comedia El Vinatero de Madrid, Madrid, Universidad Complutense, 1914, p. 6.
- (7) Es la Comedia Nunca el rencor vencer puede adonde milita amor. Atis y Erenize, (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16516.) Sin foliar.
- (8) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos, leg. 11295-33.

- (9) Ciriaco Pérez Bustamante, "El Reinado de Fernando VI en el Reformismo español del siglo XVIII"., Revista de la Universidad de Madrid, III, nº 9, 1954, p. 491.
- (10) Benito Jerónimo Feijoo, Cartas eruditas y curiosas en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Theatro Crítico Universal, Madrid: En la Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro. 1750, III. s. p.
- (11) Vicente Rodríguez Casado, La política y los políticos en el reinado de Carlos III, Madrid, Editorial Rialp, 1962, pp. 78-79.
- (12) Idem, Carta de María Amalia a Tanucci, 13 de febrero de 1760, p.77.
- (13) Idem, pp. 159-160.
- (14) "Uno de los sucesos más notables y gloriosos del Reynado de Carlos III, es el establecimiento de las Sociedades Económicas. Sin grandes gastos, sin salarios, y sin los demás embarazos y riesgos que suelen ocasionar otros proyectos menos importantes, se encuentra España con gran número de escuelas utilísimas, y de Ministros a quienes poder confiar el examen, y la execución de muchas providencias relativas al fomento de la Agricultura, Artes, Comercio y Policía"., Juan Sempere y Guarinos, Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III, Madrid, Gredos, 1969, Tomo V, p. 135.

Y más adelante se añade: "A estas utilidades de las Sociedades Económicas pueden añadirse algunas otras, de no poca importancia. I) Tener ocupados honestamente a los nobles, y hacendados de los pueblos, naturalmente inclinados a la ociosidad y holgazanería, entreteniéndolos utilmente en los objetos y discusiones, a que dan ocasión semejantes juntas. II) La de infundir el gusto a la lectura de obras útiles, y extender éstas por el Reyno. III) La de multiplicar las ideas económico-políticas, de las que había suma escasez en España.

IV) La de mejorar el estilo, multiplicando las ocasiones de hablar, y de escribir sobre asuntos muy distintos de los que antes se trataba en las escuelas. Finalmente, aunque la poesía es la menos importante para el instituto de las Sociedades Económicas, no faltan tampoco en sus Actas algunas de un mérito no vulgar". (*Idem*, v, p. 142)

- (15) Vicente Rodríguez Casado, ob.cit., p. 251.
- (16) Enrique Soria Medina, La Sociedad Económica de Amigos del País de Osuna, Sevilla, 1975, p. 212.
- (17) Francisco Aguilar Piñal, Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII, Guía del Investigador, San Sebastián, 1974, p. 209.
- (18) Enrique Soria Medina, ob. cit., p. 161.
- (19) *Idem*, p. 173.
- (20) Antonio Valladares de Sotomayor, Semanario Erudito, que comprehende varias obras inéditas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos, listas de suscripción en los tomos III, IV y IX.
- (21) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos, leg. 11295-31.
- (22) Archivo de Protocolos de Madrid, leg. 23451, Folios 353-372.
- (23) Marcelin Défourneaux, Inquisición y Censura de libros en España del siglo XVIII, Madrid, Taurus, 1973, p.53.
 Para más información recuerdo los libros de Juan Antonio Llorente, Historia de la Inquisición en España, Barcelona, edit. Juan Pons, 1876, 2 vols. y de Miguel Pinta y Llorente, La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia, Madrid, ed. Cultura Hispánica, 1953.

- (24) Idem, p. 211.
- (25) Idem, p. 212. Sobre el proceso inquisitorial de Samaniego, véase Emilio Palacios Fernández, Vida y obra de Samaniego, Vitoria, Institución Sancho el Sabio, pp. 112-122.
- (26) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Inq., leg. 3719-22.
- (27) Idem, s. f.
- (28) Idem, s. f.
- (29) Idem, s. f.
- (30) Antonio Alcayde y Vilar, ob. cit., p. 14.
- (31) Jerónimo Herrera Navarro, art. cit., p. 351.
- (32) Antonio Valladares de Sotomayor, Tertulias de invierno en Chinchón: conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas, Madrid, 1815. Los tomos I en la Imprenta de D. Francisco de la Porta, y II en la de la Viuda de Vallín. Los tomos III y IV en la Imprenta de la Viuda de Aznar, Madrid 1820.
- (33) Diario de Madrid, I, sábado 18 de marzo de 1820, p. 364.
- (34) Idem, I, lunes 17 de abril de 1820, p. 495. Hay otra reseña en la Gaceta del 25 de abril de 1820, p. 465.
- (35) Como intento para confirmar este dato, he recurrido a la prensa de la época, por si apareciera el nombre de Valladares en las Necrologías, pero parece que esta costumbre no era frecuente en aquel tiempo. Después fui a buscar en los libros de defunción en la Parroquia de San Lorenzo, donde vivía Valladares, pero desafortunadamente me

informó el cura párroco que el archivo de dicha parroquia fue quemado durante la Guerra Civil en 1936.

(36) María Dolores Sáiz, Historia del Periodismo en España. Tomo I Los orígenes. El siglo XVIII, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 24.

(37) Idem p. 25.

(38) Antonio Valladares de Sotomayor, Semanario erudito, que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos, Madrid, Imprenta de Don Blas Román, 1787.

(39) "...no correspondieron los progresos de la literatura a tan felices principios; porque oprimida la Nación de incesantes y encarnizadas guerras, acometida ya a un mismo tiempo, ya separadamente por la Francia, la Inglaterra, y la Holanda y por varios principes de Alemania, se vio precisada a volver todas sus fuerzas a su defensa, sin que le permitiesen las circunstancias aplicar el correspondiente esmero a la protección y motivo de las buenas letras, y de las ciencias exactas. En el Semanario erudito, que publicamos, pretendemos ocurrir en mucha parte a los daños mencionados, recordando los nombres de los personajes que han servido bien a la Nación, propagando la instrucción que nos dexaron muchos sabios españoles, e ilustrando un siglo tan poco conocido como el pasado.", Prospecto de la obra periódica intitulada Semanario erudito, Madrid, 1787.

(40) María Dolores Sáiz, ob. cit., p. 41.

(41) "Non moins interessants sont les écrits du XVIIIe siècle publiés, en nombre croissant, par Valladares; et l'on nous pardonnera peut-être de nous montrer plus explicite sur ces textes, d'une plus grande actualité à l'époque du Semanario (...) Ces textes du XVIIIe siècle sont de deux sortes: d'une part Valladares s'est attaché à publier systématiquement les écrits, de quelque nature qu'ils soient, d'un

certain nombre d'auteurs sur lesquels il veut attirer l'attention (ou sur lesquels est fixée l'attention) du public lettré; d'autre part, il a choisi, chez des auteurs très divers des opuscules se rapportant à certain sujets à la mode.", P. J. Guimard, La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre, Paris, C. R. H., 1973. p. 284.

(42) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Estado, leg. 4817-28, s. f.

(43) "El escrito anterior (alude a la obra de D. Diego de Saavedra titulada: Locuras de Europa) nos da motivo para manifestar gratitud al público, que tanto se interesa en la continuación, y subsistencia de este periódico, como lo acredita no solo lo bien admitido, y celebrado que se halla universalmente, a pesar de aquellos maldicientes a quienes nada satisface, porque la envidia los preocupa, sino muchos sugetos de la primera distincion, ofreciéndonos Mss. preciosos para que den mas brillantez, y lustre a nuestro Semanario; para que se difunda en el publico la ilustracion que contienen; y en fin, para que desde el polvo, y el olvido en que yacian sepultados, salgan a luz aquellos autores, cuya literatura puede contribuir a la gloria de la nacion, admirándola los extrangeros.", Antonio Valladares de Sotomayor, Semanario erudito..., tomo VI, pp. 41-42.

Además Valladares tenía un concepto de la crítica que lo resume en las siguientes Redondillas:

"Quando algun sabio critica
mis obras, ¡que gozo sientol
porque ilustra mi talento,
y a ellas las purifica.
Si es un maldiciente, digo:
en éste no habrá quien vea
cosa buena; pues que sea
el desprecio, su castigo. (La Leandra,
Tomo II, pp. 373-374)

- (44) Richard Herr, España y la Revolución del siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1971, p. 158.
- (45) F. Aguilar Piñal, La Prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos, Madrid, CSIC, 1978, pp. XI-XII
- (46) María Dolores Sáiz, ob.cit., p. 93.
- (47) Semanario erudito..., III, 1787, pp. I-X.
- (48) Carlos Corona, Revolución y Reacción en el reinado de Carlos IV, Ed. Rialp, 1957, p. 240.
- (49) "Exc^{mo}. Sor.

Condescendiendo el Rey con la solicitud que le ha hecho D. Antonio Valladares de Sotomayor, autor de la obra titulada Semanario Erudito, que fue comprendida en la prohibición de las que se publicaban con el nombre de periódicas en esta Corte, ha venido en concederle su Real permiso para que pueda continuarla con la precisa calidad de que antes de dar a la prensa los manuscritos, que hiciere animo de publicar, se reconozcan por la persona, o personas, que dispute para ello el juez de Imprentas, y obtenga en la consecuencia la correspondiente licencia. Lo que de orden de S. M. participo a V. E. para la inteligencia, y a fin de que disponga lo correspondiente a su cumplimiento. Dios guarde a V. E. ms. as. Palacio 30 de junio de 1792.

El Marqués de Bajamar
Sor. Gobernador del Consejo"

Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos, leg. 5558-104.

- (50) Idem, s. f.
- (51) Idem.
- (52) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Estado, leg. 4817-28. S. F.

(53) Idem, s. f.

(54) Idem.

(55) "En atención a lo que Vm. expone en su memorial de 13 de este mes, acerca de los escasos medios con que Vm. se halla para acudir a su subsistencia y la de su familia, y fin de que pueda Vm. continuar sus trabajos literarios, se ha servido el rey conceder a Vm. por una vez la ayuda de costa de 1.500 reales del fondo de Arbitrios Píos, lo que comunico hoy a los Directores Generales de Correos para que se entregue a Vm. ese socorro." (Idem, s. f.)

(56) Antonio Valladares de Sotomayor, Almacén de frutos literarios inéditos de los mejores autores, Lyon, Francia, 1804, 2 tomos.

(57) A. H. N. de Madrid, Estado, leg. 4817-28. "Suscripción y Prospecto de la obra intitulada: Almacén de frutos literarios de nuestros mejores autores antiguos y modernos, que no gozaron hasta ahora de la luz pública."

(58) Idem, s. f.

(59) Idem, s. f.

(60) Idem, s. f.

(61) "Habiendo examinado dichos papeles, no encuentro inconveniente alguno en que se devuelvan al referido Valladares borrándose antes los decretos que tienen para la impresión." (Idem, s. f.).

(62) Nuevo Semanario erudito compuesto de obras inéditas, críticas, políticas, históricas y morales de nuestros mejores autores antiguos y modernos, y otras exóticas, pero muy instructivas, puestas en nuestro idioma. Que da a luz Don Antonio Valladares de Sotomayor, Madrid,

en la Imprenta de la Viuda de Vallin, 1816. 2 vols. de 288 y 286 páginas respectivamente.

- (63) Archivo Histórico Nacional de Madrid, Cons. leg. 11295-33. s. f.
- (64) Leemos: "Valladares posee una gran colección de obras inéditas, entre las cuales debe sin duda haber muchas merecedoras del olvido en que yacen, pero muchas también dignas de ver la luz pública, de que una rara combinación de circunstancias las ha privado. Este trabajo puede ser desempeñado por sujetos de cualquier edad, pues no se trata, publicando un papel semejante de componer discursos, ni de ordenar hechos ni de presentar análisis de obras: se trata solo de hacer dar al impresor con discernimiento obritas de corta extensión, curiosas, proporcionadas al conocimiento del mayor número de lectores, y acompañándolas con algunas notas sobre algunas circunstancias de la obra que va a publicarse, de su autor S. Cosa que verosimilmente tendrá hecha Valladares, ocupado durante su vida entera en recoger noticias de esta clase." Idem, s. f.
- (65) "...Convendría se le indicase, se asociase con un literato inteligente, laborioso, y de algunos recursos que le auxilie en la clasificación de las obras que posee, su corrección, suscripciones, y medios para la impresión, pues las recompensas solo son debidas a las obras literarias, o científicas de un mérito sobresaliente, y reconocido." Idem, s. f.
- (66) Manuel Morán Ortí, "Continuación del Almacén de frutos literarios o Semanario de obras inéditas: Periodismo e Inquisición en el reinado de Fernando VII." Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica, 40, 1988, p.406.
- (67) Para más información sobre la continuación del Almacén de frutos literarios a cargo de D. Javier de Burgos, véase Manuel Morán Ortí, art. cit., pp. 407-430.

Sólo añadimos que aparece una reseña del tercer tomo en el Diario de Madrid en la que leemos: "En la librería de Pérez, Calle de Carretas, se halla de venta el tercer tomo de la continuación del Almacén de Frutos Literarios, que contiene (...) La suscripción al tomo 4º y siguientes continua abierta en la misma librería de Pérez, donde también se venden los números sueltos a 4 rs.; así como en las librerías de Villa, Plazuela de Santo Domingo; de Vizcaino, Calle de la Concepción Gerónima, y de la viuda de Sánchez, Calle de Toledo.", Diario de Madrid, núm. 345, viernes 11 de diciembre de 1818, pp. 817-818.

- (68) Antonio Valladares de Sotomayor, La Leandra, novela original que comprende muchas, Madrid, en la oficina de D. Antonio Ulloa, 1797.
- (69) Jerónimo Herrera Navarro, "La Leandra, novela original de Don Antonio Valladares de Sotomayor", Homenaje a Luis Morales Oliver, Madrid, FUE, 1986, p. 627.
- (70) Antonio Valladares de Sotomayor, ed. cit., tomo I, pp. 4-5.
- (71) Idem, pp. 7-10.
- (72) Idem, p. 11.
- (73) Reginald F. Brown, La novela española, 1700-1850, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953, p. 13.
- (74) "I have found no original novel of terror and only two clear imitation of Richardson and Rousseau: respectively, A. Valladares de Sotomayor, La Leandra (Madrid, 1797-1807), and Francisco de Toxar, La filósofa por amor (Salamanca, 1799)". Reginald F. Brown, "The place of the novel in Eighteenth Century Spain", Hispania, XXVI, 1943, p. 43. Sobre la figura del inglés Samuel Richardson y su influencia en la novela española recuerdo el artículo de Ada Coe,

"Richardson in Spain", *Hispanic Review*, 1935, pp. 56-63. También recuerdo el libro de José Fernández Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Madrid, Castalia, 1982.

(75) Charles E. Kany, The beginning of the epistolary novel in France, Italy and Spain, University of California Publications in modern Philology, vol-21, nº 1, California, 1973.

(76) Idem, p. 63.

(77) "At the beginning of the XVIIIth Century, then, the path of the epistolary novel had been opened for the immediate precursors of the triumvirate, Richardson, Rousseau, and Goethe, who gave powerful impetus to a movement begun centuries before. With their advent, the path become a highroad for the formidable host of epistolary novelists who followed them." (Idem, p. 129.)

(78) Carta del M. R. P. M. Fr. Thomas Muñoz a Valladares, Madrid, 13 de febrero de 1799. En el tomo V de La Leandra.

(79) Antonio Valladares de Sotomayor, Tertulias de invierno en Chinchón, conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas, 4 tomos, Madrid, 1815-1820. El primer tomo fue impreso en la Imprenta de D. Francisco de la Parte, 1815. El segundo en la de la viuda de Vallén, 1815. El tercero y cuarto en la de la viuda de Aznar, 1820.

(80) Francisco Rico, Historia y Crítica de la literatura española, tomo IV, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, p. 117.

(81) "en el día dos de Mayo de 1808, día de terror y espanto para esta heroyca Corte (...)Ud. y yo unidos aquel día a los valerosos Madrileños que defendían los justos derechos de nuestro amadísimo Rey y patria contra los satélites del pérfido destructor del género humano, expusimos nuestras vidas, sacrificando algunas de los enemigos, á

nuestro honrado furor. Yo vi a Ud. (despues de haber sembrado el terror entre los Franceses, y teniendo su espada y manos tintas con su sangre) tendido en el suelo, bañado con la que arrojaba su cabeza, casi dividida en dos partes por el golpe de sable que le dió al paso un soldado de caballería que iba huyendo, y también herido." Antonio Valladares de Sotomayor, Tertulias de invierno..., ed. cit., I, p. 3.

(82) Antonio Valladares de Sotomayor, Tertulias de..., ed. cit., tomo I, pp. VIII-IX.

(83) Idem, p. 23.

(84) Idem, T. III, p. 3.

(85) "He exornado mi obra con otros conceptos, imágenes y raciocinios propios y más análogos al carácter de mi nación.", idem, tomo I, p. 25.

(86) Idem, p. 93.

(87) Idem, pp. 97-192.

(88) Juan Ignacio Ferreras, La novela en el siglo XVIII, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.

(89) Antonio Valladares de Sotomayor, Tertulias de invierno..., ed. cit., tomo I, pp. 273-296.

(90) Comedia nueva, El fabricante de paños o el Comerciante inglés, por Don Antonio Valladares de Sotomayor. En cuatro actos y verso, impresa en el tomo VIII de Comedias de varios autores, (s.l., s.a.), Biblioteca Nacional de Madrid, T/14825.

(91) Tertulias de invierno..., ed. cit., Tomo II, pp. 3-96.

(92) Leemos:

"Animo, Señor Valseardal, le decía, ánimo en seguir con entereza una empresa tan delicada y de tanto peso como la que sosteneis con aplauso, educando a mis hijos (...) La sabiduría de un ayo como vos pende no solo en conocer las varias inclinaciones de sus clientes, y los grados más o menos altos de sus fuerzas intelectuales, sino en acertar a rectificar aquellas si no son virtuosas, y a ilustrar a estos en cuanto sea posible; y si quereis que los vuestros os produzcan la fama que mereceis, jamás los tengais ociosos, que es el modo de que salgan perfectos." (*Idem*, pp. 85-88.)

(93) Más adelante, refiriéndose al público, dice:

"Él verá, que una mujer sensata puede volver a su marido, abismado en el seno de la disipación y abandono, al santuario de la razón y del honor, y que hay para los corazones bien nacidos sublimes recursos en la constancia y la virtud." *Idem*, p. 64.

(94) *Idem*, pp. 193-288.

(95) *Idem*, p. 257.

(96) *Idem*, p. 258.

(97) Tertulias de invierno..., tomo III, pp. 6-152.

(98) Comedia nueva la Magdalena Cautiva, su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor, representada en febrero de 1785.

(99) Tertulias de invierno..., T. III, pp. 153-244.

(100) *Idem*, pp. 154-155.

(101) *Idem*, p. 163.

(102) *Idem*, p. 164.

- (103) Idem, p. 166.
- (104) Idem, p. 278.
- (105) Idem, Tomo IV, Sainete nuevo Los criados embusteros o Trápala y Tramoya, en verso, Madrid, 1805, pp. 109--159. Y Comedia nueva La maleta, en tres actos y prosa, Madrid, 1804, pp. 160-268.
- (106) Idem, p. 3.
- (107) "Por esta razón me parece que nuestras producciones desde mañana, han de ser libres; es decir, sin sujeción a ningún objeto señalado por mí, como hasta aquí se ha hecho. Así se deja sin trabas el talento, y cada uno elige aquello a que más se inclina...", (idem, p. 4)
- (108) Idem, pp. 6-83.
- (109) Idem, p. 10.
- (110) Idem, p. 280.
- (111) Juan Ignacio Ferraras, ob. cit., p. 65.
- (112) José María Sánchez Muniáin, Antología General de Menéndez y Pelayo, Editorial Católica, Madrid, 1956, II, p. 904.
- (113) Colección de Seguidillas o Cantares, de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con Anécdotas, Apólogos, Cuentos y Sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado, para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de

elegantes máximas, y de morales sentencias en la Poesía, como el que componen nuestras seguidillas. Por D. A. V. D. S. Tomo I, Madrid, Imprenta de Franganillo, 1799.

(114) Idem, p. 7.

(115) Idem, p. 8.

(116) Tomás Navarro Tomás, Métrica española, reseña histórica y descriptiva, Madrid, Labor, 1986, p. 55. Recuerdo asimismo los libros de Rudolf Baehr, Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1981. Y José Domínguez Caparros, Contribución a la Historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Madrid, CSIC, 1975.

(117) José Subirá, "Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos", en Guillermo Díaz Plaja, Historia General de las literaturas Hispánicas, Barcelona, 1957, IV, p. 258. También puede consultarse el libro de José Subirá, La tonadilla escénica. Sus obras y autores, Barcelona, ed. Labor, 1933.

(118) Citado por Juan Luis Alborg, Historia de la literatura española, III, Madrid, Gredos, 1989, p. 377.

(119) Antonio Valladares de Sotomayor, Colección de Seguidillas, ed. cit., Seguidilla núm. 20, pp. 23-24.

(120) Idem, p. VI.

(121) Idem, p. VII.

(122) Idem, p. VIII.

CAPÍTULO SEGUNDO

VALLADARES Y EL TEATRO DE SU TIEMPO

2. PANORAMA GENERAL DEL TEATRO EN EL SIGLO XVIII

Considerando el panorama general de la literatura del siglo XVIII, el teatro se nos presenta con una excepcional relevancia, ya que a pesar de lo que se dijo, o se dice, de su baja calidad literaria, es, por excelencia, el género dedicado a la diversión popular y al recreo de la imaginación. De manera que cuando se hablaba de leer se entendía que "la gente leía teatro" (1). Por eso los ilustrados quisieron aprovecharlo como medio para transmitir sus ideas. Por el contrario, una parte del clero, que pretendió suprimir las obras dramáticas en los corrales, buscaba cualquier oportunidad para prohibirlo, con carácter general o local, en provincias o diócesis donde los obispos tenían poder soberano. Afirmaban que la concurrencia de los hombres a ver comedias era para galantear a las mujeres y que las mismas comedias que se representaban eran torpes y lascivas. Las cómicas daban mal ejemplo a las mujeres con su vida relajada y con la introducción de nuevas y costosas modas, y los cómicos estaban declarados infames por las leyes (2); es más, la Iglesia les privaba igualmente del derecho a los sacramentos (3). Estas críticas provocaron importantes controversias sobre la licitud del teatro, en las que participará activamente Valladares, como veremos más adelante.

En el Siglo ilustrado se enfrentan dos tipos diferentes de dramaturgias, como bien apunta Emilio Palacios, la popular, con su estructura espectacular, y la neoclásica ajustada a las reglas y que representa un nuevo espacio para el teatro educativo y divertido al mismo tiempo (4). Un enfrentamiento que se manifiesta en la segunda mitad de la centuria con clara victoria de la popular, cuya pervivencia dificulta el triunfo del teatro neoclásico, que tendrá que esperar hasta finales del siglo o primeros años del XIX para poder conseguir una aceptación mayoritaria de parte del público con El sí de las niñas de Moratín.

A mi modo de ver, una de las causas del escaso éxito de este teatro más intelectual estaba en el bajísimo nivel cultural del público. Bien

conocido es el alto porcentaje de analfabetismo existente entre la población de aquella época. Mejor sería, pues, llamar al XVIII, siglo de la dramática popular. Porque, al fin y al cabo, es ésta la que triunfó y se impuso a pesar de las Reales Cédulas y de las críticas de los defensores de la nueva dramaturgia. Éstos intentaban alejar de los escenarios las obras de gran espectáculo, herencia del mundo barroco, preferidas siempre por los aficionados.

Una vez terminada la Guerra de Sucesión, en lo que al teatro se refiere, destacaban dos escritores dramáticos: Antonio de Zamora y José Cañizares. Paul Mérimée afirma que los dos son las fuentes principales para la "Comedia nueva". Ellos mismos la cultivaron con un acierto que les permite ser considerados como los únicos dignos de ser leídos durante la primera mitad del siglo (5). El primero era "un hombre de singular genio" (6) que no aporta nuevas ideas a la literatura dramática y sigue la del siglo anterior, como él mismo reconoce en el prólogo de sus comedias donde dice haber visto en Calderón el "modelo más acabado"; por lo tanto trataba de imitarle en todo. Cañizares es igualmente ingenioso y fecundo "y aunque con un talento inferior, tiene cosas que merecen ser muy aplaudidas" (7).

Así, pues, durante el primer tercio del siglo, incluso en la primera mitad, puede observarse, por una parte una prolongación de las tendencias de la centuria anterior donde se encuentran los últimos imitadores de la escuela calderoniana, tendencia que Emilio Palacios prolonga hasta la década de los ochenta (8). Por otra parte, aparece una nueva formulación de expresión del gusto popular a través de comedias de magia y espectáculo.

La frontera entre los dos estilos la traza la aparición de la Poética de Luzán en 1737. Ésta sentó las bases del nuevo teatro neoclásico, respaldado más tarde con la ideología de la Ilustración (9). Los primeros frutos de esta obra tardarían, sin embargo, algunos años en recogerse.

Cuando se publicó la Poética, los teatros de Madrid distaban mucho de ser los antiguos corrales de comedias. Los tradicionales de la Cruz y del Príncipe, derribados en 1737 y 1744, respectivamente, se abren en 1745.

Más tarde, el Príncipe renovó la fachada en 1767 y el de la Cruz sufre reformas en la década de los ochenta. El tercer teatro, el de los Caños del Peral, construido a principios del siglo, estaba reservado para funciones de ópera.

Estas renovaciones no fueron sólo materiales, sino también de géneros, porque la política reformista de Carlos III había conseguido acabar, en 1765, con los autos sacramentales (10). Con el gobierno del Conde de Aranda se introdujeron muchas novedades en las diversiones populares, organizándose los bailes de máscaras en Madrid, a imitación de los parisienses (11).

Estas nuevas formas de diversión no se implantaron sin encontrar oposición por parte de ciertos sectores. El día 20 de septiembre de 1773, D. Vicente Francisco Verdugo, secretario mayor perpetuo y más antiguo del Ayuntamiento de Madrid, es testigo de la firma de un acuerdo para anular las diversiones públicas de máscaras en la Casa Coliseo de los Caños del Peral (12). Este acuerdo fue aprobado por el rey, cesando tal diversión porque -se afirmaba- "ha reducido a un estado perjudicial, e indecoroso a las familias de distinción" (13). El 2 de octubre de 1773, esta prohibición se extendió también a Galicia, Valencia, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Cartagena, Alicante, Murcia y Orihuela (14).

El Conde de Aranda emprendió no sólo la reforma de los teatros de Madrid sino también de su personal, además de crear un fondo especial de "decoraciones" para mejorar los decorados de los teatros, que llegó a contar con más de 20.000 reales (15).

En lo que a la reforma del teatro se refiere en su aspecto literario, Aranda encargó a Bernardo de Iriarte un plan de reforma teatral, que incluía, por una parte, la revisión de comedias antiguas para acomodarlas a la nueva estética y a la nueva política y, por otra, la remodelación de los teatros de los Reales Sitios para que en ellos se imitan, en el repertorio dramático, el teatro trágico francés (16).

Este plan de reforma se propone llegar a los teatros públicos, mejorando los decorados, vigilando la conducta del auditorio, subiendo los precios de las entradas para seleccionar a los espectadores y, por último, obligando a las compañías a que alternasen las representaciones para evitar las peleas entre los defensores de uno y otro Coliseo, los "chorizos", partidarios del Príncipe, y los "polacos", seguidores del de la Cruz (17).

Por este tiempo, surgen tragedias originales de las que sólo alcanza éxito la Raquel de Vicente García de la Huerta (1772). No obstante, las tentativas para introducir el estilo francés en el teatro van decayendo. Simultáneamente a este esfuerzo de los ilustrados para imponer una dramática de acuerdo con las poéticas dieciochescas y la estética neoclásica, el público sigue apegado a unos moldes y una sensibilidad anteriores. Prueba de ello es la calurosa acogida que obtiene Ramón de la Cruz; asimismo el antiguo teatro español y sus defensores. Entre éstos citamos a Moncín, Laviano, Valladares, Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano y Comella. Nuestro dramaturgo, antes de finalizar el reinado de Carlos III, lleva a la escena varias obras suyas: El Vinatero de Madrid (1784), Magdalena Cautiva (1784), Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer, o la Elvira (1785), El marido de su hija (1786), y Las vivanderas ilustres (1788), pertenecientes al género sentimental y heroico (18). Por el contrario, Iriarte y Moratín tienen dificultades para estrenar sus obras.

Las consecuencias de la subida al trono de Carlos IV, en 1789, acentuadas por los ecos de la Revolución Francesa, suponen una paralización provisional de los planes reformistas. Sin embargo, para Antonio Valladares de Sotomayor la década de los ochenta es la más productiva desde el punto de vista dramático. Cultiva con notable éxito diversas modalidades: Comedia histórica, sentimental, de magia y algunas tragedias. En la de los noventa, su producción dramática sufre altibajos, ya que desarrolla otros géneros: novela (La Leandra, 1797-1807), poesía (Colección de seguidillas, 1799) y miscelánea (Tertullas de invierno en Chinchón, 1815-1820) y además edita el Semanario erudito (1787-1791).

Toda esta proliferación tuvo lugar, a pesar de los ataques que los ilustrados lanzan contra sus obras, desde los periódicos La espigadera o el Memorial Literario. Desde los escritos oficiales: Memoria para el arreglo de la Policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España (1790) de Jovellanos, o desde el propio teatro: La comedia nueva (1792) de Leandro Fernández de Moratín. Ésta fue estrenada en el teatro de la Cruz, del que Moratín era defensor frente a los autores partidarios del Príncipe, más apegados a la dramaturgia anterior, entre los que se encontraba Valladares (19).

Este panorama va a cambiar antes de comenzar el nuevo siglo. La tendencia neoclásica, desde mediados de la centuria, crecía y se reforzaba día tras día. El proceso de reforma del teatro vuelve a aparecer de nuevo, como señala Emilio Palacios, con el fabulista Samaniego. Éste, bajo el seudónimo de *Cosme Damián*, publicó en 1786 en El Censor un discurso en forma de carta, sobre el teatro donde se expone radicalmente la urgencia de su reforma: "es preciso reformarle o destruirle" (20).

Jovellanos, en calidad de Ministro de Gracia y Justicia, es encargado por el Consejo de Castilla en 1786 para hacer un estudio valorativo sobre juegos y diversiones públicas. Cumple esta misión en 1790 presentando su Memoria para el arreglo de la Policía... en la que propone, entre otras, una idea que creemos que de haber sido aplicada hubiera dado buen resultado: reinvertir los ingresos en el teatro, pagar mejor a los dramaturgos y a los cómicos y subir el precio de las entradas. Creo que si se hubiese remunerado bien a los autores, éstos habrían tenido que producir menos cantidad de obras pero más cuidadas y acabadas.

Finalmente, Santos Díez González, Catedrático de Poética en los Estudios de San Isidro y Censor de teatros desde 1789, redacta un plan de reforma que, con la llegada de Mariano Luis de Urquijo al Ministerio de Estado, fue aprobado por Real Orden el 29 de noviembre de 1799 (21). Este plan ataca de raíz la organización del teatro en la Capital de España. Desposee al Ayuntamiento de la dirección de los Coliseos, que pasarán a depender de la Junta de Reforma creada para este efecto (22). Moratín,

alegando motivos de salud, dimite de su cargo de Director de la Junta el 6 de diciembre, del mismo año, por pasar a ocupar el de Corrector de Comedias antiguas.

Los primeros frutos de esta nueva iniciativa son las quejas de las compañías. Una Real Orden de julio de 1800 las obliga a representar de acuerdo con la nueva normativa, en tanto que Moratín ya había formado una lista de centenares de comedias prohibidas, que incluía varias de Valladares. Con estas prohibiciones, las recaudaciones de los teatros sufrieron una caída considerable, por lo que los reformadores no tuvieron más remedio que ofrecer al público una comedia de magia con el fin de detener "un déficit alarmante" (23). Se anunció, el 22 de diciembre de 1800, la puesta en escena de El mágico del Mogol, de Valladares, después de modificar el título a El príncipe del Mogol (24). Un año más tarde, se estrena su comedia El mágico de Eriván, del mismo género, ambas con notable éxito.

Este recurso a las comedias de magia para paliar el déficit, supone un fracaso contundente del Plan de Reforma. En agosto de 1801, el propio Díez González, ante la escasez de piezas, pide la suspensión de la publicación de las listas del Teatro nuevo español, cuando incluían 616 obras desechadas. Para atraer al público se ponen de nuevo en escena las comedias heroicas de Valladares, Zavala y Zamora y Comella que fueron tan aplaudidas como años anteriores (25). Por ello, la Junta de Reforma es cesada por Real Orden de 24 de enero de 1802, manteniendo tan sólo al censor que revisaba las obras que se había de representar (26).

El fracaso del Plan de Reforma, empero, propicia el nacimiento de un conflicto sobre la regencia y dirección de los Coliseos. Gaspar Zavala y Zamora presenta un nuevo plan alternativo donde él sería el director de los tres teatros de Madrid. Según él, un teatro se dedicaría a la ópera (Gran Teatro), otro a las tragedias y comedias de estilo francés (Teatro Culto) y el último a las obras del siglo XVII (Teatro antiguo). No obstante, el gobierno rechaza el Plan y designa al empresario Melchor Ronzi para la

dirección de los tres Coliseos, por sus éxitos en las funciones que daba en los Caños del Peral (27).

Mientras tanto, la comedia heroica se ha visto eclipsada por una modalidad que viene de fuera de España: la comedia sentimental, género que va ganando terreno y recogiendo el aplauso que antes se reservaba al teatro heroico (28). Valladares, que desde los años ochenta no ha dejado de escribir este tipo de obras, estrena por entonces El preso por amor o el real encuentro (1796), El carbonero de Londres (1800), Las vivanderas ilustres (1802), El vinatero de Madrid (1806) y Rufino y Aniceta (1807).

Antes de finalizar 1806, se presenta el "Reglamento de teatros" como nuevo proyecto de reforma que dura hasta la invasión francesa. Supone un paso más en los intentos de dotar al teatro español con la dignidad pretendida por los ilustrados, siguiendo la idea de Jovellanos y con la participación de Moratín, pero tropieza con una oposición considerable:

"Frente a este intento de reforma se colocaron, pues, los defensores tradicionales del teatro popular, apoyados por cómicos, directores, actores y el propio Ayuntamiento de Madrid, que veía mermados sus ingresos para obras de beneficencia." (29)

Por eso, la vigencia de este nuevo plan es breve. Se reduce al año cómico 1807-1808, ya que la caída del Príncipe de la Paz y el levantamiento del 2 de mayo vienen a dar fin a esta etapa de actividad teatral.

La Guerra de la Independencia cortará el normal desenvolvimiento del teatro español y la vida de los coliseos se someterá a las vicisitudes de la capital. Desde el día 2 al 5 de mayo, los teatros no abrieron sus puertas, y cuando lo hicieron, poco después, tuvieron que cerrarse de nuevo porque el público no acudía.

Con la entrada del general Castaños, vencedor en Bailén, vuelven a abrirse el 14 de agosto. Antes de finalizar 1808, los Coliseos vuelven a

cerrar ante la amenaza de los franceses a las puertas de la ciudad. El gobierno josefino los obliga a abrir el 7 de diciembre, ofreciendo incluso la entrada gratuita al público. Se transforma, una vez más, la estructura tradicional en cuanto a la organización y funcionamiento de los teatros madrileños. El del Príncipe se convierte en oficial a partir de mayo de 1809; el de los Caños del Peral será subvencionado por el gobierno y el de la Cruz estará a cargo de los propios actores.

El año 1814, fue el último en admitir en los coliseos mosqueteros, es decir, espectadores de pie. El Ayuntamiento hizo poner bancos en la parte del patio que no ocupaban las lunetas de ambos teatros (30), suprimiendo así al sector más bullicioso del auditorio. Al mismo tiempo, la subida del precio de las localidades más baratas contribuyó a una selección de los espectadores.

La Guerra de la Independencia generó una nueva serie de obras de temática patriótica. En un principio, a falta de comedias adecuadas a las circunstancias, el teatro de la Cruz repone Aragón restaurado por el valor de sus hijos, comedia heroica de Zavala y Zamora, por la semejanza entre el hecho que la inspiró y el más reciente de la defensa de la ciudad.

Valladares es uno de los autores que, basándose en hechos de actualidad, tratan de exaltar e infundir el espíritu nacional frente a la invasión. Así lo muestran sus obras: La gran victoria de España en los campos de Vitoria (1813), en la cual interviene el rey José (31), Nuestro rey Fernando VII en el Complot de Bayona y Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado, ambas de 1814.

2.1 VALLADARES EN LA ESCUELA DE COMELLA

Al comenzar el siglo XVIII, el teatro era el único espectáculo que podía divertir a un público numeroso, aficionado a ver lances sorprendentes, intrigas complicadas, efectos escénicos asombrosos y a escuchar versos sonoros, metros variados e imágenes brillantes. Es decir, todo un conjunto de características propias del siglo anterior. Por eso no importaba ni el arte, ni el pensamiento, ni los caracteres, ni la verosimilitud del argumento o de las situaciones (32).

El teatro dieciochesco de la primera mitad del siglo mantiene, por tanto, una línea estética de clara influencia calderoniana. Muchas de las obras de Calderón se siguen representando, teniendo mejor suerte que Lope de Vega, Moreto, Rojas Zorrilla, Solís, Vélez de Guevara o Tirso de Molina (33). Las novedades no estarán en lo artístico ni en los temas, sino en algunas diferencias de ideología, realidad social y costumbres. De manera que:

"Resulta injusto negar la existencia de un teatro con personalidad, aceptado por la mayoría del público y, por tanto, útil para él, aunque no lo fuera ni para los críticos neoclásicos ni para otros críticos posteriores que con tanta agresividad hablan mal de estos productos." (34)

En esta etapa, que Valbuena Prat llama "etapa de la fórmula", se ponen de moda las comedias de magia, las heroico-militares, las de santos y de figurón, y serán las preferidas por el público y cultivadas ampliamente por los dramaturgos populares de las últimas décadas del siglo. Las primeras comedias de magia fueron Los mágicos encantados (1710) y Juan de Espina (dos partes, 1713), ambas de José de Cañizares. Después viene la famosa serie de Juan Salvo y Vela El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde en cinco partes (1715, 1716, 1718, 1719, 1720) y que tuvo un éxito abrumador no sólo en este período sino a lo largo de todo el siglo.

En 1739, Cañizares vuelve a este género al componer su comedia El anillo de Giges. Por su parte, Antonio de Zamora, que estrena por primera vez su comedia de figurón El hechizado por fuerza en 1698, la vuelve a estrenar enmendada en 1703 y 1721 (35) lo que demuestra su éxito. Tras estas figuras, podemos citar a Tomás de Añorbe y Corregel, que cultivó todos los géneros de éxito, Juan Salvo y Vela, quien adquirió gran fama gracias a su obra de magia, antes citada, y Francisco de Castro.

Con la Poética de Luzán (1737) comienza la formulación teórica del Neoclasicismo, puesto que su autor se declara partidario de las normas clásicas de Aristóteles y Horacio. Como consecuencia de su publicación se observa una disminución de representaciones de comedias del Siglo de Oro. Mientras los dramaturgos populares y su público rechazaron los principios teóricos de Luzán, nacieron los primeros defensores del teatro clásico como Montiano y Luyando, Nassarre y Luis José Velázquez, que discrepaban con toda crítica del teatro del siglo anterior. Por aquellos años (1737-40) nacerá nuestro dramaturgo, que en los cincuenta empieza sus primeros tanteos teatrales escribiendo su primera obra: Nunca el rencor vencer puede donde milita amor. Atis y Erenize (1758). Sin embargo, es Don Ramón de la Cruz quien colma con éxito los gustos populares durante tres décadas, de 1760 a 1780.

Precisamente es en los ochenta cuando se ve el florecimiento y apogeo de un grupo de dramaturgos populares que realizaron una labor importante y eficaz como difusores de la tradición nacional. Este grupo estaba formado por Luis Moncín, Fermín del Rey, Manuel Fermín de Laviano, Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Vicente Rodríguez de Arellano y Luciano Francisco Comella. Al apellido de este último se debe la denominación de la "escuela de Comella" que la inventó Alberto Lista (36). Los cuatro últimos son los más innovadores en los temas, con reflejos de la ideología moderna, a través de su amplia obra, con la que consiguieron gran éxito popular. Este triunfo les hizo objeto permanente de las críticas, e incluso descalificaciones e insultos de los

neoclasicistas con Moratín hijo, a la cabeza acusándolos de ser los "corruptores del buen gusto".

Expondremos ahora las diferentes críticas, desde la época hasta las más modernas, en su mayoría contrarias. Parece que La comedia nueva o El Café es la consecuencia de la obsesión de Leandro Fernández de Moratín por la decadencia del teatro dieciochesco y la necesidad de corregir a los autores que se debatían entre las ruinas del teatro de la centuria anterior. No es difícil, en toda la obra, rastrear el desdén de Moratín, su menosprecio e ira contra aquellos autores, entre los cuales sobresale Luciano Francisco Comella. Se ha pensado en que el Don Eleuterio de la comedia de Moratín es un retrato de Comella. Al menos él se sintió aludido e intentó que la obra no se representase, sin conseguirlo.

Sin embargo, Cotarelo y Mori mantiene que afirmar la desaparición de Comella, Valladares, Zavala y Zamora y Rodríguez de Arellano después de La comedia nueva es "equivocadísimo". Porque, según él, la gran mayoría de las obras de estos cuatro autores son posteriores a El Café, y que ellos con algunos cómicos de profesión (Concha, Rey, Moncín), compusieron mayor número de obras que "todo lo demás que con anterioridad a Moratín se escribió en el siglo XVIII" (37). Pero en esta tesis creemos que no está totalmente acertado, porque la mayoría de las obras de la "escuela de Comella" no son posteriores a la composición de La Comedia nueva sino anteriores, y más concretamente las obras de Valladares, Zavala y Zamora o Rodríguez de Arellano, que viven su auge en la década de los ochenta.

Por su parte, Moratín compone también un romance en el que satiriza duramente a estos escritores, incluso citándolos por su nombre. Merece la pena reproducir aquí algunos versos:

"De estos diablos que nos cercan,
Hay otro más enfadoso,
Más insolente y perrera.
Este es el que inspira tantos
Versillos de Cadeneta,
y el que regala al teatro

Monstruos en vez de Comedias.
 Este, el que aforra los postes
 con Cartelones de a tercia,
 Embadurna los diarios,
 y hace cola en las gacetas.
 Este el que enseña a hacer libros
 En donde todo se enseña,
 Padre adoptivo de tantos
 Sócrates a la violeta.
 El apuntó a Valladares
 Sus misiones de Cuaresma,
 y al miserable Moncín
 sus nefandas Roncalesas,
 A don Bruno sus tramoyas,
 a Luciano sus endechas," (38)

En el siglo XIX, no han tenido estos dramaturgos mejor suerte con sus sucesores. Mesonero Romanos les califica de "encargados de abastecer la escena diaria enormidades", aunque matiza al hablar de nuestro autor diciendo que es:

"hombre de bastante erudición y algún gusto, hizo traducciones del francés, y varias comedias que merecieron aplauso, como El Católico Recaredo; El Vinatero de Madrid; Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo; Por esposa y trono a un tiempo y Mágico de Serván, y otras muchas, hasta más de doscientas piezas de teatro." (39)

Parece que M. G. Ticknor coincide con Mesonero Romanos en destacar la figura de Valladares, pero sin que esto signifique disculparle por su contribución a la corrupción del gusto popular:

"... Entre los más notables de estos se encuentra Valladares y Zabala (...) Uno y otro emplearon la antigua versificación, procurando a porfía seguir y halagar en cuanto podían el pésimo gusto del público en sus composiciones estrafalarias" (40)

Más dura todavía es la crítica de Alberto Lista, el defensor del teatro romántico, que no encuentra nada interesante en la obra de estos dramaturgos atribuyéndola al melodrama francés; sus composiciones tienen "muy poca originalidad", y que ellos mismos son gente "sin instrucción, sin educación literaria". A su juicio, intentaron imitar al teatro antiguo español, en sus comedias de costumbres y de intriga, y al francés observando la ley de las tres unidades: "Pero ni consiguieron enlazar y desenlazar como Calderón, ni describir caracteres con la verdad y profundidad de Moliere." (41)

Una vez más, se pone de manifiesto el divorcio entre la crítica culta y el gusto popular tan frecuente hasta nuestros días. No puede olvidarse, sin embargo, que este mismo teatro popular había de influir en la configuración del drama romántico, como uno de sus componentes.

Los miembros de la "escuela de Comella" estaban dispuestos, como apunta I. L. McClelland, a seguir cualquier estilo que no fuera neoclásico. Se ocuparon, principalmente, en buscar motivos de inspiración fuera de España. Los cuatro autores tuvieron habilidad dramática, pero no supieron utilizarla adecuadamente(42).

Menéndez y Pelayo, por otra parte, atribuye la decadencia del teatro dieciochesco a que nadie mantuvo la línea de Moratín "ni seguía en el camino de la comedia clásica", por lo cual:

"continuó entregado el teatro a los Zavalas y Comellas, con cuyos disparatados engendros alternaban las producciones de nuestra antigua escena, ya en su primitiva forma, ya refundidas, y alguna que otra tragedia clásica, formada más bien sobre el patrón de las de Alfieri que sobre el de las de Corneille y de Racine" (43)

Además, D. Marcelino considera que el teatro neoclásico fue impopular, se quiso imponer al público español, que lo rechazó para mantenerse apegado al teatro áureo y a sus continuadores

dieciochescos(44), a los cuales Russell P. Sebold estima conveniente aplicarles el término peyorativo de afrancesados:

"Afrancesado es, la mayoría de las veces, mote político mal aplicado a la literatura: quizá deba aplicarse únicamente a ciertos abortos de la escuela plagiaria de Comella" (45)

No obstante, las comedias heroicas de la "escuela de Comella" intentan ser de tipo neoclásico, ya que en ellas se procuraba observar las tres unidades y los demás preceptos propios de este estilo. Valladares, por ejemplo, defiende una de sus obras porque sus episodios "no se oponen a que el drama guarde religiosamente las tres unidades de tiempo, lugar y acción" (46). Que estas comedias consiguieron divertir al público, lo demuestra el lleno de los coliseos. "Pero además conviene señalar que muchas de ellas son obras que pertenecen al teatro ilustrado por su ideología exaltadora del trabajo y del obrero, con convicciones antinobiliarias, defensoras de una justicia humanizada" (47).

Terminamos este apartado con un dato significativo, que nos aporta Juan Luis Alborg, que quizá nos sirve para hacernos una idea del éxito contundente del teatro popular que él considera, con razón, "teatro real" de la época:

"En dos temporadas -1795, 1796- sólo cinco comedias de magia produjeron más dinero en sesenta y cinco representaciones que treinta y dos comedias del Siglo de Oro en un total de 127. En 1800 tres comedias de magia y tres 'de Santos' de parecida contextura recaudaron muchísimo más dinero en 76 representaciones que 33 comedias áureas en 137. Evidentemente, lo que determina el grado de aceptación popular -es decir, el teatro real- no son las obras escenificadas a teatro vacío, sino las que no prolongan su duración con grandes ingresos." (48)

2.2 EL TEATRO DE VALLADARES

Pese al interés que el siglo XVIII español tiene en sí mismo, la crítica, hasta muy recientemente, lo ha tenido relegado por una serie de prejuicios. A través del análisis de la obra dramática de nuestro autor, hemos de intentar acercarnos a su actitud respecto del teatro de su tiempo y su dependencia de la dramaturgia del Barroco.

Antonio Valladares de Sotomayor fue un autor muy prolífico, como se puede constatar mediante su producción teatral. En 1814, declara haber compuesto ciento ocho comedias (49). Un buen número de ellas o se desconocen o aparecen incompletas en sus manuscritos. Así, por ejemplo, de la comedia en cinco actos La Cándida o amante precipitado sólo existe el primer acto, de la comedia heroica en cinco actos El Conde de Werwick faltan muchas jornadas, y lo mismo ocurre en otras obras.

La obra dramática de Valladares abarca casi todos los géneros y subgéneros teatrales, entre traducciones, adaptaciones y originales. No es, en general, un autor "original ni en temas, ni en estructura, ni en estilo, pero refleja bien las modas de la época" (50). Destacan entre los géneros que cultiva, tres: la comedia histórica, la sentimental y la de magia. De ellos nos ocuparemos detalladamente más adelante.

Nuestro dramaturgo tiende más a ser adaptador que mero traductor. Para él la representación de un drama traducido literalmente, puede durar mucho más tiempo pero "dexaría más mortificados que complacidos a los espectadores" (51), porque entonces la obra representada será "sin arreglo a nuestro teatro y gusto".

Como el teatro en la segunda mitad del Siglo de las Luces se caracteriza por su gran influencia cultural, social y política, es objeto de polémica. Por un lado, los ilustrados intentan reformarlo y ponerlo al

servicio de la educación del pueblo. Y por otro, la Iglesia procura limitarlo o anularlo por la repercusión negativa que le atribuía en las costumbres de la sociedad.

Valladares, convencido de la importancia del teatro como instrumento educador, tiene también su aportación en la polémica sobre la licitud del teatro, que se agudizó en el siglo XVIII (52). En el tomo IV de su novela La Leandra, pone en boca de uno de sus personajes (Don Martín Angulo) un discurso en que critica a los predicadores que condenan todo lo relacionado con el teatro. Principia su parlamento con una interrogante sobre la mala imagen que formarían las "naciones cultas y sabias" si supieran que:

"en la Cátedra del Espíritu Santo se dá por constante, que están condenados los que hacen comedias, los que las representan, y los que concurren a verlas?" (53)

Una sentencia que aplican los predicadores fundándose en las "tremendas censuras" que los SS. PP. decretaron contra "histriones y sus comedias". Pero nuestro dramaturgo defiende la posición contraria, ya que, mientras las comedias de aquellos "histriones" no tienen más contenido que "obscuridades y torpezas", en las comedias españolas y en sus cómicos "no se ve por lo común más que honestidad, y una sana moral" (54). Rectifican las costumbres torcidas y hacen amar y seguir la virtud y aborrecer el vicio. Por lo que los SS. PP. no los hubieran condenado -dice Valladares- pues, sus sentencias fueron dictadas, con razón, en tiempos del Imperio Romano. En aquel entonces se sacaba al teatro mujeres desnudas, hombres y muchachos perdidos y sucios, y cuando se acababa la comedia llamaban al auditorio para solazarse tanto con las mujeres como con los hombres y muchachos (55). Por todo ello la Iglesia y las leyes civiles se levantaron contra estos espectáculos imponiendo graves penas a los actores, tales como llamarlos infames, privarlos de los oficios honrados y hacer que cayeran en la esclavitud.

Se pregunta Valladares por si de todo esto hay algo parecido en las comedias o actores españoles. Responde él mismo que:

"En las más se ven amores castos, que terminan en matrimonio. Si en alguna se supone el robo de una doncella honesta, ú otra maldad aun mas criminal, al fin se experimenta el castigo de ésta, y el premio de la inocencia. ¿Y estas comedias, qué otra cosa son, que una escuela para enseñar a los padres descuidados á zelar é instruir continuamente sus hijas sobre las malas conseqüencias del trato con los hombres; y á estas para guardarse y precaverse de semejantes seductores, no dando asenso á sus promesas, juramentos y caricias?" (56).

Prosigue nuestro escritor afirmando que algunas de estas comedias consiguieron "reducir a la razón a algunos que la miraban con horror". Mientras otras corrigen las costumbres, satirizando y poniendo en ridículo "a los hypócritas, aduladores, usureros, avaros, vanos y otros vicios similares". Son, precisamente, los temas que Valladares suele plantear en sus obras.

Además de estas dos clases de comedias, hay una tercera en la que se tratan crímenes horribles; en ellas al descubrir los delincuentes se da ejemplo a los espectadores con su castigo "porque ven que á los reos los afligen las cadenas, los devoran los remordimientos, y que pagan con la pena su iniquidad" (57). Este valor ejemplificador del teatro Valladares lo corrobora citando a la Poética de Aristóteles. Concluye el discurso diciendo:

"nuestras comedias (...) ofrecen una clara idea de los usos, costumbres, ritos, Religión, Ceremonias, leyes, Política, instrucción, comercio y trages de todas las Naciones del mundo (...) Allí se enseña á perder la vida gloriosamente en el lecho del honor por defender la Religión, el Rey y la Patria." (58)

Quizás esta otra cita nos completa las ideas de Valladares respecto al arte dramático. Intenta demostrar la licitud del teatro, afirmando que se puede agradar a Dios en cualquier estado, ejercicio o facultad:

"Es verdad que el teatro produce muchos peligros; ¿pero donde no se hallan? ¿Que ejercicio libra á sus profesores de culpas, si estos abusan del deber que les impone?" (59)

Por otra parte, se acerca al ambiente que rodea a los cómicos, actores y actrices, señalando sus cualidades y defectos. Cita, utilizando "anagramas" de su propio nombre, a los intérpretes teatrales que más destacaron en su época y teoriza sobre los principios que deben inspirar la representación dramática. Sus ideas las toma de la naturaleza, apoyándolas con citas de Cicerón, Quintiliano y Demóstenes. En cualquier caso, intenta dignificar la profesión cómica y resaltar la importancia que tiene el teatro como escuela de costumbres. Él que conoce perfectamente este mundo, lo convierte en materia narrativa con un objetivo reivindicador. Dedicó, incluso, el primer tomo de La Leandra a María del Rosario Fernández "La Tirana", célebre actriz de la época.

Valladares, que era objeto de crítica y censura, censuraba, a su vez, ácremente a los autores de su tiempo, cuya mira no fuese la de imitar a los clásicos. Sirva de ejemplo este fragmento de su Introducción para la comedia el culpado sin delito:

"Coronado : Esos críticos, son todos
 paja podrida: Si un grano
 de pimienta tienen, es
 pimienta, qe nunca usaron
 los entendidos, porque estos
 dán trescientos rejonazos
 a las obras con la pluma,
 sus errores demostrando,
 sin lastimar las personas
 de los qe las publicaron.

Galbo : Pues en el tiempo presente
 es todo tan al contrario,
 qe dejan las obras, y hacen
 a las personas pedazos.

Garrido : Pues no vels qe un Asno siempre
 ha de obrar como qe es Asno?" (60)

Y más adelante se lee:

"Coronado : todo esto fui contemplando
 y allá pudiera ser útil,
 provechoso, y necesario,
 qe hiciese en una comedia
 las partes medias: quedando
 afuera las principales.
 La encargué a un yngenio falto
 de yngenio; mas no de aquellos
 qe presumidos, e insensatos,
 qe siendo solo Abestruzes
 quieren pasar por Canarios."(61)

A pesar de haberse declarado defensor acérrimo del teatro español, lo cierto es que Valladares no pudo resistir la tentación de la corriente francesa, que avasallaba entonces. Prueba de ello son sus traducciones y adaptaciones de comedias de Destouches (El marido de su hija y La vanidad corregida), de Regnard (El adivino y Las locuras amorosas) y otras de Molière, Voltaire, etc...

Parece que cuando Valladares estrenó su comedia El emperador Alberto I y la Adelina, el 22 de septiembre de 1788, que es una adaptación de Albert 1er. ou Adéline, hubo una crítica de un ciudadano francés en el sentido de que este drama era más digno en su idioma original que en la traducción que le hacía perder su mérito y que el teatro galo siempre ha

producido piezas originales al contrario del español. Por eso, nuestro dramaturgo inserta un prólogo en el que defiende el teatro nacional y rebate dicha crítica:

"Señor mío, dónde estamos? (...) Todos los Poemas trágicos que he citado, y otros muchos que dexé de citar, para convencer al señor Colector del Teatro Español, no son originales, buen señor? No ve Vmd. las freqüentes piezas dramáticas que se ponen en nuestro teatro?" (62)

Una de las cosas que más preocupaba a Valladares al escribir sus obras, y a la que prestaba mucha atención era la de atraerse y halagar al bello sexo. Su idea era que dando gusto a las mujeres, el triunfo de la comedia estaba asegurado y la concurrencia sería rebosante. Esta idea queda reflejada en los versos siguientes:

"Ruano : En siendo así, se nos llena
la casa de apasionados.
Garrido: Mejor es de apasionadas,
pues la experiencia á mostrado,
que la comedia, que toma
el vello sexo a su cargo,
da mucho producto, y
merece muchos aplausos.

Simon : Donde concurren las embras
no pueden faltar los machos." (63)

En muchas de sus obras, Valladares nos pinta un cuadro muy interesante de la vida íntima de los cómicos de su tiempo, de las diversas compañías que actuaban en los diferentes teatros y de los muchos temores que les asaltaban cuando tenían que ensayar alguna comedia para presentarla al público. Quizá el cuadro más duro es el que nos dibuja en su obra titulada: Tercera parte del diálogo cómico-trágico femenino. Ésta constituye una sátira mordaz de los actores, tratándolos de un modo despiadado, presentando las actrices como las mujeres más depravadas. Es

todo un cuadro de obscenidad tal, que Mario di Pinto llegó a calificarlo de "fiesta exhibicionista, o *streap-tease* colectivo" (64). Veamos un fragmento de este monólogo lascivo, puesto en boca de Mariana Raboso, una actriz de la comedia:

"Raboso : Pues sí; el día de mi Santo
 tuvimos diversión grande
 sobre mesa. Se digeron
 cosas vivas y picantes.
 Vicente Ramos principió
 dió a la scena onesta y grave.
 Se me antojó ver sus cosas
 mas ocultas, y el vergante,
 como es tan corto de genio,
 las manifestó al instante.
 Pero creeréis, q.e aunq.e es gordo,
 y lo que le sobra es carne,
 donde tener mas devía,
 es adonde menos se alle?
 Solamente una cosita
 se le advierte, q.e es bastante
 solo para distinguírle
 de nosotras; pero nadie
 de nosotras, la queria
 ni aún para desayunarse.
 ¡Vallés sí, q.e es brava piezal
 y tiene todas las partes,
 necesarias para dar
 alimento a qualquier ambre.
 Enfin, ninguno quedó
 sin pasar por el examen
 de mis ojos. ¡Que gran rato
 tuvimos allí! Hasta el Frayle
 hizo públicas sus cosas:
 por cierto, q.e eran bien grandes.

Y la Pérez, aunque es ella
 Carmelitita bastante,
 su friolera a todos nos
 hizo visible, y palpable. " (65)

Nos extraña, por el contexto moralizante, general en su obra, que nuestro autor haya utilizado tales términos. No obstante, hay que considerar la fuerte corriente que la literatura erótica supuso en la época.

En otra pieza, por el contrario, Valladares elabora una crítica cuya intención queda más velada por un lenguaje que puede, incluso, recordarnos algún pasaje de Quevedo. Es en la Introducción para la comedia El Vinatero de Madrid (1786) en la que dice:

Clave : ¡Oigan, señores, oigan!

Mesa : ¡Escuche, el pueblo, escuchel

Coro : Caminante de ambos sexos,
 masculino, y femenil,
 gente de-bota, y de voto,
 que de la corte salís,
 en forma de romería,
 al celebre chamartín,
 á tributarle al Dios Baco
 cien holocaustos, o mil,
 explicadme en que consiste
 que no vais quantos venís,
 pues si de aquí salís ocho,
 bolveis ochenta á Madrid. (66)

En síntesis, Antonio Valladares de Sotomayor es un hombre de teatro que participa de forma activa en las manifestaciones dramáticas que se desarrollan en su época. Iniciado en la comedia histórica, irá acomodándose a las nuevas corrientes que imperan en los teatros. Su

producción teatral abarca casi todos los géneros de éxito; desde el sentimental a la tragedia cercana al sentir romántico, pasando por las espectaculares comedias de magia, de enredo o las de intención crítica, sin olvidar muchas piezas de teatro menor; sainetes, introducciones, zarzuelas, etc ...

NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

- (1) Juan Luis Alborg, ob. cit., pp. 255-6.
- (2) "En 1780, los 22 músicos que componían las orquestas de los teatros de Madrid acudieron al Consejo de Castilla en solicitud de que se declarase que no estaban incurso en los casos de infamia legal previstos en las leyes del reino.", Antonio Domínguez Ortiz, La sociedad española en el siglo XVIII, Madrid, CSIC., 1955, pp. 219-20.
- (3) Leemos: "Ocurrió (...) en Murcia, el caso rarísimo de negar un cura el sacramento del matrimonio a un cómico, dando margen al siguiente escándalo y a que un abogado muy conocido allí, D. Esteban Corvalán y Robles, escribiese un tratado en defensa del teatro, que antes de salir a luz fue también impugnado.", Emilio Cotarelo y Mori, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 34.

Quizás la súplica siguiente nos da una clara idea de la actitud de la Iglesia frente al teatro: "El Arzobispo de Zaragoza viene suplicando a V. M. con pocas pero muy eficaces razones, que se sirva mandar prohibir las comedias en aquella ciudad. Concorre allí la zircunstancia de aver Universidad, y por consiguiente la ruina de aquella juventud. Y pues aquel prelado para el descargo de su conciencia, y cumplimiento de su oficio pastoral implora el auxilio de V. M. me parece que será muy conveniente a la gloria de Dios, y remedio de las almas que V. M. mande con real decreto prohibir una diversión tan perjudiciosa a las almas.

V. M. resolverá lo que sea más de su real agrado.

2 de julio de 1751.", Archivo Histórico de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 993-31, s. f.

- (4) Emilio Palacios Fernández, El teatro en el siglo XVIII ..., ed. cit. p. 63.

- (5) Paul Mérimée, L'art Dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle, Toulouse, 1983, p. 16.
- (6) Antonio Alcalá Galiano, Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845, p.23.
- (7) Idem, p. 26.
- (8) Emilio Palacios Fernández, Vida y obra de Samaniego, ed. cit., p. 337.
- (9) Sobre la influencia de la Poética de Luzán en el teatro del siglo XVIII véase José Checa Beltrán, "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", Cuadernos del teatro clásico, (Madrid), 5, 1990, pp. 13-31.
- (10) Emilio Cotarelo y Mori, Bibliografía ---, ed. cit., p. 657.
- (11) Leemos en Cotarelo y Mori: "Estos bailes de máscara duraban ocho horas, y se celebraban dos veces a la semana", y más adelante cita una carta que escribió D. Antonio Valdarseal -creemos que se trata de nuestro autor, Antonio Valladares, ya que solía utilizar este anagrama- a un amigo suyo en la que dice: "el baile empezaba con minués, a los que seguían contradanzas. Dentro del teatro había bebidas y manjares; los aposentos o palcos eran dedicados para aquellos que sólo querían presenciar el espectáculo.", Irlarte y su época, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 56.
- (12) Archivo Histórico de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 993-104, s. f.
- (13) Una minuta dice así: "El Rey se ha servido aprobar un acuerdo, que celebró Madrid en su Ayuntamiento de 20 del corriente, para que cese la diversión de las máscaras en la corte, porque, aunque fueron convenientes, y laudables los fines, que se tuvieron presentes en su

establecimiento, el abuso, que con el tiempo se ha experimentado, las ha reducido a un estado perjudicial, e indecoroso a las familias de distinción, y buen caracter por la concurrencia inevitable de otras gentes de baja esfera, y mala nota, que hacen retraer justamente de esta diversión a las personas de clase, y honor, que han sido el objeto principal porque se han permitido; exponiendo también Madrid otros motivos de decoro, y bien público, que pudo advertir su celo en justificación de lo acordado por el Ayuntamiento...", idem, leg. 993-111, s. f.

(14) Idem, leg. 993-110, s. f.

(15) Emilio Cotarelo y Mori, Iriarte y ..., ed. cit., p. 66.

(16) Para más información sobre la tarea de Bernardo de Iriarte, véase el artículo de Emilio Palacios Fernández, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", Cuadernos del teatro clásico, (Madrid), 5,1990, pp. 43-64. También en el mismo número, Juan Antonio Ríos Carratalá, "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", pp. 65-75.

(17) Emilio Cotarelo y Mori, Iriarte y ..., ed. cit., pp. 64-5.

(18) Ada M. Coe, Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819, Baltimore, 1935, p. 137.

(19) Jorge Campos, Teatro y Sociedad en España (1780-1820), Mad., Moneda y Crédito, 1969, p. 62.

(20) Dice así: "Samaniego propone un plan sistemático para tratar a lo largo de un año los asuntos más importantes en torno al teatro (...) Samaniego descalifica, socialmente, el teatro popular de su tiempo, descartando cualquier relación entre sus ideas o temas y la

Ilustración.", Emilio Palacios Fernández, El teatro ..., ed. cit., pp. 182-183.

- (21) Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro Máiquez y el teatro en su tiempo, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, pp. 75-6.
- (22) Según la Real Orden del 29 de nov. de 1799, la Junta de Reforma se compone de: "Presidente: El general D. Gregorio de la Cuesta, gobernador del Consejo.
Director : D. Leandro Fernández de Moratín.
Censor : D. Santos Díez González.
Secretario : D. Francisco González Estéfani.", idem, p.78.
- (23) René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1987, 2ª edición, p. 43.
- (24) Idem, p. 44.
- (25) Comentando y satirizando el fracaso de la Junta de Reforma, salieron papeles, imitando el Diario de Madrid, que en la sección de pérdidas decía: "Quien hubiere encontrado toda la gente que iba a ver la comedia el año pasado, la presentará en la Mesa Censoria, donde se le dará su hallazgo", Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro Máiquez ..., ed. cit., p. 86.
- (26) Idem, pp. 117-121.
- (27) Idem, pp. 122-124.
- (28) Jorge Campos, ob. cit., p. 126.
- (29) Emilio Palacios Fernández, El teatro en el ..., ed. cit., p. 190.
- (30) Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro Máiquez ..., ed. cit., p. 380.

- (31) De esta obra hay una edición facsímil, con una nota introductoria de Emilio Palacios Fernández y Enrique Knörr, bajo el título de: El triunfo mayor de España por el Gran Lord Wellington, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1988. Para más información sobre el teatro durante la Guerra de la Independencia, véase: Emmanuel Larranz: Théâtre et Politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988. Asimismo el artículo de Ana María Fraile López: "La Guerra de la Independencia como motivo teatral", Investigación Franco-española, I, Córdoba, 1988, pp. 127-147.
- (32) Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 1986, p. 284.
- (33) René Andioc, Teatro y sociedad ..., ed. cit., p. 14 y ss. Asimismo, Emilio Palacios, El teatro en ..., ed. cit., p. 66 y ss.
- (34) Emilio Palacios Fernández, idem, p. 69.
- (35) Idem, p. 78.
- (36) Alberto Lista y Aragón, "La escuela de Comella", en Ensayos literarios y críticos, Sevilla, Calvo-Rubio y Cia, 1844, pp. 226-228.
- (37) Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro ..., ed. cit., p. 333.
- (38) Leandro Fernández de Moratín, "Romance a una Dama que le pidió versos", en Obras de Don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín, Madrid, BAE II, Ediciones Atlas, 1944, p. 602. Además dice en una carta que escribió a Pablo Forner, desde París, en mayo de 1787: "Deja en paz á los Iriarte, y á Ayala, y á Trigueros, y á Moncín, y á Valladares, y á Huerta, y á lastres o cuatro docenas de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas que te adquieran estimación y no te susciten persecuciones y desabrimientos (...) Créeme: no son los otros los que deben ni pueden

enmendarse: eres tú; y si no lo haces, y si no desistes de esa manía de atacar á todo el mundo y perseguir á todo fatuo que se te ponga por delante, llegará el día en que te arrepientas tarde", citado por Cotarelo y Mori, Irarte y su..., ed. cit., pp. 393-4.

- (39) Ramón Mesonero Romanos, "Rápida ojeada histórica sobre el teatro español. Tercera época (siglo XVIII)", Revista de Madrid, IV, 1842, pp. 167-168.

Comienza así: "Don Francisco Mariano Nifo, D. Manuel Fermín de Laviano; Fermín Rey, Luis Monzín y José Concha, Comediantes, y otros infinitos, por fortuna hoy olvidados, eran los encargados de abastecer la escena diaria enormidades, y dábanse tan buena maña, que el que menos de ellos produjo en pocos años uno o dos centenares de comedias *famosas* (...) A estos sucedieron otros *ingenios* no menos osados, de obras llamadas *originales*; (...) Al frente de toda aquella turba de escritores, descollaban por su laboriosidad, cuando no por su mediano ingenio, Don Antonio Valladares de Sotomayor, D. Vicente Rodríguez de Arellano, D. Gaspar Zabala y Zamora, y D. Luciano Francisco Comella..." Idem.

- (40) M. G. Ticknor, Historia de la literatura española, Tomo IV, traducido al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascual de Gayangos y d. Enrique de Vedia, Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 133.

Prosigue diciendo: "Pero la verdad es que carecían completamente de principios y de talento poético, y escribían tan solo para divertir a un populacho más ignorante que ellos mismos." Pero al hablar de Comella dice: "Algo mejor que los dos anteriores, y seguramente más aplaudido por la clase culta de sus contemporáneos, fue Comella, que igualó en fecundidad de ingenio de Valladares." Idem

- (41) Alberto Lista, ob. cit., pp. 226-227. No me extraña tanta dureza de un crítico de la talla de Lista que ha escrito, hablando del Padre Feijoo,

"que debía levantársele una estatua y quemar al pie de ella todo lo que el autor escribió; manifestando que si por un lado son de poco valor sus producciones como hombre de ingenio, por otro deben premiarse los grandes servicios, que hizo al linage humano y a su patria.", A. Alcalá Galiano, Historia de la literatura ..., ed. cit., p. 35.

Algo parecido dice Julio Cejador y Frauca, sobre la figura de Comella: "Trabajó cuanto pudo por ser el último español y luchó contra lo afrancesado: queremos, pues, sus obras y con sus cenizas amasemos la argamasa para levantarle un monumento.", Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid, Gredos (edición facsímil), 1972, Tomo IV, p. 252.

- (42) I. L. McClelland, "Tirso de Molina and the Eighteenth Century", Bulletin of Hispanic Studies, XVIII, 1941, p. 187. Leamos su opinión en la cual dice: "Those 'Comellas and Zavalas', as most critics disdainfully call them, taking their cue from Leandro Moratín and so missing a historical factor which Leandro Moratín could not have been expected to appreciate. Comella, Zabala y Zamora, Antonio Valladares, and Rodríguez de Arellano, with various others; introduce, and not always as inartistically as Moratín suggests, the really modern notes of the period (...) They were ready to follow any style that was not neoclassical and busied themselves chiefly in picking up hints from aboard and extravagantly developing them. All four had dramatic ability, which they consistently misused. But all four made the most suggestive attempts to adapt to the national spirit of the Golden Age the ideas of eighteenth-Century Europe." Idem.

- (43) Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, siglos XVI, XVII y XVIII, Madrid, Ediciones "Mater et Magistra", 1962, p. 251.

- (44) Idem.

- (45) Russell P. Sebold, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", en Francisco Rico, Historia y Crítica de la literatura española, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 43.
- (46) Antonio Valladares, Dedicatoria de la comedia Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona, manuscrito. 20 de agosto de 1814. s. f.
- (47) Emilio Palacios Fernández, El teatro en el ..., ed. cit., p. 256.
- (48) Juan Luis Alborg, Historia de la ..., ed. cit., pp. 595-6. Recuerdo, asimismo, el libro de René Andioc, Teatro y ..., ed. cit., que aporta abundantes datos al respecto.
- (49) Lo dice en la dedicatoria de su obra Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona (1814), manuscrito s. f.
- (50) Emilio Palacios Fernández, El teatro ..., ed. cit., p. 263.
- (51) Antonio Valladares de Sotomayor, El emperador Alberto I y la Adelina, Madrid, (s. a.), prólogo a la primera parte, p. 2.
- (52) Sobre este tema véase el famoso trabajo de Emilio Cotarelo y Mori, Bibliografía sobre las controversias de la licitud del teatro en España, Madrid, 1905. También puede consultarse: Mario Hernández, "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII", Revista de Literatura, XLII (1980), pp. 185-220.
- (53) Antonio Valladares de Sotomayor, La Leandra ..., ed. cit., IV, pp. 90-91.
- (54) Idem, p. 91.
- (55) Idem, p. 93.
- (56) Idem, p. 95-6.

- (57) Idem, p. 97.
- (58) Idem, p. 100-102.
- (59) Idem, p. 20-21.
- (60) Antonio Valladares de Sotomayor, Introducción para la comedia 'El culpado sin delito', que han de executar las partes de por medio de la compañía de Manuel Martínez el día 26 del mes de agosto de 1782, manuscrito de 7 hojas en 4º, s. f.
- (61) Idem, s. f.
- (62) Antonio Valladares de Sotomayor, El emperador ..., ed. cit., p. 6.
- (63) Antonio Valladares de Sotomayor, Introducción a la comedia 'El culpado ...', manuscrito cit. s. f.
- (64) Mario di Pinto, "Lo obsceno burgués", en Francisco Rico, Historia y crítica ..., ed. cit., 245. Puede consultarse también, Emilio Palacios Fernández: "La descalificación moral del sainete dieciochesco", en AA. VV., Teatro menor en España, Madrid, CSIC, 1983, pp. 215-230.
- (65) Antonio Valladares de Sotomayor, Tercera parte del diálogo cómico-trágico femenino, manuscrito sin fecha ni folios, pero según Jerónimo Herrera Navarro, "Fuentes manuscritas y...", art. cit., p. 102, es de 1780.
- (66) Antonio Valladares de Sotomayor, Introducción para la comedia 'El Vinatero de Madrid', manuscrito sin fecha ni folios. Pero según Julio Cejador y Frauca, Historia de ..., ed. cit., p. 167, es de 1786.

CAPÍTULO TERCERO

LA COMEDIA HISTÓRICA

3. LA COMEDIA HISTÓRICA ANTE LA CRÍTICA

En el último tercio del siglo XVIII asistimos al florecimiento de varios tipos de comedia histórica. Éstos evocan los fastos de la caballería de los siglos precedentes, o las hazañas guerreras y políticas de los monarcas y próceres extranjeros, antiguos o modernos, asimismo aventuras extraordinarias ocurridas en reinos europeos o lejanos.

Este género dramático, cultivado por autores como Valladares, Zavala y Zamora, Comella, Moncín y Rodríguez de Arellano, a pesar de su clamoroso éxito, es condenado desde el principio por los neoclásicos. Encontramos críticas negativas metateatrales en: los periódicos (1), ensayos sobre el teatro (2), en comedias que incluyen el propio arte dramático (3). Ninguno, sin embargo, consigue disminuir su popularidad.

El siglo XIX muestra en sus críticas el natural rechazo hacia la centuria anterior, tanto por parte de los estudiosos -Menéndez y Pelayo (4) y Cotarelo y Mori (5)- como por escritores destacados como Galdós, quien se burla sarcásticamente de las comedias heroicas en el episodio nacional La Corte de Carlos IV (6).

Hace falta llegar al siglo XX para encontrar opiniones más objetivas(7), cada una desde una perspectiva diferente. Valbuena Prat sólo destaca a Zavala y Zamora entre los autores de comedia histórica, porque, según él, se notan atisbos en su obra de un nuevo mundo entre sentimental y subjetivo, en el cual se hermana la libertad y la tradición. Por otra parte, encuentra ecos de los grandes dramáticos del Siglo de Oro: héroe guerrero, conflicto entre amor y deber y enfrentamiento de los personajes(8).

Cook, atendiendo a los periódicos contemporáneos, opina que es justa la sátira de Moratín, pero admite su éxito como consecuencia de las artificiosas escenas y efectos conjuntos, que cautivan a los espectadores(9).

Mientras, Jorge Campos trata de buscar los motivos que provocan el entusiasmo del público por la comedia histórica durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeros años del XIX. Llega a la conclusión de que la causa residía en los valores espectaculares de este género, como el simulacro de batallas y las evoluciones en escena. Además estas comedias conservaban del viejo teatro la expresión de sentimientos nobles enraizados en el espíritu español. Los lances aventureros, la utilización de lo cómico, la variedad de escenarios, algún exotismo en los argumentos y ambientaciones (10), todos son ingredientes apetecidos por el público.

McClelland considera que los esfuerzos de los dramaturgos populares para modernizar y racionalizar la comedia heroica nacional, tienen una importancia histórica. Porque seleccionaban las ideas heroicas de una significancia para los tiempos modernos y utilizaban una técnica capaz de desarrollo artístico(11).

No obstante, René Andioc observa que la comedia heroica es uno de los géneros más aplaudidos a finales del siglo por lo que tiene de espectáculo. Éste presenta en la escena el mayor realismo posible, ya que el público prefiere los lances teatrales que poseen analogía y correspondencia con ciertos acontecimientos que presencia en ocasiones excepcionales. Si se confunde ficción y realidad se puede producir la alienación del espectador. Éste encuentra en la comedia heroica un medio de evadirse de sí mismo, de identificarse con el héroe y disfrutar con él las riquezas que se le presentan a través de los imponentes decorados, puesto que el lujo es el único signo externo de la grandeza. Por ello, Andioc denomina a estas comedias espectaculares "máquinas de soñar"(12).

Finalmente Emilio Palacios califica los defectos que les atribuyen los críticos como "pecados menores" para un público que se divierte con la marcialidad de los desfiles, incluso con animales en el escenario, el estruendo de los tiroteos convertido en fuegos artificiales (13).

3.1 MODALIDADES DE LA COMEDIA HISTÓRICA

Según la Poética de Luzán, las comedias heroicas son aquellas "cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase" (14). Esta definición se completa si atendemos al significado del adjetivo heroico, que según la Real Academia Española denota: "Personas famosas por sus hazañas o virtudes". Esta disyuntiva apunta a las modalidades de este género.

La primera es la "comedia heroica", sin ningún otro nombre específico. Engrandece la personalidad del protagonista mediante sus virtudes. Se desarrolla en el ambiente palaciego del que forman parte las intrigas, traiciones, conspiraciones y amores tópicos de capa y espada, con billetes, citas y otros procedimientos.

Un segundo tipo es la que René Andioc denomina comedia "militar" o "heroico-militar" (15). Emilio Palacios, a su vez, la subdivide, atendiendo al tema, en dos clases; batallas y sitios. Las primeras están dominadas por una acción bélica, sangrienta, los duelos, la ferocidad, el movimiento de armas y los desfiles. Esta espectacularidad aplicada al contexto de una ciudad se convierte en la toma, sitio o defensa de la misma, que suele darles título (16), tales como Defensa de la Coruña por la heroica María Pita (1784) o Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado (1814), ambas de Valladares. Las dos modalidades son cultivadas con éxito por nuestro dramaturgo, según veremos ahora.

3.2 LA COMEDIA HEROICA DE VALLADARES

Nuestro escritor aporta un buen número de títulos:

- Por defender a su Rey derramar la sangre es ley. La Dircea (1777).

- Faltar a padre y amante por obedecer al Rey. La Etreá (1778).
- Tener fama de fiera y en las acciones no serlo. Laomedon (1778).
- El Conde de Wervic (1779).
- Tragicomedia nueva Guzmán el Bueno (1779).
- Exceder en heroísmo, la mujer al héroe mismo. La Emilia (1781).
- Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira (1781).
- Lealtad, traición e inocencia. Sifiro y Etolia (1782).
- A una grande heroicidad, pagar con otra más grande (1782).
- Saber premiar la inocencia y castigar la traición (1782).
- El Rey Eduardo el Octavo (1783).
- El Católico Recaredo (1785).
- La Magdalena Cautiva (1785).
- El Galeote Cautivo (1786).
- Las cuatro naciones o la viuda sutil (1788).
- El Rey es primero (1796).
- Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona (1814).
- Nunca desampara el cielo la inocencia perseguida, o La Condesa Genoveva (1817).

- La Egilona, viuda del Rey Rodrigo (?).
- No hay trono como el honor. Alejandro en Macedonia (?).
- Premiar con una corona a la lealtad de un vasallo (?).

De estas veintiuna comedias vamos a estudiar las nueve siguientes, que fueron las más famosas en la época:

- Por defender a su Rey derramar la sangre es ley. La Dircea (1777).
- Exceder en heroísmo, la mujer al héroe mismo. La Emilla (1781).
- Lealtad, traición e inocencia. Sífiro y Etolla (1782).
- A una grande heroicidad, pagar con otra más grande (1782).
- El Rey Eduardo el Octavo (1783).
- El Católico Recaredo (1785).
- La Magdalena Cautiva (1785).
- El Rey es primero (1796).
- Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona (1814).

3.2.1 Las fuentes:

La historia clásica de Europa, concretamente la de Chipre, proporciona a Valladares la fuente para componer Por defender a El segundo hijo del rey Aurelio de Creta, Cleotasio, al casarse con la reina Celenisa se convierte en rey de Chipre. Es un tirano, de aquellos monarcas

opresores del pueblo que, además, aborrece a Celenisa, su mujer. Se enamora de Dircea, prometida del noble Olanto, que le rechaza. Ante las crueldades de Cleotasio, los grandes del reino deciden rebelarse contra él para derrocarlo, restaurar la autoridad de la reina y facilitar sus desposorios con su cuñado, hermano del rey, Armindo. Cuando Dircea se entera de la conspiración, convence a su amante, Olanto, para que no proceda en lo que ella considera traición. Al descubrir ésta, Cleotasio rectifica su conducta y perdona a todos. Pero Placio y Otón, dos de los grandes, siguen empeñados en acabar con el rey y, cuando lo van a conseguir, Dircea hace fallar este atentado dando muerte a su propio hermano, Placio, en el mismo momento en que éste arremete contra el rey.

Exceder en heroísmo ... se ambienta en el año 72 (a. c.) durante la República Romana. Roma considera a Espartaco esclavo por ser éste desertor del Cuerpo auxiliar del ejército. Espartaco amenaza a Roma con una terrible venganza si no se le entrega a su madre, Roselia, encarcelada por el mero hecho de ser tal. Se extiende el rumor de que ella se había suicidado arrojándose desde su prisión al Tiber. Emilia, hija del cónsul Craso, que la había escondido, se hace cargo de poner fin al peligro inminente que se cierne sobre Roma, puesto que está enamorada de Espartaco. Cunado le dan la falsa noticia de la muerte de su madre, se enfurece y quiere acabar con los romanos, incluido Craso, su hija, Emilia y otros que habían caído prisioneros de sus leales.

Emilia solicita ver a Espartaco, antes de ser ejecutada. Al encontrarse con ella, él la reconoce por lo que se suspende la ejecución. Mientrastanto, Sunnon, general de la tropa gala, prepara una conspiración para asesinar a Espartaco y apoderarse del ejército y de Emilia. Le escribe un papel a ésta confesando su amor y su proyecto de traición. Se descubre el atentado, y aparece la madre de Espartaco y así éste acepta el ofrecimiento de Roma para convertirse en su protector.

También en la Antigüedad Clásica se desarrolla Lealtad, traición e inocencia Sifiro es regente de Corinto por la muerte del rey, su tío.

Hasta que la heredera del trono, Etolia, contraiga matrimonio con el general Menope, Sifiro prepara un golpe de estado, aprovechando la ausencia de Menope, hombre fuerte del reino, que está en el ejército en una contienda contra los cretenses. Para ello, encarga asesinar a Etolia a dos de los grandes. Como son leales, la esconden en el templo y aparentan que le han dado muerte. Menope vuelve victorioso de la campaña, pero Sifiro le manda a la cárcel, para desembarazarse de él, acusándole de haber matado a la reina. Después de varios episodios reaparece ésta y descubre toda la traición. Sifiro se suicida y se premia a los leales.

En el siglo XV transcurre la acción de A una grande El Rey Eduardo III, de Inglaterra, firma un tratado de paz con Escocia y se compromete a casarse con Alzonda, la heredera de trono escocés. Sin embargo, Eduardo quiere quebrantar el pacto, aprobado por ambos parlamentos, porque está enamorado de Eugenia, prometida del Conde de Salisbury.

Por su parte, Alzonda llega a Londres disfrazada, e impulsada por los celos, intenta con la ayuda de Wolfaz atentarse contra Eduardo. Ella para vengarse y él para casarse con ella y apoderarse así de la Corona.

El rey, empeñado en su amor a Eugenia, siempre la persigue pidiéndole su mano, lo que ella le niega por estar enamorada de Salisbury. Las intrigas de Wolfaz y Alzonda llevan injustamente a prisión a Worcester, padre de Eugenia. Otro tanto consiguen con Salisbury. La providencial llegada del mariscal Winsfert ayuda a descubrir la inocencia de los dos prisioneros. Eugenia, por su parte, llega en el justo momento en que el rey iba a tomar la copa envenenada por los traidores. Así se castiga a éstos, se premia a los leales y el rey renuncia a su amor y la une con Salisbury.

El mismo siglo XV y la historia de Inglaterra inspiran a Valladares El Rey Eduardo el Octavo. Se trata de la historia de este rey que estuvo bajo la tutoría de su tío Ricardo durante su minoridad. En el día en que el parlamento inglés decide levantar esta tutoría, Ricardo pretende atentarse contra la vida del joven rey y la de sus leales, pero se descubre la traición. Sin embargo, Valladares no ajusta el desenlace final a la verdad histórica.

El duque de Gloucester, Ricardo, hizo declarar bastardos a sus sobrinos, Eduardo VIII y Ricardo, duque de York, encerrándolos en la Torre de Londres; el dramaturgo, por el contrario, hace que Eduardo descubra la conspiración de su tío y le castiga con la prisión a cadena perpetua en dicha Torre.

En esta ocasión es el inicio de la Edad Media el que le inspira la composición de su comedia El Católico Recaredo. El rey visigodo Recaredo impone la religión católica como oficial para el pueblo español, abjurando del arrianismo. La viuda del rey Leovigildo, Gosvinda, con Argimundo y Uldida, cortesanos, aparentan su conversión al catolicismo para vengarse del rey y su esposa Bada. Para ello, urden una intriga haciendo creer a Recaredo que la reina le engaña con el general Claudio, sirviéndose de las cartas amorosas que éste mandaba a Gosvinda. Gracias a Eupimio, uno de los grandes, se averigua la traición.

Otra vez el siglo XV se convierte en escenario de la comedia Magdalena Cautiva. Se trata de uno de los hechos frecuentes en estos siglos: el cautiverio de españoles por parte de piratas argelinos. Magdalena, mujer española, cae cautiva en manos de los argelinos. Tarif, regente de Argel, por la ausencia del rey Ibrahim, pretende rendir a Magdalena a sus deseos amorosos. Para conseguirlo practica todo tipo de atrocidades contra ella, aunque todas sin efecto. Al final, llega el rey Ibrahim y castiga a Tarif y pone en libertad a los cautivos españoles.

El rey es primero se ambienta en la antigüedad clásica en el reino de Epiro, que estuvo situado en una región de la península de los Balkanes. En época contemporánea se dividió en virtud del tratado de Londres de 1913, entre Grecia y el moderno Estado de Albania. El rey Egio está ciegamente enamorado de Electra, prometida de su general Ardelio, y pretende por todos los medios impedir su casamiento. El traidor Menarco, cuyas ambiciones incluyen dar muerte al rey y casarse con Electra, colabora con Egio para lograr su objetivo y el del rey. Éste obliga a Electra a declarar en público que aborrece a Ardelio, su prometido, y que fue obligada por su padre y hermano a aceptar el compromiso. Ella, como es leal al rey cumple

el mandato a su pesar. Ardelio es encarcelado injustamente, aunque finalmente es perdonado por ser inocente.

La inteligencia de Electra le posibilita descubrir el proyecto de Menarco para acabar con la vida del Rey. De esta manera, se logra imponer el castigo a los traidores y salvar la vida del monarca. Éste la premia renunciando a sus amores y uniéndola con Ardelio.

Finalmente, basándose en hechos muy recientes, Valladares escribe su comedia Nuestro Rey Fernando VII Es un tema bastante conocido. Dramatiza la situación lamentable del rey Fernando VII después de haber sido víctima del engaño de Napoleón Bonaparte.

3.3 LOS PROTAGONISTAS

Los protagonistas de las comedias heroicas de Valladares están caracterizados en conexión con el género dramático al que dan vida.

3.3.1 El Héroe:

Socialmente pertenece al más alto rango. Encontramos reyes como Cleotasio (Por defender a ...), Eduardo III (A una grande ...), Eduardo VII (El rey Eduardo ...), Recaredo (EL Católico ...) y Fernando VII (Nuestro rey...), emperadores como Napoleón (Nuestro rey ...) y nobles como Sifiro (Lealtad, traición ...), Armindo (Por defender ...) o ministros como Ceballos (Nuestro rey ...).

1.- La primera cualidad que le define es la piedad, clemencia y generosidad. Cleotasio (Por defender ...) da muestras de estas virtudes, otorgando el perdón a los traidores que no sólo intentaron destronarle, sino también atentar contra su vida:

Cleo : Perdono como Rey, y como padre.

(.....)

Nada quiero saber de lo que aqui echo;
ni quien mas me ha ofendido. Solo sabe
ya mi pecho ser pío, ser clemente,
remitir los delitos, no acordarse
de las ofensas, perdonar a todos. (17)

Espartaco, por su parte, es objeto de una traición para acabar con su vida. En el momento en que Sunnon le descarga el golpe mortal, interviene Craso para impedirlo. Sunnon, que es astuto, acusa a Craso del intento, pero Espartaco resuelve la situación con su magnanimidad diciéndolo:

Spar. : No: ni a ti te creo, ni a él;
toma el puñal: es mi pecho
muy magnanimo, y no puede
temblar de un traidor...(18)

El rey Eduardo VIII y el rey Recaredo sentencian a sus traidores de manera diferente. Eduardo después de conocer la conspiración de su tío, Ricardo, opta por encerrarle perpetuamente, en vez de manchar su trono con su propia sangre:

Eduardo : Pues aunque su audaz aliento
quitarle debía, al Rey
de Reyes imitar quiero
perdonando...(19)

Recaredo, a su vez, se declara padre de todos sus vasallos de manera que ni siquiera puede escuchar los "ayes" de su pueblo. Pero cuando se trata de atentar contra el honor del rey se cambia todo. Prueba de ello es la actitud que adopta de su falso consejero Argimundo:

Reca. : ... Que le corten

en el instante el cabello,
 que es la pena mas infame,
 que los Godos han impuesto;
 y en publico cadahalso
 le desquarticen... (20)

Semejante es el castigo que el rey Ibrahim impone contra el traidor Tarif, por sus horribles y fieras maldades, quien abusa de su autoridad durante la ausencia del rey:

Ibra. : Haz, que amarrados a quatro
 caballos, sus miembros sean;
 que despacio los arranquen
 de su cuerpo... (21)

Pero esta sentencia no denota el verdadero espíritu del rey, quien después de dictar este veredicto se dirige a los prisioneros españoles, que tanta opresión e injusticia sufrieron a manos de Tarif, recibéndoles con sus brazos abiertos porque:

Ibra. : Que aunque es distinta mi secta
 de vuestra Ley, sois mi especie;
 la humanidad nos enseña
 que amemos al semejante,
 y es preciso obedecerla. (22)

Y así les premia con su libertad para que vuelvan a su patria.

2.- El segundo rasgo que identifica al héroe es su valentía. Espartaco es todo un ejemplo; cuando le informan de la sublevación de todo su ejército, pidiendo la muerte de los prisioneros romanos, Emilia, una de ellos, le aconseja que haga caso a la demanda para evitar males mayores. Éste contesta tajantemente:

Spart. : Cómo?

Depon el temor, y el miedo;
 porque esa tropa insolente
 temblará al mirar mi aspecto. (23)

Menope es un valeroso general que ganó para su patria numerosas batallas y trofeos. Este valor no decae ni en la adversidad. Encarcelado, injustamente por Sífiro, nos expresa sus amargos dolores a través del diálogo que mantiene con su hermana en la prisión:

Menope : Mis victorias, mis triunfos son la culpa
 de mi prisión; que el Mundo es tan perverso,
 que a la virtud persigue muchas veces,
 y al vicio, y la maldad presenta obsequios. (24)

El duque de Worcestre vive una situación similar cuando el rey Eduardo III le condena por una supuesta traición. En un monólogo, que nos trae a la memoria Segismundo de La vida es sueño, se lamenta por su inocencia oprimida:

Worcestre : Triste mansión horrorosa,
 funebre, y obscura estancia,
 si para los delinquentes
 fuiste destinada,
 no te horrorizas de ver
 la inocencia encarcelada? (25)

El general Claudio, a pesar de la superioridad numérica del enemigo francés, no tiene miedo. Gracias a este valor logra derrotar al ejército enemigo.

Finalmente, el rey Fernando VII destaca por su valentía y constancia. Napoleón le tiene preso después de haberle engañado tras la abdicación de Carlos IV. Es objeto de todo tipo de amenazas para doblegarle y hacerle renunciar a la corona de España. Sirva de ejemplo este diálogo entre Napoleón y su confidente, Samuel:

Napol. : Llega ¿que hace Fernando? ¿Llora? ¿se queja de mi por haverle engañado, y de su Reyno desposeido?...

Samuel : El sostiene, señor, un caracter mas grave y austero, que el que su edad permite. En el tiempo que V. M. Y. se dignó de confiar a mi cuidado su custodia, no le he oido quejar." (26)

Y cuando Napoleón le amenaza con la muerte, Fernando no vacila en contestarle diciendo:

Fernando : y ¿por qué aguardar tanto? (27)

3.- El héroe es, asimismo, inteligente y prudente. Craso, viendo que el ejército enemigo le supera excesivamente, prefiere no exponer Roma a un exterminio y decide retirarse. A su juicio, es mejor pecar de prudente que actuar de temerario. Él mismo se justifica en estos términos:

Craso : ...; un rápido accidente,
a un General de espíritu, y prudente,
no ha de precipitar. Con la cordura,
mucho mejor el triunfo se asegura. (28)

A pesar de que el rey Recaredo se deja cegar por las falsas pruebas que acusan su honor y el de la reina, recurre a una salida inteligente para verificar la inocencia o culpabilidad de la reina. Va a la prisión donde se encuentra ésta, acompañado de Eupimio. Él se oculta y le hace a éste dirigir algunas preguntas a Bada. Según ésta va contestando, el rey se va percatando de la inocencia de la reina.

4.-El héroe es leal con su soberano y su patria.

Olanto es uno de los grandes del reino de Chipre que, ante los excesos de tiranía del rey, deciden derrocarlo. Pero Dircea, su prometida, consigue reducirle recordándole que iba a cometer una traición contra su rey. Por eso, se arrepiente en un monólogo que concluye resolviendo:

Olanto : Soy leal.

Al Rey sirvo como devo,
y sabré, viven los Dioses,
de traidores defenderlo. (29)

Craso, por su parte, considera que la patria merece todo tipo de sacrificio del hombre:

Craso : Siempre que media

el salvar la patria, nadie
se baja... (30)

Salisbury es el personaje más representativo de esta virtud puesto que el rey, cegado por el amor, le pide que renuncie a Eugenia. Ante este ruego, Salisbury acepta con tal nobleza y sacrificio que el rey Eduardo exclama:

Eduardo : Al extremo

de la heroycidad llegaste. (31)

Así, pues, Salisbury cederá ante el poder real porque es un poder absoluto. La solución es la misma que siguen los dramaturgos del Siglo de Oro, cuando el rey está enamorado de la dama de otro noble, éste renuncia voluntariamente. Pero también a semejanza del desenlace barroco, cuando se oponen dos poderes absolutos: amor/poder real, triunfa el primero, pero sin menoscabo del poder real. Por lo tanto, Eduardo, reconociendo la lealtad y heroísmo de Salisbury, renuncia libremente a Eugenia:

Eduardo : Pero porque se declare,
que por una heroicidad
otra mayor usar sabe
Eduardo, ven Salisbury
que esta mano quiero darte (32)

Otro tipo de lealtad es el del ministro Ceballos, quien causa la admiración de Napoleón:

Nap. : ... ¡Caracter admirable... Le quiero bien,
aunque le trato mal. (33)

A pesar de la prisión de Fernando VII, Ceballos no deja de llamarle "mi rey", lo cual irrita a Napoleón. Comprobémoslo en el siguiente diálogo entre ambos:

Ceballos : No he visto a mi Rey, señor.
Napoleón : Mi Rey... ¿cuando habéis de olvidar el
dar ese título a un prisionero mío, que
no conocí nunca por Rey?

Ceballos : V. M. puede sin culpa no reconocerle; yo
no sin delito, pues, por mi Rey, llegué
a jurarle. (34)

5.- El héroe es muy humano como lo demuestra su amor por una dama, desempeñando el papel de galán serio y no petimetre.

El rey Cleotasio, al igual que cualquier amante de comedia de capa y espada, no puede resistir la presencia del ser amado, y así exclama en un "aparte":

Cleotasio : O, idolatrada Dirceal
por ti vivo, y por ti muerol (35)

Sin embargo, Espartaco, aunque ama de forma muy tierna a Emilia, opta por desembarazarse de este amor porque, a su juicio, el verdadero amor es el amar a la gloria. Veamos lo que dice a Noricio, uno de sus generales:

Spartaco : Corazones como el mío,
Noricio, fueron criados
para amar la Gloria. Aquello
que solo es su objeto el fausto,
y el amor, son a la patria
inútiles... (36)

La actitud del rey Eduardo es parecida a la de Cleotasio. Halaga siempre a Eugenia para que su amor fuera correspondido, pero nunca lo consigue. El párrafo donde lo expresa es muy emotivo:

Eduardo : arvitra del soberano
eres: sola una palabra
te dará el trono: tu espanto
confundirá, y a Ynglaterra
darás la ley: sí, yo aguardo,
premies mi amor, da a tu padre
vida, dándome la mano. (37)

Cleotasio y Eduardo, como apuntábamos, enamorados de Dircea y Eugenia respectivamente, no son correspondidos. La una está prometida a Olanto y la otra al duque de Salisbury. En ambos casos, el soberano se vence a sí mismo y deja libre a su amada, facilitando incluso su unión con sus prometidos. Los dos monarcas prefieren su fama al amor, expresándose de la siguiente manera:

Cleotasio : ya me vencí; y ya sería
bolver a mi precipicio,
si a ser su amante bolvía. (38)

Eduardo : Para que publique el Mundo
 en las futuras edades,
 que supo Eduardo tercero
 excelso, justo, y constante,
 a una grande heroycidad,
 pagar con otra más grande. (39)

6.- El héroe es, por último, un hombre religioso y virtuoso y como tal le vemos hablar y actuar en la comedia. Su religiosidad es tan notoria que se impone en todas sus acciones.

Menope, por ejemplo, al regresar a la patria victorioso de la campaña, lo primero que hace es dar las gracias a la Diosa Venus:

Menope : Rendido te tributo mis respetos,
 y humildes gracias, Venus soberana;
 ya que permites, buelva a ver tu templo
 lleno de Glorias... (40)

El rey godo Recaredo, a su vez, se convierte a la religión católica, rechazando la secta de Arrio, e invita a sus vasallos a seguir su ejemplo:

Recaredo : Que es la religion el punto
 mas importante, es tan cierto,
 como que depende de él
 todo el bien, o el mal eterno.
 Que la admitais solicito; (41)

El general Claudio nos da un perfecto ejemplo de religiosidad. Cuando su amada Gosvinda se declara católica, expresa su alegría en un "aparte":

Claudio : Católica es ya Gosvinda:
 Ahora sí, que será el centro,
 de mi amor, pues le estorbava

su Arriana Secta. (42)

Pero cuando Gosvinda le anuncia que su conversión al catolicismo era falsa y que sigue siendo arriana, le informa que de ello depende su amor:

Claudio : O sed católica, o no
culpeis de que ingrato sea.
Examinad mejor,
y me dareis la respuesta. (43)

Espartaco, por otra parte, es un hombre tan virtuoso que todos los personajes que le rodean o tratan lo reiterarán frecuentemente. Sirvan de ejemplo las palabras de Camila, prima de Emilia, al expresar su admiración:

Camila : Yo me regocijo, Emilia,
del héroe que amas: es cierto
que mayor no puede haberle.
Que virtud! Que bondad!... (44)

3.3.2 El Antihéroe

Es un personaje opuesto al protagonista en las comedias heroicas. Suele ser de elevado linaje, puede pertenecer al círculo de amistad del monarca, [Armindo, hermano del rey, (Por defender a ...)] ser regente [Sifiro (Lealtad, traición ...), Ricardo (El rey Eduardo ...) y Tarif (Magdalena Cautiva)] Emperador [Napoleón (Nuestro rey ...)] u ocupar cargos militares o políticos [Sunnon (Exceder en ...), Argimundo (El Católico ...), el Conde Wolfaz (A una grande ...) y Menarco (El rey es primero)].

1.- La primera cualidad que caracteriza al antihéroe es la de ser traidor a su rey o su patria, si bien los motivos son diversos. Casi todos coinciden en destronar al monarca, aunque para ello sea necesario acabar con su vida.

Armindo desea sustituir a su rey y hermano en el gobierno e incluso en el amor, inicialmente correspondido, de la reina con motivo de los excesos y abusos del soberano. Él mismo nos declara la razón de su traición con sus propias palabras:

Armindo : mas yo solo por amaros
contra mi hermano procedo (45)

Sifiro, por su parte, solamente aspira a coronarse. Con la ausencia del general de los ejércitos, y amante correspondido de Etolia, heredera del trono, decide dar muerte a la legítima reina por manos de Litarbe y Otonte. Pero estos dos, que son leales, la esconden para salvar su vida. En la Junta General del reino y a la hora de juzgar a los traidores, Sifiro prefiere matarse por un motivo tan inhumano que el mismo declara:

Sifiro : ... Mas ya qe. es fuerza,
morir, sin que tu sangre, la de Etolia,
la de Otonte y Litarbe, no la beba
mi hidropica venganza, de esta suerte
muere Sifiro, ya que es fuerza muera. (46)

La traición del Conde de Wolfaz tiene los mismos motivos que la de Armindo. Pretende ser cómplice con Alzonda en su atentado contra el rey Eduardo III, de Inglaterra, para casarse con ella y al final le da muerte y de esta manera se apodera del cetro. Lo dice él mismo:

Wolfaz : Se corona Alzonda: logro
siendo su esposo, su Reyno:
triunfo de Ynglaterra: doy
muerte a Alzonda, y quedo dueño
de ambas coronas... (47)

Ricardo, tío y tutor del rey Eduardo VIII, medita envenenar a su sobrino para conseguir el mismo objetivo. Pero, además de él, existe otro

traidor, el marqués de Sanclar, cuya finalidad es elevar su "vil cuna" sin preocuparse de la manera con que lo hace:

Sanclar : Una cuna vil me dieron
 mis padres; ya su memoria
 casi borrada la tengo;
 pues vamos aora a ilustrarla
 sin reparar en los medios (48)

Otra razón diferente es la que impulsa a Argimundo a atentar contra el honor del rey godo Recaredo: la religión. La imposición de la fe cristiana al pueblo produce cierta oposición clandestina. Ésta se materializa por Argimundo, quien nos habla de su proyecto:

Argimundo : Se le da muerte. Logramos
 todo lo que se desea,
 sin que los sustos del riesgo
 ni aun remotamente puedan
 llegar a nosotros: Rey
 nombraremos, que defienda
 la Secta de Arrio: que rompa
 quantas católicas venas
 se descubran. Y que incendie
 los Monasterios, e Iglesias
 para que el Catolicismo
 de una sola vez perezca.
 El Arrianismo se ensalza (49)

Por otra parte, la traición del general francés Sunnon está marcada por el amor y los celos de la autoridad de Espartaco. Sunnon está ciegamente enamorado de Emilia y, al mismo tiempo, envidia a Espartaco por ser correspondido su amor. La conspiración consiste en asesinar a éste mientras está durmiendo y de esta manera logra sus ambiciones que son:

Sun. : El exercito al instante

por su General es fuerza
me nombre...
y en los brazos de mi Emilia
no habrá dicha que no tenga. (50)

La venganza es la que empuja a Menarco a la traición del rey, puesto que éste dio muerte al tío de Menarco usurpándole el cetro. Por lo tanto, se cree heredero de la Corona. La venganza se extiende para incluir también a Ardelio por haber matado a su hermano.

2.-El antihéroe es cruel e inhumano.

Sifiro reconoce explícitamente su crueldad, al confesar a Menope su traición y el supuesto asesinato de la reina, en estos términos:

Sifiro : Aquella Etolia, aquella reina injusta,
de quien eras el ydolo, y objeto,
por mi disposición, por mi mandato
la dieron muerte cruel dentro del templo (51)

De semejante manera, Ricardo declara lo cruel que es su corazón al comienzo de la primera Jornada:

Ricardo : Pero quanto me cuesta un fingimiento
que a mi cruel corazon es tan violento (52)

No obstante, esta crueldad no tardará mucho en demostrarse. Al negarse milord Astings a colaborar con Ricardo en su proyecto traicionero, le manda encarcelar en la torre como un reo. Pero esta dureza llega al extremo por la negativa de Juana Soré a ser cómplice en la conspiración contra el rey. Así, Ricardo decreta el siguiente castigo, en una prueba nada equívoca de su maldad e inhumanidad:

Ricardo : Que se conduzca
a esa mujer al momento,

al Ministro de Justicia:
Dile que mando, y ordeno,
que avite siempre en la calle,
sin mas abrigo, ni lecho,
que la inclemencia: que aquel
que le dé algun alimento,
por limitado que sea:
muera al punto. Que su eterno
llanto, horror, asombro, y pena,
han de ser sus compañeros. (53)

Tarif recurre a un método atroz para conseguir que Magdalena premie sus halagos y amores. El motivo de esta inclemencia es su ciega pasión despreciada siempre:

Tarif : ... que la pongan
con un difunto he mandado,
en una mazmorra... (54)

3.-El antihéroe es hipócrita, mentiroso y simulador.

Ricardo, beneficiado por las adversas circunstancias, acusa a Astings de traidor. Lo mismo que Sifiro a Menope, Menarco a Ardelio y el conde de Wolfaz al duque de Worcestre.

Por otra parte, a pesar de la alianza entre Tarif y Mustafá para llevar a cabo maldades juntos, el primero no vacila en darle muerte al segundo cuando lo crea oportuno; lo dice en un "aparte":

Tarif : ... y hallará
Mustafá, por recompensa
del favor que le he debido,
la muerte cruel, y sangrienta (55)

Ricardo miente para acusar al ayo del rey, Milton, de estafador del erario público. Acusación falsa, por supuesto, por lo que el rey llama la atención a Ricardo:

Eduardo : Tío, yo espero
que otra vez, no procedais
en unos casos como estos
con tal ligereza... (56)

3.3.3 La Heroína

La nobleza es el primer rasgo que la define. Algunas son reinas como Etolia (Lealtad, traición ...) y Bada (El Católico ...) y las demás son todas nobles de "sangre regia" como Emilia (Exceder en ...), Dircea (Por defender a ...), Eugenia (A una grande ...), Magdalena (Magdalena Cautiva) y Electra (El rey es primero).

1.- En todas las comedias heroicas de Valladares vemos una heroína valiente y fuerte de ánimo ante la adversidad.

Dircea, viendo a su hermano Placio dirigirse hacia el rey dormido para acabar con él, intenta impedirlo. Pero él, empeñado en su traición, quiere convencerla de que con esto alcanzaría ella la Corona. Impulsada por el valor que le exige salvar la vida del rey, no duda en acometerle, en el mismo momento de ejecutar su crimen. Al echar Placio el paso para dar al Rey, le da Dircea diciendo:

Dircea : Antes tu, traidor hermano,
así has de acabar tu vida

Placio : Muerto soy mi hermana misma
por defender a su Rey,
derramó su sangre y mía.

Dircea : Assí es, y no lo siento,
 qe. es Ley, qe. a todos obliga (57)

Similar es la actitud de Electra. Cuando se entera de que su hermano, Licio, es cómplice en la traición contra el rey, dice:

Electra : Ynfiel Licio, hermano infame,
 y traidor, tu sangre sea
 vertida, como merece
 de mi monarca en defensa,
 porque el Rey es primero,
 en mi acreditado sea. (58)

Sin embargo, esta promesa no llega a cumplirse porque Licio resulta ser inocente.

Cuando los soldados de Espartaco raptan a Emilia y a su prima, Camila, en venganza por la muerte de Roselia, madre de aquél, Camila expresa sus temores de que el enemigo les dé muerte. Emilia le tranquiliza demostrando su valentía:

Emilia : Ah, Camila! Esos temores
 alteran poco a mi pecho. (59)

Etolia por su parte, al ser raptada y encarcelada en el templo, su guardia, Atulfo, intenta profanar su decoro pero ella reacciona valientemente. Leamos sus propias palabras relatando esa situación:

Etolia : ... con presteza
 le quité su puñal, e hice qe. hallase
 en su pecho otra bayna más sangrienta (60)

Ante la amenazas de Tarif, Magdalena resiste heroicamente a responder a los deseos del regente argelino. Le desafía, incluso, dando un

ejemplo digno de todo aprecio hasta de sus propios enemigos, lo que le lleva a Mohamed a exclamar de tanto valor:

Mohamed : Qué mujer tan asombrosa!
Solo de oírla me embelesa!(61)

2.-La heroína es, asimismo, religiosa.

Al conocer la inminente llegada de Espartaco a Roma para vengarse, todos los romanos lamentan, desesperados, la desventura de Roma. Pero Emilia confía en los "Eumenes":

Emilia : Cayo, a mi padre dirás,
que los Eumenes propicios,
por nosotros velan... (62)

Bada, esposa del rey godo Recaredo, es tan católica como para estar dispuesta a sacrificar su vida en defensa de la religión. Tal vez no llega a cumplirlo por no presentarse la oportunidad, pero lo hace de otra forma; donando todas sus joyas a favor de las iglesias y monasterios porque:

Bada : Yo se la necesidad
que tienen muchas Iglesias
de Sagrados Ornamentos.
Se tambien, (y esto me cuesta
lágrimas de sentimiento)
que en nuestra corte se encuentran
Monasterios infelices;
y tanto que la miseria,
el hambre, y la desnudez
su estado, aunque no su Regla. (63)

Magdalena se declara cristiana con todo orgullo:

Magdalena : Yo nací Christiana: sigo
 las sacrosantas vanderas
 del verdadero Mesías. (64)

Esta fe queda sobradamente demostrada cuando Tarif dispone encarcelarla en una prisión estrecha en compañía de un cadáver para horrorizarla y obligarla a rendirse. Magdalena al entrar en la mazmorra invoca a Dios en un tono místico que recuerda a Santa Teresa de Jesús:

Magd. : Providencia adorable,
 eterno ser, Dios mío,
 a vos ofrezco solo
 mis ansias, mi dolor, llanto y suspiros.
 (.....)
 Yo, Señor, no me quejo
 del amargo conflicto
 en que estoy, que al que os pide,
 nunca pueden faltar vuestros auxilios.
 Libradme de las iras
 de aquel fiero enemigo. (65)

3.- El amor forma parte fundamental en la vida de estas heroínas. Amor que será defendido si entra en conflicto con otras fuerzas.

Dircea es fiel en su amor a Olanto, resiste constantemente los deseos injustos del rey, y está dispuesta a defender este amor con su vida si es necesario:

Dircea : Venceré con mi constancia
 del Rey los injustos ruegos.
 Ay Olanto! solo en ti
 tienen mis ansias consuelo! (66)

Si el amor entra en conflicto con el paternal, la heroína optará, sin vacilar, por la fidelidad a su amante como vemos en A una grande ..., donde

Eugenia se niega a dar su mano al rey a cambio de salvar la vida de su padre. Su respuesta es tajante:

Eugenia : De ese modo, verterá
 su sangre: será el estrago
 de sus emulos: vos mismo
 sabeis los justificados
 motivos, que me separan
 de es tan sublime estado. (67)

Pero cuando su amante, Salisbury, decide renunciar a su prometida a favor del rey, por su lealtad, ésta contesta a la pregunta del soberano diciendo:

Eugenia : Quando
 miro que todos por leales
 a tu magestad me ceden,
 aunque el pesar me combate
 no he de hacer menos. Mi mano
 es esta, señor. (68)

No obstante, este sacrificio no será necesario puesto que el monarca es quien renuncia y une a los dos amantes: Eugenia y Salisbury.

En síntesis, las heroínas son muy humanas, el amor mueve sus acciones y por defenderlo serán capaces de afrontar cuantos obstáculos surjan en contra.

En resumen, Valladares en esta primera modalidad de la comedia heroica no innova nada en la caracterización de los personajes. Utiliza una técnica simplista, maniquea, oponiendo a los protagonistas heroicos sus antihéroes, exaltándoles con ello de forma extrema.

3.4 MOTIVOS FUNDAMENTALES

3.4.1 Enalzamiento de la figura del rey y de la monarquía.

Este es el primer motivo tratado en estas comedias heroicas. Es un tema de cierta tradición en los dramaturgos del Siglo de Oro, pero en el siglo XVIII adquiere otro matiz como consecuencia del Despotismo Ilustrado y de la Revolución Francesa.

Exceptuando Nuestro Rey Fernando VII en ..., Valladares escoge unos héroes dramáticos lejanos en el tiempo y en el espacio, quizá porque es la manera más fácil para ensalzar evitando la contingencia cotidiana. Cinco de las nueve obras que estudiamos aquí sitúan la acción en la Antigüedad Clásica (Por defender a su rey ..., Exceder en heroísmo ..., Lealtad, traición e inocencia ..., El Católico Recaredo y El rey es ...). En la Europa del siglo XV se desarrolla la acción de las comedias: A una grande heroicidad ..., El Rey Eduardo El Octavo y Magdalena Cautiva. A comienzos del XIX se desenvuelve Nuestro rey Fernando VII en el Complot de Bayona.

En seis de ellas el soberano es el héroe, pero además hay generales. Por lo tanto, se proclaman y se difunden victorias (Espartaco contra los romanos, Menope contra los ejércitos de Corinto, Claudio contra los franceses y Ardelio contra los cretenses). Cabe añadir que estos triunfos bélicos son casi siempre en contiendas defensivas contra los imperialistas.

No obstante, en las obras donde se produce un intento de sublevación, el final tiene que ser de forma triunfalista.

Es un asunto para plantear con mucho cuidado, porque cuando se ponían en escena algunas de estas comedias ya había estallado la Revolución Francesa (69).

Generalmente, la sublevación es un conflicto personal por parte del antihéroe, que puede estar movido por ambición propia o por amor. Por lo tanto, o sufren el máximo castigo, o son perdonados tras su confesión y arrepentimiento.

Para exaltar la figura del monarca, se le presenta como un dechado de perfección. Siendo imagen de Dios en la tierra, el rey tiene que reflejar los atributos de la deidad (70). Por tanto, es justo y piadoso, inteligente, valiente y virtuoso.

El Rey como ser humano propicia al dramaturgo la presentación de algunas de las inevitables limitaciones. Una forma de ponderación indirecta del monarca es advertir que también es hombre y sufre. Su sufrimiento incluye, al igual que sus vasallos, las fatigas del amor, los celos (Cleotasio, Eduardo III y Egio) o la ingratitud.

El Rey se confunde ante la belleza de la dama, así Cleotasio, Eduardo III y Egio expresan sus sentimientos en un "aparte":

Cleo. : O, idolatrada Dircea!
por ti vivo, y por ti muero! (71)

Ed. : No se como me contengo,
pues la niebe de su mano
acrecienta mas mi fuego. (72)

Eg. : Electra me incendio
al contemplar tu belleza. (73)

Él se rinde y humilla ante la dama. Por otra parte, se enfrenta con su rival en amores. A veces usa de su poder, cegado por la pasión, pero finalmente se vencerá a sí mismo. La revelación amor/poder real, es uno de los recursos de mayor efecto en la comedia heroica.

Estos aspectos representan el lado humano del rey. Constituyen una limitación que no tiene efecto porque se apoya en la convención del amor como fuerza superior, lo cual salva la autonomía del poder soberano que vence vencíéndose.

En la relación Rey/Vasallo se insistirá, en todas las comedias, en la obediencia al monarca, a pesar de cualquier inconveniente. El respeto y la sumisión son las virtudes máximas del vasallo, y la lealtad va implícita en el respeto. Así, Dircea lo resume todo en estas palabras:

Dircea : Ninguno pretende
 contradicción a un Monarca.
 Lo que mas se ama, se olvida,
 en sabiendo, qe. el Rey lo ama.
 (.....)
 A los Reyes no se tratan
 (por lo malos que sean) sino
 con respeto... (74)

Una situación muy sentimentalizada es la presentación de un Rey que actúa de forma negativa. Ante el rey tirano, que persigue la inocencia, es mejor huir que resistir. Cleotasio se reúne a solas con Dircea, apaga la luz para intentar conseguir el premio de sus amores con ella. Pero Dircea lo tiene claro:

Dircea : Antes bien la obscuridad
 es quien mi inocencia ampara,
 pues para huir del peligro,
 esta puerta me señala. (75)

El despotismo en el Gobierno de Eduardo III hace difícil la llegada de la verdad a oídos del soberano, por lo que muchos inocentes son víctimas de la falsedad de los ministros. En este sentido, el padre de Eugenia es encarcelado injustamente. Ella, segura de la lealtad y honradez de su padre, justifica las acusaciones a él impuestas porque:

Eugenia : ... los Reyes

proceden como informados;
si los que le informan, son
injustos, no han de ser falsos
los informes?... (76)

Precisamente, por eso Eduardo VIII, al recibir la noticia de que el parlamento de Londres decidió cesar la tutela sobre el rey y autorizarle ejercer como tal, se lo agradece al parlamento pidiéndole que le corrija si se equivoca:

Eduardo : ... mas que

con amor a todos pido
que cuando yo fuese errado
me pongan en el camino. (77)

El abuso por parte del Rey de su poder para lograr sus fines amorosos (Cleotasio intenta matar a Olanto, Eduardo III destierra a Salisbury y Egio a Ardello) es de gran efecto. Sin embargo, el desenlace final suprimirá siempre este carácter tiránico del Rey -vence en la escena final- y él mismo unirá a los amantes. Esta influencia del abuso es incompatible con la suma exaltación de la monarquía.

En esta relación Rey/Vasallo podemos encontrar unos elementos que nos hacen percibir el apoyo a la filosofía ilustrada. En primer lugar, el tema de los impuestos, que constituían una pesada carga que recaía sobre los pecheros y no sobre la nobleza que estaba exenta, está tratado por la reina, Celenisa, que se queja de los excesos del rey Cleotasio:

Celen. : ... Siempre cruel, llegó a quitarme

el poder, y a vosotros las haciendas,
cargandoos de tributos formidables. (78)

No obstante, estos abusos del soberano son suprimidos porque le iban a costar la Corona por la sublevación del pueblo. EL Rey reconoce sus errores públicamente y promete:

Cleo. : ... ser siempre apacible, recto, afable. (79)

Todos los monarcas están preocupados por el bien común, tanto de los súbditos como de la patria.

Por otra parte, el Rey es juez absoluto. La justicia es un atributo de la soberanía real y no admite superior alguno en la tierra. La actuación del Rey debe ser perfecta (Eduardo el Octavo) y su severidad ha de ser mezclada con la piedad. Aunque se muestra riguroso, para hacerse respetar, termina haciéndose pladoso porque sus vasallos deben temerle y amarle a un mismo tiempo.

El Rey como juez no puede ser ni cruel ni excesivamente bondadoso, y esto es lo que le realza ante el súbdito. Los ejemplos son muchos pero destacamos aquí la sentencia que pronunció Eduardo VIII contra un escritor que adulaba al padre del rey en un libro suyo:

Eduardo : ... que quemen
este libro en el momento,
y que a este hombre se le dé
para mantenerse; pero
con tal que no escriba mas:
que así me parece premio
su trabajo, y le castigo
la adulacion, que en el veo. (80)

Aunque la autoridad del Rey es absoluta, su poder sobre sus vasallos tiene sus límites, ya que él no menos que los demás hombres tiene que sujetarse a las leyes de Dios. Es, por lo tanto, responsable ante Dios y nadie salvo éste tiene derecho para censurar la conducta del soberano y menos para castigarle. Esta idea es la que se desprende de las palabras de Dircea

con Olanto, rechazando la traición a pesar de las tiranías probadas contra el pueblo, la patria y la propia Dircea:

Dircea : Solo esto hacen, los qe. hallaron
 con su nacer, sangre infame,
 ruin pensar, padres villanos;
 el castigo a los delitos
 de los Reyes, reservado
 está a los Dioses... (81)

Una figura real que vemos reflejada en estas comedias es la del valido del rey o su privanza. Éste depende del capricho y de la voluntad del Rey. Es objeto de crítica por no encarnar en sí el poder sino ser un ejecutor por delegación.

Como estas comedias heroicas nos presentan conflictos individuales lejos de ser políticos, el más frecuente de ellos es el producido por la rivalidad Rey/Valido en el amor de una misma dama. No obstante, la situación y desenlace final serán diferentes. Por ejemplo en Por defender a su rey ..., Armindo tiene que abandonar Chipre desterrado por ser traidor a su hermano y rey Cleotasio. Mientras en A una grande ..., Wolfaz paga con la vida su traición y Menarco en El Rey es primero recibe un castigo semejante.

El personaje del favorito caído en desgracia sirve para reflejar el giro inevitable de la fortuna, denominada en estas comedias suerte y destino, que es una fuerza arbitraria y caprichosa desde el Renacimiento. En la línea de atribución de los males a los validos (Armindo, Wolfaz y Menarco) está el planteamiento del palacio como un escenario de intrigas, donde la lisonja es una actitud reiterada para lograr granjearse la amistad o los premios del Rey.

3.4.2 El amor

En estas comedias heroicas el amor es el segundo motivo fundamental. Por un lado, genera intrigas, y, por otro, origina conflictivas situaciones sociales.

El amor es, en algunos de los personajes, una fuerza abrasadora; Alzonda (A una grande ...), y Egio (El rey es primero). Así lo piensa la primera y se lo explica el segundo a su valido, Menarco:

Alzonda : ... conozco
al amor; él ha abrasado
en Berlín mas de una vez
mi pecho amante... (82)

Egio : La cruel dolencia
que me oprime, el dulce ardor
que corazon y Alma incendia
de amor procede, Menarco. (83)

Como fuerza omnipotente es superior al rey, Cleotasio quiere matar a Olanto, su rival en el amor de Dircea. Pero antes de morir, Olanto prefiere dar muerte a su amada quien le anima a hacerlo:

Dircea : Yo te enardezco
para tan gloriosa accion.
Ay tienes pronto mi pecho. (84)

Espartaco, por su parte, no puede olvidar el amor que profesa a Emilia:

Espartaco : ... Emilia
por mas que olvidarte intento
en mi corazon habitas. (85)

El amor absoluto nos lo presenta Bada al declararlo a su esposo Recaredo:

Bada : Y por lo que hace a mi amor,
es tan tuyo, que no tengo
para nada libertad,
sino para amarte. Anhele
solo a morir abrasada
de mi fiel amor. (86)

Por otro lado, el poder del amor es tal que puede igualar a personas de distinto rango como se puede deducir del siguiente diálogo entre Emilia y su prima Camila:

Camila : Qué me dices?
Spartaco? Tu has podido
rendirte a un esclavo.

Emilia : Esclavo?
ese nombre tan indigno
solo Roma se le ha dado. (87)

Los galanes se enamoran de las damas atraídos por la fuerza de sus ojos, así lo manifiestan Espartaco, Eduardo III y Egio:

Espartaco : En efecto, de sus ojos
me contemplé tan esclavo, (88)

Eduardo : En manos de la preciosa
Eugenia : todo el veneno
por los ojos le bebí. (89)

Egio : Electra, en tus dulces ojos
corazon y Alma se incendian. (90)

La belleza de la amada, condición indispensable para ser requerida en amor, es alabada constantemente e incluso se le puede comparar con los rayos del sol para igualarla en la belleza de otras damas, el sol, como hace Olanto al poner en parangón a Celenisa y Dircea:

Olanto : porque el sol admiro, y solo
sigo rendido sus rayos. (91)

Ante la admiración y hechizo que causa la belleza en Tarif, Magdalena opina de ella de manera diferente:

Magdalena : Mi belleza? pues qué piensas
que es la belleza? un continuo
cebo de todos los males:
un bien que es todo peligros;
alhaja, que quieren todos
poseerla: un don fugitivo,
y tan breve, que hoy se admira,
y mañana ya ha concluido.
La belleza permanente,
la que ilustra con sus brillos
toda mi alma, es la virtud,
esta apetezco: esta estimo;
que la del cuerpo, lo propio
la trato, que a un enemigo. (92)

Los amantes se expresan con términos tópicos del amor cortés, transponiendo elementos de la naturaleza al lenguaje amoroso donde no faltan las equivalencias amor-muerte y amor-dolor. Esencia del amor son los celos, un ingrediente que generará componentes argumentales y, por lo tanto, acción.

Los celos infundados llevan a Enriqueta a conjurar contra Juana Soré y Astings, su amante, pero al ver a éste desterrado, por su culpa, se arrepiente confesando:

Enriqueta : Me dejé arrastrar del monstruo
mas atroz, del mas sangriento
puñal, del aspid mas cruel:
y en fin, Astings de los celos. (93)

Celenisa, despreciada por Cleotasio, nos expresa sus sentimientos y los efectos del celo:

Celenisa : Pero ved, qe. en pena tanta
se trastorna la prudencia,
cuando los celos se exaltan. (94)

Más fuertes, todavía, son las penas de Olanto ocasionadas por lo mismo:

Olanto : Que he visto, sagrados Dioses!
El Rey (terrible tormento!)
declarar así su amor
a Dircea! horrible incendio! (95)

Es significativa la actitud de Alzonda. Los celos le impulsan a conspirar contra Eduardo III, su prometido, y contra Eugenia a quien el rey ama:

Alzonda : al ver que Eduardo engañado
de Eugenia es amante ciego,
aunque calle de ofendida,
como celosa no puedo;
porque no hay mayor agrabio,
que agravio que engendra celos. (96)

Al final, fracasado su atentado, opta por suicidarse bebiendo el mismo veneno que había preparado para Eduardo.

Los celos son un motivo recurrente en las relaciones hombre-mujer. Si bien el amor es fuerza ciega y absoluta -como señalábamos- para algunos protagonistas de estas comedias heroicas, no va a triunfar sobre la patria, la fama o el deber. Los héroes prefieren vencerse a sí mismos que dejarse arrastrar por la pasión amorosa. Las palabras de Salisbury y de Eduardo III en A una grande ... y las de Cleotasio en Por defender a su rey ..., así lo confirman:

Salisbury : ... viva mi Rey,
y el dolor mi vida acabe:
Eugenia es vuestra.

Eduardo : ... ven Salisbury
que esta mano quiero darte;
para que publique el Mundo
en las futuras edades,
que supo Eduardo tercero
excelso, justo, y constante,
a una grande heroycidad,
pagar con otra más grande. (97)

Cleotasio : Pues Dircea, como a Rey
quero me ames. Ya acabaron
los inquietos frenesíes,
qe. alebes me separaron
de mi amada esposa... (98)

3.4.3 El honor

En estrecha relación con el tema del amor, hallamos un tercer motivo fundamental de estas comedias de Valladares; el honor. Como fuerza antagónica limita y frena el impulso amoroso, desencadenando tensiones y conflictos argumentales. El hombre -padre, hermano o esposo- es responsable del honor de la mujer que es, a su vez, responsable del honor de aquéllos.

Cuando Licio y Eronte, hermano y padre de Electra, se dan cuenta de las insinuaciones del rey a ésta, reaccionan enseguida con la siguiente consulta:

Licio : Padre aquí hay mucha cautela:
y el honor...

Eronte : No, no le nombres.
quanto manchado le adviertas
labale con sangre, antes
que su mancha el labio sepa. (99)

Similar es la actitud que adopta Placio al escuchar los halagos del rey a su hermana Dircea. Se admira y reflexiona en seguida: como el culpable de su honor es el rey, entonces la venganza debe dirigirse a la hermana:

Placio : Cielos, que oígo!
Aquí está el Rey con mi hermana,
y pues qe. no puedo en él,
tomaré en ella venganza. (100)

Esta decisión de Placio constituye, sin embargo, un ataque y una crítica contra el orden social representado en su punto de apoyo fundamental. Pero como apuntamos antes, la mujer es responsable de su honor, Dircea lo defiende recriminando al mismo rey:

Dircea : Señor,
 ved los timbres de mi casa,
 y que querer conspirar
 contra mi honor, es infamia,
 que ni vos deveis decirlo,
 ni oírlo yo. (101)

Emilia, Alzonda y Magdalena se expresan todas de forma idéntica: preferir la muerte antes de manchar su honor. Emilia, cuando cae prisionera en manos de los soldados de Espartaco, corre el riesgo de ser violada por uno de los soldados si no la hubiera socorrido Espartaco, pero ella lo tenía todo meditado para defender su honor:

Emilia : Yo iba a manchar el altar
 con sangre del pecho mío,
 al golpe de un duro acero,
 por tener otro peligro (102)

Mientras que Alzonda considera:

Alzon. : que a agravios que al honor tocan
 solo dar muerte es remedio. (103)

Magdalena resistiendo a los deseos de Tarif le dice:

Magda. : O tu pasión indiscreta
 vence, o quitame la vida. (104)

No obstante, esta responsabilidad del honor no recae exclusivamente en la mujer o el hermano o el padre, sino que se extiende para incluir al suegro también. Magdalena es desterrada por Tarif en una mazmorra con un cadáver para doblegarla. Luego se vale de su propio esposo, sin saberlo ni el uno ni la otra, para convencerla a rendirse. En la prisión se reconocen marido y mujer, y el cadáver comienza a volver en sí. Después

de una breve conversación Bernardo, el cadáver, reconoce a Nicasio por su hijo. Al enterarse de los intentos de Tarif, Bernardo anima a Magdalena, exponiendo una hipótesis muy interesante sobre el honor:

Bernardo : ... Hija mía,
 el poder, que al Universo
 domina, poder no tiene,
 ni jurisdicción, ni imperio
 contra nuestro honor...
 ... Qué queda
 que perder al bello sexo,
 perdida la castidad!
 Todas las virtudes, creo
 que admiten restauración
 pero esta no, no por cierto
 porque es irrecuperable
 su pérdida. (105)

En último lugar, veamos el concepto del honor como dignidad personal. Placio (Por defender a ...) viola la inmunidad del palacio real con su acción de dar muerte al senescal, Lidoro, porque éste le había despreciado. Confiesa ante el rey su delito negándolo como tal por tratarse de defender su honor:

Placio : tampoco pude hacer menos,
 para vindicar mi honor. (106)

En este mismo sentido, Olanto, ante las razones de su amada Dircea para dejar de ser traidor contra su rey, viendo su honor y fama mancillados, por haber pensado en ello, opta por quitarse la vida:

Olanto : Manché mi Regia sangre. El sobre escrito
 ilustre de mi honor, ya está infamado.
 todos sabran mi crimen mi delito;
 y como viveré? Siempre afrentado.

(.....)

Pues muera yo; concluyase mi vida
a mis manos. Consiga aqueste acero (saca un puñal)
castigar mi maldad, siendo homicida
yo de mi propio... (107)

Lo habría ejecutado si no hubiera reflexionado, llegando a la conclusión de que esta muerte no conservaría su honor, mas bien lo perjudicaría. Por eso resuelve buscar remedio, ya que todavía está a tiempo, para defender a su rey.

Este principio del honor aparece en todos los nobles a excepción de los traidores. Pero esto no significa que el honor sea cualidad exclusiva de la nobleza del siglo XVIII; a ella tienen derecho todas las personas virtuosas y todos los hombres de bien. Sirva de ejemplo para demostrarlo el personaje de Belmur, criado de Juana Soré, en El rey Eduardo el Octavo: Milord Artol intenta profanar a la ama, pero Belmur está dispuesto a defenderla. Artol le considera atrevido merecedor del castigo; desenvaina su espada y Belmur hace lo propio. Comienza un duelo en el que éste consigue desarmar a su rival y dice:

Belmur : y si el que llamasteis vil,
tirano Milord, lo fuera;
la vida aqui os quitaría;
pero circula en mis venas
sangre noble, y no hace caso
de victimas tan pequeñas:
salid de aqui. (108)

3.4.4 La amistad

Es un tema de origen grecolatino y con antecedentes en otras literatura. Surge en la literatura española con el nacimiento de una nueva sensibilidad; la filosofía ilustrada. Como nuestro dramaturgo era consciente

de la importancia del tema, compuso varias comedias sólo y exclusivamente para tratar la amistad como lo indican los mismos títulos: La amistad es lo primero (1785) y El amigo verdadero (manuscrito sin fecha, del cual sólo existe la primera jornada). A parte de estas dos, Valladares plantea el mismo tema en sus comedias sentimentales.

En lo que respecta a las comedias heroicas, sólo encontramos una alusión en A una grande heroycidad ... donde la verdadera amistad está encarnada por Winsfert. Este mariscal del rey Eduardo III va a ayudar, o mejor dicho será el salvador, de su amigo Worcestre, caído en desgracia real por las intrigas y envidias de Wolfaz. Eugenia le define como amigo único de su padre:

Eugenia : Solo un amigo mi padre
pudo adquirir con sus años;
este es Winsfert, y está ausente;
que á no, vieras los milagros
de la perfecta amistad! (109)

Efectivamente, cuando el mariscal vuelve a Londres y se entera de la prisión de su amigo, nos expresa sus sentimientos:

Winsfert : Ah Worcestre! Ah, dulce amigo!
Tu desgracia con mi llanto
compadezco! Pronta esta
mi sangre a verterse, si hallo
que util puede ser a tu
livertad! Dolor amargo! (110)

Winsfert defiende reiteradamente el valor y la virtud de su amigo ante el rey, afirmando la imposibilidad de la acusación que se le imputa:

Winsfert : Señor: primero creeré
que el cielo se viene a bajo,
que de un hombre, que es mi amigo,

no creo maldad. (111)

Recapitulando, aunque el tema principal de las comedias heroicas de Valladares es la exaltación de la figura del soberano y de la monarquía, encontramos otros asuntos no menos importantes. Unos de arraigada tradición dramática: el amor y el honor; otro es el fruto de la nueva ideología ilustrada: la amistad con sus nuevos conceptos.

3.5 PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN DRAMÁTICA NACIONAL

En esta primera modalidad de la comedia heroica, al igual que en la segunda, como veremos, pueden percibirse rasgos del teatro español del Siglo de Oro.

En primer lugar, en lo que a la estructura se refiere, Valladares opta por dividir sus comedias heroicas en tres actos, con la excepción de tan sólo dos: El rey es primero y Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona, en contra de la tendencia neoclásica a la división en cinco actos. Esta influencia del teatro barroco se nota con claridad en siete de las nueve comedias que estudiamos, en las que se sustituyen los actos por jornadas. No obstante, Valladares se muestra reacto a la repartición de las jornadas en escenas. Solamente lo hace en Nuestro rey Fernando VII en ...

Por otra parte, estas comedias se asemejan en el número de versos al del siglo anterior, exceptuando Nuestro rey ..., que está escrita en prosa. El promedio es de 2000 versos aproximadamente por obra.

En cuanto a las unidades, el autor mantiene la unidad de acción y transgrede deliberadamente la de lugar, utilizando varios escenarios. La unidad de tiempo es la más conflictiva. Intenta ajustarse a ella en una postura más tolerante; un día completo, y, por ello, nos advierte de forma constante de que los hechos ocurren ese mismo día. Sin embargo, en El

rey Eduardo el Octavo y en Magdalena Cautiva son dos días los que transcurren.

El planteamiento de temas como el amor o el honor procede de la tradición dramática nacional. El ensalzamiento del rey y de la monarquía es un motivo que también tiene su origen en la centuria barroca. La novedad es unir esta tradición nacional con temas de actualidad, pero es la filosofía ilustrada, en una perfecta armonía.

Los personajes, en algunos rasgos, no pueden desprenderse del peso del teatro anterior. En todas estas comedias el héroe o la heroína desempeñan el papel de galán o dama, formando en ocasiones el triángulo amoroso. Éste se resolverá con la renuncia de uno de los rivales o de la misma dama recurriendo a hacerse monja para salvar una situación comprometedora: Enriqueta (El rey Eduardo ...) y Electra (El Rey es primero).

La mujer desempeña en estas comedias un papel heroico no militar. Demuestra su valentía en hacer fracasar las conspiraciones, usando de su prudencia y lealtad para solucionar favorablemente situaciones conflictivas. Finalmente, hay que añadir que el contraste en la caracterización héroe/antihéroe también procede del teatro áureo.

En cuanto al lenguaje utilizado en estas comedias, Valladares lo acomoda a la situación. Así, por ejemplo, Cleotasio, Eduardo III o Egio no se expresan de la misma manera cuando hablan a sus vasallos que cuando pronuncian sus amores a Dircea, Eugenia y Electra respectivamente. La adecuación lenguaje-personaje es constante. Por lo tanto, a personas del más alto rango social le corresponde un nivel lingüístico culto, elaborado y grandilocuente. En cambio, notamos la diferencia en el habla de la clase de pecheros. Por ejemplo, los tres pastores: Relámpago, Rayo y Centella dialogan entre sí, antes de presentarse al rey Recaredo, de la siguiente manera:

Centella : El Rey es, que nos lo han dicho

los que en la caza se emplean.

Rayo : Relámpago, llega tu
a ablalle, que a mi me tiemblan
las pantorrillas de velle
soldemente.

Relámpago : Enoraguena.
Seguidme. Su Jamest á
permita a nuestra endecencia
que le besemos las patas (112)

El objetivo de introducir este tipo de diálogos es producir la risa del espectador y hacerle sentir su superioridad cultural.

Huelga insistir más en el apego de Valladares a la tradición dramática nacional en el uso del verso y no la prosa (ocho comedias en verso y tan solo una, Nuestro rey ..., en prosa).

Por otro lado, señalamos los recursos dramáticos que en estas comedias perviven del teatro áureo. El "aparte" es uno de ellos que se suele utilizar con mucha frecuencia. Dos son las clases, de "aparte", más empleadas: al oído (entre dos personajes) y al bastidor (entre uno o dos personajes).

Otro tipo son los encubrimientos, escondites, confusiones y pistas falsas que son de gran utilidad en la intriga teatral. Al mismo tiempo, le hacen sentirse al espectador por encima de los personajes, ya que conoce la verdad. Estos recursos están propiciados por las escenas de traición o rebelión: Por defender a su rey ..., Exceder en heroísmo ..., Lealtad, traición e ... y El Católico Recaredo, o por enredos amorosos: El rey es primero y Magdalena Cautiva.

Las sorpresas y el suspense constituyen un ingrediente que produce efectos de gran fuerza. Podemos, a vía de ejemplo, destacar las sorpresas

que se llevan; Nicasio -que en su caso es doble- al descubrir que la mujer que perseguía Tarif era su esposa, Magdalena, y que el cadáver, que estaba en la mazmorra, era su padre. Espartaco al ver que su madre, que tenía por muerta, todavía vive y Sifiro al encontrarse cara a cara con Etolia, que se creía asesinada. Todas estas casualidades y reconocimientos conmueven al espectador y, por consiguiente, contribuyen al éxito de las comedias.

Por último, las cartas o papeles. Un recurso que se utilizaba muy a menudo en la técnica teatral de los escritores barrocos. Estas cartas normalmente escritas en prosa, representan un instrumento esencial a la hora de urdir intrigas (El Católico Recaredo), preparar traición (Por defender a ... Exceder en ... A una grande ... y El rey Eduardo ...) y en los conflictos amorosos, propiciando los celos (El rey es primero).

En resumen, se puede apreciar la pervivencia de la tradición dramática nacional en estas comedias heroicas en varios aspectos: estructura, unidades, motivos, personajes, lenguaje y recursos dramáticos, aunque con menor intensidad que en las comedias heroico-militares como veremos a su tiempo.

3.6 LA PUESTA EN ESCENA

El aparato escénico contribuye, como apuntábamos, al realce del monarca y de la monarquía. Para el público, la vida de la Corte era un espectáculo. El aficionado al teatro solamente quiere disfrutar en la comedia de lo más espectacular y llamativo. Su interés se centra tan sólo en ciertos acontecimientos aparatosos a los que puede acudir en algunas ocasiones excepcionales. Tales son los rigurosos actos ceremoniales y protocolarios, donde el lujo y lo fastuoso son la manifestación más visible de la realeza. Éstos, apelando a los sentidos, representan un procedimiento de atracción de estas comedias heroicas como uno de los géneros más aplaudidos de finales del siglo XVIII.

La puesta en escena de las obras dramáticas había ido descubriendo, desde la Edad Media, los elementos de decoración y tramoya necesarios para dar vistosidad al espectáculo (113). Este aparato escénico sería el objetivo de los ataques y críticas a la comedia heroica.

René Andioc, al analizar las preferencias del público madrileño, subraya que uno de los géneros más aplaudidos en los últimos años del siglo XVIII es la comedia heroica por su tendencia al espectáculo completo. Por eso, creemos que conviene abordar los cambios y desarrollos que han sufrido los sitios donde se realizaban las representaciones: el escenario de los coliseos. Como nos centraremos sobre los teatros madrileños, el de la Cruz y el del Príncipe, tenemos que remontarnos al siglo XVII.

En la segunda década de este siglo, Felipe IV, por su afición al teatro, insiste en crear un corral cercano al palacio para los reyes. Para cumplir este objetivo llegó a España, en 1626, el pintor, ingeniero y arquitecto italiano Cosme Lotti. Éste introdujo verdaderas innovaciones escénicas en España, tales como máquinas y tramoyas. En 1656, el también italiano Dionisio Mantuano trabajó como escenógrafo de Calderón. Al mismo tiempo, los pintores madrileños Pedro Núñez, Francisco Rizi y su alumno Arredondo, crearon muchos de los decorados hasta finales del siglo. Con estas bases escenográficas se entró en el siglo XVIII, período en el que la espectacularidad del teatro iría animando el desarrollo de nuevas técnicas y la pintura de nuevos decorados, tanto para locales públicos como cortesanos.

Los teatros de la Cruz y del Príncipe, donde se representaba el teatro popular, son objeto de reconstrucción en 1745. La finalidad de ésta era para adecuarlos al modelo italiano, capaz de cambiar el decorado con rapidez. Este cambio de bastidores se hacía con mucha frecuencia, lo que constituía una tentación para los escritores populares cuyas obras se basaban en el juego escénico como las comedias heroicas o las de magia.

Gracias a esas novedades, los coliseos del último tercio de la centuria ilustrada tienen la capacidad de desarrollar en sus tablados la puesta en escena incluida por el propio autor en las acotaciones.

No obstante, no todas las escenas requieren la misma preparación, según la extensión de las acotaciones, porque algunas pueden representarse mediante un simple telón o lienzo pintado. Teniendo esto en cuenta, los diversos telones que componen el escenario desempeñan un papel importante. El telón de boca o de la embocadura facilita el cierre del escenario antes de dar comienzo a la función y en los entreactos. El telón corto es el que se coloca inmediatamente detrás de la embocadura y permite que se representen breves escenas delante mientras detrás se muda la decoración. Y, por último, el telón de foro es el que forma el frente de la decoración.

De acuerdo con esto, los dramaturgos elaboran unos escenarios ceremoniales o rituales. El templo es un lugar adecuado para el desarrollo de las ceremonias por su amplitud y su inmunidad. También puede ser la plaza y en este caso, ésta puede abarcar todo el tablado. Además de estos escenarios específicos, donde la grandeza de los soberanos queda evidenciada a través de los protocolos, encontramos otros no menos fastuosos o lujosos. Veamos un ejemplo. En la segunda jornada de A una grande heroicidad, la acotación dice así:

"Salon largo, en cuya mitad habrá unas vistosas berjas de yerro, con puertas de lo mismo abiertas, que dan vista a un delicioso jardin, adornado magníficamente con fuente en medio sumptuosa, y estatuas a los lados..."

No sólo jardines y fuentes sino también ríos y barcos. Valladares principia la obra antes citada con la siguiente acotación:

"Al lado derecho del teatro se verá la magnífica fachada principal del palacio, con puertas grandes de dos ojas, abiertas [...] y encima el balcon real. Al izquierdo vista del Tamesis con algunas embarcaciones ancladas..."

Otros escenarios cortesanos o cercanos al palacio, que encontramos en estas comedias heroicas son: el jardín (Por defender a ...), el atrio (Exceder en heroísmo ...), el bosque con templo (Lealtad, traición e inocencia ...), mazmorras (Magdalena Cautiva) y, por último, aposentos, gabinetes, galerías y salones largos o cortos, según las cortinas y su utilización.

A parte de la descripción del lugar, las acotaciones detallan diversos elementos que crean en la escena un ambiente capaz de atraer a los espectadores a través de los sentidos. Uno de éstos es la vista que disfruta de una serie de objetos simbólicos o protocolarios, presentes con el fin de engrandecer las ceremonias, posibilitando así al espectador la vista en la ficción de lo que tal vez no llega a ver en la realidad. Estos objetos son: arcos triunfales, estatuas, aras, bandejas con coronas, diademas, mantos, cetros, trofeos militares, insignias, cuchillos, etc...

En cuanto a la indumentaria de los personajes en escena, podemos situarla según el momento histórico y el marco geográfico. No aparece de forma explícita en las acotaciones, pero nos es fácil de imaginar por las referencias que hace el autor al respecto.

La tropa se diferencia por sus uniformes, color y hechura según la jerarquía o la nacionalidad. Así, por ejemplo, los soldados de Espartaco (Exceder en heroísmo ...) no se vestirán de igual forma que los franceses o romanos. Los argelinos (Magdalena Cautiva) se distinguen de los españoles. Sirva de ejemplo lo que dice Bernardo al ver a Nicasio y Magdalena en la mazmorra:

Bernardo : O buen Dios! Que mirol
 (.....)
 Trage de mi amada patria;
 trage Christiano: vestido
 Español... (114)

Por otra parte, las acotaciones nos presentan algunos de los instrumentos, cuya modalidad más usada es la de armas. Casi todas las obras que tenemos aquí nos ofrecen armas primitivas, bien blancas, (espadas, sables, cuchillos, puñales, alfanjes) o arrojadizas, como flechas disparadas desde un arco. Otros instrumentos son los musicales de viento como el clarín o los pitos.

El mobiliario que decora estos escenarios está en relación con los aposentos o salones cortesanos, donde encontramos tronos, mesas, aparadores, asientos, taburetes, sillas y escribanías. Otros objetos decorativos, que también podemos ver en los escenarios son cofres, joyas, copas, sogas, cadenas, fuentes, llaves y retratos.

La atracción del público se acrecienta con la aparición en el tablado de un caballo. Eduardo III se presenta montado a caballo en la primera acotación de A una grande heroicidad Este recurso requiere que los jinetes atraviesen el patio del coliseo subidos en el animal y a través del palenque acceder a la tarima.

La iluminación artificial es otro elemento que propicia halago a la vista de los espectadores. Permite contrastar las escenas de noche y de día, así como las que se utilizan en las prisiones o mazmorras, lugares con oscuridad natural. Las acotaciones más repetidas son: "luces" y "hachas encendidas".

El oído es otro sentido privilegiado en la puesta en escena de estas comedias, mediante la música de las orquestas que acompaña, generalmente, los rituales. Así, en la acotación suele leerse: "al compás de una agradable musica", "cantan la letra que sigue" y "música patética y marcial".

Las acotaciones abarcan otro apartado de elementos escenográficos que contribuyen en el éxito de la comedia. Éstos son: los gestos, movimientos y ademanes de los actores. Algunos de estos movimientos tienen que ver con los ceremoniales: reverencias, besamanos, rendir

honores, coronar con laureles, etc... Otros son los que expresan los rostros de los personajes para dar mayor emotividad a los versos. Así, por ejemplo, leemos en las acotaciones: "antes de hablar manifiesta un profundo sentimiento", "agitados extremos, y violentas acciones" o "hace extremos de dolor". Además de esto hay que tener en cuenta algunos otros recursos de los que destacamos la aparición de armas ensangrentadas (Lealtad, traición e inocencia ...) quizá para agudizar el suspense del auditorio.

Tal vez esta acumulación de recursos nos hace comprender la causa del gran atractivo de estas piezas heroicas para un público que anhela la evasión y diversión, a pesar de ser cuestionadas por los neoclásicos.

3.7. LA COMEDIA HEROICO-MILITAR DE VALLADARES

Antonio Valladares escribió, según parece, solamente cuatro comedias de esta segunda modalidad:

- La más altiva arrogancia postró unida España y Francia grande triunfo de Roma (1773).
- Defensa de la Coruña por la heroica María Pita (1784).
- Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado (1814).
- La gran victoria de España en los Campos de Vitoria (1814).

3.7.1 Las fuentes

Casi todas las comedias heroico-militares tienen sus fuentes en la historia. La más altiva arrogancia ... (115) se ambienta en el siglo IX, durante el reinado de Alfonso II, el Casto, quien mandó al héroe legendario

español Bernardo del Carpio a socorrer a Roma capitaneando una tropa española.

La existencia de este héroe es dudosa para algunos historiadores, pero el Padre Mariana la asegura diciendo en la Historia de España que Bernardo del Carpio era fruto del matrimonio secreto de la infanta doña Jimena, hermana del rey Alfonso II, quien hizo criar al infante como si él mismo lo hubiera engendrado. Parece que nuestro autor comparte esta opinión porque en la obra Bernardo se identifica así:

Bernardo : Quien sangre Real tiene, ¡ goza;
Bernardo del Carpio soy
porque todos me conozcan.

Carlo Magno : Ynfante, buelbe abrazarme
con mas expresion aora,
que a un sobrino de un Monarca
Español, así se onrra. (116)

Además a este personaje se atribuye la muerte del otro famoso francés Roldán. Ambos darían origen más tarde a romances, leyendas y canciones o cantares de gesta.

Más cercana en el tiempo sitúa nuestro dramaturgo a Defensa de la Coruña por la heroica María Pita (117). Se trata de la historia nacional española del siglo XVI. En 1545 Inglaterra se presentó con una fuerte escuadra marítima en las aguas de la Coruña, bajo el mando del almirante Drake, con una dotación de 14.000 soldados dirigidos por Enrique Norris. La ciudad de la Coruña estaba entonces mal fortificada, y poseía escasa guarnición, de manera que el gobernador de Galicia, don Juan de Pacheco, marqués de Cerralbo, no pudo impedir el desembarco de los ingleses. No obstante, los coruñeses se defendieron con tenacidad, y estaban a punto de rendirse ante la superioridad numérica del invasor, cuando una mujer llamada María Mayor Fernández de Camara y Pita, de ánimo valeroso, cogió una espada y una rodela y comenzó a arengar a los soldados infundiéndoles

ánimo, de tal manera que los defensores de la ciudad se rehicieron y atacaron fuertemente a los enemigos que perdieron allí 1.500 hombres.

Los acontecimientos históricos contemporáneos al autor, la Guerra de la Independencia, le ofrecieron, como a otros autores, un campo propicio para un teatro propagandístico para componer Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado (118) y La gran victoria de España en los campos de Vitoria (119). Ambas comedias dramatizan dos hechos recientes (1813).

En la primera obra, Valladares elige para llevar a la escena la reconquista de la ciudad aragonesa de Calatayud, después de haber caído en poder de los franceses. Durán y Juan Martín Díaz *El Empecinado*, sitiaron la ciudad y consiguieron hacer prisionera a la guarnición francesa.

En la segunda, otro episodio de la Guerra de la Independencia es el teatralizado: la batalla de Vitoria entre los franceses por un lado y la alianza de España, Inglaterra y Portugal, por otro. Entre los personajes afrancesados de la obra, hay uno histórico tratado con cierta benignidad: Cristóbal Caldera (llamado en la comedia Calderas), el sacerdote mallorquín que fue ministro de gobernación de José Bonaparte y editor del periódico, el Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa (1787-1791).

Calderas : Don Cristobal Calderas, servidor de V. S.

Longa : Sí, sus obras literarias me hicieron
estimarle; pero las de su opinion es
nuestra dichosa revolucion aborrecerle...
(120)

Hay otro personaje de la comedia que parece ser histórico. Es Juan Quevedo, comandante de la milicia madrileña al servicio de los franceses (en la obra, comandante de Cívica). Al contrario de Calderas es tratado aquí con extrema dureza:

"Lagarto a los soldados: Traedle aquí. Este se llama Quevedo y fué comandante de la Cívica.

Narcisa: ¡Ah, gran picaron! ya le conozco. Le vi en Madrid muchas veces ir con tropa a cobrar veinte reales de una multa impuesta a un pobre Cívico por una leve falta y venderle todos los muebles de su pobre casa, ultrajar a la familia y llevarse a la suya lo mejor que encontró, sin que los suspiros y llantos de los hijitos enterneciesen su péfido corazón." (121)

Destacamos por fin que esta comedia de Valladares no es más que un testimonio temprano, de rigurosa contemporaneidad en comparación con la gran obra sobre la batalla de Vitoria, El equipaje del rey José, de Pérez Galdós, 1875, en sus "Episodios nacionales".

3.7.2 Los protagonistas:

Los protagonistas de la comedia heroico-militar guardan completa armonía con el género dramático al que pertenecen, como veremos en su estudio.

3.7.2.1 El héroe

Socialmente pertenece a los rangos más elevados: así reyes (El Rey longobardo (La más altiva arrogancia ...) y el Rey José, hermano de Napoleón (La gran victoria de España ...), caudillos [el Empecinado (Sitio de Calatayud ...) y el general Longa (La gran victoria...)]. De la clase media se encuentra Carlos Téllez, teniente del ejército español (Defensa de la Coruña ...).

Aparte de estas categorías sociales existe la de los soldados que, aunque son de humilde cuna, se consideran nobles por sus hechos y gran servicio a la patria. Sus palabras entroncan con el pensamiento del siglo

XVIII, donde la nobleza no se adquiere por el linaje sino por la virtud (122). Así lo plantea Don Nicolás en Sitio de Calatayud por ...:

"D. Nicolas: Los méritos del soldado por si mismo adquiridos, son superiores a los desde la cuna heredados. Lo ageno alaba quien a sus pasados celebra; y solicitar dignidades por servicios de los abuelos sin tener los propios, no es otra cosa que querer se premien a los vivos por los meritos de los difuntos."(123)

1. El primer rasgo que define al héroe es el valor en las hazañas bélicas. Sin embargo, la actitud del héroe respecto a la guerra no es homogénea.

El rey longobardo, el comandante de armas inglesas, Wilson, y el general francés, Laval, son imperialistas. Desean dominar todo el poder de la tierra con osadía y temeridad. Los tres se expresan de la manera siguiente:

Rey : Benga, España, benga Francia,
y el mundo, que está sedienta
mi ambicion, por dominar
todo el poder de la tierra. (124)

Wilson : se va acercando el momento
de que la Coruña sea
pabulo infeliz de nuestro
valor, y que a las vanderas
Britanicas, venga estrecho
todo el ambito, que ocupa
para dilatar su Ymperio. (125)

Laval : ... Esta es la accion
decisiva; en verla
lograda conforme está
prevenida consiste la

gloria de las armas
francesas y asegurar
a V. M. en el trono de la
España. (126)

Mientras éstos opinan así, un capitán francés aboga por la paz y detesta la guerra:

"Cap. 1º: ... ¡Oh, guerra, hija primogenita de el abismo, destructora de la humanidad y por lo mismo sostenida y propagada mas de veinte años por el tirano..." (127)

Bernardo del Carpio y el Empecinado prefieren morir defendiendo la libertad de su patria y la suya propia, antes de someterse al yugo extranjero. Las palabras de ambos así lo confirman:

Bernardo : La respuesta, es el morir
antes que nos entreguemos;
que ay Bernardos, y españoles,
para su defensa dentro. (128)

Empecinado : ... y ¿no morireis contentos defendiendo
valerosamente la madre patria antes qe.
sugetarnos a un despota tan cruel? (129)

Mientras Carlos Téllez anima a sus conciudadanos, los coruñeses, para hacer frente a los invasores, aquéllos le exigen la inmediata rendición por la imposibilidad de defenderse. Él con toda firmeza les contesta:

Carlos : Primero es morir, amigos,
que ser cobardes. (130)

2. El héroe es fuerte de ánimo ante la adversidad o la muerte.

Los dos generales españoles Morillo y Longa son heridos en la batalla de Vitoria, contra los franceses. Estas heridas no les desaniman sino que les impulsa para seguir luchando porque, a su juicio, cuantos más balazos recibe uno, más honra adquiere. Así lo percibimos en sus parlamentos:

Morillo : Olal Me tocó una bala. Ya tengo
mas honor. No paremos hasta apoderarnos
de la artillería. Otra bala y en el mismo
muslo. Pero puedo andar. Con sangre de los
enemigos se curan las heridas. (131)

Longa : A mi me tocó una; pero la sangre que arroja
su herida, da mayor brillantez a la que
queda circulando por mis venas... (132)

La actitud del soldado español Morato es merecedora de todo elogio. Cae herido de gravedad cerca de la posición del Empecinado. Éste se desespera tirando su sable y su morrión, por lo que Morato, con toda fuerza de ánimo, le dice:

" El soldado herido: Mi general, reflexione V. S. qe. la gloria del buen soldado pende en morir defendiendo a su Rey y patria. Que Morato aún no ha muerto, y qe. si vive, sabrá vengarse de sus enemigos." (133)

Carlos no se amedrenta ante la superioridad de los ingleses, la inferioridad de los suyos y la carencia de medios bélicos para defenderse. Trata de infundir ánimo a los coruñeses:

Carlos : el ynglés encontrará
en cada español, un pecho,
que entre morir o rendirse
sepa escoger lo primero.

(.....)

Pocos somos: lo confieso
mas siempre el numero es grande
donde es grande el esfuerzo. (134)

3. El héroe es, asimismo, arrogante, altivo, orgulloso e incluso soberbio. Cualidades que posee para acometer los peligros que se le presentan, para desafiar a sus adversarios en el campo de batalla y fuera de él, o para preferir la muerte a la derrota.

Bernardo del Carpio no soporta la burla de Iñigo, quien ironizaba sobre su temprana edad para el cargo que desempeña en la contienda de Roma. Bernardo contesta que el hecho de que su rey le haya entregado el bastón es suficiente para que su nombre alcance gran fama. Esta respuesta da motivo para la exclamación de Carlomagno:

Carlo. : Que arrogancia, pues quien eres? (135)

El propio Iñigo afirma esta cualidad de Bernardo en estos términos:

Yñigo : Pues estan dentro de Roma
ya Leoncio, y la arrogancia
del castellano Bernardo. (136)

El caudillo italiano Leoncio desafía al rey longobardo, al principio de la obra, cuando éste le amenaza con asaltar mañana a Roma para someterla a su yugo; veamos este fragmento del diálogo entre ambos:

Rey : Romano, entrega el Acero.
Leoncio : Antes que haga tal vajeza
á de costarme la vida. (137)

Finalmente, el Empecinado arremete con mucho orgullo y tanto furor, al ver entre sus bajas a dos de sus mejores combatientes, contra la muralla

que protege a los enemigos para abrir una brecha. Quita el hacha a uno de sus hombres diciendo:

Empecinado : Dame esa acha. Quien te hizo tan fuerte
no previno qe. a mi brazo nada se re-
siste. yo solo abriré la brecha. (138)

4. El héroe es humano.

El Empecinado y el general Longa, impulsados por esta virtud, tratan bien a sus prisioneros de guerra. El primero tiene como tal al comandante de la tropa francesa de refuerzo, Chillot, y le consuela por su condición:

"Empecinado : Vuestra desventura me es mui sensible; pero me lisongeo de poder ser util en las presentes circunstancias a tan gran soldado como el comandante Chillot." (139)

Mientras que el segundo, general Longa, persigue a los soldados franceses que huyeron del campo de batalla, prometiendo perdonar la vida a quien se rinda a ellos:

Longa : Españoles, los que se resistan mueran;
los que se rindan vivan. Ofrezcamos
este nuevo triunfo a la humanidad. (140)

La humanidad puede ser utilizada con el enemigo, pero nunca con los traidores del rey y de la patria. Así lo manifiestan el sargento Lagarto y el Empecinado ante los españoles afrancesados. El primero quiere "quemarlos vivos", mientras el segundo opta por encerrarles en una prisión aislada. Satini es uno de los afrancesados y ruega al sargento:

Satini : Si conocéis...la...hu...ma...ni...dad...

Lagarto : La conozco y la uso; pero no con los ene-

migos de mi Rey y patria. Ustedes son malos hijos de ella; y los que halle de esta clase he determinado quemarlos vivos...(141)

Empecinado : Con esos no habla el buen trato que merecen los prisioneros, sino el castigo que imponen las Leyes a los traidores a su Rey y patria. Que se pongan en prisión separada, que pronto saldrán de ella para ocupar la de siete pies de tierra. (142)

No obstante, aunque la actitud política de Valladares es contraria a los afrancesados, como puede observarse aquí, parece que era un hombre de los que "nadan con la corriente". Prueba de ello, es que mientras esta es su postura, en otras obras suyas como la comedia Los franceses generosos (1810), o la dedicatoria, que pone al frente del tomo V de su novela *La Leandra*, escrita en español y francés y dirigida a Luciano Bonaparte, Embajador de Francia en España, en la que el autor hace una semblanza de Napoleón. En estas dos obras se demuestra todo lo contrario.

5. El héroe es leal a la patria y a su soberano.

Después de conseguir la libertad de Roma, Carlo Magno es premiado con el título de "emperador de Roma". Mientras el parlamento romano ofrece a Bernardo del Carpio concederle cuantas gracias solicite por su acción. A esta oferta contesta diciendo:

Bernardo : Para mí es la superior
del cerco haverla librado
servir a mi Rey, y a Dios,
hacer mi nombre, temible,
y engrandecer mi nación. (143)

Cuando los coruñeses pedían la entrega de la ciudad a los ingleses, por su incapacidad defensiva, Carlos Téllez exclama:

Carlos : Quien habrá que por su Rey,
y patria el ultimo aliento no
de gustoso, Señor?
tiene el soldado otro empleo
mas glorioso, que morir
por ambos?... (144)

El general Longa, por su parte, se lamenta por los afrancesados, partidarios del enemigo de la patria, cuya traición es imperdonable:

Longa : Lástima obcecación la que conduce al hombre
al seno de los desleales a su legítimo Rey,
a su patria y a los derechos mas sagrados! (145)

En la escena final, de esta misma obra, los españoles dedican la victoria conseguida sobre los franceses al Rey Fernando VII, en su cautiverio en Bayona, ofreciendo sacrificarse todos para lograr su libertad. En un acto solemne en el Ayuntamiento de Vitoria, el general Longa descubre un retrato del monarca, ante el que se arrodilla en una profunda reverencia y después dice:

Longa : Señor, como leal
amor el serviros trato,
venero a vuestro retrato
como al mismo original. (146)

6. El héroe es generoso en el plano material y en el humano.

El Empecinado es el héroe generoso por excelencia. Es pródigo con todos sus soldados. Ordena al alcalde de Calatayud vender el botín, ganado en la contienda, a precios "equitativos" para repartir todo su importe entre la tropa. Asimismo manda utilizar las legumbres para alimentar al ejército

francés durante su estancia y distribuir el resto con equidad entre los más necesitados de la ciudad.

Esta generosidad es tanta como para extenderse al enemigo. Así el Empecinado invita a los comandantes y capitanes franceses para compartir su mesa: "Ustedes honrarán mi mesa mientras aquí existamos".

3.7.2.2 La Heroína

No en todas las comedias heroico-militares de Valladares interviene un protagonista masculino. En alguna de ellas esa función la desempeña una mujer: la heroína. Su primera característica es la nobleza; María Pita (Defensa de la Coruña por la heroica María Pita) es la hija del gobernador de esa ciudad.

1. La cualidad que más la eleva es la valentía.

María Pita no se resigna al enterarse del fracaso de los coruñeses en repeler el desembarco de los invasores ingleses. Reúne a las mujeres de su entorno y las arma formando un ejército femenino. Se dirige a sus conciudadanos, en su caballo y seguida por su escuadrilla, y les habla infundiéndoles ánimo y patriotismo con un discurso en el que dice:

María : ... en los pechos
de las mujeres, hai tanta
fortaleza, tanto aliento,
que defenderan la patria;
a las Armas del Rey nuestro
daran onor, y a la fama
causa, para que en su templo
la posteridad vincule
nuestra acción, y se haga eterno
el nombre de las Heroicas
que esta gloria consiguieron. (147)

Esta valentía culmina en la escena en que, encerrada por el enemigo en un panteón, vuelve en sí y se percató de la negociación entre Basilio y Wilson acerca de la traición del primero. Entonces María simula su adormecimiento para enterarse de los detalles de la conspiración. Al cabo de la discusión entre ambos, el comandante inglés da muerte a Basilio que cae con su espada cerca de María. Ésta se apodera de la espada y arremete contra Wilson dándole un golpe mortal. De esta forma sale María de una difícil situación diciéndo:

María : ... Livertemos
la patria: a sus enemigos
rindamos, y quede eterno
este triunfo... (148)

2. La heroína es altiva y arrogante, cualidades necesarias para enfrentarse a la adversidad y no caer en el desaliento. Esta altivez y arrogancia quedan probadas en este monólogo de María Pita:

María : Los yngleses llegan: bienen
a rendirnos, a ponernos
bajo el yugo vergonzoso
de su dominio, e ymperio.
y no valdrá más morir
con ánimo, con esfuerzo,
vendiendo caras las vidas
que en tanta miseria vernos? (149)

3. Otro rasgo que la define es la lealtad a su patria y a su rey.

María Pita recomienda a su prometido esposo, Carlos Téllez, que se ponga en los más vivos y sangrientos puestos del campo de batalla. A su juicio, donde haya mayor peligro, es mayor la gloria o bien triunfando o bien muriendo. Esto le hace a Carlos dirigirle una pregunta por si se

complacería ella de oír de su muerte, a la que contesta firme y contundentemente:

María : y mucha, siendo,
 como he sentado, a tu Rey
 y a tu patria defendiendo. (150)

4. A pesar de estas cualidades que la pueden distanciar de los sentimientos femeninos, su forma de pensar y de actuar es la propia de su sexo, como lo demuestra el hecho de estar enamorada. María ama tiernamente a Carlos, pero este amor debe ser fundado en los méritos adquiridos en la guerra.

Las heroínas de este tipo de comedias heroico-militares presentan unos rasgos capaces de eclipsar a los protagonistas masculinos, de hecho, lo ha probado en esta obra. Por ello, los neoclásicos, y en concreto Moratín, no ven con buenos ojos a estas heroínas. Creen que cuestionan, implícitamente, la autoridad de los hombres y, por tanto, una cierta concepción de la familia y un determinado orden establecido (151). Sin embargo, los dramaturgos no olvidan que el bello sexo ocupaba un alto número de las localidades de los teatros. Por lo que los autores del último tercio del siglo tienden a exagerar los efectos de estas heroínas.

3.7.2.3 El antihéroe

Como contrapunto del protagonista, en las comedias heroico-militares de Valladares, surge la figura del antihéroe. Es noble por su linaje y ocupa altos cargos en el orden político y militar. Hallamos reyes: El rey longobardo (La más altiva arrogancia ...), comandantes: Wilson (Defensa de la Coruña ...) y Muller (Sitio de Calatayud ...), generales: Laval (La gran victoria de España ...), alféreces: Basilio (Defensa de la ...) e incluso magos: Traton (La más altiva ...) por lo que podemos llamar a esta última comedia "mágico-heroico-militar" ya que en ella la magia tiene un papel fundamental.

1. El antihéroe es, en primer lugar, traidor a la patria y al rey. Sin embargo, los motivos que le llevan a la traición son de diversa índole.

El rey longobardo recibe a Leoncio, general de Roma, como embajador para negociar el levantamiento del cerco impuesto sobre Roma. Fracasán las negociaciones porque el rey insiste en asaltar la ciudad y someterla a su yugo. Leoncio, por su parte, se muestra firme en defender la polis por lo que el rey le comunica que queda prisionero. Cuando Aureliana, la hija de Leoncio, le advierte al rey que con esta medida está violando las normas de la diplomacia le contesta:

Rey : Yo no entiendo de etiquetas
no ay mas Leyes para mi
que lo que es mi conveniencia. (152)

Basilio Núñez hace prisionero al comandante de la expedición inglesa, Wilson, y los invasores ingleses a María Pita. Basilio ofrece su colaboración al enemigo para apoderarse de la ciudad de la Coruña a cambio de ayudarlo a cumplir la traición:

Wilson : Pues ved, qe. puedo yo hacer.

Basilio : Apoderarnos sin riesgo
de la ciudad.

Wilson : Que decís?

Basilio : Lo qe. pronto acreditar prometo,
para conseguir mis dichas. (153)

2. El antihéroe está cegado por una pasión amorosa indigna.

Basilio declara su amor hacia María Pita al padre de ésta, aunque sabe que ella ama a Carlos Téllez y que se casaban el mismo día. Intenta convencer al padre de María de que se pueden romper tratos obligatorios

siempre que median intereses mayores. Estas razones son criticadas por lo que Basilio decide vengarse de lo que considera agravio. A su juicio, lograr el amor es más importante que perder la patria:

Basilio : Fortuna,
 si mi amor logro, qe. importa
 que se pierda la Coruña?

 vamos a perder la plaza,
 que este es mi unico remedio.

3. El antihéroe es, asimismo, cobarde.

El rey longobardo muestra su espíritu cobarde cuando decide entrar en Roma. Abre una "suntuosa puerta de Bronces Dorados", forzándola. Se encuentra con una estatua "de hombre a la Romana toda de Blanco con una Acha encendida en una mano y en la otra una espada". La estatua le impide el paso. El rey se asusta acobardándose:

Rey : Deten el Acero,
 retira ya el brazo,
 basta con el trueno
 no arrojes el rayo,
 que ya me ás vencido,
 que ya me ás postrado, (154)

Después de la batalla de Vitoria, los franceses huyen confundidos y llenos de terror y espanto. El rey José se incorpora a los fugitivos expresando su estado:

Rey : ¡Todo es horror! (...) ¡Todo verter sangre! (...) Huyo; pero ¿por dónde? si en todas partes reyna el furor y se pisan cadáveres (...) ¡Ah! desgraciados! a Pamplona, a Pamplona! (155)

4. Es inhumano y cruel.

El rey longobardo está dominado por un espíritu cruel y perverso que se acentúa en los momentos adversos movido por la altivez. Así, no duda en dar muerte a su cuñado (hermano de la reina) por sospechar de su traición. Su filosofía se basa en "que da ocasión a segunda, quien perdona la primera". Él se identifica diciendo: "mis obras, aun los barbaros las tiemblan". Llega al extremo de la crueldad cuando ordena a los vigilantes:

Rey : ... celen
que no entren por las Murallas
víveres; perezcan todos
a la hambre, a la sed i al ansia. (156)

5. Por último, el antihéroes altivo y orgulloso en extremo.

La altivez mueve muchas de sus actuaciones, pero sobre todo en la adversidad, en los movimientos cuando no logra sus propósitos. Estos rasgos afloran y dominan su espíritu con tal magnitud que le llevan al abismo.

Es significativa la actitud del rey longobardo cuando ya es prisionero de Carlo Magno. La reina solicita perdonar la vida a su esposo, a lo que Carlo Magno promete proceder si así lo pide el rey, quien replica:

Rey : Yo rendirme; yo humillarme,
a otro poder, eso no,
antes pretendo morir,
que haga tan infame acion (sic.) (157)

Semejante a ésta es la postura que adopta el comandante francés Muller cuando es derrotado por el Empecinado. Se entrega, pero su orgullo le dicta poner condiciones, aunque rechazadas por los españoles.

3.7.3 MOTIVOS FUNDAMENTALES

3.7.3.1. Exaltación de los ideales patrióticos y de la guerra como procedimiento para mantener la autonomía interna y una política de prestigio exterior.

Este tema se plantea en la comedia heroico-militar como una manifestación de la patria, como una defensa de la política belicista que ensalzará los valores de la guerra, del soldado y del heroísmo como virtud suprema. El máximo honor es morir por la patria como defienden Carlos Téllez (Defensa de la Coruña ...), Leoncio (La más altiva ...), el general Longa (La gran victoria ...) y el Empecinado (Sitio de Calatayud ...).

Si el amor a la patria y el amor personal entran en conflicto, siempre se resuelve a favor del primero. Así, Iñigo interrumpe su conversación amorosa con Aureliana diciendo:

Yñigo : dadme señora permiso,
 porque ya Marte me llama
 con su belico rumor. (158)

María Pita se despide de su prometido el mismo día de su ceremonia nupcial, porque él va a hacer frente a los invasores ingleses, asegurándole:

María : ... pues soy
 toda tuya, Carlos; pero
 te llama tu obligacion;
 ves, porque ella es lo primero. (159)

Otro tipo de patriotismo es el que nos presenta Narcisca (La gran victoria ...), una joven "muy amante a su patria y Rey". Había decidido encerrarse en el claustro para ser monja. Pero ante la crueldad ejercida

por los franceses contra las "vírgenes consagradas a Dios", opta por ser madre de familia para que:

"quando me rodeen mis hijitos (...) la referencia que les haga de los grandiosos sucesos de nuestra feliz revolucion, los tendrán embelesados las gloriosas e incomparables acciones de sus compatriotas, al paso que los llenará de horror las de otros que se infamaron."(160)

Sin embargo, este pensamiento de Narcisa nos revela la preocupación de Valladares por la educación de la mujer, como célula fundamental de la sociedad, en lo cual coincide con las ideas ilustradas (161).

La lealtad y el valor de los españoles, en la comedia heroico-militar de Valladares, no sólo se manifiestan frente a los enemigos sino también entre otros guerreros del mismo bando. Prueba de ello es la respuesta de Carlo Magno a Iñigo, cuando éste desprecia la presencia de tropa española:

Carlo : Yñigo Arista, que dices?
poco a poco: reflexiona,
que los soldados de España
en ninguna parte sobran. (162)

El Empecinado, por su parte, encarga al Regidor Decano de Calatayud cobrar los costes de alimentación de su ejército por medio del producto de venta de los despojos conquistados al enemigo.

Paralelamente, las comedias heroico-militares de Valladares -ya lo señalábamos al hablar del héroe- presentan a sus protagonistas dotados de cualidades castrenses que contagian a sus soldados, sin que esto suponga renunciar a cierto paternalismo. Lo vemos en Carlo Magno al animar a sus guerreros cuando le informan de la presencia del enemigo:

Carlo : Pues hijos a recibirle
con valor, i con constancia
que es tiempo de eternizar

los nombres en la campaña. (163)

Por otra parte, el generalísimo de las tropas aliadas, (La gran victoria de España ...), Lord Wellington, infunde ánimo a sus combatientes utilizando la amistad. Ésta, a su juicio, es más noble que la hermandad. El Empecinado, a su vez, emplea una expresión que es, creo, mucho más estimuladora de entusiasmo y patriotismo al llamar a sus hombres de "dignos defensores de la patria".

En esta misma línea se ensalzan los valores de la guerra y se estimula el alistamiento como medio de promoción social y de alcanzar cargos y mercedes. Mientras Carlo Magno nombra a Iñigo Arista, rey de Navarra, aquél es elegido por Leoncio emperador de Roma, por el valor que ambos demostraron en la contienda.

La guerra, ya lo apuntábamos al comienzo, es para algunos el único método para alcanzar prestigio exterior. Esto se observa en los protagonistas imperialistas, tales como el rey longobardo (La más altiva ...), el comandante Wilson (Defensa de la Coruña ...), el rey José (La gran victoria ...) y el comandante francés Muller (Sitio de Calatayud ...).

La mujer, a su vez, no sólo acepta la guerra sino participa en ella ensombreciendo a los protagonistas masculinos. María Pita incita a su amado a combatir con unas palabras, capaces de infundir ánimo en cualquier hombre por cobarde que pueda ser:

María : Quien hoy pudiera
 empuñar el limpio acero,
 arrojar los guardapiés,
 que hoy mas que nunca aborrezco,
 y dejar en la campaña
 trescientos yngleses muertos
 por este brazo ... (164)

Este deseo se convierte en realidad cuando María participa activamente en la contienda. María demuestra en el campo de batalla un valor y una fuerza de ánimo, de tal manera que un profesional de guerra, el sargento mayor Delgado, le tiene envidia:

Delgado : Que tajos tira tan recios
vuestra hija! que brazo aquell
Embidia por Dios la tengo. (165)

Getrudis, prima de María, en cambio es muy romántica. Está enamorada del teniente Ruperto Lara y se extraña de la manera de pensar de María:

Getrudis : Solo a los hombres guerreros,
y de valor, prima, quieres;
y a la verdad no lo entiendes,
porque Amor todo es dulzuras,
y Marte todo rebeses. (166)

A pesar de esa visión platónica, Getrudis termina convirtiéndose en una guerrera, gracias a los argumentos de María, y sale al frente del ejército de mujeres llevando el estandarte con las armas reales de la Coruña, símbolo de lealtad al rey y la patria.

3.7.3.2 El amor

Tema de sobrada tradición literaria, constituye el segundo motivo de las comedias heroico-militares de Antonio Valladares, aunque no es frecuente el planteamiento del amor, al menos en estas cuatro obras que estudiamos. Solamente en dos comedias el amor es motivo fundamental: La más altiva arrogancia ... y Defensa de la Coruña ..., mientras en las otras dos (La gran victoria ... y Sitio de ...) prácticamente no existe.

La más altiva arrogancia ... nos ofrece el enamoramiento súbito e instantáneo al igual que en las comedias del Siglo de Oro. Iñigo Arista se prenda de Aureliana nada más verla:

Yñigo : Desde que te vi Señora,
mi voluntad es vuestra esclava. (167)

Su amor es correspondido por parte de Aureliana que en la primera jornada le despierta diciendo:

Aurel. : El cielo feliz te ága:
ay frances conquie violencia
de ti mi vista se aparta. (168)

Lo mismo le ocurre al comandante Inglés, Wilson, aunque el objeto de su amor es su enemiga. Al verla se enamora de ella y cuando se entera de que Basilio, el traidor, también la ama decide acabar con su vida. Por eso simula ante Basilio y recurre a un "aparte" para expresar sus verdaderos sentimientos:

Wilson : Muerta?; que he escuchado, cielos!
¡yo consentir se dé muerte
a la que vive en mi pecho! (169)

El amor tiene fuerza total y absoluta, pasión irracional a la que no puede oponerse ninguna resistencia. Basilio considera que su destino depende del consentimiento de Leandro Pita, padre de María, así lo declara él mismo:

Basilio : Pues señor, yo amo a vuestra hija
con toda el alma! Mi suerte
pende de Usía ... (170)

3.7.4 INFLUENCIA DE LA TRADICIÓN DRAMÁTICA NACIONAL

El teatro español de finales del siglo ilustrado y primer tercio del XIX es reacto al abandono del verso, aunque Ignacio de Luzán recomendara en su Poética la prosa para la comedia:

"Parece que es mucho mejor la prosa que el verso, como más propia y más fácil de reducir a la sencillez cómica". (171)

Los neoclásicos prefieren la prosa o el romance octosílabo en las comedias porque consideran que la prosa es la imitación más natural de la conversación y que el romance es el que más se acerca a ella por su ritmo. De hecho, Moratín escribió tres de sus cinco comedias en romance: El viejo y la niña (1790), El barón (1803) y La mojigata (1804). Las otras dos: La comedia nueva (1792) y El sí de las niñas (1806) están compuestas en prosa. Otros autores neoclásicos escribieron sus comedias en prosa: El delincuente honrado (1773) de Jovellanos, El señorito mimado (1783) y La señorita mal criada (1791), ambas de Tomás de Iriarte.

Valladares, por su parte, utiliza el verso en dos de las cuatro comedias que estudiamos: La más altiva arrogancia ... y Defensa de la Coruña por ..., mientras compone las otras dos en prosa: La gran victoria de España ... y Sitio de Calatayud En relación con ello, Valladares, que no reparte los actos en escenas de comedias en verso, sí lo hará en las otras dos en prosa.

A pesar de la crítica de los neoclásicos, el teatro del último tercio del siglo XVIII no se olvidó de la tradición dramática del Siglo de Oro. En las cuatro comedias referidas de Valladares se dejan sentir las huellas del teatro nacional.

En primer lugar, en la estructura. Los dramaturgos del siglo XVII, con Lope de Vega a la cabeza, son los que convierten la tendencia a la división tripartita de la obra teatral en normativa. Esta distribución de la materia

dramática en tres actos, será la que triunfará después en el teatro contemporáneo. Así, a partir del Romanticismo se abandona la división en cinco actos que utilizan los autores ingleses y franceses e imitada por los neoclásicos.

Valladares, aunque es contemporáneo de los escritores ilustrados, opta por mantener una línea media en cuanto a la división de sus comedias militares. Es decir, dos de división tripartita: La más altiva arrogancia ... y Defensa de la Coruña Esta influencia del teatro barroco es tan fuerte en estas comedias que en ocasiones denomina a los actos, jornadas, como lo hace en La más altiva arrogancia ... y Defensa de la Coruña ...

No es extraño que la división tripartita, la modalidad más utilizada por Valladares en sus comedias en general, adoptada por los autores del siglo anterior como norma triunfe también en el siglo XVIII, pues esta distribución responde a una necesidad de estructuración interna, a pesar de las preceptivas neoclásicas. Los actos o jornadas corresponderán a un planteamiento o una exposición, nudo y desenlace, como aconseja Lope de Vega:

"En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para" (172)

Al igual que los autores del teatro nacional, Valladares no divide los actos, de las comedias en verso, en escenas pero sí lo hace en las compuestas en prosa. En relación con la división de la comedia está la duración de la misma. Nuestro escritor se asemeja en el número de versos a los barrocos, con una media de 2.445 versos, es decir, unos 815 por acto, poco menos de dos horas de representación.

Respecto a las tres unidades, Valladares se muestra reactivo a respetarlas. La causa está bien clara: halagar los gustos y pasiones del

público. Nos lo dice él mismo en una nota inserta en su Tercera parte del diálogo cómico-trágico ... :

De ochenta y seis comedias, qe. escriví
y se representaron con primor,
consiguiendo del publico el honor,

.....

De estas, qe. para hacerlas no atendí
del arte los preceptos, y el fervor
con qe. reprehende Oracio tanto error;
por dar gusto al oyente, no temí (173)

Esta actitud cambiaría 34 años más tarde al menos aparentemente, cuando escribe en la dedicatoria de su comedia heroica Nuestro rey Fernando VII ..., diciendo lo siguiente:

"Estos episodios, cuyo uso permite el arte al poeta no se oponen a que el drama guarde religiosamente las tres unidades de tiempo, lugar y acción..." (174)

Sin embargo, en estas cuatro comedias que estamos estudiando se guarda la unidad de acción. Ésta es la que Aristóteles señaló como importante en su Poética. Las otras dos son artificiales, su equiparación con la de acción hasta formar la célebre triada fue invención de los preceptistas italianos del Renacimiento. Los dramaturgos del siglo XVII rechazaron teórica y prácticamente las dos unidades de tiempo y lugar (175).

Valladares se preocupa por la unidad de tiempo, quizás porque la polémica sobre la dramática estaba aún caliente. Intenta en estas comedias heroico-militares someterse a la unidad de tiempo más flexible. Un día completo, así alude siempre que los hechos suceden en un mismo día, utilizando el adverbio "hoy" o acotaciones explicativas, tales como, por ejemplo, "con el desayuno que estará tomando aquella" (La gran victoria de España ...) o "El sol [...] manifestará su primera luz" (Sitio de Calatayud ...).

En ocasiones se excede hasta dos días. En ambos casos, su deseo de adecuarse a la preceptiva pone en riesgo la verosimilitud.

En cuanto a la unidad de lugar, la transgrede deliberadamente. La variedad y riqueza de los escenarios será el centro de atención al estudiar la puesta en escena.

Otra de las influencias procedentes de la tradición dramática nacional son algunos de los temas hallados en las comedias heroico-militares de Valladares. Citaremos, como ejemplo, la exaltación de los ideales patrióticos; el ensalzamiento del heroísmo como virtud suprema, donde el héroe guerrero contagia con su valor a los soldados.

Los personajes en algunos aspectos no pueden desprenderse del peso del teatro barroco. En la mayor parte de las comedias el héroe y la heroína española desempeñan los papeles de galán y dama, formándose en ocasiones el tradicional triángulo amoroso que se resolverá con soluciones típicas: renuncia de uno de los rivales, muerte, etc..., aunque esto se nota más en las comedias heroicas como hemos visto antes.

El criado, figura poco frecuente en las comedias heroico-militares, se caracteriza por la lealtad a sus señores y a su patria como es el caso de Bernardo en Defensa de la Coruña Lo mismo que en el siglo XVII, a pesar de su insaciable amor al dinero, nunca traiciona; la lealtad es uno de los rasgos que le definen.

Aunque existía en España una tradición de la mujer guerrera en el Romancero (176), Lope de Vega la introdujo en el teatro, así en La varona Castellana (177) o en El Valiente Céspedes (178). Este rasgo lo cultivaron los dramaturgos del siglo XVII y pervivirá en las primeras décadas del XVIII, para reaparecer en las comedias heroico-militares el último tercio de la Centuria ilustrada. El mejor ejemplo de esta mujer guerrera lo encontramos en Defensa de la Coruña por María Pita.

En esta misma línea hallamos una paulatina evolución del héroe guerrero. Éste expresa su grandeza a través del exceso en una tendencia a buscar situaciones cada vez más inauditas, extrañas y aparatosas, multiplicando lances a fin de convertir la comedia en un gran espectáculo.

Los contrastes entre personajes proceden también del teatro barroco. El más frecuente de éstos es la caracterización del héroe y el antihéroe, fundamentalmente para el desarrollo de la acción. Lo que a contrastes sociales se refiere, no son muchos ya que la comedia heroica se caracteriza por la intervención de personajes elevados.

Si nos fijamos en el lenguaje, veremos las huellas del Arte Nuevo de Lope de Vega, donde recomienda la acomodación del lenguaje a la situación (el rey José Bonaparte no se expresa del mismo modo si habla como rey o como militar). La adecuación lenguaje-personaje es patente; los personajes de alta clase social utilizan formas cultas que contrastan con las populares en una misma comedia.

Otra influencia de la tradición dramática nacional es el hablar en lengua extranjera (francés) en La gran victoria ... y Sitio de Calatayud El objetivo es producir comicidad para el espectador.

Por último, hablemos de los recursos dramáticos, al margen de la puesta en escena, que en las comedias militares de Valladares perviven del siglo anterior. El "aparte" es un recurso que encontramos en todas las comedias. Dos modalidades son las más frecuentes:

1.- Un personaje habla sin que nadie le oiga, sólo el espectador.

2.- Un personaje habla a otro sin que ningún otro actor le oiga.

Además de este recurso, hay otros como el encubrimiento, escondites e incluso la magia (La más altiva ...) y todos sirven para atraer el ánimo del espectador. Éste se siente superior a los personajes y se olvida de la realidad, ocupándose en la trama.

Otro efecto dramático de gran influencia es el producido por las sorpresas y los sobresaltos al encontrar una persona que se creía muerta (Defensa de la Coruña ...).

La aparición de la mujer vestida de hombre goza de gran popularidad entre los autores dramáticos del Siglo de Oro, adentrándose en los primeros años del siglo XVIII (179). De los varios tipos que cita Arjona sobre la utilización del disfraz varonil (180), las comedias heroico-militares de Valladares encajan en el cuarto, es decir, cuando la mujer se viste de hombre para ir a la guerra.

Las cartas y papeles representan un artificio muy frecuente en la técnica teatral de los dramaturgos barrocos, en cuya obra encontramos un número abundante de papeles y cartas (181). En estas comedias de Valladares hallamos cartas de diversa índole. Están escritas en prosa por lo que pueden servir al espectador como descanso y relajación del verso. Además, se puede pensar que es más lógico que una carta esté escrita en prosa y no en verso. De esta manera se puede identificar por breves instantes el teatro-ficción con vida-realidad sobre lo que dice Rozas:

"Si es una nota corta misiva o un billete amoroso, puede ir en prosa o en verso, y las razones -a primera vista parece que se trata de un foco de atención por el cambio del punto de vista, al cambiar la prosa por verso, caso opuesto al de la novela- no parecen bien definidas. A veces, parece observarse un afán distanciador; otras, verista". (182)

En resumen, la influencia de la tradición dramática nacional se deja sentir en las comedias heroico-militares de Antonio Valladares en varios aspectos. Tales como son la estructura, transgresión de las unidades, temas, personajes, lenguaje, versificación y recursos dramáticos. Quizás podemos añadir que introdujo la magia, como un recurso sobrenatural, en este subgénero dramático.

3.7.5 LA PUESTA EN ESCENA

En esta segunda modalidad de la comedia heroica, la mayor parte de los escenarios que encontramos son bélicos. Principalmente batallas entre dos ejércitos o facciones, asaltos, cercos, duelos, etc... Pero no todos llevan a cabo la misma escenografía, sino que se percibe cierta diferencia según el marco geográfico e histórico o el tipo del conflicto.

El monte es un campo de batalla preferido en los escenarios militares. Es un lugar de acción transitable por estar compuesto de planos inclinados (183), que permiten a los actores bajar y subir. El monte es la Única manera de ascender en escena de forma realista. Posibilita mayor movilidad a los que permanecen en el tablado. Por lo tanto, es ideal para dos ejércitos enfrentados porque el uno puede estacionarse en el monte y el otro en el llano, e incluso los dos pueden destacarse en los laterales opuestos del mismo. Por eso, Valladares utiliza este recurso escenográfico en sus comedias heroico-militares, La más altiva arrogancia ..., Defensa de la Coruña ..., La gran victoria de España ... y Sitio de Calatayud En ésta última, el primer acto empieza con una acotación que dice:

"El teatro representará a la derecha un monte bastante elebado, que domina la ciudad de Calatayud (...) El monte, que tendrá dos suvidas por medio de sendas formadas en caracol, estará coronado de franceses en sus trincheras y parapetos". (184)

Otro escenario frecuente en estas comedias son los campamentos o tiendas de campaña, bien formados por bastidores, si es una mutación, o por telones si la escena es breve. La misma obra, antes señalada, comienza el segundo acto con esta acotación:

"Salon corto, que representa la tienda de campaña del Empecinado..." (185)

Los asaltos sobre plazas fuertes y ciudades protegidas de murallas proliferan en estas comedias. Suelen ser una especie de colofón a la lucha, por lo que se producen en la última escena. La muralla puede alargarse en una torre con ventana y expugnable con una escala. Estas torres pueden caer en el asalto a la vista de los espectadores. La escena de la ciudad o fortaleza amurallada parece haber consistido en colocar un muro con almenas en primer corredor. Los que asedian la ciudad escalan este muro con escalera de mano o derribándola usando dinamita (Sitio de Calatayud...).

La cueva es otro escenario de las comedias heroico-militares. Aunque su uso es mucho más frecuente en las comedias de magia, Valladares lo emplea aquí en La más altiva ..., quizás por tratarse de una comedia militar que cuenta con ingredientes de magia. La cueva es un elemento escenográfico, utilizado en el siglo XVII por Lope de Vega y por los italianos del teatro cortesano, cuya función es impresionar a los espectadores por su fealdad y tamaño, además de servir de habitáculo complementario del paisaje agreste (186).

Aparte de la descripción del lugar, las acotaciones incluyen diferentes elementos necesarios para realizar todo un espectáculo en estas comedias populares que tuvieron mucho éxito. Estos elementos son detallados puntualmente y se cambian según el tiempo histórico y el ámbito geográfico de la acción, en un intento de acercamiento a la realidad.

El vestuario no es muy claro en las acotaciones, a excepción de La más altiva ... donde Valladares detalla al principio "Bestimenta Brutesca en carnes y pieles". A medida que se desarrolla la acción, va introduciendo indumentaria como por ejemplo al citar "Dama con manto" o "ban bajando por la escalera vistosamente bestidos un yndio y una yndia (...) uno y una en traje a lo turco".

Los soldados de estas comedias estarían vestidos de uniformes, distinguiéndose en escena el bando al que pertenecen por los colores y las

banderas. Pueden llevar corbatín y chupa, casacas, dragonas o trajes de correr posta (187). El sombrero, tradicionalmente, es símbolo de rango.

La población civil puede ser pastores (La más altiva ...), corregidores y literatos (La gran victoria ...) y alcalde y labradores (Sitio de Calatayud ...). Son identificados como tales al salir a escena, por lo cual llevarían indumentaria distintiva.

En lo que a armamento y máquina de guerra se refiere, tenemos más información. En La más altiva ..., todas las armas que ofrece la acotación son primitivas: escudo y lanza, acero, espada, puñal y sable. Como se ve ninguna es de fuego, lo que favorece la verosimilitud teniendo en cuenta que se trata de un asunto medieval. En la escena de guerra leemos en la acotación:

"tocan batalla y salen (con Acero en mano i escudo) por un lado soldados españoles y franceses (...) por el otro lado soldados Longobardos." (188)

Esta comedia presenta un nuevo tipo de armas en las acciones bélicas: la magia. El mago Traton apela a recursos extraordinarios cuando los soldados logran la victoria o intentaban dar muerte al rey longobardo.

Por el contrario, las obras cuya acción transcurre en la época moderna ofrecen un predominio de las armas de fuego. Citamos, como ejemplo, pistolas y fuerzas navales (Defensa de la Coruña ...), artillería, explosiones por minas, batería y cañones (Sitio de Calatayud ... y La gran victoria de España ...).

La espada es el arma de mayor uso en la lucha cara a cara. Asimismo, es fundamental en los duelos y desafíos y se emplea en todo género de comedias. Para protegerse de ella existen varios escudos, broquel y rodela, y armaduras, coraza de acero y morrión. Otros instrumentos utilizados en la contienda son los arietes y las escaleras para los asaltos, los picos y azadones, para construir trincheras, y las cuerdas para hacer trampas.

El mobiliario que hallamos en los escenarios bélicos es muy escaso, tan sólo alguna mesa, escribanía, sillas de brazo y sillas de campaña, todo ello en los aposentos de las tiendas. Los complementos no son frecuentes: algún mapa, bandeja, anteojo, botas, vinos, aguardiente y viandas.

El caballo es el animal, por excelencia, que hace su aparición con el jinete montado en La más altiva ... Defensa de la Coruña por la heroica María Pita (189) y La gran victoria Los demás animales no proliferan, tan sólo un león, transformado por la magia (La más altiva ...). Veamos un ejemplo de la aparición de la mujer guerrera a caballo en escena. En la segunda jornada de Defensa de la Coruña ... dice la acotación: "Sale Getrudis, que traerá el estandarte, en el qual a un lado estarán pintadas las armas Reales sin las Lises, y en el otro las de la Coruña, seguida de todas las Damas, y serranas, en el medio vendrá a cavallo María Pita, con la espada desnuda, y pistolas en las fundas: Las demas las traerán en la cinta, y su espada terciada por el hombro. Queda María Pita a la derecha, rodeada de todas...".

La iluminación artificial es un recurso que utiliza Valladares a fin de contrastar las escenas nocturnas con las diurnas. Las acotaciones más frecuentes son: luces, hachas encendidas, lamparillas de aceite, teas y antorchas. También se emplea este recurso en las escenas de oscuridad natural: cuevas, grutas, mazmorras etc...

El oído del espectador es uno de los sentidos que gozan del espectáculo heroico-militar puesto en escena.

En primer lugar, destacamos los ruidos propios de la actividad bélica; el son de marcha, tiros de balas, explosión de minas, tiros y cañón, descargas de fusil, trompetas, tímboles, clarines, pitos y cajas.

En segundo término, encontramos estrofas, normalmente de cuatro versos, que son cantadas en escena acompañadas de la armonía musical. Estrofas que aclaman al victorioso, La gran victoria ... Defensa de la Coruña... y Sitio de Calatayud ..., o que animan a los consternados, La más

altiva arrogancia ... En esta última, por ejemplo, leemos en la tercera jornada:

(Musica y Vallete)
 Viva Carlo magno,
 siempre vencedor,
 pues de Roma ha sido
 el libertador:
 viva triunfante, postre
 su eroico valor.

Finalmente, merece la pena subrayar el ruido producido por los truenos y relámpagos con que termina la batalla en Sitio de Calatayud ..., donde leemos en la acotación:

"Al trueno formidable siguen la explosión del convento y parte del Fuerte, y los gritos lamentables de los Franceses". (190)

O esta otra en La más altiva ...:

"Oscurecese todo, llenase la cima del monte de nubes negras, se ve entre ellas relampagos y cruzan rayos sonando truenos". (191)

Cabe destacar que las nubes en el siglo XVII constituían un accesorio indispensable en el drama semilitúrgico. En el último tercio del XVIII existían bastidores de cielos con lienzos pintados de nubes.

Otros elementos que apreciamos en las acotaciones, para ayudar a la puesta en escena, son los gestos, movimientos y ademanes. Buena parte de estos movimientos son los propios de la guerra: desfiles, orden de batalla, rendir honores, presentar armas, hacer señas de paz y hacer desfilas a los prisioneros con cadenas.

A modo de resumen, la tendencia al espectáculo de teatro se percibe de forma clara aunque mediante elementos que no tienen nada que ver

con la poesía dramática. Estos recursos halagan fundamentalmente los sentidos.

La vista es regalada por los componentes del decorado y los objetos simbólicos de ceremonias: arcos y carros triunfales, estatuas, pedestales, estandartes, trofeos de guerra, ramas de olivo, coronas de laurel etc...

El oído es recreado mediante ruidos y alborotos propios de toda manifestación festiva: rumor o repique de campanas, tambores, timbales, trompetas, cajas, salvas, aclamaciones, vivas y sonos de marcha, o de las estrofas cantadas con música.

El último sentido es el olfato, a través de él se aprecia el aroma de las hierbas olorosas o de las flores que enraman la escena.

Esta abundancia y acumulación de recursos escenográficos es capaz de fascinar a los espectadores de manera que pueden llegar a confundir la ficción con la realidad. Quizás esto nos permite comprender el gran atractivo de estos escenarios bélicos.

NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

- (1) Citas por Ada Coe, ed. cit. pp. 18, 36-7, 68, 97, 130, 191, 217-18. Y por Celso Almuíña Fernández donde podemos leer: "Abundan las heroicas, con un tipo de héroe con virtudes realmente increíbles", Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII. Valladolid, Ayuntamiento, 1974, p. 99.
- (2) Gaspar Melchor de Jovellanos, "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España", en Obras publicadas e inéditas de Gaspar Melchor de Jovellanos, edición Cándido Nocedal, Madrid, Ediciones Atlas, 1963, pp. 495-6.
- (3) Leandro Fernández de Moratín, La comedia nueva, edición J. Dowling, Madrid, Castalia, 1968.
- (4) Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro ..., ed. cit. pp. 37-8, 89.
- (5) Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas ... Ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus S. A., 1940, pp. 421, 425-6.
- (6) Hablando de Comella y de Pepita González dice: "... le gustaban aquellas comedias en que había mucho jaleo de entradas y salidas, revistas de tropas, niños hambrientos que piden la teta, decoración de (gran plaza con arco triunfal a la entrada), personajes muy barbudos, tales como irlandeses, moscovitas o escandinavos, y un estilo que permitiese decir a la dama, en cierta situación de apuro: estatua viva soy de hielo..., o rencor, finjamos... encono, no disimulemos... cautela, favorecedme." Benito Pérez Galdós, Obras Completas I. Episodios Nacionales. Aguilar, Madrid, 1962, p. 280.

Asimismo recuerdo el artículo de Pablo Cabañas: "Comella visto por Galdós", Revista de Literatura, 57 (1966), pp. 91-99.

- (7) Rosalía Fernández Cabezón: Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la Comedia heroica, Valladolid, Aceña Editorial, 1990, p. 15.
- (8) Angel Valbuena Prat, Historia del teatro español, Barcelona, Noguer, 1956, pp. 442-3, 468.
- (9) A. Cook J., Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice, Dallas, University Press, 1959, pp. 330-3.
- (10) Jorge Campos, Teatro y sociedad ..., ed. cit. p. 30.
- (11) I. L. McClelland, Spanish drama of pathos, 1750-1808, II, Liverpool, University Press, 1970, p. 543.
- (12) René Andioc, Teatro y ..., ed. cit. p. 247.
- (13) Emilio Palacios Fernández, El teatro en ..., ed. cit. p. 247.
- (14) Ignacio de Luzán: La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Editorial Labor, 1977, p. 403.
- (15) René Andioc, ob. cit., pp. 39 y 69.
- (16) Emilio Palacios Fernández, El teatro ..., ed. cit., p. 248.
- (17) Antonio Valladares de Sotomayor, Por defender a su Rey derramar la sangre es ley, ms. 1777, Jornada II, fol. 34.
- (18) Antonio Valladares de Sotomayor, Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo. La Emilia, Madrid, 1781, en la Imprenta de Alfonso López, Jornada II, p. 190.

- (19) Antonio Valladares de Sotomayor, El rey Eduardo el Octavo, Madrid, 1783, Mss., Jornada III, fol. 1. Cabe señalar que esta es una de las comedias cuya numeración de folios va en orden descendente, es decir, comienza la Jornada con el número 30, por ejemplo, y termina con el número 1. Así, pues, la cita señalada corresponde al último folio del tercer acto.
- (20) Antonio Valladares de Sotomayor, El Católico Recaredo, Madrid, 1785, en la Imprenta de Alfonso López, Jornada III, p. 44.
- (21) Antonio Valladares de Sotomayor, Magdalena Cautiva, Barcelona, 1785, por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M. Jornada III, p. 30.
- (22) Idem.
- (23) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., Jornada III, p. 191.
- (24) A. Valladares de Sotomayor, Lealtad, traición e inocencia. Sifiro y Etolla, Madrid, 1782, ms., act. II, fol. 34.
- (25) A. Valladares de Sotomayor, A una grande heroycidad pagar con otra más grande, Madrid, ms., Jornada III, s. f. Este es otro tipo de comedias en el que los manuscritos no están numerados.
- (26) A. Valladares de Sotomayor, Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona, (1814), ms., act. I, escena I^a, fol. 5.
- (27) Idem, f. 15.
- (28) Antonio Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., Jornada I, p.171.

- (29) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., Jornada III, fol. 51.
- (30) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit. Jornada III, p.199.
- (31) A. Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., Jornada III, s. f.
- (32) Idem, jornada III, s. f.
- (33) A. Valladares de Sotomayor, Nuestro rey ..., ms. cit., act. II, escena I^a, fol. 28.
- (34) Idem, escena II, fol. 28.
- (35) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., Jornada I, fol.3.
- (36) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada I, p. 176.
- (37) A. Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., Jornada III, s. f.
- (38) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., Jornada III, fol. 60.
- (39) A. Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., Jornada III, s. f.
- (40) A. Valladares de Sotomayor, Lealtad, traición ..., ms. cit., act. I, fol. 7.
- (41) A. Valladares de Sotomayor, El Católico ..., ed. cit., Jornada I, p. 6.
- (42) Idem, p. 7.
- (43) Idem, p. 9.
- (44) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada III, p.192.

- (45) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., Jornada III, fol. 26.
- (46) A. Valladares de Sotomayor, Lealtad, traición ..., ms. cit., act. II, fol. 46.
- (47) A. Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., Jornada II, fol. 6.
- (48) A. Valladares de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., Jornada II, fols. 22-21.
- (49) A. Valladares de Sotomayor, El Católico ..., ed. cit., Jornada II, p. 19.
- (50) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada III, p. 201.
- (51) A. Valladares de Sotomayor, Lealtad, traición ..., ms. cit., act. II, fols. 38-39.
- (52) A. Valladares de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., Jornada I, fol. 27.
- (53) Idem, jornada II, fol. 12.
- (54) A. Valladares de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada I, p. 9.
- (55) Idem, jornada III, p. 29.
- (56) A. Valladares de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., jornada II, fol. 22.
- (57) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada III, fol. 61.
- (58) A. Valladares de Sotomayor, El rey es primero, Madrid, 1976, ms., act. II, s. f.

- (59) A. Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada II, p. 179.
- (60) A. Valladares de Sotomayor, Lealtad. traición ..., ms. cit., act. II, fol.45.
- (61) Antonio Valladares de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada I, p.3.
- (62) Antonio Valladares de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada I, p. 166.
- (63) Antonio Valladares de Sotomayor, El Católico ..., ed. cit., jornada I, p. 11.
- El crítico teatral de la Gaceta, comenta la comedia en general y esta escena en especial diciendo: "Algo quebrantada la historia, y por consiguiente los caracteres no conformes a las personas... Aunque la trama pareció bien dispuesta, las comparaciones brillantes bien que algunas no necesarias e incompatibles con la viveza de los afectos, y el lenguaje no de todo descuidado ... pareció que el pasage de vender la reina las joyas para los Monasterios é Iglesias pobres, era imitado de la comedia de Santa Isabel Reina de Hungría", (citado por Ada Coe, Catálogo bibliográfico ..., ed. cit., p. 41)
- (64) Antonio Valladares de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada I, p. 3.
- (65) Idem, p. 10.
- (66) Antonio Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada I, fol. 7.
- (67) Antonio Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada III, s. f.
- (68) Idem, s. f.

- (69) Por ejemplo la comedia Lealtad, traición e inocencia ..., se representó en el teatro de la Cruz en noviembre de 1794.
- (70) A. Richard Young, La figura del Rey y la Institución Real de la comedia lopesca, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1979, p. 90.
- (71) Antonio Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit. jornada I, fol. 3.
- (72) A. Valladares de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada I, fol.22.
- (73) A. Valladares de Sotomayor, El rey es ..., ms. cit., act. I, s. f.
- (74) A. Valladares de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada I, fols. 10-11.
- (75) Idem, fol. 13.
- (76) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada III, s. f.
- (77) A. V. de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., jornada I, fols. 4-5.
- (78) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada II, fol. 41.
- (79) Idem, fol. 43.
- (80) A. V. de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., jornada II, fol. 28.
- (81) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada II, fol. 22.
- (82) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada III, s. f.
- (83) A. V. de Sotomayor, El rey es ..., ms. cit., act. I, s. f.

- (84) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada II, fol. 36-7.
- (85) A. V. de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada III, p. 203.
- (86) A. V. de Sotomayor, El Católico ..., ed. cit., jornada I, pp. 3-4.
- (87) A. V. de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada I, p. 166.
- (88) Idem, p. 176.
- (89) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada I, fol. 2.
- (90) A. V. de Sotomayor, El rey es ..., ms. cit., jornada I, s. f.
- (91) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada III, fol. 57.
- (92) A. V. de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada II, p. 20.
- (93) A. V. de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., jornada II, fol. 7.
- (94) Idem, fol. 15.
- (95) Idem, fol. 5.
- (96) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada I, fols. 18-17.
- (97) Idem, jornada III, s. f.
- (98) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., jornada III, fol. 56.
- (99) A. V. de Sotomayor, El rey es ..., ms. cit., jornada I, s. f.
- (100) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada I, fol. 13.
- (101) Idem, fol. 13.

- (102) A. V. de Sotomayor, Exceder en ..., ed. cit., jornada I, p. 167.
- (103) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada II, fol. 12.
- (104) A. V. de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada I, p. 4.
- (105) Idem, jornada II, p. 14.
- (106) A. V. de Sotomayor, Por defender a ..., ms. cit., jornada I, fol. 6.
- (107) Idem, fol. 24.
- (108) A. V. de Sotomayor, El rey Eduardo ..., ms. cit., jornada I, fol. I.
- (109) A. V. de Sotomayor, A una grande ..., ms. cit., jornada III, s. f.
- (110) Idem.
- (111) Idem.
- (112) A. V. de Sotomayor, El Católico ..., ed. cit., jornada I, p. 17.
- (113) Emilio Palacios Fernández, El teatro ..., ed. cit., p. 335.
- (114) A. V. de Sotomayor, Magdalena ..., ed. cit., jornada I, p. 12.
- (115) A. V. de Sotomayor, La más altiva arrogancia postró unida España y Francia y grande triunfo de Roma, Madrid, 1773, ms.
- (116) Idem, jornada I, fol. 11.
- (117) A. V. de Sotomayor, Defensa de la Coruña por la heroica María Pita, Madrid, 1784, ms.

- (118) A. V. de Sotomayor, Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado, Madrid, 1814, obra manuscrita.
- (119) A. V. de Sotomayor, La gran victoria de España en los campos de Vitoria, Madrid, 1814, Imprenta de Vega y Compañía, calle Capellanes. Debo recordar que Emilio Palacios informa de la existencia de una primera edición de esta obra en Valencia, el mismo año de la batalla de Vitoria 1813, la cual reproduce en una edición facsímil. Además hace un cotejo entre la primera de Valencia y la segunda aparecida, según él, en Madrid en 1815. Sin embargo, creemos que se refiere a la edición que hemos consultado y es de 1814, dedicada por el autor al general Francisco Longa, quien capitaneó en esta contienda la tropa española en la alianza con Inglaterra y Portugal.
- (120) Idem, act. II, escena VII, p. 23.
- (121) Idem, p. 25.
- (122) El tema de la virtud aparece en numerosas comedias de la época, sobre todo sentimentales, como veremos más adelante.
- (123) A. V. de Sotomayor, Sitio de Calatayud ..., ms. cit., act. I, fol. 3.
- (124) A. V. de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada I, fol. 10.
- (125) A. V. de Sotomayor, Defensa de la Coruña ..., ms. cit., jornada II, fol. 21.
- (126) A. V. de Sotomayor, La gran victoria de ..., ed. cit., act. I, escena V, p. 10.
- (127) A. V. de Sotomayor, Sitio de Calatayud ..., ms. cit., act. I, escena I, fol. 5.

- (128) A. V. de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit. jornada III, fol. 46.
- (129) A. V. de Sotomayor, Sitio de ..., ms. cit., act. I, escena I, fol. 3.
- (130) A. V. de Sotomayor, Defensa de ..., ms. cit., jornada II, fol. 28.
- (131) A. V. de Sotomayor, La gran victoria ..., ed. cit., act. II, escena II, p.19.
- (132) Idem, p. 20.
- (133) A. V. de Sotomayor, Sitio de ..., ms. cit., act. II, fol. 7.
- (134) A. V. de Sotomayor, Defensa de ..., ms. cit., jornada I, fol. 13-14.
- (135) A. V. de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada I, fol. 11.
- (136) Idem, jornada III, fol. 44.
- (137) Idem, jornada I, fol. 9.
- (138) A. V. de Sotomayor, Sitio de ..., ms. cit., act. II, fol. 7.
- (139) Idem.
- (140) A. V. de Sotomayor, La gran victoria ..., ed. cit., act. II, escena VII, p.22.
- (141) Idem, p. 21.
- (142) A. V. de Sotomayor, Sitio de ..., ms. cit., act. II, fol. 13. Cabe señalar aquí que Valladares era uno de los acérrimos enemigos de los afrancesados como se puede percatar aquí. Pero además, escribió un sainete titulado: El español afrancesado, manuscrito con censura

de 5 de junio de 1777, en el cual satiriza y critica a esta clase de españoles.

- (143) Antonio Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada III, fol. 54.
- (144) Antonio Valladares de Sotomayor, Defensa de ..., ms. cit., jornada I, fol. 15.
- (145) Antonio Valladares de Sotomayor, La gran victoria ..., ed. cit., act. II, escena VII, p. 22.
- (146) Idem, escena IX, p. 28.
- (147) Antonio Valladares de Sotomayor, Defensa de ..., ms. cit., jornada II, fol. 23.
- (148) Idem, jornada III, s. f.
- (149) Idem, jornada I, f. 10.
- (150) Idem, fol. 7.
- (151) René Andioc, Teatro y ..., ed. cit., pp. 221-2.
- (152) A. Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada I, fol. 9.
- (153) A. Valladares de Sotomayor, Defensa de la ..., jornada II, fol. 16.
- (154) A. Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., jornada II, fol. 34.
- (155) A. Valladares de Sotomayor, La gran victoria ..., ed. cit., act. II, escena IV, p. 20.

- (156) A. Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada II, fol. 23.
- (157) Idem, jornada III, fol. 52.
- (158) Idem, jornada I, fols. 16-17.
- (159) A. Valladares de Sotomayor, Defensa de la Coruña ..., jornada I, fol. 7.
- (160) A. Valladares de Sotomayor, La gran victoria ..., ed. cit., act. II, escena VII, p. 24.
- (161) Valladares, desde su juventud, es un abanderado de la educación de la mujer y de su igualdad con el hombre en capacidad e inteligencia. En 1766 publicó una obra periódica, semejante a El Pensador de Clavijo y Fajardo, titulada: El dichoso pensador. Desagravio de las mujeres, sus prendas, excelencias y sublimidades, por las que se discurre y prueba, igualan, sino exceden, a los hombres en saber, discurrir y gobernar. Pensamiento I. La hermosura es perfección. obra semanal que saldrá todos los miércoles, y la da a luz Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, 1766. Solo conocemos dos números de esta obra, pero en toda la producción literaria de Valladares se puede percibir como se propugna la ilustración de la mujer.
- (162) Antonio Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., jornada I, fol. 11.
- (163) Idem, fol. 16.
- (164) Antonio Valladares de Sotomayor, Defensa de la Coruña ..., ms. cit., jornada I, fol. 9.
- (165) Idem, jornada II, fol. 19.

- (166) Idem, jornada I, fol. 17.
- (167) A. Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada II, fol. 28.
- (168) Idem, jornada I, fol. 17.
- (169) A. Valladares de Sotomayor, Defensa de la ..., ms. cit., jornada II, fol. 16.
- (170) Idem, jornada I, fol. 26.
- (171) Ignacio de Luzán, La Poética o reglas de la ..., ed. cit., p. 389.
- (172) Juan Manuel Rozas, Significado y doctrina del Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, SGEL, 1976, pp. 105-6.
- (173) A. Valladares de Sotomayor, ob. cit., ms., s. f.
- (174) A. Valladares de Sotomayor, Nuestro Rey Fernando ..., ms. cit, s. f.
- (175) Juan Manuel Rozas, Significado ..., ed. cit., p. 85.
- (176) Carmen Bravo Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 69.
- (177) Félix Lope de Vega, "La varona castellana", en Obras de Lope de Vega, BAE CXCVIII, Madrid, Ediciones Atlas, 1967, pp. 1-68.
- (178) F. Lope de Vega, "El valiente Céspedes", en Obras de Lope de Vega, T. CCXXIV, 1969, pp. 51-112.
- (179) Carmen Bravo Villasante, La mujer ..., ed. cit., pp. 21-32.

- (180) H. J. Arjona, "El disfraz varonil en Lope de Vega", Bulletin Hispanique, 39, 1937, pp. 120-145.
- (181) Henri Recoules, "Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro", en Boletín de la Real Academia Española, LIV, Madrid, 1974, p. 480.
- (182) Juan Manuel Rozas, Significado y ..., ed. cit., p. 123.
- (183) Arroniz, O., Teatro y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, pp. 207-8.
- (184) Antonio Valladares de Sotomayor, Sitio de ..., ms. cit., act. I, fol. I.
- (185) Idem, act. II, fol. I.
- (186) Arroniz, O., Teatro y ..., ed. cit., p. 186.
- (187) D. Castillejo, y otros, El Corral de comedias, Madrid, Ayuntamiento, 1984, p. 194.
- (188) Antonio Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada I, fol. 17.
- (189) La aparición de la mujer guerrera montada a caballo en teatro hizo que la censura, al examinar la comedia Defensa de ..., comentara: "... que la salida a caballo de la Dama sea con honestidad y no por el patio...". Censura realizada por Fr. Angel de Pablo Puerta Palanco, Madrid a 7 de oct. de 1784.
- (190) Antonio Valladares de Sotomayor, Sitio de Calatayud ..., ms. cit., act. II, fol. 10.
- (191) A. Valladares de Sotomayor, La más altiva ..., ms. cit., jornada I, fol. 17.

CAPÍTULO CUARTO

LA COMEDIA SENTIMENTAL

4.1 INTRODUCCIÓN A LA COMEDIA SENTIMENTAL

A lo largo del siglo XVIII, la literatura sentimental se extiende por toda Europa, en general, y por Inglaterra, Francia y Alemania, en particular. Esta proliferación es llevada a cabo mediante la narrativa, Rousseau y Richardson, y el teatro con gran éxito entre el público de clase media (1). Esta aceptación mayoritaria se debe a que las comedias sentimentales constituían un espejo en el que el estado llano de la sociedad se veía a sí mismo. De ahí suele llamarse comedias urbanas o burguesas. Son obras que se relacionan estrechamente con los afanes reformistas en su aspecto didáctico y social.

La aparición del género sentimental en España se produjo gracias a Ignacio de Luzán, quien conoció en París el apogeo de la comedia sentimental. Al cumplirse un año desde su regreso a España, Luzán traduce una de las obras más famosas de Nivelles de la Chaussée: La préjugé à la mode, bajo el título de: La razón contra la moda (1751).

No obstante, se suele considerar a Jovellanos como el principal introductor de este tipo de comedias, llamadas también "lacrimosas", con El delincuente honrado (1773) que fue estrenada en 1774 en el teatro de los Sitios (2) con gran éxito de un público culto y burgués. De esta forma, parece ser que desde la obra de Luzán hasta el estreno de El delincuente honrado, este género no se había popularizado a nivel general. Pero a partir de la comedia de Jovellanos la comedia sentimental va ganando terreno tanto a través de las traducciones y adaptaciones de autores europeos, como originales. En los años ochenta este género deja de ser reducido a la élite de los neoclásicos para extenderse a los autores populares, adoptando entonces los caracteres propios de ellos.

Sin embargo, la mayor parte de las comedias originales se escribieron en las dos últimas décadas del siglo, y aún en las primeras del siguiente,

cuando dramaturgos como Valladares, Zavala y Zamora, Comella o Rodríguez de Arellano sustituyen a los escritores ilustrados. Los dramaturgos populares serán los verdaderos cultivadores del teatro sentimental español. Ellos tomarán este teatro de mano de sus primeros creadores en España y lo acercarán al pueblo, valorando fundamentalmente lo sentimental, lo novelesco y perdiendo la función educativa: "En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, con alguna pincelada costumbrista, que es su manifestación más visible" (3). El gran mérito de estos autores es haber comprendido los gustos de los espectadores y haber sabido ofrecerles obras a la medida de sus exigencias, en las que se puede rastrear ideas del progresismo liberal que se expresa a través de los "cuadros de vida real" (4).

Gracias a estos escritores, la comedia sentimental alcanzó el auge de éxito y popularidad. La prueba evidente de ello y de la polémica que lo acompañó son los comentarios de la prensa de la época (El Memorial Literario, el Diario de Madrid y El Correo de Madrid). De estos testimonios periodísticos destacamos el llamamiento del comentarista del Diario de Madrid que anima a los autores sentimentales: "¡Poetas dramáticos!, el verdadero aplauso que debéis anhelar no son las palmadas ni los brabos que se oyen repentinamente al proferir un verso o un pensamiento brillante sino el profundo suspiro que sale del alma y la alivia después de la angustia y de la violencia de un largo silencio"(5).

Con el estreno en 1800 de Misantropía y arrepentimiento del alemán August von Kotzebue, traducida por Dionisio Solís, se produjo un auténtico alborozo en la prensa. El Diario de Madrid subrayaba: "Excelente el plan, el argumento, la sensibilidad y las lágrimas dulces que hizo derramar al auditorio" (6). Mientras el Memorial Literario reseñaba la obra en su número de octubre de 1801: "La fábula es simple, los incidentes y lances están en la sazón sin violencia, los caracteres están bien sostenidos y así éstos como las pasiones son propios de la tragedia urbana y de un gran efecto teatral". Atendiendo, pues, al número de representaciones y recaudaciones de taquilla, nos encontramos ante una época dorada del

género sentimental, periodo que Pataky Kosove considera como el vehículo que allanó el camino de la "Escuela Romántica" del teatro español (7).

Como el drama sentimental nació en un ambiente ilustrado y neoclásico, la temática gira en torno a la crítica de la corrupción de la nobleza, las promesas políticas incumplidas, el ocio y el lujo, el despotismo del gobierno, la educación, el comercio, la rigidez de las leyes, etc... Contra todo ello, se defiende la virtud y la justicia. Pero quizás el motivo fundamental de estas comedias sea las relaciones familiares. Padres tiranos, matrimonios imposibles de contraer por diferencias estamentales, hijos naturales desconocidos, niños expósitos, duelos, amistad, etc... De todo ello nos ocuparemos al hablar de los dramas de Valladares.

Cabe señalar que el exceso del llanto y de las lágrimas que se derraman en estas comedias dio lugar a varias críticas. Mor de Fuentes, en el prólogo a su obra La mujer varonil publicada en 1800, asegura que este tipo de comedia es "un vandalismo" que atenta contra la regularidad. Aboga por la eficacia de lo jocoso más que por lo trágico-serio para transmitir la enseñanza moral.

Por su parte, Andrés Miñano escribió una parodia titulada: El gusto del día (1802), en la que se burla del drama sentimental. Su objetivo lo declara públicamente en el Discurso Preliminar: "El gusto del día tiene por objeto contener los progresos de las Comedias tristes o lastimeras" (8). Parece que El gusto del día no pudo conseguir su finalidad porque se siguen escribiendo comedias "lastimeras" durante el primer cuarto del siglo XIX, con gran éxito y aplauso de todas las capas sociales. Aún en 1816 y 1817 Valladares escribe Enriqueta y Adolfo y Nunca desampara el cielo la inocencia perseguida, o La Condesa Genoveva respectivamente. Es más, Gil y Zárate llega hasta casi mediados del siglo con Cecilia la ciegucecita (1843). No obstante, la aparición de la parodia de Miñano, si bien pone de manifiesto el indiscutible éxito del género, al mismo tiempo refleja sus excesos y el inicio de su decadencia.

4.2 TÍTULOS Y CRONOLOGÍA DE LAS COMEDIAS SENTIMENTALES DE VALLADARES

En este ambiente se enmarca la aportación a la comedia sentimental de Valladares. Es tal vez el género que cultivó con más acierto y el que le dio más fama. Aunque no es fácil diferenciar cuáles de ellas son piezas originales o cuáles, producciones más o menos libres, adaptadas al público español. Tras la lectura de la amplia obra de nuestro dramaturgo, pueden considerarse de este género las treinta y seis que están a continuación. Pero debemos advertir que las fechas de las mismas o son fechas de censura o de estreno:

- A suegro irritado, nuera prudente (1775)
- ¿Cuál más obligación es la de padre o la de juez? (1777)
- El usurero celoso y la prudente mujer (1777)
- Las máximas de un buen padre para probar a un mal hijo (1777)
- La hija fingida (1780)
- La posada feliz (1780)
- Efectos de la virtud y consecuencias del vicio (1781)
- El Emperador Alberto I y la Adelina, primera parte (1781)
- El vano humillado (1781)
- La Cándida (1781)
- Curar los males de honor es la física más sabia (1782)

- El culpado sin delito (1782)
- Los perfectos comerciantes (1782)
- El dichoso por la suerte y también por la elección (1782)
- El trapero de Madrid (1782)
- El fabricante de paños o el comerciante inglés (1783)
- El carbonero de Londres (1784)
- El grito de la naturaleza (1784)
- La escuela de las mujeres (1784)
- El vinatero de Madrid (1784)
- La amistad es lo primero (1785)
- Las vivanderas ilustres (1788)
- El marido de su hija (1790)
- El preso por amor o el Real Encuentro (1796)
- La maleta (1804)
- Rufino y Aniceta (1807)
- Lugareña astuta, tutor celoso (1816)
- Enriqueta y Adolfo (1816)

- El amigo verdadero, Incompleta, (?)
- Las bodas de Camacho (?)
- La desdicha más dichosa, Incompleta, (?)
- Los famosos manchegos y máscaras de Madrid, Incompleta (?)
- La gratitud (?)
- Las locuras amorosas, Incompleta, (?)
- La madastra o el padre de familias (?)
- El matrimonio interrumpido (?)

Hemos elegido dieciséis obras para hacer sobre ellas un análisis más detenido:

- A suegro irritado, nuera prudente (1775)
- ¿Cuál más obligación es la de padre o la de juez? (1777)
- El usurero celoso y la prudente mujer (1777)
- La hija fingida (1780)
- Efectos de la virtud y consecuencias del vicio (1781)
- El Emperador Alberto I y la Adelina, primera parte (1781)
- El culpado sin delito (1782)
- El dichoso por la suerte y también por la elección (1782)

- El trapero de Madrid (1782)
- El fabricante de paños, o el comerciante inglés (1783)
- El carbonero de Londres (1784)
- El vinatero de Madrid (1784)
- La amistad es lo primero (1785)
- Las vivanderas ilustres (1788)
- El preso por amor o el Real Encuentro (1796)
- Rufino y Aniceta (1807).

4.3 LAS FUENTES

Si por un lado hallamos comedias originales, por otro, encontramos posibles fuentes que el autor utilizó para la composición de estas obras. Todas son fuentes literarias extranjeras y nacionales. Su origen no es exclusivamente dramático sino también novelesco.

De la literatura francesa traduce El Emperador Alberto I y la Adelina sin conocer la fuente francesa a pesar de que Valladares pone un Discurso en la traducción en el que defiende el teatro español y la propia obra. Pero en ningún momento alude a su autor francés ni al título original. No obstante, Francisco Lafarga nos informa que la obra original es Albert Ier. ou Adeline (1775) de Antoine Leblanc de Guillet (9), dramaturgo francés de la segunda mitad del siglo XVIII y colaborador del Conservateur.

De Inglaterra toma la inspiración para componer El fabricante de paños, o el Comerciante inglés. De su origen existen varias opiniones. Mientras Pataky Kosove apunta que es traducción de la comedia inglesa The London Merchant (1731) de George Lillo (10), Emilio Palacios la atribuye a Edward Moore (11). Paul-J. Guinard, por su parte, la considera como una adaptación de un drama francés de Fenouillot de Falbaire titulado Le fabricant de Londres, estrenado en 1768 (12). Sin embargo, me merece más crédito la hipótesis de este último por el argumento, casi idéntico, de ambas obras, por un lado, y la predilección por parte de Valladares de traducir obras francesas, por otro.

El mismo ambiente inglés es el escenario donde se desarrolla la acción de El Carbonero de Londres. Sin embargo, creemos que la fuente es nacional y se basa en un episodio histórico de la vida privada del rey Felipe II. Este mismo tema fue narrado por Valladares en Tertulias de invierno en Chinchón (13). El hecho de que el asunto sea nacional y el escenario extranjero es algo que nos hace pensar que Valladares pretende evitar la censura, o encerrar la historia en el ambiente inglés típico de la comedia sentimental.

De todas formas, este ambiente inglés nos hace pensar en las relaciones comerciales entre España y Gran Bretaña, que más tarde, sufrieron tanta tensión. En 1842 se leía en la Revista de Madrid: "... nuestros empeños con la Gran Bretaña eran una cadena con que nos tenía atados a su injusta y bárbara dominación (...) Aun no esta satisfecha con habernos inundado para muchos años de sus hilos y tejidos de algodón..." (14), lo cual puede ser motivo principal para elegir el mundo de la industria inglesa para llevarlo a las tablas.

La comedia ¿Cuál más obligación es la de padre o la de juez?, tiene su origen en El delincuente honrado de Jovellanos. Pues el argumento es muy parecido, hasta las expresiones de los personajes son casi las mismas. La influencia de la obra de Jovellanos puede apreciarse con toda claridad. Veamos cómo justifica Pablo, ¿Cuál más obligación ... y Anselmo, El

delincuente honrado, el crimen cometido en duelos por sus amigos Jacinto y Torcuato, respectivamente:

Pab. : si has muerto al conde de Castro,
fue por defender tu honor,
que insultó mordaz, e ingrato. (Jor. I, fol. 7)

Ans. : Es verdad que has muerto al marques de Montilla;
pero lo hiciste insultado, provocado y precisado
a defender tu honor" (Act. I, escena III)

Más adelante, Jacinto (¿Cuál más obligación ...) y Torcuato (El delincuente honrado) expresan sus temores por el riesgo que puedan correr sus amigos en términos casi idénticos:

Jacinto : ... Pablo, contra sí
tiene unos indicios plenos,
y si se obstina en callar
sufrirá el rigor sangriento
de las leyes, y tal vez
la tortura: o nombre horrendo
y he de tolerar padezca
por mí? No, fuera ruin hecho (Jor. I, fols. 20-21)

Torcuato : ... ¡Anselmo tiene contra sí tantas
sospechas! ... si se obstina en callar
sufrirá todo el rigor de la ley ... Y tal
vez la tortura ... (Horrorizado) ¡La tortura!
... ¡Oh nombre odioso! ¡Nombre funesto! (...)
Pero ¿sufriré yo que por mi causa...
(act. II, escen. XIV)

La verdad es que si seguimos citando parlamentos de una y otra comedia para cotejarlas, habría que citar las dos comedias completas. Porque, como puede verse, la única diferencia notable entre ambas son los

títulos y los nombres de personajes, aunque Valladares mantiene el personaje de don Simón con el mismo nombre que en la obra de Jovellanos. De todo ello, nos atrevemos a decir que ¿Cuál más obligación... es una fiel adaptación de El delincuente honrado por no decir que es una copia.

El trapero de Madrid, según Lafarga, es una adaptación de la comedia francesa La Brouette du vinaigrier (1775) de Louis Sébastien Mercier (15), autor del famoso Essai sur l'art dramatique (1773) que le dio a conocer en el mundo de la literatura. Era un hombre amante de las paradojas, que se le llamaba el "mono de Rousseau".

Así, pues, puede observarse un predominio de comedias originales incluso éstas le sirven de fuente de inspiración para trasladar alguna de ellas a la narrativa, tal como es el caso de la comedia El preso por amor o el real encuentro que aparece novelada en la Leandra (16). En cuanto a las comedias traducidas, hallamos gran diferencia entre unas y otras a la hora de utilización de las fuentes. Mientras que algunas tan sólo presentan un parecido de rasgos o nombres, otras son una auténtica adaptación de la obra original.

4.4 LA TEMÁTICA

Al abordar los temas o motivos de estas comedias, hay que advertir que el género sentimental tiene como fin reflejar la realidad social de la vida cotidiana del momento. De ahí que en ocasiones más que de temas, habría que hablar de intenciones, actividades y actitudes que aparecerán planteadas en estas obras.

4.4.1 El primer motivo del teatro sentimental de Valladares es **el matrimonio**, ya que el casamiento desigual aparece en diez de las dieciséis comedias que analizaremos.

Este tema responde a la realidad social de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque tiene sus raíces en la tradición literaria nacional. Sirvan de ejemplo La ilustre fregona y La gitanilla, ambas novelitas de Miguel de Cervantes, o El perro del hortelano de Lope de Vega.

La vida española del Siglo de las Luces sigue desarrollándose en una sociedad estamental, con sus clases bien definidas y jerárquicamente situadas en cuanto a privilegios, poderes, posesiones y obligaciones se refiere.

No obstante, a finales de la centuria ilustrada no puede hablarse en España de una clase social burguesa establecida. Tampoco puede negarse que frente a la nobleza terrateniente y ociosa, aumentaba el número de personas enriquecidas por el comercio o los negocios. Éstas aspiraban a destacarse cada vez más mediante la ocupación de puestos más relevantes, lo que representaba una transformación hacia una nueva sociedad.

Por otra parte, huelga hablar de los esfuerzos de la Monarquía para disminuir el poder de la nobleza y hacerla desempeñar una "función social" que justifique el disfrute de los privilegios heredados (17). El Despotismo ilustrado, respaldado por Carlos III, favoreció el ascenso social de la burguesía mediante una serie de medidas como la venta de títulos de nobleza, el fomento de la industria y el respeto a los trabajos manuales. Este proceso ascensional provocó un clima de "insatisfacción e irritabilidad, cuya manifestación diaria eran continuos piques, pleitos y lances de etiqueta cuya resolución absorbía gran parte del tiempo de los tribunales" (18).

Sin embargo, estos burgueses de finales de siglo aunque imitaban a los nobles en sus costumbres, eran conscientes de su pertenencia a una clase inferior. No se conforman con ser dueños de tanto dinero y pretenden poseer más títulos. Por eso, la nueva mentalidad burguesa produjo en la sociedad una nueva clase "calificada como tal por un criterio económico de posesión de riqueza; se resquebrajan los rígidos cuadros estamentales

hasta entonces acorazados tras sus estructuras mentales diferentes, protegidos por sus ideas convencionales, por su hermetismo."(19)

Este comportamiento demuestra que la nobleza seguía siendo una clase privilegiada, a pesar de las críticas contrarias, a la que se intentaba acceder de cualquier forma. Para conseguir títulos, los burgueses tenían dos opciones: comprarlos o emparentarse con nobles. La nobleza, por su parte, se oponía al acceso de sus pretendientes para impedir la decadencia social y política de la aristocracia. De esta forma, los nobles no consentían los matrimonios desiguales porque, a su juicio, éstos atentaban contra su honor y pureza de sangre.

En el teatro sentimental el problema de estas uniones matrimoniales desiguales tiene, normalmente el mismo planteamiento: un noble se enamora de una plebeya o viceversa. Este amor, al ser descubierto, se enfrenta con la oposición paterna o los prejuicios sociales que imposibilitan, provisionalmente, la unión de los amantes. Ante esta situación, los dramaturgos pueden optar por una de dos soluciones: que los amantes persistan en su proyecto y terminen contrayendo este matrimonio desigual, o que se produzca una peripecia dramática por la que se eleva la condición social del inferior.

En prueba de ello, veamos cómo plantea y resuelve Valladares este problema de los matrimonios desiguales que aparece en diez de las comedias que se analizan. En cinco de ellas (El trapero de Madrid, El vinatero de Madrid, Las vivanderas ilustres, El preso por amor o el real encuentro y Rufino y Aniceta) se resuelve la desigualdad a través de la elevación de nivel social del pretendiente desfavorecido, por medio de un reconocimiento o anagnórisis.

En El trapero de Madrid (20), Bernardo, hijo de un trapero honrado y virtuoso, está enamorado de Rita, hija del rico comerciante D. Basilio. Éste ignora el amor correspondido de su cajero Bernardo y pretende casar a Rita con un viejo noble, D. Anselmo, con el fin de elevar su condición social:

Bas. : ... El es ya viejo;
 pero muy noble y muy rico.
 Con este establecimiento
 podré decir que mi casa
 seguramente la elevo (21)

Bernardo, por su parte, al conocer esta noticia lamenta su estado humilde en comparación con el de su amada:

Ber. : su buen padre, y mi señor
 es poderoso en extremo,
 y de gran fama en la Corte.
 Y qué es el mío? un trapero
 infeliz! un hombre honrado;
 pero que tiene un grosero
 ejercicio... (22)

Cuando Bernardo confiesa este amor a su padre Agustín, éste le promete pedir la mano de su amada a D. Basilio. El hijo estima que su amo tomaría tal solicitud "por afrenta y por desprecio", pero el trapero le replica con un argumento interesante:

Agus. : Pues tu amo qué es mas que yo?
 A él le mantiene el comercio
 de lanas, y a mi el de trapos;
 el que mas gane es mas bueno,
 y hasta ahora el que gana mas
 de los dos, no lo sabemos
 por lo que a la sangre toca,
 hijo, desde aquí te advierto,
 que no la tiene mejor
 tu amo que tú,... (23)

De pronto, el comerciante se arruina por la bancarrota de la casa donde tenía sus fondos depositados. Esta adversidad pone en evidencia el verdadero carácter de Anselmo que renuncia a la unión con Rita. Al final, el trapero es quien resolverá este conflicto gracias a la gran fortuna que amasó con su humilde oficio. Es más, Agustín resulta ser noble, aunque no nos dice cómo ni por qué ejercía este empleo, pero él lo confirma con sus papeles y palabras:

Agust. : Que el joben
que la ama, es de nacimiento
noble, y quere que la esposa
lo sea tambien. Podemos
asegurar que lo sois? (24)

No obstante, Agustín sabe que ni Basilio ni su hija son nobles pero quere demostrar que la nobleza no es un título heredado sino que:

Agust. : ... considero
que la nobleza mejor
es la virtud ... (25)

Sin embargo, este desenlace viene a corroborar la idea de que la virtud iguala a la nobleza. Prueba de ello es que Bernardo que se reconoce por noble se casa con Rita que no lo es.

En El vinatero de Madrid (26), el Marqués del Prado ama tiernamente a Angelita, hija del tío Juan el Vinatero, y se compromete a casarse con ella mediante un papel de obligación. Al tener noticia de este amor, sus tíos le amenazan con "ponerle en un castillo" y desterrar a su amada si no renuncia a esta pasión.

En realidad, es D. Nicasio, el supuesto amigo del Marqués, quien dio cuenta a los tíos y ahora con otro argumento pretende convencerle de retirar el papel de obligación:

Nica. : pues vuestro honor, vuestra sangre
 todo quedaba cubierto
 del oprobio, y de la injuria,
 si a ella os unieseis. (27)

No obstante, el verdadero propósito de Nicasio es conseguir la mano de Angelita, según se desprende de sus palabras:

Nica. : Mi vida
 en eso pende, supuesto
 que de ella le aparto, para
 en ella templar mi incendio. (28)

El Marqués se convence con las palabras de su falso amigo y declara a Angelita la imposibilidad de esta unión porque:

Marq. : ... yo procedo
 de ilustres heroes. Tu padre
 es un pobre vinatero,
 constituido por su cuna
 y oficio, en abatimiento (29)

A pesar de este pensamiento, el Marqués tiene el deseo de cumplir su promesa, pero choca contra las barreras sociales.

Juan, por su parte, al conocer que su hija fue engañada por el Marqués, lo primero que se le ocurre es pensar en su honor:

Juan : Que veol joya,
 y papell Mi honor ha muerto! (30)

Esta noción del honor perdido marcará el tono moralista de la obra (31). Juan resuelve hablar con el Marqués para convencerle de cumplir con su obligación. Antes de irse nos da una pista del secreto que al final declararía. Se acuerda de su espada y dice en un monólogo:

Juan : Ven conmigo, defensora
 de mi honor. Ya hace algun tiempo
 que no te uso; pero siempre
 delante de mi te tengo,
 porque me acuerdo que soy
 por honrado, vinatero. (32)

Ante la negativa del Marqués, el tío Juan se dirige con su hija al "nuevo Alcalde de Casa y Corte", D. Justo de Lara, quien muestra su disposición a hacerles justicia, obligando al Marqués a casarse con Angelita. Don Justo opina que el noble no actuó como tal y que las leyes de Dios y de la conciencia reclaman la reparación del daño ocasionado. Su argumento se basa en criterios morales y representa una crítica a la norma que sólo obligaba al noble a dotar a la mujer agraviada.

Da la casualidad de que el juez es el futuro cuñado del Marqués. Éste se presenta ante D. Justo, en presencia de Juan y Angelita, para comunicarle que todo estaba dispuesto para celebrar su boda con la hermana del Marqués, Jacinta. Don Justo le sorprende con su decisión de hacer justicia a Angelita. Pero la respuesta del Marqués es la misma:

Marq. : La notable diferencia
 del suyo y mi nacimiento,
 no me obliga por las Leyes
 a casarme... (33)

Apartir de ahí, el tío Juan se ve obligado a romper su silencio revelando su verdadera identidad de ser noble prófugo de la justicia por homicidio en un desafío. Es más, esta confesión conduce al reconocimiento entre Juan y Justo como padre e hijo. La consecuencia de esta anagnórisis es que Angelita ya es igual en nacimiento al Marqués con lo que cesan los impedimentos para contraer el matrimonio.

No cabe duda que esta comedia es una de las mejores que produjo Valladares. Sin embargo, Pataky Kosove la califica de "muy pobre" y completamente "manipulada" para hacer llorar a los espectadores (34). Pero atendiendo a la crítica de la prensa de la época, podemos constatar que este drama consiguió una aceptación mayoritaria. A su estreno en Madrid, el Memorial Literario comenta en su número de noviembre de 1784: "Se hallan bien expresados, los efectos y los afectos de la trama y sentimiento que resulta del contraste de una hija y un padre infelices, de un Marques, que a pesar de los malos influxos de un falso amigo, no puede olvidar el amor (...) No obstante, observaron algunos cierta dificultad y confusion en varios lances del segundo acto." (35)

El editor del Diario Pinciano, por su parte, comenta el estreno de esta comedia en el teatro de Valladolid diciendo: "A penas salió en Madrid esta comedia de D. Antonio Valladares, en noviembre de 1784, cuando se representó en Valladolid con tan buena ejecución y sucesos, que no hay ejemplar de otro sino ésta se haya representado cinco días en este teatro. A la verdad que a pesar de la crítica que unos «cirujanos del teatro» hicieron de esta comedia, a cuyos «yaques» no sé si respondió el autor, pero si no lo hizo, lo acertó. Aquí ha parecido muy bien a los inteligentes, al pueblo agradó infinito y yo daría un ojo de la cara porque se quemasen todas las comedias de Calderón, Moreto, Montalván etc., y las peores que viésemos en nuestros teatros fueran como el Vinatero de Madrid." (36)

En la comedia Las vivanderas ilustres (37) Rosalía, en realidad la condesa de Villaserna, fue engañada por el Marqués de la Colina a pesar de sus juramentos para casarse con ella. Getrudis, su hija, es el fruto ilegal de este amor, por lo que Rosalía se ve obligada a fugarse de su patria disfrazada, y a ejercer el oficio de vivandera para mantenerse (Vivandero, según la Real Academia Española, es la persona que vende víveres a los militares en marcha o en campaña, ya llevándolos a la mano, ya en tiendas o cantinas). Nos expresa su deplorable condición en unos términos que implican una crítica contra la clase noble:

Ros. : Nuestra infeliz situacion

me aflige, y causa tormento,
 no por la escasez de nuestra
 suerte contraria, que llevo
 resignada, sino por
 el despotismo tremendo
 con que un poderoso logra
 avasallar al pequeño. (38)

Viendo las amenazas del coronel de Regimiento que cercan a su hija, Rosalía decide descubrir su secreto a Getrudis para que su amarga experiencia le sirva de ejemplo:

Ros. : ... El recelo
 que de este coronel joven
 me asiste, mi pecho a abierto
 para que la sepas, y hagas
 cierto tu temor, sabiendo
 que otro joven coronel
 causó la ruina, el tormento,
 e infelicidad eterna,
 que lloro, gimo y padezco. (39)

A pesar de ello, parece que la historia se repite puesto que el coronel, hijo del Marqués de la Colina, se enamora de Getrudis a pesar de su conocimiento de la inminente boda con el soldado Jacinto. Para lograr sus amores, el coronel utiliza a un sargento que es al mismo tiempo dueño de una barraca de víveres, aprovechando la ausencia de la madre. Getrudis huye del coronel disfrazado en soldado quien la sigue.

Jacinto, que estaba vigilando la situación, acude al grito de su amada y le manda al coronel entregarse en nombre del rey. Éste se niega entablando un diálogo capaz de incitar al auditorio para rebelarse contra ciertas leyes y costumbres:

Coron. : Sabes quien soy?

Jacín. : Un soldado
 como yo no mas: No veo
 en vos otra insignia: os hallo
 violentando el honor terso
 de esta infeliz que el amparo
 pide a su ultrage; y procedo
 como el Rey, y mi honor mandan,
 su claro honor defendiendo.

Coron. : Pues yo soy tu coronel:
 me conoces? (descubrese)

Jacín. : Os respeto como tal.

Coron. : Pues vete al punto.

Jacín. : Usía me de el exemplo
 retirándose.

Coron. : Te atreves
 a disputar mi precepto?

Jacín. : El honor así lo exige. (40)

Esta actitud le cuesta a Jacinto un Consejo de Guerra que le condena a muerte.

Getrudis, apelando a la clemencia del General, el Marqués, da lugar al primer reconocimiento, ya que él descubre que está ante su hija. Como resultado de la agnición, el Marqués confiesa su error y decide casarse con Rosalía al encontrarse viudo.

Jacinto, por su parte, viendo que la sentencia del Consejo de Guerra es inapelable y que, por lo tanto, su muerte es inminente, escribe una

carta a su General revelando su verdadera identidad como el Conde del Río. El coronel, sabiendo esto, consigue salvar su vida milagrosamente, y después se encarga la casualidad providencial de "obsequiar" a Jacinto con dos indultos. El uno del homicidio que había cometido en un desafío, y el otro de la condena a muerte recaída sobre él por insubordinación porque el General acaba de recibir una "posta" con carta del ministro de guerra informándole que:

Marq. : Ha dado a luz nuestra Reyna,
 para consuelo de España,
 un Príncipe, y me autoriza
 para que indulto recaiga
 en un reo sentenciado
 a muerte, siendo por causa
 de honor... (41)

Como puede observarse, todo ocurre de forma extraordinaria y excesivamente exagerada. Pero como estos son los lances que tanto cautivaban al público, no es de extrañar que esta comedia tuviera mucho éxito de taquilla al ser estrenada en el teatro del Príncipe en julio de 1788. Se repuso varias veces siendo la última de ellas el 27 de noviembre de 1810 (42).

Comentando el estreno de este drama, el crítico del Memorial Literario dice, con razón: "En esta comedia, de cuyo argumento resulta grande confusión, por las estrañas aventuras de sus personajes, pues en cada se halla una novela (...) Finalmente se ve que toda aquella faramalla del indulto, aplicada al conde es un parche pegado allí con mucha violencia y poca verosimilitud." (43)

Por otra parte, Pataky Kosove considera esta comedia como la mejor obra de Valladares en este género lacrimógeno. Opina que es un ejemplo excelente del empleo del teatro para reformar costumbres y propagar nuevas formas de moralidad. (44)

El argumento de El preso por amor, o el real encuentro (45) es completamente diferente. El Marqués del Roble se niega obstinadamente a consentir el amor que profesa su hijo, Leandro, a la plebeya Faustina. Este tipo de amores constituye un delito a juicio de Valerio, criado de Leandro:

Val. : ... porque lo amado
 es de ilustre nacimiento,
 y el de esta señora, humilde. (46)

No obstante, para Leandro tal diferencia social no existe porque considera que la virtud iguala la nobleza:

Leand. : Ah, Faustina amada mía:
 Todo lo que en ti echa menos
 mi padre, lo encuentro yo
 mas resplandeciente y bello.
 Tu virtud, es tu nobleza. (47)

La acción comienza con Leandro encarcelado por disposición del Marqués para hacerle renunciar a este amor. Como esta dureza del padre no produce ningún efecto, el Marqués lo vuelve a intentar con su hijo en la prisión. Éste persiste en su actitud considerando que si a su padre debe el ser, al cielo debe otro don "más precioso que la misma vida" y es:

Leand. : La libertad que tengo
 para amar lo que es tan digno
 de ser amado. (48)

Ante ésta resistencia, el Marqués hace uso de procedimientos indignos para impedir este casamiento, como, por ejemplo, calumniar a Faustina y presentar falsas quejas al rey y al ministro. Por causa de estas difamaciones del honor de Faustina, el monarca no consiente esta unión. Siendo ésta imposible, por la decisión del rey, Faustina opta por hacerse monja y se despidе de su amado en un diálogo muy emotivo entre ambos:

Faust. : Yo os amo, señor; mas veo
 que nuestra pasión detestan
 las leyes, la razon, vuestro
 padre, el mio, la prudencia,
 y nuestro amable Monarca
 sobre todo...

Leand. : ... No creas
 que de tu encierro a mi entierro
 pasen muchas horas. Esta
 es mi resolucion, sí,
 la tuya, infiel, es aquella. (49)

La ferocidad del Marqués culmina cuando contrata a dos "guapos" andaluces para asaltar la diligencia que conduce a Faustina al convento y asesinarla. Este atentado coincide casualmente, como es la costumbre en las obras de Valladares, con el regreso del rey y su comitiva de la caza. Todo se arregla y es el propio soberano quien ratifica la unión de los dos amantes, elevando a Faustina a la condesa del Real Encuentro. Al mismo tiempo castiga al Marqués por su maldad, pero ante los ruegos y lágrimas de Faustina el rey perdona al Marqués. Así, desaparecida la diferencia social, el padre termina aprobando el casamiento de su hijo con la condensa:

Marq. : Cómo? Faustina es condesa?
 pues llega,
 llega, hija mia, a mis brazos. (50)

Como puede apreciarse, esta es la única obra cuyo desenlace feliz se basa en la elevación, por parte del monarca, de la consorte de condición humilde. René Andloc, sin embargo, considera esta gracia real como: "un favor llovido del cielo en cierto modo, de manera casual, pero no tanto como para que dejara de aparecer en fin de cuentas como una consecuencia, cuando no lógica, al menos psicológica, del amor de la simpática pareja." (51)

Sin embargo, creo que este tipo de "favores llovidos" es un recurso muy utilizado en la obra dramática de Valladares y lo precisa perfectamente la lógica interna de las historias. No se le oculta a nadie el fin moralista de estas casualidades, aunque exageradas, que contribuyen a profundizar en la idea de que la virtud es siempre premiada. Pero, por otra parte, siempre existen indicios implícitos para que esa casualidad sea fundamentada en la lógica. Prueba de ello es la exclamación del Conde del Cerro, encargado por el Rey para solucionar este problema:

Cond. : Qué extremo de amor tan noble
 por lo amado! Si pudiera...
 Por este joven se debe
 hacer quanto hacerse pueda:
 Nuestros Reyes son benignos:
 y es tan grande la clemencia
 del Ministro... En fin, veremos. (52)

En un ambiente bucólico transcurre la acción de Rufino y Aniceta (53). Rufino es un joven de origen noble, pero su adversa suerte le obliga a trabajar como labrador en la huerta de Cosme. El amor correspondido de Rufino a Aniceta, hija de Cosme, es consentido por el padre. Pero a pesar de la palabra dada a Rufino, Cosme quiere unir después a su hija, movido por su codicia e interés, con otro rico labrador: Casimiro.

Aniceta se niega obstinadamente a aceptar este casamiento, por lo que Cosme encarga a la madre doblegarla:

Cos. : ... Habla a tu hija;
 dila su dicha y la nuestra;
 y si se resiste, yo
 la hablaré y haré que ceda,
 o sino... Pero ya sabe
 mi modo de partir peras. (54)

El diálogo entre Cosme y su mujer, Andrea, nos explica la razón por la cual el padre quiere unir a su hija con Casimiro:

Cos. : ... Tiene quatro
 pares de mulas, las tierras
 para esta labor: dos casas,
 dos alquerias, de ovejas
 dos rebaños, y diez viñas;
 cuya abundante cosecha
 hará un balsamo precioso
 para que yo me le beba.
 En su compañía quiere
 que vivamos: que esta huerta
 dexemos, y que será
 de todos su mucha hacienda. (55)

Un encuentro de Cosme con Rufino antes de finalizar el acto primero muestra su pensamiento y codicia:

Ruf. : Anteponéis la riqueza,
 a unos sagrados contratos,
 y por ella se desprecia
 a un mozo honrado, y se quiere
 violentar la hija?

Cos. : Qué pesado que eres, hombre!
 Si la cosa está ya echa
 tienes que hacer mas que irte
 y busca otra conveniencia? (56)

Los prejuicios e injusticias del padre de Aniceta llevan a Rufino a unos pensamientos criminales que expresa en este monólogo:

Ruf. : ... si se descubre
 la satisfaccion sangrienta

y criminal que he resuelto

.....

A Aniceta me han robado,
y quieren que yo perezca;
pues sea así; pero antes
mi ribal su sangre vierta. (57)

Aniceta, por su parte, tiene meditado otro proyecto para casarse con su amante, a quien se lo revela:

Anic. : De aquí esta noche me sacas,
y con mis tios me llevas;
les instruiremos de todo
el rigor y la violencia
de mis padres, nos oirán
con lástima, y con clemencia
querran hacernos dichosos, (58)

No obstante, ni uno ni otro plan llegará a ejecutarse. Porque Casimiro, al saber que su amor no es correspondido y que Aniceta tiene su corazón en otra parte, la compadece conmovido:

Casim. : Qué situación de muchacha
tan lastimosa y adversal
Mis lagrimas corren sin
que consiga detenerlas
Padres crueles aquellos
que causan tales violencias! (59)

Como puede observarse, este personaje representa la opinión del autor sobre los abusos de la autoridad paterna. Más aún, Casimiro expresa una filosofía coincidente con la que Moratín había declarado en su comedia El barón (1803), al promover la conformidad con el propio estado:

Casim. : Casarse con sus iguales

en el nacimiento, ordena
la buena razón; y yo
solicité obedecerla
aspirando a ser tu esposo; (60)

Al final, Casimiro, coherente con sus ideas, decide renunciar a esta unión apoyando la de Aniceta con su amado Rufino. A parte de esto, se produce el reconocimiento por el que nos enteramos de que Casimiro es el tío de Rufino, a quien el padre de éste, antes de fallecer, le confió el caudal para su hijo. De esta manera, Rufino se casa con Aniceta y los intereses del padre se consiguen:

Cosm. : ..., pues
al fin en casa se quedan
las alquerías, las casas,
la labor y las ovejas. (61)

Sin embargo, no todas las comedias sentimentales resuelven la desigualdad social con un reconocimiento. Veamos cómo plantea Valladares este tema en los otros cinco dramas.

En A suegro irritado, nuera prudente (62), el matrimonio desigual se ha celebrado mucho antes de iniciarse la acción con el conocimiento y rechazo del padre de Carlos. Éste y su mujer, Jacinta, tienen que vivir fuera de la casa paterna durante seis años en los que tuvieron dos niños.

La acción comienza cuando el matrimonio no tiene con qué mantenerse. Por eso, Carlos está precisado a volver a pedir perdón a su padre, Don Blas, que es un comerciante rico y usurero. Conociendo su crueldad, Carlos decide retirarse antes de que salga Don Blas a escena. Ante la insistencia de su esposa, explica el motivo de no ejecutar la iniciativa:

Carl. : ¡Ah, Jacinta! No conoces
la condición tan extraña

de mi padre. Es duro, avaro,
 nada pladoso, se enfada
 con la humanidad; y es en fin,
 su caracter de tan rara
 calidad, que no ha logrado
 nadie alegre ver su cara. (63)

Jacinta, por su parte, es una mujer pobre pero virtuosa e inteligente. Consigue entrar a servir a Don Blas como criada. En el desempeño de su trabajo logra convencer a su amo de que la verdadera riqueza es la virtud y honestidad. De esta forma gana su confianza hasta el punto de enamorarse de ella.

Jacinta empieza a tantear su disposición para admitir de nuevo a Carlos. Preguntándole por si no tiene más familia que su hija, Camila, le contesta:

Blas : No; porque un hijo que tengo

.....
 ... Hizo la infamia
 (vil criatura) de casarse
 con una indigna, villana,
 infame, y ... (64)

Después de unos enredos de Catarro, criado del amante de Camila (Pablo), se consigue primero introducir los niños de Carlos a vivir con la madre en casa del abuelo, ocultando su verdadera identidad. Luego D. Blas se enamora locamente de Jacinta hasta pensar en casarse con ella, porque:

Blas : No puedo, Jacinta, mas;
 tengo bien reflexionado
 este punto, tus virtudes
 y belleza en que me abraze
 hacen que ... (65)

Aprovechando esta situación, Jacinta le recuerda que expulsó a su hijo por casarse con una pobre. En este momento sale Carlos a pedir perdón de su padre quien se niega. Entonces Jacinta descubre su identidad diciéndolo a su marido:

Jaci. : Pues alza, Carlos;
y huyamos de un padre cruel,
de un padre injusto y tirano. (66)

De esta forma, Don Blas manifiesta su perdón expresando su alegría:

Blas. : ... mis brazos
te esperan. Muchacho, llega;
no temas; que tu has logrado
en elegir tal muger,
el caudal mas saneado;
que la virtud de la Esposa,
conforme en la tuya hallo,
hace al marido dichoso. (67)

El dramaturgo, pues, hace desaparecer la desigualdad que existía en principio y el padre consiente el matrimonio que su hijo contrajo contra su voluntad. Esta aceptación se debe a que Jacinta se ha elevado por su conducta y su virtud.

Diferente es el tratamiento del tema en El usurero celoso y la prudente mujer (68). Valladares plantea en esta comedia los sufrimientos que la mujer puede encontrar en un matrimonio desigual por la edad y costumbres. Es el problema tratado más tarde por Moratin en su comedia El viejo y la niña (1790). En la obra, el autor critica asimismo las modas del cortejo, el lujo y la excesiva libertad que goza la mujer casada. (69)

Don Simón es todo un ejemplo del marido defectuoso: anciano, celoso, avaro y usurero. En cambio, su mujer, Jacinta, es joven, honrada, virtuosa y prudente. La tiene encerrada siempre en su habitación para

alejaria de las modas nocivas y porque, a su juicio, esta es la mejor manera para conservar su honor:

Sim. : En encerrarte a tí, guardo
a mi onor, ya que por fuerza
está en tí, pudiendo estar
mas seguro en la Alacena. (70)

A través de una amiga que representa a la mujer moderna, Lucrecia, y un galán joven, Luis, se le incita a tomar cortejo. Pero ella mantiene sus principios de la virtud que expresa a Lucrecia en estos términos:

Jacín. : ... No ay mas vida,
que la que induce al perfecto
camino de la virtud;
esta solícito, y quiero;
no el que exige el traídor mundo
como un enemigo nuestro.
Las grandes ridiculezes
de mis Esposo, las observo
en vista de estas locuras,
no tan extrañas. Detesto
de persuasiones infames,
que inspiran calga mi pecho
en el lazo de mi fragil
naturaleza; y prometo
poner en mi corazon
razon, prudencia, y esfuerzo,
para vivir con onor,
que es el vivir verdadero. (71)

Luis, por su parte, pretende conquistar a Jacinta utilizando, para ello su generosidad económica tanto con los criados, que sirven de terceros, como con la propia Jacinta que sufre la avaricia y el mal trato de su marido. Ella lo rechaza todo por fidelidad a su marido y porque los regalos:

Jacín. : ... son sin causa; que ofende
 con ellos, a mi recato;
 que no los admito, y que
 no gaste, pues son en vano;
 con mugeres de mi onor,
 empeños tan temerarios. (72)

Al final, el marido es denunciado por usurero, lo que le hace reformarse al comprobar la virtud y honradez de su esposa. Ésta solicita la intervención del juez para protegerla de los que atentan contra su honor:

Jacín. : Si Usía librarme intenta
 de mis mayores tormentos,
 haced, que D^a Lucrecia,
 y Dn. Luis, salgan de aquí,
 y que a mi casa no buelvan;
 pues me insultan, y procuran
 seducirme a una torpeza. (73)

Y cuando el juez recrimina a ambos, se disculpan y Lucrecia sale con una buena lección para las mujeres de su carácter:

Lucre. : Usía dize muy bien.
 D^a Jacinta me enseña
 el modo de conducirme,
 y usaré siempre sus reglas. (74)

Así, pues, Valladares con este desenlace se muestra opuesto a la separación del matrimonio, a pesar del gran abismo entre los dos consortes, cuando lo lógico era el divorcio. Pero parece ser que siempre tenía muy en cuenta las costumbres y tradiciones de la época. Porque cuando Jacinta se siente desesperada y oprimida por el absurdo trato que recibe de su marido, tanto su padre como su criada, Bernarda, le sugieren deshacer el matrimonio. Pero ella siempre piensa en la sociedad:

Jacín. : pero que dirán de mí (75)

La hija fingida (76) presenta otro planteamiento divergente. Isidoro, en ausencia de su padre D. Blas, se enamora de una dama viuda, Julia, y resuelve casarse con ella. Para superar la oposición del padre, Isidoro utiliza la ingenuidad de su criado Papagayo. Éste urde un complicado enredo para lograr el deseo de su joven señor, en contra de la voluntad del padre:

Papag. : ... mí amo hoy mismo
 pretende le admita Julia
 por esposo; procuremos
 se casen, y que lo sepa
 cuando no tenga remedio
 su padre, ... (77)

Todo el entorno de Isidoro parece ser partidario de esta idea de Papagayo (78). Lo demuestran las palabras de Leonardo a su amigo Isidoro, viendo su perplejidad:

Leon. : tu gusto esta satisfecho
 pues hagase el matrimonio
 antes que llegue a saberlo
 tu padre, que aunque se enfade,
 todo lo compone el tiempo. (79)

Los enredos de Papagayo comienzan a funcionar con la llegada inesperada del padre que viene informado de que su hijo tiene a dos mujeres hospedadas en su casa. La inteligencia del criado le hace creer que estas mujeres son su hija Leonor, que no vió desde hace quince años, y su aya.

Julia, por su parte, no consiente engañar a D. Blas porque ella estima que el contrato de matrimonio:

Jul. : no tiene valor ni fuerza
 si para verificarle
 tu padre no da licencia. (80)

Las tramas de Papagayo terminan con éxito y el padre consiente la unión de su hijo con Julia. Por eso, todas las partes implicadas e interesadas premian la obra del criado y facilitan su casamiento con la criada de Julia, Martina:

Don Lorenzo : Yo el padrino de tu boda
 he de ser, y mil ducados
 sera tu dote, Martina.

Julia : Lo mismo yo a Papagayo
 por mi y mi Ysidoro ofrezco.

Don Blas : ... toma esos veinte reales,
 y comprate unos zapatos. (81)

No obstante, con este desenlace Valladares se contradice. Porque en vez de dar escarmiento al hijo y castigo al criado, por sus enredos, que es la intención originaria de la comedia, promueve la actuación de Papagayo haciéndola merecedora del premio. Parece que el autor nos quiere manifestar con este final su rechazo a las leyes estatales y su apoyo a la libre elección de los hijos de sus consortes.

En El culpado sin delito (82) el problema que impide el casamiento no es la nobleza ni la pobreza, de alguno de los dos amantes, sino las disputas familiares de mayorazgos. Fernando y Jacinta son primos que se aman, pero al presentar aquel un pleito de mayorazgo contra el hermano de ésta, Carlos, las relaciones familiares se deterioran. El problema se agudiza, cuando Fernando gana el pleito, reflejándose en el amor de los dos en el sentido de que Carlos se opone rotundamente a esta unión de su hermana:

Car. : ... ¿Amar
a Fernando? ¡Me estremezco
de pensarlo solamente!
Con cualquier hombre plebeyo
la casara, no con él. (83)

Es más, pretende casarla con Patricio, "caballero rico de 72 años de edad", a lo que se niega Jacinta porque:

Jacin. : ... A ese Caballero,
aunque es prudente, y tan rico,
no conoces que no puedo
amar jamás? Este estado
le debe hacer el afecto,
y no el interés, ni la fuerza.
Discurre como discreto,
que son su edad, y la mía
muy opuestas... (84)

Carlos le amenaza con introducirla en un convento si no responde a su voluntad. Al mismo tiempo, se da cuenta de la presencia de su primo en casa, por lo que se siente ofendido en su honor. El único remedio para salvar esta situación es proponer un desafío. Fernando intenta convencer a Carlos de los lazos familiares y la inutilidad del duelo. En el momento de entrar en acción Fernando consigue reducir a su primo y se concilian. Pero una adversidad inesperada hace creer que Fernando dio muerte a Carlos. Por eso Fernando es encarcelado y sentenciado a muerte. El mismo día de la ejecución aparece Carlos, salva la vida de Fernando y se casa con Jacinta. Una vez más, se puede observar en esta comedia la huella de El delincuente honrado de Jovellanos.

Cabe añadir que el tema de desigualdad por la edad de los esposos lo lleva Valladares a las tablas aunque de forma accidental como acabamos de ver en esta comedia. Es un problema que responde a una de las principales

preocupaciones del público de la época, y que despierta el interés de los dramaturgos. Mientras nuestro autor, por ejemplo, lo planteó como tema accidental en más de una obra, Moratín lo presenta como motivo principal en dos de sus comedias: El viejo y la niña (1790) y El sí de las niñas (1806).

En El dichoso por la suerte y también por la elección (85) se expone la tesis, que defenderá Moratín más tarde en El sí de las niñas, de que las jóvenes deben elegir libremente a sus esposos con el respeto paternal a su decisión.

Clitandro, cajero del rico comerciante Filiberto, está enamorado de Eduarda, hija de Robinson, y aspira, junto con otros cuatro jóvenes, a lograr su mano. Para ello, Robinson recurre a una nueva idea para elegir consorte a su hija, organizando una especie de "lotería". La suerte favorece a Clitandro.

Filiberto, al conocer a Eduarda, se enamora de ella y decide abandonar a su prometida, Mariana, para casarse con la de su empleado aprovechando su amistad con Robinson:

Filib. : ... tu eres padre,
y es fuerza que a tu precepto
obedezca fiel Eduarda. (86)

Clitandro, por su parte, se niega a responder a los ruegos de su jefe para renunciar a Eduarda. En este monólogo nos expresa su determinación:

Clit. : ... por mas que en su empeño
tan injusto, mi Amo insista,
no logrará el cumplimiento
de su dicha; pues jamas
verá, que a Eduarda le cedo. (87)

Ante esta rivalidad, el padre y los dos pretendientes llegan a un acuerdo por el cual conceden a Eduarda toda libertad para elegir un esposo. Llegando a esta decisión, Valladares pone el mensaje que quiere transmitir en boca de Claricia, criada de Eduarda, cuyo contenido es el siguiente:

Claric. : ... Ser arvitra para
 elegir de dos sugetos
 un Marido, es una cosa
 muy melancólica. Apuesto,
 que quantas quieren casarse,
 quisieran mirarse en ello. (88)

Antes de pronunciarse Eduarda, Filiberto hace una última oferta a su empleado y rival para que éste renuncie a su amada:

Filib. : La mitad de mis riquezas,
 en el instante te entrego,
 si me la cedes. Clitandro,
 hazme dichoso con esto.

Clit. : ... persuadirme
 a que ceda lo que quiero,
 lo que amo, lo que idolatro,
 por el interes, no puedo
 resistirlo; y a ser otro
 quien tan vil medio ha propuesto,
 pues se me ofende en pensarlo,
 yo quedara satisfecho. (89)

Al final, la sentencia de Eduarda favorece a Clitandro. Con este desenlace, el dramaturgo opta por la renuncia a un casamiento ventajoso para hacer vencer a un pobre honrado frente al rico que no respeta su promesa.

En resumen, el teatro sentimental de Antonio Valladares muestra un planteamiento muy conservador en lo que al tema de matrimonios desiguales se refiere. El dramaturgo opta por la solución que satisface los intereses de la clase noble y mantiene el orden social establecido. El tema del casamiento desigual está relacionado con la elección de consorte.

Con el fin de evitar matrimonios deshonorosos para las clases privilegiadas y favorecer las aspiraciones de la burguesía a elevarse socialmente, la ley confería a los padres y tutores una autoridad muy amplia, que debe ser obedecida ciegamente por los hijos. Dentro de este marco hay que entender la pragmática de 1776 (*Novísima Recopilación, Lib. X, tit. II, ley IX*) sobre matrimonios desiguales. Para impedirlos se exigía el consentimiento paterno para los menores de veinticinco años.

Según estipula esta ley, si los hijos deben obtener el consentimiento paterno para contraer matrimonio con la persona que hayan elegido, los padres, por su parte, no tienen derecho a hacer ninguna imposición al respecto. Es más, los puntos 7, 8, 9 estipulaban que, si bien era la voluntad del monarca confirmar la autoridad de los padres, también convenía "precaver al mismo tiempo el abuso y exceso en que puedan incurrir los padres y parientes (...)". (90)

El texto de la ley sólo puntualiza que los padres y los tutores deben dar su autorización a los matrimonios "justos", es decir, entre los pretendientes de una misma clase. Pero de ninguna manera le prohíbe casar a sus hijos contra su voluntad cuando el matrimonio ofrece la debida garantía.

Durante el reinado de Carlos IV se modifican algunos aspectos de la pragmática de 1776. El Decreto del 10 de abril de 1803 prohíbe a los varones menores de veinticinco años y las mujeres menores de veintitrés contraer matrimonios sin el consentimiento paterno. Al cabeza de familia no se le obliga a dar explicación del motivo de su oposición o disenso. Los mayores podrán casarse sin previa autorización paterna, además de tener

la posibilidad de recurrir a la autoridad competente contra el disenso paterno. (91)

Las leyes eran éstas, ahora veamos en las comedias sentimentales de Valladares el tratamiento que se da al hecho frecuente de la elección del cónyuge. Conocemos ya la intransigencia de algunos padres o tutores, que llevados por el interés económico o las conveniencias sociales, tratan de imponer el consorte arbitrariamente.

El mejor ejemplo del abuso desmedido de la autoridad paterna a la hora de imponer esposo a su hija lo hallamos en Cosme (Rufino y Aniceta). Cuando el hacendado labrador Casimiro llega para pedirle la mano de Aniceta, se la entrega en seguida sin hacer caso a la palabra dada a Rufino. Al recordarle su mujer dicho compromiso, Cosme exclama:

Cosm. : No faltaba mas, sino
que mi fortuna perdiera
por sostener la palabra
que por chanza le di a un bestia. (92)

Después resuelve:

Cosm. : ... Habla a tu hija;
dila su dicha y la nuestra;
y si se resiste, yo
la hablaré y haré que ceda,
o sino... Pero ya sabe
mi modo de partir peras.

No obstante, Casimiro duda de que Aniceta le haya aceptado por su voluntad. Por eso, estando solos los dos, le habla con franqueza sobre sus sospechas. Aniceta le confiesa que ama a Rufino y que sus padres le fuerzan para consentir esta nueva situación. Entonces Casimiro critica estos excesos de la autoridad paterna:

Casimiro : Padres crueles aquellos
que causan tales violencias! (93)

La actitud de Carlos (A suegro irritado ...) es de clara desobediencia a su padre D. Blas, quien le expulsa de su casa por haber contraído matrimonio sin su consentimiento. No obstante, el hecho de que Carlos haya desafiado la voluntad de su padre causó un sentimiento poco agradable para éste, ya que repudió a su hijo:

Blas : ... está abandonada
su memoria; le aborrezco;
su nombre solo me causa
horror, me estremece y hace
que mi corazon se arda
en ira mortal. (94)

Basilio, en El trapero de Madrid, es otro ejemplo del abuso paterno. Sin consultar la opinión de su hija, Rita, le elige un esposo viejo porque aspira con esta unión a "elevar su casa". Su diálogo con Rita es buena prueba de esta tiranía:

Bas. : Te tengo
una noticia que dar,
hija, agradable en extremo.

Rita : Y qué noticia es, señor?

Bas. : Que tengo tu casamiento
ya determinado. (95)

Esta imposición se encuentra con la total sumisión de la hija. Pero el trapero Agustín es quien se encarga de criticar esta decisión del padre en este diálogo:

Bas. : Se casa con Don Alfonso

de Bargas.

Agus. : Bien le conozco;
pero señor Don Anselmo
es tan viejo como yo.

Bas. : Pero es rico.

Agus. : Ya: mas eso
no es casarla con un hombre.

Bas. : Pues con quién?

Agus. : Con el dinero:
y estas uniones muy pocas
veces, felices se vieron. (96)

Sin embargo, el mejor ejemplo de sumisión de la hija lo hallamos en Jacinta (El usurero celoso y ...). Su padre, Alberto, la casa con un anciano usurero y avaro, y ella se conforma con su suerte considerando que si se ha casado con un marido defectuoso pues:

Jacinta : quien libre esta de un defecto?
El tiene, padre, los suyos;
y tambien yo algunos tengo,
conociendo los agenos. (97)

El diálogo entre el protagonista Fernando y su padre en El culpado sin delito, es el que nos permite conocer la oposición del hermano de Jacinta, Carlos, a que se una ésta con su primo Fernando. El pleito de unos mayorazgos provoca que los amantes sean separados y que el hermano trate de imponer a Jacinta al rico anciano D. Patricio como esposo:

Carlos : Le ofrecí tu mano, y creo
deje tu condescendencia

mi palabra ayrosa: Es dueño
de muchas riquezas: todas
te las cede... (98)

Jacinta, con rebeldía, contesta:

Jacin. : ... Este estado
le debe hacer el afecto,
y no el interes, ni fuerza. (99)

Jacinta en el diálogo que sostiene posteriormente con Fernando, le da la triste noticia asegurándole que ella se considera suya:

Fer. : Que me dices?

Jac. : Lo que es cierto.

Fer. : Y él te puede violentar
el alvedrio?

Jac. : No tengo
ya ninguno. Mi alvedrio
al tuyo se halla sujeto. (100)

Al contrario de todos estos padres y tutores abusadores de su autoridad, encontramos en Robinson (El dichoso por la suerte ...) un perfecto ejemplo del padre justo. Tiene su hija, Eduarda, prometida a Clitandro y cuando su amigo Filiberto, que es un rico comerciante, le pide quebrantar su palabra dada para casarse él con Eduarda, Robinson le contesta:

Robins. : ... no tengo
arvitrio para abolir
lo que impuse, y cumplió. (101)

Clitandro, por su parte, al encontrarse en esta situación pregunta a Robinson sobre su destino y éste le contesta:

Robins. : Solo,
 Clitandro, que yo no puedo
 a mi palabra faltar,
 ni borrar de Filiberto
 esa pasión, ni tampoco
 hacer con modo violento
 que mi hija pierda un destino
 tan feliz, que le da el Cielo.
 Tu dicha está en ella. Harto
 te digo, si eres discreto. (102)

Ante este complicado problema, el padre da el consejo a su hija y le concede toda la libertad para decidir su consorte:

Robins. : Solo quiero, que medites
 el caso con tu prudencia;
 El honor, al interes
 se ha de anteponer. Quisiera
 tu fortuna, como Padre;
 pero esto, sin que la fuerza
 te obligue, sino tu gusto:
 no hay mas, que decirte pueda. (103)

El desenlace final ya lo conocemos.

Así, pues, aunque las leyes de 1776 y 1803 conferían a los padres el derecho de elegir el consorte de sus hijos menores de veinticinco años, este derecho no se aplica en todas las comedias, aunque sí en la mayor parte de ellas y en algunas de forma violenta como es el caso del Marqués del Roble con su hijo (El preso por amor o ...).

Los padres que lo ejercen, lo hacen llevados por el interés, las conveniencias o simplemente por el mero hecho de tener autoridad. De ahí que sin consultar la opinión de sus hijos, tratan de imponer un cónyuge. Los hijos, por su parte, aceptan en todas las comedias, con excepción de A suegro irritado ..., su obligación que les exigen las leyes. Pero si muestran su disconformidad, lo hacen de manera verbal. No obstante, el dramaturgo arregla la situación para que una serie de circunstancias haga cambiar la decisión de los padres y éstos acaben aceptando el consorte elegido por sus hijos.

Por lo tanto, el teatro sentimental de Valladares no hace más que dramatizar un problema contradictorio. Porque si por un lado se defiende la necesidad de unas leyes que regulen los matrimonios, por otro acaba triunfando la elección de los hijos y, por consiguiente, su libertad frente a una estructura social establecida por las normas.

4.4.2 El segundo motivo de la comedia sentimental de Valladares es **la exaltación de la virtud**. Esta preocupación queda incluso reflejada en algunos títulos; sirva de ejemplo: Efectos de la virtud y consecuencias del vicio (104).

El teatro sentimental dieciochesco estaba dirigido a la burguesía como nueva clase social, que gozaba de más prestigio y poder a medida que avanzaba el siglo. Por lo tanto, este teatro debe interpretar su ideología, sus problemas, costumbres y aspiraciones. La más importante de éstas era elevarse hasta la nobleza (105). Por otra parte, la antigua aristocracia, de títulos heredados, sigue defendiendo los valores que le privilegiaba con la superioridad social.

Sin embargo, el hecho de que la burguesía más adinerada podía comprar un título, no era suficiente como para que este sector dejara de defender los principios de su clase. El primero y fundamental coincide, como apunta Andioc, con el lema gubernamental: la verdadera nobleza radica en la virtud (106), y ésta se consigue por los hechos y no por el nacimiento.

Como se venía creyendo, hasta el siglo XVIII, que la virtud era una cualidad exclusiva de las clases nobles, la burguesía intentaba borrar esta idea. Proclamaba que la virtud no es patrimonio de la nobleza, sino de todo ser humano que lo demuestre en su conducta y sus comportamientos.

Estas ideas son teatralizadas por todos los autores dramáticos, y Valladares las lleva a la escena desde dos planteamientos interrelacionados:

(A) - El primero, exponiendo en algunas de sus comedias una oposición entre un personaje pechero, pero virtuoso, y uno noble que desacredita su condición de tal con un comportamiento indigno.

Valladares nos presenta nobles ociosos, incultos, crueles, mujeriegos y ridículos frente a unos plebeyos honrados, trabajadores, generosos y defensores a ultranza de su virtud. Este contraste lo detectamos al analizar obras como ¿Cuál más obligación es la de padre o la de Juez? (Jacinto/el Conde de Castro), Efectos de la virtud y consecuencias del vicio (Dulín y su hija Enriqueta/Milord Belton y su hijo Carlos), El Emperador Alberto I y la Adelina (Adelina/Barón de Tezel), El trapero de Madrid (Agustín/Anselmo), El carbonero de Londres (Ricardo/Milord Rusban), El vinatero de Madrid (Juan/Marqués del Prado), Las vivanderas ilustres (Getrudis/Coronel) y El preso por amor o el real encuentro (Faustina/Marqués del Roble).

Hagamos un repaso de las obras para señalar la frecuencia con que este tema es tratado en las comedias sentimentales de Valladares.

Buena prueba de lo dicho la hallamos en ¿Cuál más obligación es la de padre o Juez? (107). El diálogo entre Jacinto y su amigo Pablo (dos burgueses) sobre el insulto que el Conde de Castro dirigió a Jacinto "llamándole malnacido", nos asegura el lema:

Jacinto : el cielo me ha condenado

a esta adversidad. Nací
infeliz! ni aun he logrado
el saber quien fue mi padrel

Pablo : Aunque tu ignores quien fuese
tu padre, sí has ilustrado
tu desconocida cuna,
con tu obrar justificado,
.....
y el noble que no procede
como noble, es un villano;
y el villano se hace noble,
en lo noble de sus tratos. (108)

En Efectos de la virtud y consecuencias del vicio encontramos un caso de extrema corrupción de la clase noble que atenta contra la virtud. Milord Belton es un noble vicioso que se quedó viudo con dos hijos, Carlos y Jaime. Aquél es un idéntico retrato de su padre en la maldad y éste un noble virtuoso.

Por otra parte, conviven en la casa del Milord tres personajes burgueses y virtuosos: Ladi Belton, segunda esposa del Milord y hermana de un comerciante, Duling, ayo de los hijos de Belton, y su hija Enriqueta.

Ladi Belton revela la verdadera condición de la nobleza:

Ladi : ... aunque me allo elebada
en el seno tan brillante
de una familia, que tanta
grandeza respira, y sé
las infinitas distancias
de las mias, pues de un simple
comerciante soy ermana:
poco aprovecha lo ilustre,
donde las virtudes faltan. (109)

Duling, a su vez, nos expone su opinión al respecto:

Duling : ... por mas que el nacimiento
a muchos ilustres haga,
son viles, si sus acciones
de la carrera se apartan
de la virtud, y a los vicios
se entregan... (110)

Pero es mucho más interesante el enfrentamiento que se produce entre Belton y Duling, al darse cuenta éste de las conspiraciones de la familia Belton, padre e hijo, contra el honor de su hija. Duling se atreve a criticar al Milord, mordazmente, por lo que éste le pregunta:

Belt. : Duling, discurro te olvidas
segun en tu modo observo,
de quién soy, y de quien eres.

Duli. : Olvidarme? No por cierto.
sé quien soys, y sé quien soy;
y si a la luz lo contemplo
de la razon, la distancia
que ay de vos a mí, la advierto
a mi favor.....
.....
vos por vuestra cuna sois
mejor que yo: lo confieso;
pero en proceder con honra
vos sabeis quanto os excedo.
Luego aunque ilustre nacisteis,
y yo humilde, si en mi pecho
vive la virtud, y vos
sois con los vicios perverso,
es consecuente que soy

mejor que vos en extremo. (111)

En El Emperador Alberto I y la Adelina (112), el propio Emperador es quien se admira de la virtud de Adelina, al negarse ésta a aceptar su ayuda económica, en unos términos muy conmovedores:

Empe. : Grandeza de animo digna
de asombro! Exceso y abismo
de virtud! En el mas triste,
mas infelice destino, y anegada
en un cumulo excesivo
de penas, una muger
obrar asil Qué prodigio!
Mis lagrimas, sin poderlas
contener, corren... (113)

Bernardo (El trapero de Madrid), por su parte, se siente indignado por el oficio de su padre, porque supone una barrera para casarse con Rita. Por eso pregunta a Agustín:

Bern. : ... padre mio
(el decirlo me averguenzo)
porqué no estais en estado
mas elevado, teniendo
teniendo tanta honradez y virtud? (114)

Pero Agustín está muy contento con su estado porque cree que "la nobleza mejor es la virtud", sus palabras ya las hemos citado al hablar del matrimonio.

Enriqueta en El carbonero de Londres (115) está siendo perseguida por Milord Rusban que quiere deshonorarla. En un encuentro entre ambos, Enriqueta le da esta lección:

Enriq. : ... libre nací,

ni aun sé a quien el ser deba:
 mas no importa, que las almas
 nobles, labran su nobleza
 con la virtud: tu al contrario
 procedes, pues la que heredas
 la manchas con tus acciones
 que mi corazon detesta,
 y mi vida teme... (116)

El carbonero Ricardo, a su vez, critica la nobleza y la corrupción en las metrópolis grandes. El rey, disfrazado, le pregunta por la causa que le hizo abandonar la Corte y vivir en la montaña, y él contesta:

Rica. : La Corte, segun la idea
 que me propuse, es lo mismo
 que un Babel; porque se encuentra
 ninguna, o poca verdad,
 habiendo infinitas lenguas.
 La tranquilidad allí
 no se conoce, pues reyna
 en todos sus moradores
 una confusion eterna.
 Y en efecto, allí las almas
 grandes, a reconocerlas
 por sus virtudes, el mas
 alto talento no llega;
 porque hace la hipocresia
 que otras, con una apariencia,
 que la malicia dispone,
 se equivoquen con aquellas.
 allí, señor,
 la profusion, la opulencia,
 y el luxo se estiman; mas
 mi humilde trage desprecian. (117)

Como puede observarse, Ricardo con su sensible alma y nobles sentimientos está guiado por la naturaleza. De esta manera, Valladares une al tema dieciochesco de la virtud al principio de Horacio que es de larga tradición en la literatura española: "Menosprecio de Corte y alabanza de aldea". Este pensamiento clásico se adapta perfectamente a la ideología del siglo XVIII, convirtiéndolo en un símbolo de su concepto de la naturaleza frente a la sociedad.

A pesar de todo, esta virtud de Ricardo, fruto de no sufrir el contacto con la sociedad que es la que conduce al mal y al error, es la que le llevó a pensar que:

Rica. : ..., el que hace lo que
la humanidad nos enseña,
hace solo lo que debe. (118)

Por eso, Ricardo, a juicio de Pataky Kosove, al preferir la vida campestre se le puede considerar como encarnación del concepto de Rousseau de "educación negativa". (119)

En El vinatero de Madrid, Angelita opina que su padre, Juan, es merecedor de una mejor situación por su virtud y honradez:

Ange. : ¡Qué buen padre el mío! En él
existen con imperio
la probidad, el honor,
y la virtud.....
.....
su corazón generoso
era digno de otro empleo,
de otro ejercicio, que fuera
mejor, que el de Vinatero. (120)

Por otra parte, Juan, al saber que el Marqués se niega a cumplir su juramento por la desigualdad de nacimiento, se pregunta:

Juan : De qué sirve la nobleza
 sin buenos procedimientos
 si a la virtud no conoce,
 y la persigue..... (121)

Este mismo concepto de la nobleza lo confirma el Alcalde de Casa y Corte, Don Justo de Lara, durante un encuentro con el Marqués:

Justo : Pero ser noble,
 y proceder mal, yo creo
 que es mala nobleza... (122)

El protagonista de Las vivanderas ilustres, Jacinto, representa un buen ejemplo de la nobleza moderada que cree en la virtud como igualadora de la nobleza. A pesar de su categoría de noble, disfrazado de soldado por ser prófugo de la justicia después de un desafío, el Conde del Río elige a la vivandera Getrudis como consorte porque:

Jaci. : Este juicio, y la virtud
 que en la hija, y Madre encontraba,
 me movieron a que a aquella
 diera la mano, y palabra
 de ser su Esposo... (123)

El noble Leandro (El preso por ...) desafía a su padre, el Marqués, con su decisión irrevocable de casarse con la plebeya Faustina porque estima que:

Lean. : ... Un nacimiento
 civil, costumbres honradas,
 y virtuosas, contemplo
 que unidas a la nobleza,
 no la causarán desprecio. (124)

En el acto segundo, el Conde del Cerro intenta convencer a Leandro de la imposibilidad de este casamiento y de las consecuencias que acarrearía. Pero éste le contesta:

Lean. : Ya sabeis que mi Faustina
no me iguala en la nobleza;
pero es tanta su virtud,
que admira al que la contempla. (125)

Paradójicamente, en una buena parte de estas comedias, el pechero virtuoso resulta ser noble. Sirvan de ejemplo de esta contradicción: ¿Cuál más obligación es..., El trapero de Madrid, El vinatero de Madrid y Las vivanderas ilustres. Así que, esto supone la incredibilidad del lema de que la virtud radica en los actos y no en el linaje. Mientras, por el contrario, en Efectos de la virtud y ..., El Emperador Alberto I..., El carbonero de Londres y El preso por amor ..., se defiende plenamente esta máxima ilustrada. En estas comedias, los héroes serán elevados y premiados a pesar de los obstáculos con que se enfrentan. Por ello, se asienta el principio de la aceptación de casamientos desiguales y, por lo tanto, supone una victoria del individuo frente a la sociedad.

(B)- El segundo planteamiento que Valladares lleva a sus comedias sentimentales es que la virtud triunfa siempre frente a la maldad e injusticia de los privilegiados.

¿Cuál más obligación es ...?, Efectos de la virtud y ..., El Emperador Alberto ..., El trapero de Madrid, El carbonero de Londres, El Vinatero de Madrid, Las vivanderas ... y El preso por amor ... son todas comedias muy representativas de este segundo punto de vista. En todas ellas se ataca con dureza a la clase noble. Sin embargo, antes de repasar estos dramas conviene echar una rápida ojeada sobre la actitud que adopta la sociedad española respecto al estamento noble, durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Los ilustrados españoles de la segunda mitad de la centuria de las luces tomaron por tema común la crítica a la nobleza. No cuestionaban la aristocracia en sí, sino lanzaban sus ataques contra todo lo que tuviera de negativo. Los críticos sostenían que los nobles estaban obligados a colaborar en el progreso de la nación, a través de su formación, posición y superioridad social, dando el ejemplo de la buena conducta y trabajando activamente. Pero éstos en vez de desempeñar este papel educador, seguían apegados, en su mayoría, a los vicios. Se vestían de majos o imitaban a los franceses en sus costumbres (petimetres), según la moda. Se entregaban al ocio sin ningún escrúpulo y se jactaban de unos títulos que dañaban con su comportamiento. A parte de eso, cometían auténticos abusos y excesos con las clases inferiores para saciar sus deseos y satisfacer sus diversiones, apoyados por unas leyes que se mantuvieron hasta 1808 sin ninguna variación. (126)

Las críticas a la nobleza en la literatura no se limitan al género sentimental. Se puede destacar las "Epístolas a Arnesto" de Jovellanos, las Cartas Marruecas y los Eruditos a la violeta de Cadalso (127), "El filósofo en el campo" de Meléndez Valdés, varios escritos de Cabarrús y Moratín, así como las Adiciones a la Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1786) de Jacinto María Delgado. (128)

Por otra parte, el concepto de las comedias puede parecer simplista (nobles malos/nobles buenos), es decir, frente al malo encontramos otro que reúne todas las cualidades de las que carece el primero. A modo de ejemplo destacamos Jaime (Efectos de la virtud y ...), Justo de Lara (El vinatero de Madrid), el Conde del Río (Las vivanderas ilustres) y Leandro y el Conde del Cerro (El preso por amor ...). Por tanto, no en todas estas comedias aparecen nobles malos, sino que en algunas sale el bueno para desempeñar la necesaria función correctora para la sociedad.

Por el contrario, esta misma sociedad que exalta y premia a los virtuosos, sean nobles o pecheros, deberá imponer el castigo correspondiente sobre aquéllos que atentan contra el honor, dignidad o

contra la vida de sus semejantes. Valladares opta por diversas soluciones a este problema.

Si los delitos cometidos no son graves y el culpable se arrepiente, el castigo no se lleva a cabo.

Milord Belton y su hijo Carlos (Efectos de la virtud ...) al cometer su última aventura mujeriega, contra la misma joven, se convierten en enemigos el uno del otro. Carlos hiere a su padre y cuando se reconocen, se arrepienten y prometen ser virtuosos:

Belton : Mi maldad, mis desenfrenos
 por el mas torpe delito,
 iban a dar en lo inmenso;
 mas Dios no lo a permitido;

 ¡Pero este golpe tan cruel,
 Carlos, me buelve en mi mismol

Carlos : ¡Ah, padre! vivid, vivid,
 para que así seais testigo
 largo tiempo, de que sé
 abominar de los vicios,
 y amar siempre la virtud! (129)

El Marqués del Prado (El preso por amor ...) reconoce sus crímenes y errores, por eso recibe su castigo con resignación. Pero, gracias a la mediación de Faustina ante el rey, es perdonado, por lo que queda arrepentido:

Marqués : Que a mi alma la penetran
 los sentimientos que saben
 causar la munificencia
 y la bondad admirable
 del gran Rey que nos gobierna. (130)

Finalmente, Milord Rusban (El carbonero de Londres) vuelve a gozar de la gracia real, a pesar de su malvada actuación, al confesar sus delitos contra el honor de Enriqueta y promete:

Rusban : Quiero igualar su virtud,
para así dorar mi yerro. (131)

Si los delitos sobrepasan los límites para alcanzar el perdón y el malvado actuó indignamente, incluso en presencia del monarca disfrazado, el culpable puede perder las riquezas o se le lleva a la cárcel. Veamos algunos ejemplos.

El Emperador Alberto, al descubrir los delitos e imposturas del Barón de Tezel le impone este castigo:

Emp. : ... Son las nueve:
antes de las diez te intimo
salgas de mi Corte; y no
subsistas en mis dominios,
si estimas tu vida. Todos
tus bienes te los confisco,
para que puedan gozarlos
los que los han merecido
mejor que tú. Huye, infame,
huye de mi vista, impío. (132)

En El vinatero de Madrid, Nicasio, falso amigo del Marqués, pide perdón a todos por los daños que les ocasionó, alegando que le impulsaba a ello el amor que profesaba a Angelita. No obstante, el juez dicta esta sentencia:

Justo : A un encierro conducidle;
y en él quede aprisionado
hasta que vaya a un presidio

por sus delitos. Llévalo. (133)

A lo que replica con esta moraleja:

Nica. : Quien ofende a la virtud
siempre será castigado.

Otro tema planteado, en relación con la virtud, es el de **la amistad**. Hallamos ejemplos de amigos sinceros y desinteresados en algunas de las comedias sentimentales de Valladares. Tales son como: ¿Cuál más obligación ..., El trapero de Madrid y La amistad es lo primero. (134)

Sin embargo, vamos a ver cómo trata Valladares el tema de la amistad en estas comedias, con especial atención a dos de ellas: ¿Cuál más obligación... y La amistad es lo primero.

Convencido de la justicia de la causa de su amigo Jacinto, Pablo (¿Cuál más obligación ...) le ayuda a ocultar su crimen de homicida del Conde de Castro en un duelo. Este cohecho motiva el encarcelamiento de Pablo, por lo que Jacinto determina confesar su crimen y suspender su proyecto de fuga:

Jac. : No, Amigo, no sufriré
que padezcas un momento
por mi causal A socorrerte
voy. (135)

Jacinto llega a la prisión y confiesa, en presencia de los guardias, que él es el autor material del crimen. Nos lo cuenta su criado, Camilo:

Cam. : Pablo yo vengo a librarte,
pues yo cometí el delito.
Tu estas inocente: yo
al Conde di muerte. Amigo,
yo soy el reo, tu no

pues deseme a mí el castigo; (136)

Pablo, por su parte, en un encuentro con la esposa de su amigo expresa sus sentimientos por la desgracia de Jacinto y promete:

Pab. : ... desde ahora
 todo yo me sacrífico
 por tu libertad! Mi vida
 mi hacienda, son los ausilios
 que daré para que vivas! (137)

Viendo acercarse la hora de ejecución de Jacinto, Pablo decide dirigirse a "los pies del soberano" para conseguir el indulto. Él mismo cuenta el resultado de su "gestión":

Pab. : A sus reales pies me puse,
 y juntos voces, y llanto,
 le expuse con brevedad
 todo quanto havia pasado,
 en el triste desafío.

 me dijo.....
 Anda, ya está perdonado. (138)

Basilio en El trapero de Madrid se queda arruinado de repente por la bancarrota de la casa donde tenía depositados sus fondos. Busca la ayuda de sus amigos para satisfacer sus deudas, pero todos le vuelven la espalda. Por eso exclama:

Bas. : ... ahora comprendo
 que la amistad de este mundo
 es solamente el dinero. (139)

El trapero Agustín, por su parte, al enterarse de esta adversidad de su amigo, le demuestra todo lo contrario encargándose de enjugar las deudas de Basillo.

La amistad es lo primero plantea este tema cuando entra en conflicto con el amor. Enrique y Camilo son dos amigos jóvenes. Éste está enamorado de Rita y la tiene prometida. Enrique llega, invitado, a la casa de su amigo y cuando ve a Rita le cautiva el corazón. Debido a esta situación comprometedora, Enrique decide abandonar la casa de Camilo para no ofenderle y máxime cuando se entera de que su pasión es correspondida:

Enr. : Doña Rita... La amistad...
 Que objetos tan encontrados;
 pues lo que quiere mi amigo,
 es lo que yo estoy amando!
 Si me detengo, procedo
 con él injusto, y tirano!
 si me ausento, muero; pues
 en extremos tan contrarios,
 a esta vida que respiro
 la amistad antepongo. (140)

En un encuentro entre Enrique y Rita, ésta le declara su amor, pero él lo rechaza porque "La amistad es lo primero". Camilo, que estaba escuchando la conversación, no es menos generoso ni menos sincero en su amistad. Por eso le dice:

Cam. : Enrique, si eso es así,
 ya, amigo, ha llegado el tiempo
 en que lo acredite. A Rita
 amo con todo el exceso
 que ella y tu sabeis. Mi muerte
 sin su mano, veré presto;
 pero pues tu tambien la amas,
 si quiere, serás su dueño;

casate con ella: cumpla
 yo con mi amistad, y luego
 venga la muerte; por que
 La amistad es lo primero. (141)

Sin embargo, ni uno ni otro tendrá que sacrificarse por su amigo, porque llega la "fórmula mágica" de Valladares, que asegura un desenlace feliz para todos. Pues resulta que Enrique es hermano desconocido de Rita y el reconocimiento se produce cuando el padre regresa de "Indias".

4.4.3 La justicia criminal es otro de los motivos que Valladares recoge en sus comedias sentimentales.

El siglo XVIII comienza con un intento de suavizar la dureza del código penal de la época. El padre Feijoo en su Teatro crítico habla sobre la tortura. Por otra parte, Domínguez Vicente se limitó en su Ilustración a la Curia Filípica (1736) a exponer la doctrina tradicional, puntualizando que en España sólo se practicaba la tortura de cordeles. Según Sarrailh, el tratado de Beccaria De los delitos y las penas (1764) había sacudido por aquel entonces a Europa entera (142). No obstante, esta práctica quedó paulatinamente desacreditada, sobre todo en el reinado de Carlos III, cuando publicaron sus obras Acevedo y Lardizábal (143). En los últimos decenios de este siglo dejó de aplicarse el tormento, sin ser objeto de abolición formal. Finalmente en 1811 fue derogada legalmente por las Cortes de Cádiz.

En la segunda mitad de esta centuria ilustrada, los magistrados españoles consideraban la necesidad de humanizar el derecho penal y la justicia criminal. Estos hombres ilustrados reclamaban una revisión de las leyes criminales, que juzgaban demasiado severas y en muchos casos desproporcionadas a los delitos.

Este movimiento de suavización de las penas se fomentará en las obras de algunos escritores claramente ilustrados como Jovellanos (El delincuente honrado) y Cadalso (Noches Lúgubres). Jovellanos, por

ejemplo, comenta, en una carta al abate de Valchétien acerca de El delincuente ..., que su objetivo de este drama es descubrir la dureza de las leyes. Subraya que eligió para el papel principal "a un magistrado filósofo, esto es, ilustrado, virtuoso y humano. Ilustrado, para que conociese los defectos de las leyes; virtuoso, para que supiera respetarlas, y humano, para que compadeciese en alto grado al inocente que veía oprimido bajo su peso ..." (144). Por eso, vemos a don Justo, que es el juez al que se refiere Jovellanos, decir en la obra:

"... ¡Ah, cuanto me compadece su desgracia!... Pero las leyes están decisivas. ¡Oh leyes! Oh duras e inflexibles leyes! En vano gritan la razón y la humanidad en favor del inocente..." (act. III, escen.X)

Cadalso, a su vez, pone en boca de Tediato (Noches lúgubres) un monólogo en el que alude a su único amigo, Virtelio. Mientras el protagonista espera a Lorenzo para la fúnebre misión, es detenido por error; y se hace así la crítica de la justicia y del carcelero, con el tema de la virtud y la inocencia frente al tormento. Veámos este interesante diálogo entre Tediato y la justicia:

Justicia

Ya estamos en la cárcel.

Tediato

Sepulcro de vivos, morada de horror, triste descanso en el camino del suplicio, depósito de malhechores, abre tus puertas; recibe a este infeliz.

Justicia

Este hombre quede asegurado; nadie le hable. Ponedle en el calabozo más apartado y seguro; doblad el número y peso de los grillos acostumbrados. Los indicios que hay contra él son casi evidentes. Mañana se le examinará. Prepáresele el tormento por si tan obstinado como Inlcuo. Eres responsable de este preso, tu carcelero (...) mira que la menor compasión que para él puedes tener es tu perdición.

Carcelero

Compasión yo, ¿de quien? ¿De un preso que se me encarga? No me conocéis." (145)

La gran preocupación de todos era la continuidad de aplicar la pena de muerte. Por ello, Carlos III encarga al Consejo de Castilla, en 1776, preparar un estudio para la reforma de la legislación penal. El objetivo era sustituir la pena capital por otra que permitiera a los reos corregirse y reintegrarse en la sociedad. La conclusión se resumía en la necesidad de mantener esta pena para ciertos crímenes.

Veamos ahora cómo aborda Valladares este tema en sus comedias sentimentales. El duelo es un problema que aparece como motivo principal en ¿Cuál más obligación es ...? y secundario en El culpado sin delito, El vinatero de Madrid y Las vivanderas ilustres.

En estos años, últimos decenios del siglo, seguía vigente la pragmática de 1757 de Fernando VI, que confirmaba otra de 1716. Ésta castigaba a los duelistas con la pena de muerte y confiscación de bienes. El problema es que hubo una contradicción; mientras la opinión pública y las normas sociales exigían la reparación del honor del hombre, si es ofendido, la ley condenaba la práctica de duelos. En vano los decretos de muerte contra cualquiera que acepta el duelo han procurado extirpar esta costumbre, que tiene su fundamento en aquello que algunos hombres temen más que la muerte; porque el hombre de honor, privándolo de los sufragios de los otros, se prevé expuesto a una vida meramente solitaria; o bien a ser objetivo de insultos e infamia, que con su repetida acción exceden al peligro de la pena. De ahí Jovellanos en El delincuente honrado pide que los magistrados distingan entre provocado y provocante a la hora de condenar a los duelistas.

Jacinto en ¿Cuál más obligación ...? reta al Conde de Castro porque éste le llamó "mal nacido". El propio Jacinto cuenta al juez el motivo del desafío sin declarar la ofensa por estimar que las leyes no la contemplan, lo que constituye una crítica a éstas:

Jacinto : Señor, mi honor, que fue causa
 de mi delito, pudiera
 alegarle por disculpa;
 pero como advierto, que esta
 excepcion, la desestiman
 de las leyes la vehemencia,

 miro, que las consecuencias
 de mi crimen, han de ser
 en un todo muy funestas. (146)

Ya sabemos que la situación se resuelve felizmente gracias a un real indulto, siendo éste el único remedio para revocar una condena a muerte.

Carlos en El culpado sin delito, viendo a su primo Fernando a solas con su hermana, siente ofendido su honor y desafía a éste:

Car. : Saca la espada al momento,
 defiendete, o te doy muerte,
 como a un infame. (147)

Al principio, Fernando se niega a aceptar el duelo por las tristes consecuencias para ambos. Pero, ante la insistencia de Carlos, se citan en la Marina y allí Fernando logra convencer a su primo y se concilian.

No obstante, Fernando es acusado y condenado a la pena capital por un homicidio que nunca cometió, como ya lo señalábamos antes. Por eso, intenta convencer al juez, en una crítica a las leyes de duelo, de la insuficiencia de pruebas para dictar tal castigo pero D. Severo le contesta:

Sev. : Los mismos Legisladores
 comprendieron esa misma
 falibilidad: con todo,
 en ciertos, casos y en ciertas
 causas, por sus circunstancias

calificaron aquella prueba
de bastante, para
la aplicacion de la pena. (148)

El tío Juan (El vinatero de Madrid) es de origen noble. Su condición de vinatero se debe a que dio muerte, en su juventud, a un rival por causa de honor. Por eso, llegó, prófugo por homicida, a afincarse en Madrid ejerciendo este oficio. Al conocer que su hija fue engañada por el Marqués, se dirige a la casa de éste y le desafía, como se desprende de este diálogo entre ambos:

Juan : ... Sacad vuestro
acero, que este os espera.

Mar. : Yo no debo reñir con
quien igual mío no sea.

Juan : Esas disculpas las dan
los cobardes, los que piensan
como vos. Sacad la espada,
o moris. (149)

El desenlace se decanta a favor de Juan que quiebra la espada del Marqués y le perdona la vida, porque:

Juan : ... quiero
veais procedo con nobleza
y que aquel que sabe usarla
es muy digno de tenerla.
Alzad la espada, y volved
a venir. (150)

Continúan el duelo, pero deben suspenderlo por sentir un ruido en la casa. Después no hay necesidad de terminarlo ya que el juez se encarga de solucionar el problema.

Más detenidamente abordaremos la comedia Las vivanderas ... porque dramatiza otro sector de la justicia: la militar. En la primera jornada, el soldado Jacinto, viendo que su coronel quiere deshonrarle atentando contra el honor de su novia Getrudis, saca su sable contra él y le desafía. El coronel llama a la guardia y la ordena apresar al insubordinado soldado.

En la segunda jornada asistimos a la sesión del Consejo de Guerra, encargado de juzgar a Jacinto. Comienza con un parlamento del Sargento Mayor recordando la severidad de las leyes militares:

Sarg^{to}. Mayor : Las ordenanzas previenen,
que la falta de obediencia,
y respeto se castigue:
Y pues el reo se encuentra
tan culpado, no debemos
indultarle de la pena:
Sin subordinación como
los exercitos pudieran
subsistir?... (151)

A pesar de la defensa del "padrino del reo", se dictará la sentencia del Consejo, porque según el libro de las Ordenanzas militares:

Sarg^{to}. Mayor : ... Al soldado que ofenda
a su gefe, se le corte
la mano derecha, y muera
ahorcado, para escarmiento
en lo que tanto interesa
el real servicio. (152)

En la tercera jornada, la conversación del coronel con el general del Regimiento nos informa de la inminente partida de éste, después de ejecutar a Jacinto esa misma noche. Durante toda la jornada se repiten

escenas patéticas entre la novia y su madre con el general ante la imposibilidad de salvar la vida de Jacinto.

Éste, por su parte, aunque se queja sentidamente de la desproporción entre el delito y la pena impuesta, no se rebela contra las leyes, por el contrario, se resigna a morir acatándolas, según se percibe de sus palabras dirigidas al coronel:

Jacinto : Pues suplico a Usía,
 que me perdone la falta
 de respeto que le tuve,
 y la cruel, y temeraria
 pasión de darle la muerte
 para lograr mi venganza;
 Con esta satisfacción
 quedará tranquilizada
 mi conciencia... (153)

Sin embargo, cuando todas las esperanzas de salvación para Jacinto parecen perdidas y éste se presenta para ser ejecutado, el coronel, arrepentido por su culpabilidad, le salva la vida. Pues simula el fusilamiento para que se logre el objetivo ante los demás soldados: el escarmiento. Pero el general expresa su disconformidad con este comportamiento porque:

Marqués : no ves que en tu obrar quebrantas
 la justicia, el buen exemplo,
 y disposiciones sabias
 del Soberano? Con que
 autoridad procurabas
 dejar ilusoria una
 Capital sentencia dada
 por un Consejo de Guerra,
 que solo toca al Monarca. (154)

El Coronel, a su vez, alega razones humanitarias ya que se ha cumplido el fin del castigo al no conocer los soldados lo sucedido. Pero el general decide consultar el problema al Rey, y antes de mandar la Posta, llega otra con el "favor llovido", es decir, el indulto. En esta situación sí que estamos de acuerdo con René Andioc de que es un "favor llovido" porque, como hemos apuntado antes, el indulto llega con motivo del nacimiento de un príncipe de España. Con esta ocasión, se le delega para indultar a "un reo sentenciado a muerte, siendo por causa de honor", algo poco probable entre las filas de la milicia.

Así, pues, el dramaturgo opta por el desenlace tradicional. Recurrió al indulto como medio individual para salvar la vida de Jacinto, pero no derogó unas leyes injustas que castigan con la pena capital a la insubordinación, aunque sea de tipo personal. El tratamiento del problema a lo largo de la comedia puede considerarse ilustrado (por humanizar las leyes), mientras que el desenlace es conservador.

4.4.4 El último tema que plantea Valladares en sus comedias sentimentales es el de **la virtud en el mundo de los negocios**.

A través de una serie de obras, el dramaturgo evoca el mundo de la burguesía comerciante adinerada. En ella se plasman las circunstancias de la nueva sociedad mercantilista, sujeta a las leyes de la quiebra y los riesgos de los negocios. Es la otra cara de la riqueza que se pierde en un abrir y cerrar de ojos, dejando en la ruina a quien gozaba de prestigio social y económico.

En el siglo XVIII, la minoría de dirigentes ilustrados trataba de fomentar las actividades encaminadas al desarrollo financiero y económico español. Por otra parte, las autoridades eclesiásticas mostraban sus reticencias respecto a los negocios mercantiles y bancarios (155). No obstante, la burguesía comercial en España era escasa, exceptuando la existente en ciudades como Barcelona, Bilbao y Cádiz. Por consiguiente, no desempeñaba el papel social que tenía la burguesía inglesa o francesa.

En la segunda mitad del siglo, la mayoría de los grupos burgueses empiezan a tomar conciencia de clase, a no avergonzarse de su procedencia y oficios. Esta nueva actitud será respaldada por la monarquía ilustrada concediendo la Real Cédula de 18 de marzo de 1783. Ésta declaraba honestas todas las profesiones y abría la posibilidad de ennoblecimiento ante la familia que durante tres generaciones hubiera mantenido un proyecto industrial o mercantil de notable utilidad pública.(156)

Valladares, que estrena sus comedias antes y después de esta fecha, reflejará varios aspectos de la actividad comercial y mercantil, además de otros oficios manuales. En dos de estas obras (El trapero de Madrid y El fabricante de paños o el comerciante inglés) el autor trata la posibilidad de quiebra en el mundo de las finanzas. Por otra parte, exalta el trabajo y los oficios manuales en otras cuatro: El trapero de ..., El carbonero de Londres, El vinatero de Madrid y Rufino y Aniceta.

Veamos ahora cómo expone Valladares estos temas.

En El trapero de Madrid, Basilio, excelente hombre de negocios en la industria de lanas, está a punto de ser encarcelado o embargada su casa por no poder pagar las deudas que reclaman sus acreedores. Esta adversidad puso en evidencia a los verdaderos amigos, según se puede percibir de las palabras de Basilio:

Bas. : Los acreedores que tengo
que antes me ofrecían todos
sus caudales con afecto,
hoy vereis que me atropellan (157)

El motivo fundamental de El fabricante de paños, o el comerciante inglés (158) es la injusticia de las leyes de la bancarrota. El protagonista Vilson no es noble ni rico ocioso, sino hombre que trabaja activa y honradamente. Fabrica un género altamente valorado en España, cuya producción se consideró compatible con la hidalguía mucho antes de la

citada Cédula de 1783. Le vemos entre sus empleados y oficiales inquieto por el trabajo. Esta preocupación se nota nada más comenzar la acción, al preguntar a su cajero Roberto:

Vils. : Dì, trabajan todos los oficiales?

y cuando Roberto le manifiesta el deseo de la plantilla de felicitar al patrón por su boda le contesta:

Vils. : Mi dicha aumenta su gozo;
mas ya ves lo que intereso
en que los paños acaben
que estan labrando. Iré a verlos
a sus talleres despues:
diles no se aparten de ellos
y que les doblo la paga (159)

De pronto, llega la quiebra y el embargo de todos los enseres de su casa y fábrica para sufragar las deudas. A partir de ahí, el autor pretende destacar la injusticia de las leyes de quiebra, utilizando para ello la manipulación incesante de las emociones y simpatías del auditorio (160). El público compadece a Vilson por su bondad y si éste perdió todas sus riquezas, no cabe duda que ganó el amor y sacrificio de su familia, sus amigos y sus empleados.

Su suegra Madama Sambrig, por ejemplo, viendo que no puede satisfacer unas letras, le dice:

Sam. : Old, Vilson.
Estos villetes, ya ha tiempo
que guardo, pues son la dote
de mi hija. Pagad con ellos. (161)

Su segunda esposa Fania, a su vez, se quita sus pendientes y se los da a Villianz, el falso amigo de la familia, en pago de la deuda contraída por su

esposo. Mientras, Isabela, su hija de ocho años, responde a Vilson, cuando le pide dejar su collar de diamantes para pagar a los empleados, diciendo:

Isabel : Papá mío, mi collar, (quitándosele con prisa)
 la sangre que circulando
 esta en mis venas, mi tierno
 corazón, mi vida, cuanto
 tengo, y puedo tener,
 es todo vuestro. (162)

Los propios empleados muestran su solidaridad con su jefe. Uno de ellos se presenta a la esposa y suegra expresando su apoyo de esta manera:

Oficial 1º : Senoras,
 de nuestro amo la desdicha,
 mis compañeros y yo,
 llegamos tanto a sentirla,
 que el último esfuerzo hicimos;
 para en parte redimirla.
 Cada uno a su casa fue,
 y sus pobres alhajillas
 vendió. Entre todos juntamos
 diez guineas: que dedica
 a vuestros pies nuestro amor. (163)

Pero Vilson, desesperado, proyecta suicidarse como única solución. Lo hubiera ejecutado si la providencial casualidad no le hubiera hecho encontrarse, en el momento de tirarse al río Támesis, con el lord Balton, quien buscaba a dos seres queridos. Éste, condolido de las desgracias de Vilson, le ofrece el dinero necesario para restaurar su negocio y le recrimina por pensar en quitarse la vida:

Balton : Hombre barbaro, el que piensa
 como tú! Qué estas creyendo
 que la desesperación

es valor? Pues no: es efecto
de una alma débil: baxeza
del animo, y verdadero
caracter del que es cobarde. (164)

Es más, resulta que las dos que buscaba el lord son la esposa de Vilson y Madama Sambrig, ya que abandonó a ésta hace mucho tiempo con el fruto de su amor y Vilson las recogió en su casa.

Esta comedia, según apunta Paul Guinard (165), plantea, a parte del tema de la quiebra, un aspecto moderno de la vida social, ajeno al drama tradicional. Es el del tipo de relaciones entre Vilson y su plantilla de trabajadores. Los cajeros viven en plena familiaridad con Vilson y su familia; los oficiales quieren entrañablemente a su amo, por lo que éstos, además de la solidaridad económica antes citada, salen por la noche a buscarle por las calles de Londres. De todo ello, podemos deducir que esta obra representa un elogio a la laboriosidad y la actividad comercial con el fin de fomentar el desarrollo de la industria y la producción.

Si esta fue la situación de los comerciantes adinerados, veamos cómo es la de los menestrales. Éstos fueron incluidos en la Real Cédula de 1783 que los consideraba hombres honrados:

"los oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero y otros de este modo son honestos y honrados; que el uso de ellos no envilece la familia ni la persona que los ejerce, ni le inhabilita para obtener los empleos municipales." (166)

A parte de la conocida y famosa comedia Los menestrales (1784) de Cándido María Trigueros, que suscitó tanta polémica por su crítica a la aristocracia, Valladares contribuye en algunas comedias a la dignificación del trabajo manual, adelantándose a Trigueros.

En El trapero ..., Agustín es todo un ejemplo del hombre orgulloso de su trabajo por lo humilde y mal visto que es. Cuando Basilio elogia su

honradez y virtud, estimando que es merecedor de otro oficio mejor, le contesta:

Agust. : Creed que no abandonarla
 por el mas noble el que tengo.

 no hay empleo
 en el que no pueda el hombre
 ser virtuoso: mas aprecio
 vestir este tosco paño,
 pero llevar descubierto
 mi rostro, que seda y oro
 con el trabajo molesto
 de ocultarle a todo el mundo
 por deudas, trampas o enredos. (167)

El Carbonero de Londres comienza con un monólogo del protagonista Ricardo en el que habla de su vida y de cómo trabaja para mantener a sus hijos:

Rica. : con cuánto sudor del rostro,
 les he adquirido el sustento,
 y los he educado!... (168)

Su amor al oficio le hace desear que su hijo siga el mismo empleo:

Rica. : Mi padre fue carbonero,
 y tambien, despues

 segui su oficio, y jamas
 nos ha faltado el sustento:
 pues que mi hijo tambien
 sea carbonero, es lo que quiero. (169)

Esta virtud y honradez es premiada al final de la obra por el rey, nombrando al carbonero miembro del Parlamento inglés, y a su hijo, capitán del ejército. De esta forma Valladares nos presenta a un Rey justo y virtuoso que cumple, con los hechos, la Cédula de 1783. Es el prototipo de Rey ilustrado, que el público relacionaría con la imagen de Carlos III(170).

Parecidas son las palabras de Juan (El vinatero de Madrid). Cuando su hija, Angelita, le expresa su sentimiento por la dureza de su trabajo le contesta:

Juan : Mira, quando cuesta el pan
mas sudor, luego al comerlo
es mas delicado, mas
dulce, y hace mas provecho. (171)

La acción de Rufino y Aniceta se inicia con tres soldados cantando:

No hay vida mas dulce,
deliciosa, y bella,
que la del soldado
haya o no haya guerra. (172)

y termina con la renuncia de Casimiro a todo su caudal, decidiendo volver a su primer trabajo de labrador:

Cas. : Ese hazadon y estos brazos,
son mis unicas riquezas
para mantener a todos. (173)

Recapitulando, el teatro sentimental de Antonio Valladares de Sotomayor trata los problemas y los temas típicos y candentes en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. A la luz de las ideas ilustradas intenta resolverlos desde diferentes perspectivas y puntos de vista. El desenlace de algunos casos es tradicional, pero muestra las contradicciones existentes en la sociedad española de su época.

4.4.4.1 Los personajes

En la comedia sentimental se utiliza una técnica maniqueísta para la caracterización de los personajes desde el momento en que la esencia de este teatro es plantear una lección moral. De esta forma se hace patente la oposición de la bondad (héroes) frente a la maldad (antihéroes) con el triunfo siempre de los primeros sobre los segundos. Los nuevos héroes serán los representantes del nuevo grupo social. Ya no hay reyes, príncipes, dioses o personajes mitológicos. En su lugar aparecerán comerciantes, jueces, hombres de negocios y padres de familia (174). La finalidad que los autores sentimentales pretenden conseguir es que:

"la visión de la desgracia de un personaje bueno y honesto, víctima de una situación injusta, debe llegar al corazón del espectador, conmoverlo, abrirlo y hacerle reflexionar sobre sí mismo, para ver si él, con su conducta, es causante del mal de algún semejante. El paso siguiente a la reflexión es el arrepentimiento y el deseo de corregirse y reformar su conducta. Debe producirse al mismo tiempo una reflexión sobre la virtud, que mueva a los espectadores a imitarla, para merecer la recompensa final que reciben los personajes como premio a su comportamiento ejemplar"(175)

4.4.4.2 Los protagonistas

Con el fin de cautivar la sensibilidad y compasión del público, femenino en su mayoría, las comedias lacrimosas presentan como protagonista a la mujer por su naturaleza débil y desgraciada. Basta con hacer un rápido repaso de los títulos citados o argumentos señalados en el apartado de los temas para constatar la proliferación de las heroínas. La característica predominante en éstas, sean solteras o casadas, es la virtud.

La heroína joven y soltera de humilde situación social puede ser huérfana: Jacinta (El culpado sin delito) y Rita (La amistad es lo primero), o de origen desconocido. Luego se descubre a lo largo de la comedia sus

verdaderos padres: Enriqueta (El carbonero de Londres) y Fania (El fabricante de paños ...). También puede ser de una noble cuna: Rosalía (Las vivanderas ilustres) y Angelita (El vinatero de Madrid).

Esta virtud de las heroínas produce la admiración y el elogio de cuantos las conocen. A parte de las palabras del Emperador Alberto, ya citadas, recordemos las de Lucrecia (El usurero celoso ...) que dice en alabanza a Jacinta:

Lucr. : ... sus virtudes
a todo el que las comprenda
son recomendables... (176)

O las expresiones de Milord Belton a su hijo comentando la bondad de Enriqueta:

Milord : ... sí, Jayme
Enriqueta es un objeto
donde vive la virtud. (177)

Fernando (El culpado ...), al descubrir su amor hacia Jacinta a su padre Bernardo, éste le contesta:

Ber. : Yo me alegro:
tu prima Jacinta es
por su virtud, y talento,
en esta ciudad de Palma
muy celebrada... (178)

Luis (El trapero de Madrid) pide la mano de Rita a su padre porque:

Luis : ..., he observado
que en ella viven de asiento
la hermosura, la virtud,
la prudencia y lo perfecto. (179)

En Las vivanderas ..., Jacinto advierte a su amada de los que la persiguen:

Jac. : Ah, Getrudis! tu virtud
y tu inocencia estan lejos
de conocer la malicia
de Felipe ... (180)

Todas estas jóvenes solteras son objeto de persecución por diversos motivos, mayoritariamente amorosos. Jacinta (El usurero ...) por Luis, Enriqueta (Efectos de la virtud ...) por Carlos, Adelina (El Emperador ...) por el Barón de Tezel, Jacinta (El culpado sin ...) por Patricio, Eduarda (El dichoso por ...) por Filiberto, Rita (El trapero ...) por Anselmo, Enriqueta (El carbonero ...) por Milord Rusban y Getrudis (Las vivanderas ...) por el Coronel.

No obstante, todas saldrán victoriosas sobre sus seductores gracias a su extrema virtud que les da fuerza de ánimo para defenderse.

Dejando estas protagonistas, nos encontramos con otro grupo de heroínas formado por mujeres adultas, que han contraído matrimonio: Jacinta (A suegro irritado ...), Jacinta (El usurero ...), Julia (La hija fingida), Fania (El fabricante de paños ...), Rosalía (Las vivanderas ilustres), Madama Sambrig (El fabricante ...) y Madama Wilson (El Emperador Alberto I ...).

En A suegro irritado ..., Jacinta, a pesar de su suma pobreza y humilde nacimiento, pudo casarse con Carlos, hijo de un adinerado comerciante, dando un buen ejemplo de que la virtud iguala a la elevada situación social y económica.

Mientras que Jacinta (El usurero ...), casada con un anciano usurero y avaro, resiste a las tentativas de las modas de cortejo y adulterio extendidas entre las mujeres casadas en aquella época. Así, pues, Jacinta representa el perfecto modelo de la mujer que contribuye a la política

ilustrada que aspira a establecer el orden moral en la sociedad. Además de su continuo rechazo a los intentos de seducción, pretende corregir la conducta de su marido que al final acabará dejando de ejercer la usura(181).

Madama Wilson (El Emperador Alberto ...) representa el tradicional tema del cambio de fortuna, de la fugacidad de los bienes terrenales, porque no sólo perdió éstos sino también a su esposo. A pesar de su miserable situación, se resiste a entregar a su hija, Adelina, al Barón de Tezel. Éste intenta aprovecharse de la indigencia en que se encuentra Madama Wilson, pero se encuentra con la muralla de la virtud.

Parecida es la postura de Madama Sambrig (El fabricante de paños...), quien debido a la infidelidad de su amante, Milord Balton, es abandonada con su hija Fania. El desenlace ya lo conocemos, que al final se encontrará con su marido.

Condición idéntica a ésta es la de Rosalía (Las vivanderas ilustres) que fue abandonada, también con su hija, por el Marqués de la Colina. Vive en la miseria pero siempre defendiendo el honor y la virtud de Getrudis. Sus consejos a ésta son continuos. Destacamos, entre otros, este parlamento:

Ros. : tu eres joven, hija mía;
 te ha dado piadoso el cielo
 belleza, y prendas amables;
 y estos favores contemplo
 son otros tantos contrarios
 que combaten nuestro sexo
 tan debil, si la virtud
 no es constante en mantenerlo. (182)

Hablando del papel de madre, conviene señalar que estos tres casos pueden considerarse excepcionales, porque es bastante raro encontrar la figura de la madre en las comedias sentimentales. Por el contrario, las

combinaciones familiares más frecuentes son: marido/mujer, padre/hijo, padre/hija, tío/sobrino, tío/sobrina y hermano/hermana.

Esta carencia del personaje de madre o tía se debe a que la organización de las compañías teatrales consideraba inútiles los papeles femeninos de carácter anciano.

Parece ser que uno de los motivos de esa escasez es que no existían tales personajes en el antiguo teatro español. Sin embargo, la falta de tal personaje causaba problemas para las cómicas porque:

"... cuando alguna actriz de cierta edad quería seguir en escena, pedía se la destinase a desempeñar aquellos papeles en los sainetes exclusivamente, como por estos tiempos (1786) hicieron María Bastos, Joaquina Moro y la madre de la Montéis." (183)

Los protagonistas de las comedias sentimentales no se reducen exclusivamente a las mujeres, también hallamos héroes varones dotados de las mismas cualidades de bondad y sensibilidad.

El personaje de héroe que mejor reúne estas características es un honesto trabajador de origen humilde o noble que vive de su trabajo. El ejemplo lo encontramos en: Jacinto (¿Cuál más obligación ...), Derik (El Emperador Alberto ...), Clitandro (El dichoso por la suerte ...), Bernardo (El trapero de Madrid), Ricardo (El carbonero de Londres), Juan (El vinatero de Madrid) y Rufino (Rufino y Aniceta).

Todos ellos pertenecen a la capa media de la población, llamados por Domínguez Ortiz "mesocracia o burguesía" (184), y son menospreciados por la sociedad en general y por la nobleza en particular.

Jacinto en ¿Cuál más obligación es ... y Clitandro en El dichoso por la suerte ..., expresan sus penas y adversidades por causa del trato social que reciben:

Jacinto : Ay Señor, es la mayor
 infelicidad, que cuentan
 las grandes mias, no haver
 sabido a quien yo le deba
 la vida. fui desdichado
 fruto de un amor (qué pena!)
 ilexítimo. (185)

Clitan. : Ah, pobreza! Que desprecio
 debes al mundo! y que aplausos
 no le mereces, dinero!
 contigo es muy bueno, el malo;
 y sin tí, es muy malo, el bueno. (186)

El Barón de Tezel (El Emperador Alberto I...) quiere sobornar al
 pobre tallista Derik, para facilitarle sus deseos deshonestos con Adelina,
 pero éste le da una buena lección:

Derik : Señor Baron, yo detesto
 de toda vuestra riqueza:
 soy hombre honrado.....

 y vive Dios me avergüenza
 un proceder tan indigno
 en quien respira nobleza. (187)

Bernardo (El trapero de Madrid), hijo de un trapero, se queja de su
 humilde condición:

Ber. : Pero.....
 si por nacer yo infeliz
 no logro lo que deseo.
 que mayor desgracia! (188)

Ricardo (El carbonero de Londres), al rescatar la vida de la noble Enriqueta, le tranquiliza a ésta diciendo:

Ric. : Si señora, que aunque humildes
no falta de nuestros pechos
la voz de la humanidad,
que nos manda socorrernos. (189)

Juan (El vinatero de Madrid), por el contrario, expresa su conformidad con la situación en que se halla, según se entiende de esta conversación con su hija:

Juan : Cada uno tiene su cruz.
¿Sabes por qué son de hierro
unas, y las otras de oro?
Porque se llevan con menos
o mas tolerancia.....
.....
Llevemos con gusto nuestra
cruz, y no solo la harémos
agradable, sino que
despues Dios nos dará el premio. (190)

Finalmente, Rufino (Rufino y Aniceta) renuncia a su amada y prometida para el hacendado Casimiro en un gesto de gratitud por los muchos favores que le hizo y porque:

Ruf. : sea
mi bien hechor el dichoso;
yo el desgraciado! El posea
el mayor tesoro, y yo
la mas infeliz miseria! (191)

De estos héroes, Jacinto, Bernardo, Juan y Rufino resultarán ser de noble cuna. Clitandro seguirá siendo burgués acaudalado gracias a la

generosidad de su jefe y Ricardo, como ya sabemos, será elevado por el Rey a parlamentario.

Un segundo grupo de protagonistas lo forman los jóvenes que se ven impedidos a unirse a la mujer que aman porque ellos son nobles y sus padres o tutores se oponen al casamiento desigual. Ejemplos de éstos son: Jaime (Efectos de la virtud ...), el Marqués del Prado (El vinatero ...) y Leandro (El preso por amor ...). Por el contrario, encontramos otros héroes que no pueden, provisionalmente, celebrar su boda con su amada no por la desigualdad en la situación social sino la económica. Algunos de ellos son: Carlos (A suegro irritado ...), Isidoro (La hija fingida), Fernando (El culpado ...), Clitandro (El dichoso ...), Bernardo (El trapero de ...) y Rufino (Rufino y Aniceta). No obstante, todos terminarán consiguiendo la unión con su amada, gracias a su virtud.

En resumen, la heroína sentimental, soltera o casada y humilde o noble, se caracteriza por las mismas cualidades: bondad, generosidad y sinceridad. En coherencia con el género, demuestra a lo largo de la acción una gran sensibilidad, interpretándola en lágrimas, desmayos, suspiros y exclamaciones. De esta manera es capaz de provocar la compasión y el llanto de los espectadores o lectores de su sexo.

El héroe, por su parte, está dotado con las mismas características, por encima de su condición social o económica. Es, además, honrado trabajador que prefiere ganarse la vida sudando. Respeta su profesión u oficio y se siente orgulloso de ello, a pesar del menosprecio de los demás. En algún caso da el buen ejemplo y la clave para amasar fortuna honradamente. Sirva de ejemplo la respuesta del trapero Agustín cuando se le pregunta con extrañeza:

Agus. : Lo primero,
 madrugando mucho, dando
 abrigo solo a mi cuerpo
 con este tosco vestido,
 y solamente comiendo

para vivir, sin vivir
 para comer solo,.....

 Lo segundo, haciendo compras
 abundantes en su tiempo,
 y conservandolas hasta
 encontrar un corto premio;

 y lo tercero, ocultando
 aquello que iba adquiriendo
 a mi hijo, pues discurría
 que si él llegase a entenderlo

 daría a todos los vicios, (192)

4.4.4.3 Los antagonistas

Frente a estos protagonistas surge la figura del **antihéroe** o el **antagonista**. El antihéroe más reiterado en las comedias de Valladares pertenece a la nobleza. Dentro de este estamento pueden distinguirse dos grupos:

A) En primer lugar, padres que por su condición de tal o por egoísmo se oponen al matrimonio desigual de sus hijos. Son injustos, crueles e intransigentes. El ejemplo más representativo de ellos es el Marqués del Roble (El preso por ...), cuya dureza y ferocidad causan la admiración de su hijo Leandro. Éste dialoga con su amada Faustina diciendo:

Leandro : No logró mi padre cruel
 el esterminio funesto
 de tu familia infeliz,
 que vengativo y soberbio
 pensaba hacer, después de
 tenerme a mí en ese encierro? (193)

Además de lo que citábamos antes al hablar del matrimonio, el Marqués abusa de su estamento superior para amenazar al padre de Faustina si no declara, falsamente, que su hija es de mala conducta:

Marqués : pues persiste en la locura
de amar a tu hija. Te pierdo,
te arruino, sino dices
que tu hija es infame. (194)

B) En segundo término, agrupamos al noble que por su condición privilegiada abusa y se excede con respecto al estamento inferior, bien intentando deshonorar a una mujer villana, o bien actuando en beneficio propio contra personas humildes. Ejemplos representativos son; Carlos y su padre Milord Belton (Efectos de la virtud y ...), el Barón de Tezel (El Emperador Alberto I ...), Milord Rusban (El carbonero de Londres), Nicasio (El vinatero de Madrid) y el Coronel (Las vivanderas ...).

Mientras Durling recrimina a su discípulo Carlos, por haber cometido un atentado contra un villano, le replica con tanta indiferencia:

Carlos: ¿Acaso mi ilustre sangre,
mi onor, y cuna se manchan,
porque yo a los que me enojan
les tire quatro estocadas,
por emplearme en diversiones,
gastando con mano franca
mi caudal, y haciendo empleo
en cortejar a las mujeres? (195)

El padre, a su vez, expresa su malestar no porque su hijo hirió a un inocente menestral sino porque Carlos está expuesto a padecer la cárcel y porque:

Belton : ... Un Joben

de su sangre, y de su exfuerzo, (sic.)
 sugetarse a esta ignominia!
 Si yo hubiera al mismo tiempo
 llegado, le enseñaría
 a guardar los privilegios
 de su caracter, dejando
 dos, o tres muertos lo menos. (196)

Pero es que, además, los dos, padre e hijo, tienen los mismos vicios y excesos. Ambos proyectan, cada uno por su cuenta, el rapto de Enriqueta para deshonorarla:

Belton : ... Esta noche
 robar a Enriqueta pienso,
 y conducirla a mi quinta. (197)

Carlos : Voy a hacer que mis amigos
 esten prevenidos para
 que robemos esta noche
 a Enriqueta... (198)

En El Emperador Alberto ..., el Barón de Tezel aparenta ser el protector de Adelina y su madre, pero en realidad su intención es la de ser su devorador. Planea encarcelar a la madre porque:

Baron : ... la hija mirando
 en estado tan funesto
 a la madre, no es preciso
 vaya a mi casa, y vertiendo
 lágrimas, pida mi amparo,

 y no es cierto
 podre entonces seducirla
 y lograr su vencimiento? (199)

Por otra parte, el Barón desprecia a las clases inferiores. Al fracasar su proyecto por la intervención del tallista Derick como aval, el Barón se irrita:

Baron : ..., ah Escribano indigno!
vil Alguacil! Proceder
contra mi precepto mismo!
admitir una fianza
de un menestral atrevido! (200)

Milord Rusban (El carbonero ...) al llegar a la casa del carbonero en busca de Enriqueta, le pide con toda arrogancia que se la entregue pero Ricardo se niega a hacerlo para proteger el honor de la joven. Entonces Rusban se enoja:

Rusban : Y me hablas de esa manera,
villano, sin conocer
que haré que víctima seas
de mis furores! (201)

No obstante, merece especial atención el personaje de Jacinta (El vinatero de Madrid), hermana del Marqués, porque encarna la arrogancia y desprecio nobiliarios hacia los pecheros. Cuando Nicasio le informa de la relación amorosa que mantiene el Marqués con Angelita le dice:

Jacinta : Pues qué importa que ella sea
de tal nacimiento, si
es hermosa? Al que corteja,
no le arrebatara lo ilustre,
tanto como la belleza. (202)

Pero cuando se trata de un serio compromiso con la hija del vinatero no aguanta ni escucharlo:

Jacinta : Callad, callad, que me llenan

de espanto vuestras palabras.

Es más, pretende que su novio, en su calidad de juez, la destierra:

Jacinta : ... Haced
que salgan en el momento
de Madrid, el padre, y la hija;
que así, Don Justo, contemplo
que a todos es conveniente. (203)

Por último, el Coronel (Las vivanderas ...), tras el fracaso de su atentado contra el honor de Getrudis y después del encarcelamiento injusto de Jacinto, representa la única esperanza ante Getrudis para salvar la vida de su amado. Cuando ésta se dirige a él suplicando que perdone a Jacinto lo acepta pero con una condición:

Coronel : si usted quiere que interceda
por la libertad del reo,
corresponda a mi ternura
amorosa, pero noble,
llena de ardor, mas honesta;
y puede ser que mi influjo
haga que el reo no muera. (204)

Por otro lado, existe un tercer grupo de antihéroes pertenecientes a la clase burguesa o a la de pecheros. Basilio (El trapero de ...) quiere casar a su hija Rita con un viejo noble para elevar su situación social, Blas (A suegro irritado ...) se opone a la unión de su hijo, al igual que los nobles, con la mujer que ama porque ésta es pobre. Otro antihéroe es Villianz (El fabricante de paños ...) que abusa de su condición de eclesiástico para estafar las recaudaciones de limosnas y donaciones destinadas a los pobres, según podemos entender de sus palabras:

Vill. : yo así engaño
a los simples, y acreciento

mi oro, porque él es mi encanto. (205)

Por último, Cosme (Rufino y Aniceta) pretende por codicia unir a su hija con un hombre al que no ama. Mientras que el motivo que impulsa a Carlos (El culpado sin ...) a casar a su hermana con un anciano, es completamente diferente: la existencia de pleitos de mayorazgo con su primo Fernando. No obstante, todos estos antihéroes evolucionan en las escenas finales.

En resumen, puede observarse poca variedad psicológica en los personajes por la utilización continua de técnica maniquea y simplista. Sin embargo, ésta resulta decisiva y eficaz ya que, por un lado, el público siente simpatía hacia estos héroes y se ve complacido y conmovido por sus contrariedades, que superarán finalmente por su virtud; y, por otro, porque al dramaturgo no le interesan los personajes como tal sino como miembros de una sociedad, portavoces de una ideología y de una moral.

4.4.4.4 La técnica dramática

Después de haber estudiado las fuentes, la temática y los protagonistas del teatro sentimental de Valladares, abordaremos ahora la técnica dramática que utilizó para su composición. Este aspecto incluye varios apartados.

Primero, **la estructura externa**. En diez de las dieciséis comedias sentimentales que estudiamos opta por la división tripartita, en cinco por la dual y tan sólo una (El fabricante de paños ...) se divide en cuatro actos, quizás por ser una traducción del francés. No obstante, Lafarga nos informa de la existencia de una versión en prosa de esta última dividida en cinco actos (206). La razón de esta predilección de los tres actos proviene del apego de Valladares a la tradición dramática nacional, lo que le lleva a conservar la denominación de jornadas en vez de actos en diez comedias.

Respecto a la repartición de los actos en escenas, no consta en ninguna de las obras que analizamos y todas están escritas en verso. Esta

circunstancia asegura, una vez más, la coherencia de nuestro dramaturgo con la técnica dramática barroca. Esta supremacía absoluta del verso demuestra la oposición de Valladares a los primeros creadores del género sentimental en España: Jovellanos con su comedia El delincuente honrado o Trigueros con El precipitado, ambas en prosa.

Por otra parte, el predominio de la división tripartita nos hace pensar en la tradicional composición: exposición, nudo y desenlace. Pero si se trata de comedias en dos actos, se cambia esta distribución. En tal caso se suprimiría la exposición; el nudo abarcaría todo el acto primero y gran parte del segundo y el desenlace se produciría en la escena final.

- Las unidades o reglas dramáticas:

El teatro sentimental mantiene el respeto a las reglas clásicas de la dramática, lo cual constituye una de las principales diferencias entre el drama dieciochesco y el romántico. Mientras el primero aboga por la reforma dramática en su vertiente social, el segundo manifiesta que esta reforma debe ser de carácter estético ante todo (207).

Luzán en su Poética y Jovellanos en su Curso de Humanidades Castellanas habían establecido la obligación de someter a todo tipo de comedias a las reglas clásicas (208). Esta era la teoría, pero en la práctica las comedias españolas, en su mayoría, distan mucho de sujetarse a estas reglas. Veamos el caso de Valladares.

En todas las comedias que analizamos observamos que no guardan la unidad de acción, por causa de la abundancia de intrigas y circunstancias lo que adquiere a las comedias sentimentales un carácter novelesco.

Maria Jesús García apunta que el motivo radica en que:

"La acción suele presentarse siempre de manera idéntica: un personaje, honesto, virtuoso y sensible, al que la sociedad y sus prejuicios condenan a la infelicidad. Al cabo de un buen número de peripecias, la

virtud del protagonista -casi siempre una mujer- es reconocida y encuentra su recompensa.

Este desarrollo argumental, que podría resolverse fácilmente en unas cuantas escenas, tiene sin embargo que llenar cinco actos, para lo cual el autor se ve obligado a recurrir a todo tipo de artificios." (209)

Aunque la mayoría de las obras de Valladares son de tres e incluso de dos actos, no puede salvarse de este defecto en la acción. Así, vemos la complicación innecesaria de ésta, sus continuos avances y retrocesos, los disfraces, anagnórisis múltiples, personajes desconocidos cuyo origen es descubierto por la casualidad. Citemos algún ejemplo representativo. En El trapero de Madrid, los amores de Rosa, sobrina de D. Basilio, y D. Luis no tienen ninguna relación con la acción principal. En la misma obra es innecesario el descubrimiento de que el trapero es de cuna noble, ya que se trata de dos burgueses iguales, como ya hemos indicado antes en boca del protagonista Agustín:

Agustín : Pues tu amo qué es más que yo?
A él le mantiene el comercio
de lanas, y a mi el de trapero:

Otro tanto podemos decir de las múltiples anagnórisis en: ¿Cuál más obligación El fabricante de paños El carbonero Las vivanderas ... y Rufino y Aniceta.

En lo que a la unidad de tiempo se refiere, apreciamos que es la regla dramática que más transgrede Valladares. El ejemplo más claro de esta violación lo encontramos en El culpado sin delito, donde la acción se desarrolla a lo largo de más de tres días. La comedia comienza con un diálogo entre Fernando y su padre indicando que es de noche:

Fer. : Son ya las diez: a las doce
estoy aquí. (Jor. I, p. VIII)

En la misma noche, Fernando se cita con su primo Carlos al amanecer para reñirse:

Fer. : ..., te espero
con mi espada en la Marina,
mañana en amaneciendo. (Jor. I, p. XXXV)

La segunda Jornada empieza en la mañana del día siguiente, según se desprende de las palabras de Jacinta:

Jac. : ... Que noche
he pasado tan molesta,
y angustiada!... (Jor. II, p. XXXVI)

En la tercera Jornada deducimos, a través de un diálogo, que Fernando pasó varios días en prisión esperando la sentencia. Así lo declara la expresión del Alcalde Mayor, D. Severo:

Sev. : Por fin llegó el triste día,
para desconsuelo mío,
en que Don Fernando pague
lo horrible de su delito.
(Jor. III, pp. LXXII-LXXIII)

Esta duración de tiempo se confirma con el regreso de Carlos, quien cuenta lo que le sucedió:

Car. : ... La tormenta
tres días duró continuos;
hasta que hoy ya favorable,
nos condujo sin peligro
a la patria,... (Jor. III, p. XCIX)

Sin embargo, en el resto de las obras, Valladares intenta, con problemas de verosimilitud, asegurar que la acción transcurre en un sólo

día mediante el uso del adverbio de tiempo "hoy" o acotaciones "comunicará la luz del sol, que acaba de salir".

Menos transgredida es la unidad de lugar, aunque los escenarios estén localizados dentro de la misma ciudad o en parajes próximos. Utiliza ciudades españolas en diez comedias y extranjeras en seis. El trapero de Madrid es una de las que guardan perfectamente esta regla, por tener un sólo escenario: la casa de D. Basilio. Mientras que en El vinatero ... existen cuatro escenarios: la casa del vinatero un "salon largo pobre", la del Marqués "salon largo adornado magníficamente", un "salon corto de la casa de D. Justo", y otro "salon largo" de la misma casa. En El carbonero de Londres son dos: la casa del carbonero y el monte cercano.

La acción en Las vivanderas ilustres se desarrolla en el campamento asentado "a vista de Barcelona", pero los escenarios son varios: el interior y exterior de las barracas de las vivanderas, una "selva corta", una gran tienda de campaña en la que se debe celebrar el Consejo de Guerra contra Jacinto, y otra tienda en la que se encarcela a éste.

- Lenguaje y estilo:

Los creadores de la comedia sentimental tanto extranjeros, Diderot, como españoles, Jovellanos, creen que el lenguaje de este género ha de reflejar el habla de la clase social a la que se dirige: una lengua y un estilo medio para una capa media. Pero tampoco se pudo observar esta teoría, ya que los dramaturgos cayeron en el patetismo de la tragedia, en el sentimentalismo exagerado del melodrama (210) y en la comicidad del gracioso (211). De esta forma, existen dos niveles expresivos en las comedias sentimentales de Valladares.

El primero, que clasificaríamos como nivel medio, lo representan los protagonistas sin distinción de clase social: nobles, burgueses, artesanos y criados. El segundo es el nivel popular utilizado por los criados (graciosos) y algunos nobles petimetres, seguidores de la moda.

En el nivel medio, el lenguaje puede funcionar como un recurso dramático en estas obras y, al igual que los demás, está destinado a excitar la sensibilidad del espectador. Sirva de ejemplo el diálogo entre el juez D. Alvaro de Abendaño y el reo Jacinto que acaban de reconocerse como padre e hijo. El primero está obligado a condenar al segundo a la pena capital por matar al primer esposo de su mujer en un desafío. Jacinto, por su parte, recibe la sentencia con toda tranquilidad y total resignación. Merece la pena citar sus parlamentos tan emotivos:

dⁿ. Jac. : Padre, padre.

dⁿ. Alb. : Qué queres hijo mío?

dⁿ. Jac. : el peso de los grillos, fatigado
me tiene, y no permite en ansias tantas
que mi corazon corra exalado
a ponerse tendido a vuestras plantas

dⁿ. Alb. : Hijo mío! O hijo desdichado!
mi corazon mi pecho tu quebrantas!
Pero no, son de piedra, bien lo infiero
que te miro hijo mío, y yo no muero
ya acabaron tus males, e inquietudes
el seno del Criador te espera afable!
y allí serán premiadas tus virtudes,
con bien eterno, y vida perdurable.
Pon en Dios tu atencion, de ella no mudes
que un padre allí hallaras justo, amable,
que a tu dolor, tu angustia, y tu tormento
combierta en dicha, en gozo, y en contento.

dⁿ. Jac. : Si padre mío, yo muero
gustoso, y muy resignado:
su providencia adorable
lo ordena,... (212)

Además de este tipo de diálogos emotivos, observamos la utilización de diminutivos, posesivos, epítetos (dulce, blando, tierno, triste, honrado) entre los miembros de la misma familia y entre los amantes lo que refleja la afectividad en sus relaciones. A ello hay que sumar el empleo de abundantes frases exclamativas, interrogaciones retóricas, invocaciones al cielo o al destino, oraciones entrecortadas por los suspiros, desmayos o la muerte, transmitiendo, así, un sentimentalismo y patetismo conmovedores al público. Veamos algún ejemplo. Jacinta (A suegro ...) ante la solicitud de su suegro de casarse con ella, le responde:

Jacinta : ¿No soy una pobre? Es claro.
 ¿No aborrecéis la pobreza?
 Es evidente. ¿Arrojado
 no está vuestro hijo de casa
 solo porque se ha casado
 con pobre? Es verdad ¿La Nuera
 no os merece odio tan raro
 que aun su nombre aborrecéis?
 Quién lo duda?... (213)

En El culpado sin delito, Juana, criada de Jacinta, prepara un encuentro entre Fernando y su amada sin que ésta lo sepa y al saberlo exclama:

Jacinta : ¿Qué has hecho,
 Juana? Ay Dios! Pues que dirá
 mi primo de mí? Este exceso
 solo a mi fragilidad
 atribuirá! Justos Cielos!
 Si mi hermano aquí le hallase!...
 Ay Dios! ¡Si supiese el Pueblo
 este error!... ¡Pobre Jacinta!
 mi honor perdía!... (214)

Por otra parte, el lenguaje entre los amantes es pródigo en metáforas, algunas tópicas: amor/fuego etc.; otras más originales y poéticas: cuando Jacinto (¿Cuál más obligación ...) manifiesta su intención de ir de viaje, su esposa Rita se consterna dando lugar al siguiente diálogo con su padre y su esposo:

D. Simon : Vean ustedes que figuras
tan llenas de sentimiento.

Jacinto : Señor si se están amando
dos almas es gran tormento
qualquiera ausencia.

Rita : Y añade
al que se queda, recelos
fatales, que le produce
aun sin causa el mismo afecto.

D. Simon : para una Comedia es este
un paso por Dios tan tierno
que mejor no le pintaran
ni Calderón, ni Moreto. (215)

En La amistad es lo primero, Rita quiere llamar la atención de Enrique para hacerle saber que le ama:

Rita : Mirad aquel tulipan,
que parece que de intento
esta mirando a esta rosa.
Ved este clavel, ya seco,
que representa le tienen
de esa manera los celos. (216)

Por último, encontramos una metáfora parecida en Rufino y ...:

Anic. : Algún tiempo estube atenta
 mirando dos pajaritos,
 que uno de otro estaba cerca
 sobre un ramo. Se miraban
 con atención y ternura
 un momento, y luego el uno
 con el pico al otro estrecha
 estendiendo su alillas. (217)

Este nivel medio se convierte en otro más elevado en las escenas donde interviene el soberano para ejercer la justicia. Estos pasajes se caracterizan por el uso de numerosos cultismos que se reiteran con leves modificaciones en casi todas las obras. Tales, son como justo, execrable, infausto, pernicioso, arduo, aleve, invicto, laudable, postrer, excelso ...

El segundo nivel lingüístico, el que María Jesús García llama "extranjerizante" (218), lo integran los criados (graciosos) y otras clases sociales tanto burgueses como nobles. El autor utiliza este nivel para provocar la hilaridad del espectador y a la vez relajar la tensión del conflicto en escena. Esta hilaridad se consigue en algunas comedias pronunciando el nombre de los criados: Papagayo (La hija fingida).

En este segundo tipo de lenguaje, podemos apreciar su definición mediante la abundancia de frases hechas, adagios, refranes populares, diminutivos, aumentativos y despectivos con tono irónico. Esta ironía se ve, en La hija fingida, cuando el avaro D. Blas premia a su criado Papagayo con treinta reales, mientras los demás le recompensan con sumas considerables:

Papagayo : Gracias! Se los daré a un pobre,
 porque rece tres rosarios
 pidiendo a Dios que nos libre,
 de aquellos hombres avaros
 que hay en el mundo. (219)

Además del lenguaje, estos graciosos heredarán algunas actitudes propias de la figura del donaire, así su interés por el dinero, expresado por Morgan (Efectos de la virtud...):

Morgan : ¡Que perfecto
metal es el oro!; quantos
morirán, por no tenerlo!
Entra, donde estes guardado
como sangre de mi cuerpo. (220)

Otras veces estos criados son portadores del punto de vista del dramaturgo acerca de algunos temas como es el honor por ejemplo.

Leamos este diálogo entre Camilo, criado de Jacinto, y Juana, criada de Rita, en ¿Cuál más obligación es...:

Juana : conque eres cobarde?

Camilo : Mucho.

Juana : y el honor?

Camilo : Vello guisado!
el honor? ese es un duende
de todos muy cacareado
y conocido; mas muchos
ignoran todos sus ramos.
Juana : Tantos tiene?

Camilo : Te aseguro
no me he parado a contarlos;
mas son muchos, porque se hace
caso de honor qualquier caso. (221)

- **Recursos dramáticos:**

Hemos visto cómo el autor emplea el lenguaje como recurso dramático para conmover al espectador y hacerle partícipe de las desgracias del héroe y llorar con él. Pero además del lenguaje existen varios recursos para emocionar al público de forma sensible. El más frecuente y reiterado en las comedias de Valladares es el llanto que propició otras denominaciones para este género: comedia lacrimógena, lacrímica, llorona o lastimosa.

Su abundancia y presencia queda bien manifiesta en las acotaciones: "enjugar el llanto", "llora", "llorando" o "llorando amargamente". Las lágrimas son el mejor medio de conmover y los ejemplos son muchos, pero citemos aquí tres escenas demostrativas de una misma obra El culpado sin delito:

Fernando : ... Ah, Carlos! A estas
lágrimas que ves arrojó,
espero que compadezcas. (Jor. II, p. XL)

Patricio : ¿Quien puede
en tan lastimosa scena
no llorar de sentimiento? (Jor. II, p. XLIX)

Severo : Mis lágrimas hilo a hilo
corren, sin que contenerlas
pueda... (Jor. III, p. LXXIX)

Las lágrimas van acompañadas, en la mayoría de los casos, de suspiros y desmayos. Uno de los monólogos más tristes y expresivos es el que pronuncia Getrudis (Las vivanderas ilustres) ante el supuesto cadáver de su esposo, condenado a muerte:

Getrudis : ... Murió mi Esposo,
y mis súplicas de nada

han servido. Pues porque
 me detengo, sin que parta
 a unirme al noble cadaver,
 y a espirar con él. Aguarda
 Jacinto, esperame Esposo,
 que ya te buscan mis ansias. (Jor. III, fol. 50)

No obstante, a pesar de las desgracias e infortunios, todas las comedias terminan felizmente. Este desenlace feliz lo propicia algunos recursos que se repiten en todas las obras: anagnórisis y reencuentros.

La anagnórisis es un recurso básico del teatro lacrimógena, porque al producirse provoca situaciones de sensibilidad tanto en los personajes del drama como en los espectadores. Todo este derroche de emoción lo notamos en Las vivanderas ... con el reencuentro del Marqués con su hija y su esposa que creía desaparecidas. En El carbonero de Londres el reconocimiento es doble: Eduardo, criado de Milord Rusban, confiesa que Enriqueta, a la que todos creen hermana del Milord, es hija suya y de la hermana del padre de Rusban; esta revelación hace que Ricardo descubra que Eduardo es su hermano.

También se produce una anagnórisis doble en El vinatero de Madrid, cuando, al descubrir el vinatero Juan Pérez su verdadera identidad, el juez Don Justo de Lara descubre que el vinatero es su padre. Más tarde, aparece D. Pablo de Lara, tío de D. Justo, y se produce el inesperado encuentro con su hermano Juan, al que tenía por muerto.

Los arrepentimientos y perdones suponen otra fuente de desenlaces felices, además de enseñar a los espectadores uno de los principios básicos de la moral dieciochesca: la virtud triunfa siempre sobre el vicio. Los ejemplos los tenemos en El carbonero ..., A suegro irritado ..., El culpado sin delito, El usurero..., ¿Cuál más obligación..., Efectos de la virtud ..., La hija fingida, El preso por amor ... y El Emperador Alberto ...

Otro de los recursos dramáticos empleado por Valladares es la aparición en escena de niños que padecen de la adversidad de los padres: A suegro irritado ... y El fabricante de paños ...

Un recurso que se reitera de forma prolífica son las cartas o papeles. Éstos, que reflejan la tensión del verso en las comedias que los utilizan, se deben a varios motivos:

- a) - Indulto (¿Cuál más obligación...), (El culpado sin delito) y (Las vivanderas ilustres).
- b) - Sentencia de un tribunal (Las vivanderas ...).
- c) - Ejecutorias de nobleza (El vinatero ...).
- d) - Licencia de escribano (Rufino y Aniceta).
- e) - Testamento (Las vivanderas...).
- f) - Papel de obligación (El vinatero ...).

A parte de estos recursos propios del género sentimental encontramos otros de influencia barroca, tales son como:

a)- La utilización del disfraz por parte del monarca (El Emperador Alberto ..., El carbonero de Londres) sirve, al igual que el teatro barroco (El rey D. Pedro en Madrid o El villano en su rincón), para que el soberano pueda observar por sí mismo el comportamiento de sus súbditos y ejercer la justicia.

El Emperador Alberto I, por ejemplo, nos resume esta filosofía del disfraz durante una conversación con su capitán de guardia:

Emp. : Los Soberanos, Walton,
tenemos, si bien lo piensas,

el brazo largo, y la vista
 muy corta. A toda la tierra
 que dominamos, aquel
 alcanza; y qué importa, si esta
 aun lo que tiene delante
 a distinguir no acierta?
 Pues la pasión, la lisonja,
 el interes o velleza, (sic)
 al que es devorante lobo
 nos muestra con piel de oveja.
 Por esto debe el Monarca
 examinar quanto pueda
 por sí mismo;...
 (.....)
 que al malo castiga, y premia
 al bueno... (222)

b)- El rapto por parte de un noble de una mujer villana para deshonrarla no se consuma y el ejemplo ya lo hemos dado en Efectos de la virtud ..., al hablar del antihéroe. Otro intento de rapto, sin efecto, lo hallamos en El carbonero de Londres.

Un último recurso dramático lo constituyen las acotaciones. Éstas se dividen en dos clases: la primera representa las que están relacionadas con la acción o personajes. El autor las utiliza para explicar el tono de voz, la actitud, los gestos y el estado de ánimo de los personajes. Veamos algunas de esta primera clase de acotaciones: en ¿Cuál más obligación es..., la acotación correspondiente a la escena de ejecución de la pena de muerte es muy emotiva:

"Yrán entrando primero parte de los Alguaciles, después dn. Jacinto cercado de la tropa. Los demás Alguaciles irán detrás; y dn. Casimiro inmediato a la tropa: todos con el mayor silencio, y despacio dn. Albaro lleno de dolor, no puede responder a dn. Jacinto y se arroja despachado

sobre la silla; se reclina en el Bufete, cubriendo su rostro con las manos, y entretanto acaban de irse todos." (223)

En El culpado sin delito leemos en la acotación de la escena en que Fernando se presenta al patíbulo para ser ejecutado:

"En la mitad de la scena, manifiesta tal desaliento Don Fernando, que se le cae el pañuelo de la mano." (224)

En Las vivanderas ilustres, la acotación, que describe el estado de ánimo de Getrudis, dice:

"Salen el Marqués, y Rosalía con polonesa de color, deteniendo a Getrudis que vestirá luto, el pelo tendido, mal peinado, y haciendo extremos de dolor." (225)

El segundo tipo es el de acotación descriptiva de lugares que localiza puntual y detalladamente los escenarios donde se desarrolla la acción. Son los aposentos o estancias amueblados con sillas, mesas y escribanías, en frente de otros escenarios lujosos de los nobles.

No obstante, si los primeros creadores del género (Jovellanos y Trigueros) eran moderados, y situaban sus obras en unos decorados simples, los autores de la década de los ochenta, entre ellos Valladares, recurren a unos decorados complicados. Esta circunstancia se debe, sin duda, al gusto del público español, formado en una larga tradición, por las puestas en escenas espectaculares y el artificio; acostumbrado a los excesos de la imaginación de las comedias de magia o las históricas (226). Por lo tanto, los decorados de los dramas sentimentales no se alejan mucho de los de los géneros espectaculares.

Leamos, por ejemplo, la acotación con que principia la acción en El carbonero de Londres:

"La Lotananza del lado izquierdo del Teatro, será un Monte eminente cubierto de arbustos, repartidos sin orden, peñas, y rocas inaccesibles. Por la del derecho un Valle, y en lo último se verán algunos Edificios sumptuosos de la Corte de Londres, y el Támesis con alguna embarcacion anclada. En la falda del Monte habrá varios árboles gruesos, y una gran porcion de arena, capaz de cubrir lo que se dirá a su tiempo: la Luna iluminará la Escena escasamente, por ser antes de amanecer, yendo declinando a su ocaso. Sale por la izquierda Ricardo, en traje de trabajador Inglés, con un azadon al hombro."

Esta preparación de la escena es, sin embargo, como si tratara de una comedia militar, y más aún cuando en el acto tercero se hace un desfile militar ante el rey "con todo el orden y la perfección posible".

Por el contrario, en otras obras las acotaciones son más realistas como, por ejemplo, en El vinatero de Madrid o El fabricante de paños ...

En la primera dice la acotación:

"Salon largo pobre, cuyo fondo ocuparán algunas sillas viejas, una arca inferior, y una mesa pequeña; sobre ésta habrá una capa parda, y montera, y a un lado una espada antigua; en cada extremo del foro habrá varios pellejos, unos vacíos, y otros que se suponen llenos de vino; algunas medidas de barro, como quartilla, y media arroba; un embudo grande sobre una silla, y sobre otra un esportillo, y un canastillo con ropa aplanchada, una cuerda cruzará el teatro cerca del telon, y en ella se verá ropa blanca, colgada para secarse; en el lado izquierdo del mismo telon, habrá una reja grande, la que, abriéndose, comunicará la luz del sol, que acaba de salir. Por este lado se presenta el tío Juan en la Scena abotonándose la chupa, y dando algunos bostezos."

Y en la otra describe:

"El Teatro representa el despacho de Wilson, con varios taburetes repartidos con orden por los lados: en el derecho del foro habrá una

puerta que se supone vá al almacén: otra en medio que dirige a la tienda; y otra a la izquierda que conduce a la habitación principal. Estas dos puertas serán grandes (...) habrá un bufete con varios papeles y escribanía; por la puerta de la izquierda sale Wilson con bata rica."

Además, en la segunda jornada de Las vivanderas ..., asistimos a un Consejo de Guerra mediante una acotación minuciosamente conseguida:

"Tienda de campaña con la posible magnificencia que ocupa todo el teatro; mesa en medio, y sobre ella el libro de ordenanzas, papeles, escribanía, y campanilla; dos sillas al frente; otras dos a los lados de la mesa, y quatro mas apartadas y un banquillo."

Concluimos este capítulo diciendo que la comedia sentimental llegó a España, procedente de Francia, donde encontró un terreno allanado y dispuesto a recibirla tanto al nivel popular como al de los ilustrados. Valladares, por su parte, contribuyó a la proliferación y prosperidad de este género o bien mediante traducciones del francés y del inglés o a través de obras originales con un dominio absoluto de éstas sobre las adaptaciones.

En cuanto a la temática, nuestro dramaturgo plantea en sus comedias tres motivos principales: el matrimonio desigual, la exaltación de la virtud y el mundo de las finanzas y del trabajo. El objetivo de tratar estos temas es poner de relieve las excelencias de la nueva clase social, la burguesía, y hacerla merecedora de todo respeto al igual que los nobles. No obstante, el teatro sentimental presenta una contradicción al ofrecernos una burguesía que siempre aspira maquiavélicamente, si es necesario, al ascenso social, a pesar del lema de que "la verdadera nobleza es la virtud".

Por último, Valladares pretende aunar en sus comedias sentimentales algunos elementos propios de la tradición dramática nacional, con los intrínsecos al género sentimental, acercándolo al pueblo y ofreciéndole lo que le atrae.

NOTAS AL CAPÍTULO CUARTO

- (1) Sobre el origen de la comedia sentimental, véase el excelente trabajo de María Jesús García Garrosa: La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española. 1751-1802, Valladolid, Universidad, 1990.
- (2) Emilio Cotarelo y Mori: Irlarte y ..., ed. cit., p. 69.
- (3) Jorge Campos: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 138.
- (4) Emilio Palacios: El teatro en el siglo XVIII ..., ed. cit., p. 207.
- (5) Diario de Madrid, XI, 157, (9-II-1801), citado por Jorge Campos: Teatro ..., ed. cit., p. 122.
- (6) Idem, 13-I-1801, citado por Emilia Palacios: El teatro en ..., ed. cit., p. 206.
- (7) "The «comedia lacrimosa» was a transitional form in an epoch of transition. It was the vehicle by which the way was prepared for the Romantic School in the spanish theater, making the middle-class, which had previously been presented only in «laughing» comedy, the center of concern in serious drama.", Joan L. Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» and spanish Romantic Drama (1773-1865). London, Tamesis Books Limited, 1978, p. 12.
- (8) Andrés Miñano: El gusto del día, Madrid, Imp. de Villalpando, 1802, p. I. Citado por Emilio Palacios: El teatro en el ..., ed. cit., p. 208.
- (9) Francisco Lafarga: Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835), I, Barcelona, Universidad, 1983, p. 103.
- (10) Joan L. Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» and ..., ed. cit., p.34.

- (11) Emilio Palacios Fernández: El teatro en el ..., ed. cit., p. 205.
- (12) Paul-J. Guinard: "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor", Anales de literatura de la Universidad de Alicante, III, 1984, p. 290.
- (13) Leemos: "En una cacería que tuvo en los montes del Escorial, el Rey Felipe II, persiguió a un jabalí que iba herido ya cerca de anochecer, seguido solo de un Montero mayor; y empeñado en esta acción sobrevino la noche la más oscura y tempestuosa, de modo que perdieron el camino, no pudieron acertar con la Real Guardia, y se vieron obligados a hacer noche en un pequeño pueblo que casualmente encontraron. Luego que entraron en éste preguntó el Montero mayor donde vivía el Cura, y sabida la casa se dirigieron a ella. Llamó aquel a su puerta, respondió, y la abrió el cura, y echando pie a tierra el Montero mayor, le dixo con secreto: tiene Vd., Señor Cura, esta noche por huésped en su casa a nuestro Rey (...)", Antonio Valladares de Sotomayor: Tertulias de invierno en Chinchón ..., I, ed. cit., p. 125 y ss.
- (14) Revista de Madrid, IV, 1842, p. 131.
- (15) Francisco Lafarga: ob. cit., p. 238-239.
- (16) Antonio Valladares de Sotomayor: La Leandra ..., III, ed. cit., pp. 125 y ss.
- (17) Gonzalo Anes: El antiguo régimen: Los Borbones, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1976, p. 55.
- (18) Antonio Domínguez Ortiz: La sociedad española en el siglo XVIII, Madrid, CSIC, 1955, p. 47.
- (19) Carlos Corona: Revolución y Reacción ..., ed. cit., p. 240.

- (20) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero de Madrid, s. l. s. a., (Biblioteca Nacional de Madrid, T/1697). Según el Memorial Literario: "Esta comedia que es una imitación de la francesa intitulada la Carreta del Vinagrero, es bastante regular en su trama y solución, contraste de afectos y buenos caracteres. Agradó mucho el dicho del trapero, pintando su felicidad, que ni aun los perros le ladraban, y el modo honesto con que había adquirido tanto caudal.", núm. XXII, oct. de 1785, p. 269.
- (21) Idem, acto I, p. 2.
- (22) Idem, p. 6.
- (23) Idem, p. 10.
- (24) Idem, acto II, p. 25.
- (25) Idem.
- (26) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero de Madrid. Madrid 1802, 4ª edición, s. l., s. a. (Biblioteca Nacional de Madrid, T/3863) Cabe señalar que el título original de esta comedia era El lavandero de Madrid y que el autor tuvo que modificar por imperativo censorial. En el manuscrito original, que hemos consultado, Angelita es embarazada por el Marqués quien le hace una obligación. Por eso, Ignacio López de Ayala comenta en su censura: "Señor, he leído con atención esta comedia,, cuyo título es: El vinatero, y aunque hallo ser la misma que se presentó a mi censura en otro tiempo, con el de Lavandero de Madrid, y que fue reprobada por justas causas, hallándose ésta hoy purificada de los defectos que tenía como lo eran el embarazo de Angelita, y la fecha de obligación, que a ésta hizo el Marqués, así como en otras proposiciones defectuosas en el lenguaje, soy de parecer que V. S. permita su representación. Así lo siento, Madrid 28 de Agosto de 1784." Efectivamente, en la obra modificada Valladares suprimió los versos que hacen referencia al embarazo de la

hija del lavandero. Lo que respecta a las "proposiciones defectuosas en el lenguaje", el censor se refiere al lenguaje realista utilizado para expresar el problema de embarazo. Angelita, por ejemplo, reflexiona sobre su desesperada situación en estos términos:

Ang. : ... ¡Mas, oh, quanto
me propone el pensamiento!
Darme yo muerte... ¡Que orror!
Disponer que aborte... ¡Ah, cielos!
asistidme: no dejéis
que porque quede encubierto
un delito, a otros mayores
dé mi corazon asenso! (ms., acto I, fol. 14)

No obstante, estos versos desaparecen de la obra modificada.

(27) Idem, act, I, p. 5.

(28) Idem.

(29) Idem, p. 6.

(30) Idem, p. 9.

(31) Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» and ..., ed. cit., p. 60.

(32) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit., act. I, p. 12.

(33) Idem, act. II, p. 25.

(34) "El vinatero de Madrid (1784) is a very poor play. The characters are one-dimensional, and none of the action ins faithful to any psychological motivation. The drama is completely manipulative to make people cry, but it even fails within its own goals." Joan L. Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» and ..., ed. cit., p. 60.

- (35) Citado por Ada Coe: Catálogo Bibliográfico ..., ed. cit., pp. 233-34.
- (36) Diario Pinciano, 44, miércoles, 26 de dic. de 1787, pp. 460-61. citado por Celso Almuña Fernández: Teatro y Cultura ..., ed. cit., pp. 99-100. En cuanto a lo de "los cirujanos del teatro" se trata de una publicación en la cual su autor critica la comedia después de su estreno en Madrid: "Los cirujanos del teatro en crítica a la comedia del Vinatero de Madrid. Por Otero 1785. En 4^º. de 12 paginas a real en la Librería de García, calle de Atocha. Es un diálogo entre Philarceo y Philomates, en que recorriendo algunos pasages de la comedia del Vinatero intentan probar que tiene algunos defectos contra la verosimilitud de los lances y caracter de las personas." Memorial Literario, núm. XX, agosto de 1785, p. 444.
- (37) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ilustres, ms. (1788), (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15478).
- (38) Idem, jornada I, fols. 5-6.
- (39) Idem, fol. 10.
- (40) Idem, fols. 19-20.
- (41) Idem, jor. III, fol. 55.
- (42) Emilio Cotarelo y Mori: Isidoro Máiquez ..., ed. cit., p. 721.
- (43) Citado por Ada Coe: Catálogo ..., ed. cit., p. 236.
- (44) Joan L. Pataky Kosove: The «comedia lacrímosa» ..., ed. cit, pp. 63-64.
- (45) Antonio Valladares de Sotomayor: El preso por amor o el real encuentro, Valencia, Josef Ferrer de Orga y Compañía, 1810.

- (46) Idem, acto I, p. 3.
- (47) Idem, p. 6.
- (48) Idem, p. 11.
- (49) Idem, acto II, pp. 21-22.
- (50) Idem, p. 28.
- (51) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 196.
- (52) Antonio Valladares de Sotomayor: El preso por ..., ed. cit., Act. II, p. 17. Con motivo del estreno de esta obra dice la Gaceta de Madrid: "El preso por amor, o el Real Encuentro: comedia en dos actos, representada por la compañía de Navarro el 14 de octubre en celebridad de los años del Príncipe nuestro Señor: su autor D. Antonio Valladares de Sotomayor. Se hallará...", núm. 100, 13 de diciembre de 1796, p. 1072.
- (53) Antonio Valladares de Sotomayor: Rufino y Aniceta, (s. l., s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T/20670)
- (54) Idem, acto I, p. 11.
- (55) Idem, p. 10.
- (56) Idem, p. 15.
- (57) Idem, act. II, p. 18.
- (58) Idem, p. 20.
- (59) Idem, p. 27.

- (60) Idem, p. 26.
- (61) Idem, p. 32.
- (62) Antonio Valladares de Sotomayor: A suegro irritado, nuera prudente, Madrid, en la Imprenta de Andrés Ramírez (s. a.). Está incluida en Comedias de varios autores, 27, (Biblioteca Nacional de Madrid, T/14844)
- (63) Idem, jornada 1ª, p. 246.
- (64) Idem, p. 250.
- (65) Idem, jor. III, p. 270.
- (66) Idem, p. 272.
- (67) Idem.
- (68) Antonio Valladares de Sotomayor: El usurero celoso y la prudente mujer, obra manuscrita, 1777, (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16304).
- (69) Sobre la conducta de la mujer casada y la moda del cortejo en la época, leemos: "El siglo XVIII ha puesto entre ese concepto del honor y muchas costumbres modernas un foso infranqueable para algunos. El honor material quedó bajo muchos aspectos incomprensible después del siglo XVIII, que practicaba el cortejo, el chichisbeo y otras costumbres análogas, por las cuales, toda dama casada tenía oficialmente, digámoslo así, a ciencia y paciencia de marido, un galán que la obsequiaba hasta en la mayor intimidad.", Ramón Menéndez Pidal: Del honor en el teatro español, Barcelona, 1971, pp. 20-22.

- (70) Antonio Valladares de Sotomayor: El usurero ..., ms. cit., jor. III, fol. 50.
- (71) Idem, jor. I, fols. 21-22.
- (72) Idem, jor. II, fol. 30.
- (73) Idem, jor. III, fol. 57.
- (74) Idem, fol. 58.
- (75) Idem, fol. 53.
- (76) Antonio Valladares de Sotomayor: La hija fingida, obra manuscrita, (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16457)
- (77) Idem, jor. I, fol. 5.
- (78) Hay que tener en cuenta que el Gobierno ilustrado había dictado diversas normas para estrechar la autoridad de los padres sobre los hijos en materia de casamiento. Por ello, seguramente esta comedia no llegó a representarse por lo atrevido de su sátira.
- (79) Idem, jor. I, fol. 10.
- (80) Idem, jor. II, fol. 21.
- (81) Idem, jor. III, fol. 52.
- (82) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado sin delito, Madrid, en la Imprenta del Supremo Consejo de Indias (s. a.) (Biblioteca Nacional de Madrid, T/11413). Parece que hubo otra versión de esta obra porque: "Esta es la comedia escrita en prosa, impresa en Barcelona intitulada: El delincente sin culpa, puesta en verso para ser representada en los Teatros de Madrid.", Memorial Literario, núm.

XXI, septiembre de 1785, p. 123. No obstante, esta primera obra en prosa no la he podido consultar al no localizarla.

(83) Idem, jor. I, p. XX.

(84) Idem, pp. XXVII-XXVIII.

(85) Antonio Valladares de Sotomayor: El dichoso por la suerte y también por la elección, obra manuscrita, (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16464)

(86) Idem, jor. I, fol. 14.

(87) Idem, jor. II, fol. 18.

(88) Idem, jor. III, fol. 42.

(89) Idem, fol. 43.

(90) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 484.

(91) Idem, p. 485. Un buen testimonio del abuso de los padres nos lo da un artículo del Correo de Madrid (o de los ciegos) donde leemos; "(...) la autoridad paterna espera, que las circunstancias favorezcan con su codicia o su ambicion: el matrimonio de la señorita es una negociacion: el padre dispone lejos de ella, y sin noticia, de la vida entera, y el destino de su hija. En lugar de un amante, que poco a poco hubiera cautivado su corazon, se le presenta un desconocido, un hombre indiferente: se la manda que pase a sus brazos, y se entregue a él sin reserva. La tímida jóven solo tiene tres días para acostumbrar su cabeza a esta extraña mudanza. Veásela entregada a un marido, cuyo nombre no habia oido pronunciar jamás: hace juramento de amarle siempre, y no le conoce. Entra pues en una familia extraña, en que es preciso, que viva con personas, que tienen entre sí inteligencias seguidas, estando ella entretanto sola con su candor, su

sencillez, y su corazon amante y sensible. De este modo se abandona a la casualidad una union, de que depende la felicidad de la vida entera, y que no debería fundarse sino sobre la relacion íntima de los caracteres. Las consideraciones del interes se tratan ante todas cosas; y este mercado, aunque hecho vajo el nombre de las leyes y de la religion, tiene algo de dureza y de capricho.", núm. 18, I, viernes 8 de diciembre de 1786.

(92) Antonio Valladares de Sotomayor: Rufino ..., ed. cit., acto I, p.11.

(93) Idem, acto II, p. 27.

(94) Antonio Valladares de Sotomayor: A suegro irritado ..., ed. cit., jor. I, p. 250.

(95) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero de Madrid, ed. cit., jor. I, p. 2.

(96) Idem, p. 8.

(97) Antonio Valladares de Sotomayor: El usurero celoso ..., ms., jor. I, fol. 12.

(98) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado sin delito, ed. cit., jor. I, p. XXVII.

(99) Idem, p. XXXVII-XXVIII.

(100) Idem, p. XXXII.

(101) Antonio Valladares de Sotomayor: El dichoso por la ..., ms. cit., jor. I, fol. 14.

(102) Idem, fol. 17.

(103) Idem, jor. II, fol. 20.

- (104) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de la virtud y consecuencias del vicio, manuscrito, tres jornadas en verso, (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16443)
- (105) "Todos los españoles se ingeniaban por escapar al fantasma de inferioridad que ellos mismos habían creado; los que tenían posibilidad de obtener la nobleza la pretendían por todos los medios, incluso el fraude y el cohecho; los que no gritaban muy alto que la verdadera nobleza consiste en la virtud y el talento [...] Los que de otra cosa no podían, alardeaban de su limpieza de sangre, considerada como cualidad superior incluso a la nobleza [...] Se llegó así a establecer una multitud de compartimentos estancos, y la tragedia estaba en que cada uno quería salir del suyo para ocupar otro superior; incluso dentro de la nobleza, el simple hidalgo aspiraba a ser título, el título a la Grandeza, y aun dentro de ésta se establecieron tres clases, basadas en minúsculas diferencias.", Antonio Domínguez Ortiz: La Sociedad española ..., ed. cit., pp. 46-47.
- (106) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 111.
- (107) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación es la de padre o la de juez?, manuscrito, Tres jornadas en verso, Biblioteca Municipal de Madrid, 103-113. El Censor D. Pedro Fernández recomendó la representación de esta obra porque: "Esta pieza, se puede representar porque sobre no contener cosa contra la fe y buenas costumbres, es muy instructiva.", Idem.
- (108) Idem, Jor. I, fol. 9.
- (109) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de la ..., ms. cit., Jor. I, fol. 7.
- (110) Idem, fol. 13.

(111) Idem, jor. II, fol. 25.

(112) Antonio Valladares de Sotomayor: El Emperador Alberto I y la Adelina, tres jornadas en verso, (s. l., s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T/3421)

Tras el estreno de esta obra en el teatro de Valladolid el 7 de noviembre de 1787, el crítico del Diario Pinciano dice: "Comedia llena de preciosidades; una viuda de un militar de mérito honrada y modesta, una doncella virtuosa y humilde, un joven militar amante de su rey y honesto con su futura esposa, un artesano noble, compasivo, sencillo y leal a su monarca y sobre todo un emperador clemente, premiador de la virtud y castigador de la iniquidad; son los que aparecen en esta pieza. Los actores la ejecutaron con primor, especialmente el que representó el carpintero anciano", citado por Celso Almuíña Fernández: Teatro y Cultura ..., ed. cit., p. 162.

El Memorial-Literario, por su parte, critica: "Es un quadro en que se ven pintados con decoro y ternura las virtudes políticas del Emperador Alberto, la inocencia y honestidad de Adelina, la terneza y modestia de su madre, la maldad del Baron de Tezel para perseguir a la casta Adelina, el justo castigo que merece un traydor y perverso... Estas circunstancias apreciables que dan fondo a este drama sobre bastante regularidad en el plan y episodios, deben suplir algun defecto de apresuracion de tiempo en el inventario de los bienes del artesano Derick, y la prision, aviso y la libertad y conduccion en la carcel de la madre de Adelina.", citado por Ada Coe: Catálogo bibliográfico ..., ed. cit., pp. 83-84.

Jorge Campos, a su vez, puntualiza que: "Junto a los dos protagonistas, la pareja que reúne al amor la virtud, aparece la madre con carácter y categoría propios. Madre que también ocupa un papel semejante en El señorito mimado o la mala educación, de Iriarte.", Teatro y ..., ed. cit., p. 100.

- (113) Idem, jor. III, p. 38.
- (114) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero de Madrid, ed. cit., act. I, p. 9.
- (115) Antonio Valladares de Sotomayor: El carbonero de Londres, tres actos en verso,(s. l., s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T/2066)
- (116) Idem, act. II, p. 19.
- (117) Idem, p. 15.
- (118) Idem.
- (119) Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» ..., ed. cit., p. 66.
- (120) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit., act. 1, p.4.
- (121) Idem, p. 12.
- (122) Idem, act. II, p. 26.
- (123) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ..., ms., cit., jor. III, fol. 48.
- (124) Antonio Valladares de Sotomayor: El preso por amor ..., ed. cit., act. I, p. 11.
- (125) Idem, act. II, p. 16.
- (126) Antonio Domínguez Ortiz: La sociedad ..., ed. cit., p. 77.
- (127) De la carta XXXVIII nos parece interesante transcribir el siguiente fragmento, donde el autor critica la vanidad de un "hidalgo de

aldea": "Este se pasea majestuosamente en la triste plaza de su pobre lugar, embozado en su mala capa, contemplando el escudo de armas que cubre la puerta de su casa medio caída y dando gracias a la providencia divina de haberle hecho don Fulano de Tal.", José Cadalso: Cartas Marruecas, edición de José Sánchez Reboredo, ediciones Aubl, Gerona, 1978, p. 145. Son interesantes también las cartas XII-XIII-XXV que tratan el mismo tema.

- (128) Es la historia de Sancho Panza, que aspira a ser el Marqués de la Insula Barataria y se conforma con el título de Barón de Casa Panza. En la ceremonia de investidura se dice: "¿Juras defender que ninguno de tu familia se dedique a arte u oficio, por honesto que sea, prefiriendo que aumenten el número de holgazanes, vagabundos, inútiles en la República para todo, aun cuando se mueran de hambre? Sí, juro.", Citado por Antonio Domínguez Ortiz: La Sociedad ..., ed. cit., p. 357 y ss.
- (129) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de ..., ms., cit., jor. III, fol. 60.
- (130) Antonio Valladares de Sotomayor: El preso por amor ..., ed. cit., act. II, pp. 27-28.
- (131) Antonio Valladares de Sotomayor: El carbonero ..., ed. cit., act. III, p. 28.
- (132) Antonio Valladares de Sotomayor: El Emperador ..., ed. cit., jor. III, p. 39.
- (133) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit., act. II, p. 36.
- (134) Antonio Valladares de Sotomayor: La amistad es lo primero, manuscrito, dos actos en verso, (Biblioteca Municipal de Madrid, signatura: 1-1). Debo recordar que el autor tiene otra comedia

titulada: El amigo verdadero, pero el manuscrito es incompleto como hemos señalado antes.

Después del estreno de esta comedia, el 24 de enero de 1785, el crítico del Memorial Literario opinaba de ella en estos términos: "Segun se dixo no la habla compuesto para representar en un teatro publico, sino en una casa particular, y asi no podia ser acomodada, sino para un cierto numero y clase de gentes. Parece estaba sembrada de Letrillas y Arias, para el canto; de cuyos adornos salió desnuda al teatro, y no gustó al publico.", citado por Ada M. Coe: Catálogo Bibliográfico ..., ed. cit., p. 13.

- (135) Antonio Valladares de Sotomayor: Cuál más ..., ms., cit., jor. I, fol. 17.
- (136) Idem, jor. II, fol. 6.
- (137) Idem, fol. 9.
- (138) Idem, jor. III, fols. 19-20.
- (139) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero ..., ed. cit., act. II, p.24.
- (140) Antonio Valladares de Sotomayor: La amistad ..., ms. cit., act. I, fol. 6.
- (141) Idem, act. II, fols. 12-13.
- (142) Jean Sarrailh: La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 539-540.
- (143) Antonio Domínguez Ortiz: La Sociedad..., ed. cit., pp. 48-49.

- (144) Gaspar Melchor de Jovellanos: El delincuente honrado, en Obras de don Melchor ..., Madrid, Ediciones Atlas, 1964, T. 46 de BAE, p. 79.
- (145) José Cadalso: Cartas marruecas: Noches lúgubres, edición de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1981, p. 335.
- (146) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación ..., ms. cit., Jor. II, fols. 15-16. En la ratificación del monarca de la condena a muerte leemos: "S. M. ha considerado mucho la gravedad del delito tanto por él, como por la inmedlacion a este real sitio, e infraccion de la novissima pragmatica sobre desafios. Por todo lo qual ha resuelto qe. vs. ponga en execucion la sentencia de muerte; concediendo al reo para escarmiento de otros seis oras de tiempo, pa. qe. en ellas se disponga como Cristiano.", Idem, Jor. III, fols. 10-11.
- (147) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado ..., ed. cit., Jor. I, p. XXXIII.
- (148) Idem, Jor. II, p. LXIV.
- (149) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit., act. I, p.19.
- (150) Idem.
- (151) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ..., ms. cit., Jor. II, fol. 27.
- (152) Idem, fol. 32.
- (153) Idem, Jor. III, fol. 46.
- (154) Idem, fol. 52-53.

- (155) Antonio Dominguez Ortiz: Sociedad y Estado en el siglo XVIII español, Barcelona, Ariel, 1984, p. 399.
- (156) Idem, pp. 353 y 486.
- (157) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero ..., ed. cit., act. II, p.21.
- (158) Antonio Valladares de Sotomayor: El fabricante de paños o el comerciante ingles, ed. cit.
- (159) Idem, act. I, p. 7.
- (160) J. L. Pataky Kosove: The «comedia lacrimosa» ..., ed. cit., p. 56.
- (161) Antonio Valladares de Sotomayor: El fabricante ..., ed. cit., act. I, p.4.
- (162) Idem, act. II, p. 16.
- (163) Idem, act. IV, p. 22.
- (164) Idem, p. 25.
- (165) Paul-J. Guinard: "Sobre el mito de Inglaterra...", art. cit., p. 303.
- (166) Citado por René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 238.
- (167) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero ..., ed. cit., act. I, p. 7.
- (168) Antonio Valladares de Sotomayor: El carbonero..., ed. cit., act. I, p.1.
- (169) Idem, p. 2.

- (170) Esta comparación con Carlos III se ve confirmada si consideramos que éste: "Desde los mismos días de su llegada a España [...] El rey conversaba con todos, aun con el más infeliz, mostrándose riguroso con toda injusticia y manifestando por las contemplaciones y abusos de España. Todo el que deseaba hablarle le encontraba [...] Mandó que ningún memorial se le diese por ajena mano, sino por el mismo interesado, a quien quería ver y oír.", Vicente Rodríguez Casado: La política y los políticos en ..., ed. cit., p. 80. Otro tanto puede decirse de El Emperador Alberto I ..., ed. cit.
- (171) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit. act. I, p. 4
- (172) Antonio Valladares de Sotomayor: Rufino y Aniceta, ed. cit., act. I, p. 2.
- (173) Idem, act. II, p. 31.
- (174) María Jesús Gacía Garrosa: La retórica ..., ed. cit., p. 21.
- (175) Idem, p. 39. Puede consultarse también AA. VV.: El personaje dramático, Madrid, Taurus, 1985.
- (176) Antonio Valladares de Sotomayor: El usurero celoso ..., ms. cit., jor. III, fol. 46.
- (177) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de la virtud ..., ms. cit., jor. II, fol. 34.
- (178) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado sin delito, ed. cit., jor. I, p. III.
- (179) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero de Madrid, ed. cit., act. I, p. 13.

- (180) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ..., ms. cit., jor. I, fol. 14.
- (181) El problema de la usura era uno de los temas que causaba mucha preocupación a Valladares. Leamos su opinión al respecto: "En todos tiempos declararon los padres y docotores de la iglesia contra la usura; pero en ninguno consiguieron desterrarla a raíz. En el presente es exerciatada tan escandalosamente, que algunos por si o por terceras personas, sin temor de Dios ni de la justicia, emplean sus caudales en tan ilícito ejercicio, arrastrados del sordido interés que les produce, que no es nada menos que triplicar al año lo que en él invierten.
- Para estas almas de perdernal, que esperan que el necesitado los busquen en sus aflicciones, para acabar de arruinarlos en sus remedios, no sirven presentarles obras que les declaren las tremendas censuras que tiene fulminadas las iglesias contra tales delincuentes [...] mas si para estos no sirven de correctivo, tal vez serán útiles a aquellos que poco o mal enterados de lo que sobre la usura ordena la religión, lleguen a reconocerlos, y se consiga de tan pecaminoso comercio separarlos.", Nuevo Semanario Erudito, II, ed. cit., pp. 155-56.
- (182) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ..., ms. cit., jor. I, fol. 5.
- (183) Emilio Cotarelo y Mori: Isidoro Máiquez ..., ed. cit., p. 390.
- (184) Antonio Domínguez Ortiz: Hechos y figuras del siglo XVIII español, Madrid, Siglo XXI, 1973, p. 205.
- (185) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación ..., ms. cit., jor. II, fol. 16.

- (186) Antonio Valladares de Sotomayor: El dichoso por ..., ms. cit., jor. I, fols. 17-18.
- (187) Antonio Valladares de Sotomayor: El Emprerador Alberto ..., ed. cit., jor. II, p. 31.
- (188) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero de ..., ed. cit., act. I, p. 6.
- (189) Antonio Valladares de Sotomayor: El carbonero ..., ed. cit., act. I, p. 6.
- (190) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero ..., ed. cit., act. I, p. 4.
- (191) Antonio Valladares de Sotomayor: Rufino y Aniceta, ed. cit., act. II, p. 30.
- (192) Antonio Valladares de Sotomayor: El trapero ..., ed. cit., act. II, pp. 27-28.
- (193) Antonio Valladares de Sotomayor: El preso por amor..., ed. cit., act. I, p. 5.
- (194) Idem, act. I, p. 12.
- (195) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de la virtud ..., ms. cit., jor. I, fol. 14.
- (196) Idem, fol. 15.
- (197) Idem, jor. II, fol. 28.
- (198) Idem, jor. I, fol. 15.

- (199) Antonio Valladares de Sotomayor: El Emperador ..., ed. cit., jor. I, p. 13.
- (200) Idem, jor. III, p. 32.
- (201) Antonio Valladares de Sotomayor: El carbonero ..., ed. cit., act. II, p. 19.
- (202) Antonio Valladares de Sotomayor: El vinatero de Madrid, ed. cit., act. I, p. 15.
- (203) Idem, p. 17.
- (204) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vinanderas ..., ms. cit., jor. II, fol. 26.
- (205) Antonio Valladares de Sotomayor: El fabricante de paños ..., ed. cit., act. II, p. 11.
- (206) Leemos: "El comerciante inglés, comedia nueva en prosa en cinco actos, Barcelona, en la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Librería. 35 pp. 21 cm. BII 44144", Francisco Lafarga: Las traducciones ..., ed. cit., p. 75.
- (207) María Jesús García Garrosa: La retórica de las ..., ed. cit. p. 200.
- (208) Luzán, por ejemplo, a pesar de de su exigencia de cumplir las reglas, reconoce que: "es muy difícil el observar la unidad de tiempo con exactitud, y que son pocos los que la han observado perfectamente; y por esto los buenos poetas han compuesto muy pocas obras dramáticas, y éstas con mucho estudio y trabajo, [...] Pero por esto no dejará de ser la unidad de tiempo lo que en si es, y lo que dicta la razón y la verisimilitud.", La poética ..., ed. cit., pp. 460-461.

- (209) María Jesús García Garrosa: La retórica ..., ed. cit., p. 27.
- (210) Idem, p. 233.
- (211) Leamos la opinión de Luzán respecto a la comicidad en la comedia:
" no puedo dejar de advertir que hay dos especies de graciosidad,
una noble, otra vulgar, tan diversas entre sí como lo bufón y lo
discreto. La una es ingeniosamente aguda y noblemente festiva; la
otra suele rozarse en equívocos indecentes y en frialdades propias
de la plebe.", La poética ..., ed. cit., p. 533.
- (212) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación ..., ms. cit.,
jor. III, fol. 13.
- (213) Antonio Valladares de Sotomayor: A suegro ..., ed. cit., jor. III, p.
271.
- (214) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado ..., ed. cit., jor. I, p.
XXV.
- (215) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más ..., ms. cit., jor. I, fol.
12.
- (216) Antonio Valladares de Sotomayor: La amistad es ..., ms. cit., act. II,
fols. 10-11.
- (217) Antonio Valladares de Sotomayor: Rufino y Aniceta, ed. cit., act. I,
p. 8.
- (218) María Jesús García Garrosa: La retórica ..., ed. cit., p. 235.
- (219) Antonio Valladares de Sotomayor: La hija fingida, ms. cit., jor. III,
fol. 52.
- (220) Antonio Valladares de Sotomayor: Efectos de la virtud ..., ms. cit.,
jor. I, fol. 20.

- (221) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación ..., ms. cit., jor. II fol. 13.
- (222) Antonio Valladares de Sotomayor: El Emperador Alberto I ..., ed. cit., jor. II, p. 24.
- (223) Antonio Valladares de Sotomayor: ¿Cuál más obligación ..., ms. cit., jor. III, fol. 16.
- (224) Antonio Valladares de Sotomayor: El culpado ..., ed. cit., jor. III, pp. XCI-XCII.
- (225) Antonio Valladares de Sotomayor: Las vivanderas ..., ms. cit., jor. III, fol. 49.
- (226) María Jesús García Garrosa: La retórica ..., ed. cit., p. 212.

CAPÍTULO QUINTO

LA COMEDIA DE MAGIA

5. INTRODUCCIÓN AL GÉNERO

El origen de la comedia de magia se remonta a la época de los trágicos griegos. Sin embargo, empieza a ser explotada en España con La Celestina y más tarde con El Caballero de Olmedo (1620) de Lope de Vega (1). Pero quizás el ejemplo teatral, propiamente dicho, más temprano de este género sea la Comedia de Rubena (1562) de Gil Vicente y La cueva de Salamanca (1622) de Juan Ruiz de Alarcón. Posteriormente, se fijó casi definitivamente la comedia de magia, como género, con El jardín de Falerina (1629), El mágico prodigioso (1637), ambas de Calderón de la Barca, y Los encantos de Medea (1640) de Rojas Zorrilla (2).

Durante las primeras décadas del siglo XVIII se configura la comedia de magia y se convierte en la fórmula más importante de toda la centuria. De manera que podemos considerar que es el "Siglo de Oro" de este género; no solamente por su número, sino porque se compusieron series de tres, cuatro, cinco y aún más partes o comedias sobre un mismo asunto y continuación unas de otras.

Una de las primeras obras de magia del siglo ilustrado, estrenada en el teatro del Príncipe en 1709, es Duendes son los alcahuetes y Espíritu foletto, de Antonio Zamora, en dos partes (3). No tiene las grandes apariencias de las cortesanas del Buen Retiro, porque el teatro no lo permitía por sus cortas dimensiones, ni los empresarios podían sufragar los enormes gastos que suponían aquellas funciones. Pero no escasean las apariciones y fugas imprevistas, y las transformaciones de personas en cosas y viceversa.

No obstante, es José Cañizares a quien se puede considerar como el gran proveedor de estas obras dramáticas durante la primera mitad del siglo. En 1710 estrenó Los mágicos encantados; en 1713 y 1714 Don Juan de Espina en Milán y Don Juan de Espina en su patria respectivamente (4).

En 1715 aparece Juan Salvo y Vela con la primera parte de su famosísima comedia El mágico de Salerno. Pedro Vayalarde que será seguida de otras cuatro en 1716, 1718, 1719 y 1720 sucesivamente. En este último año, Cañizares presentó al teatro su comedia musical La mágica Cibeles en dos partes. Pero antes de esta fecha, Cañizares se había servido de una historia francesa, cuya protagonista era Marta Brossier, para componer su comedia El asombro de Francia: Marta la Romarantina en dos partes. La obra fue continuada por otros autores hasta más de cinco partes sobre el mismo asunto. La primera parte de Cañizares fue estrenada en el teatro del Príncipe el 7 de noviembre de 1716 con un clamoroso éxito, lo que animó al dramaturgo a escribir la segunda. Un anónimo compuso El asombro de Francia. Marta la Romarantina. Tercera parte de un ingenio de esta corte. La cuarta pertenece a Manuel Hidalgo bajo el título de Marta la Romarantina. Luego aparece una Marta aparente por el madrileño Francisco Antonio Ripoll, que en algunos catálogos, como el de la Barrera (5), se le atribuye la autoría de la tercera parte. El actor José Concha, por su parte, escribió Astucias del enemigo contra la Naturaleza. Marta Imaginaria, segundo asombro de Francia como continuación de las anteriores. Luego en 1762, Ramón de la Cruz escribió Marta abandonada y carnaval de París, donde resucita a la maga y hace intervenir a los mismos personajes.

En 1739, Cañizares volvió a presentar una comedia nueva de magia con el título de El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia. Dos años más tarde, hizo representar una segunda parte de la misma obra. La tercera se titula: La unión es muy poderosa y Lidio mágico Giges fue escrita, según la Barrera, por Herrera Barrionuevo. La cuarta y última parte cuyo título es: Amor y constancia vencen en amor las inconstancias. Parte cuarta del anillo de Giges, la compuso el cómico Manuel Guerrero y la llevó a las tablas el 28 de enero de 1747.

A continuación, el propio Cañizares estrenó en el carnaval de 1741 El asombro de Jerez. Juana la Rabicortona. Antonio de Estrada y Bustamante presentó, a su vez, al teatro en 1742 su comedia El asombro de Argel y

mágico Mahomat. Poco después, Antonio Merano y Guzmán llevó a las tablas una obra suya en dos partes en 1749 y 1750 que se titula: En vano el poder persigue a quien la deidad protege y mágico Apolonio.

A parte de estos títulos, hay otras muchas comedias de autores desconocidos o de poca fama en la primera mitad de la centuria. En la segunda, nos encontramos en 1760 con una pieza de Manuel Fermín de Laviano que se titula No se evita un precipicio si se falta a la deidad y mágico Fineo. El cómico José Concha, por su parte, dio a la escena en 1775 su obra Vence un error a un favor por conseguir un amor y mágico gaditano.

Parece que la figura más destacada entre los cultivadores del género, en la segunda mitad del siglo, es la de nuestro dramaturgo Antonio Valladares. Quiso ser el Cañizares de finales de la centuria dado el número, nada despreciable, de comedias de magia que compuso y llega a la media docena más o menos. Las escribió con la habilidad que caracteriza a los autores populares. Pudo aportar algunas novedades sobre el concepto de la magia, como apunta Gabriela del Monaco, y es que la magia no es una ciencia maligna y el mago se convierte de esta manera en un sabio (6) Por el contrario, Caro Baroja tiene otra opinión de nuestro autor:

"Dicen que, en el caso de Lope, la fecundidad dañó a su genio. En el caso de Valladares de Sotomayor no parece que dañó nada, porque era poeta de circunstancias, de los que no piensan más, que en cosas efímeras, y, así, al comienzo de su carrera, escribió comedias de Magia y al final, cantó a Fernando VII o al pobre Empeñinado en plena apoteosis." (7)

Creemos que es una acertada opinión ya que la hemos comprobado al hablar en los capítulos anteriores de su comedia histórica y sentimental y lo haremos ahora analizando sus dramas de magia. Pero antes, conviene repasar lo que pensaban los intelectuales, el público y la prensa de la época respecto a la comedia de magia.

El gran preceptista español del siglo XVIII Ignacio de Luzán, define las comedias de teatro, entendiéndose de magia, diciendo que son aquellas que "se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas." (8) y se muestra poco partidario del excesivo aparato teatral y de la música en estas obras. Coincidente es el punto de vista ideológico de Jovellanos con el de Luzán y demuestra que a uno y a otro no le agradaba lo excesivamente imaginativo de la comedia de magia, que produce "ilusiones" visuales, que son como obra de "encanto". Más tarde, Leandro Fernández de Moratín se burlaba, con mucho sarcasmo, de las comedias y de los autores de magia en estos términos:

"Si del todo la pluma desenfrenas
date a la Magia, forja encantamientos,
y salgan los diablillos a docenas,
aquí un palacio vuela por los vientos,
allí un vejete se transforma en rana,
todo asombro ha de ser, todo portentos." (9)

Lo que al mérito literario de estas obras se refiere, hay una unanimidad entre los críticos sobre su escasez y decadencia, máxime cuando se trata de los autores que las escribieron en la época en que ya era general la postración de la escena española.

El éxito popular mayoritario de estas comedias se debe principalmente a la brillantez de su puesta en escena, que denota el desarrollo de la decoración y de la tramoya escénica. Nuevas máquinas que permiten vuelos, transformaciones, hundimientos y apariciones (10). Este espectáculo circense admiraba y gustaba mucho a un público que entendía el teatro en su fundamental función lúdica (11). Se presentaba en el tema y en el artificio escenográfico. La utilización de todos estos recursos es síntoma de una exagerada complejidad posbarroca que suscitó la ironía de los neoclásicos con Moratín a la cabeza, como acabamos de ver.

Conviene recordar la atracción que estas comedias tenían para un público popular crédulo e ignorante, que trataba con admiración y respeto

el mundo de la magia desde hacía mucho tiempo. En este sentido son conocidos los esfuerzos del Padre Feijoo para combatir las supersticiones. No obstante, estas creencias tradicionales de raigambre mixta - hebrea, arábiga y gitana (12) -, seguían vivas en el siglo XVIII.

Aunque el éxito popular de las comedias de magia es una cuestión indiscutible, como bien lo ha demostrado René Andioc con sus perfectas estadísticas, parece que no todo el público estaba conforme con estas piezas. Prueba de ello son las numerosas cartas dirigidas al Director del Correo de Madrid criticando las comedias de magia. Hemos elegido una que nos parece muy interesante, en la que se lee:

"Muy señor mío: Vengo de ver representar la antigua y ruidosa comedia el Mágico de Salerno en el corral del Príncipe; y el disgusto con que he estado allí, me pone la pluma en la mano, con el fin de dar algun desahogo a mi fastidio, notificándolo a Vmd. [...] Apenas desemboqué en el patio, tendí la vista por todas partes en busca de asiento; pero en vano, porque todos estaban ocupados [...] En efecto volví acia el embudo, y me costó inmenso trabajo encañarme en él, y salir [...] Comenzó luego la funcion por una overtura musical de las 4 ó 6 que turnan todo el año, y tienen ya fatigadas nuestras orejas. Levantose un viejo telon, y lo primero que se presentó a la vista del público, fue el diablo: mire Vmd. qué entrada, para que en ninguna de las de su clase hay que esperar un grano de sustancia. Por consiguiente no dan pasto al ánimo, ni ofrecen buenos sentimientos. La única utilidad que pueden dar de sí, se reduce al deleite de la vista, o a la suspension de la imaginacion, quando las decoraciones son agradables, y quando se executan las tramoyas con artificio delicado y oculto. Nada de esto hubo en el dicho Mágico de Salerno. Las perspectivas de jardines, salones, sc. son tan comunes que estamos cansados de verlas. Los hundimientos tambien lo son, y ademas, se conoce, sin discurrir nada, como se executan [...] Discurrí que los intermedios me consolarían en mi disgusto; pero me engañé, pues ademas de la poca sustancia de ellos (cosa que observo tiempo hace) era muy zarramplina la música de las tonadillas." (13)

Si este es el testimonio de uno, otro plantea unas propuestas para mejorar las condiciones de los teatros, de las que destacamos estas: anunciar el programa de la función en carteles impresos, venta anticipada de entradas para evitar el exceso del número de espectadores, prohibir la venta de agua dentro del teatro e instalar dos "retretes y sumidores cerrados con tapa y puerta" para evitar el "hedor intolerable" (14).

Otro lector señala:

"[...] Muchas veces hemos visto representar en nuestros teatros algunas comedias buenas, y han habido entradas iguales a los productos que traen El convidado de piedra, Marta la Romarantina, el Mágico de Salerno, El catalan Sarrallonga y otras de esta jaez, destructoras del buen gusto y corrompedoras de las buenas costumbres." (15)

El crítico del Memorial Literario, a su vez, cuestiona estas piezas: "son las mas desarregladas del teatro. ¿Que cosa mas inverosímil que pedir D. Juan de Espina a su favorecido Beneficios y Abadías, quando si el Magico fuera tan poderoso como se pinta, se pudiera hacer Papa? [...] ¿Qué desorden mayor que el que se observa en el Magico de Salerno y en el Brancanelo? ¿Y qué estupidos personajes que suponiendose de alta gerarquia, se pintan tan bobos como los mas inocentes Mamelucos? [...]" (16).

Aunque la comedia de magia no perdió nunca interés a nivel popular, en los últimos decenios del siglo, empezamos, sin embargo, a notar un gradual agotamiento de sus temas. Los autores intentan reavivar el género introduciendo asuntos exóticos, patéticos o militares. A pesar de ello, sigue gustando y logrando éxito hasta casi la mitad el siglo XIX. En 1829 se estrenó con una aceptación mayoritaria la comedia de Grimaldi titulada La pata de cabra, que es una adaptación de Le pied de mouton (1806) del francés Martainville. Prueba de la buena acogida por parte del público a esta obra, es el testimonio de José Zorrilla. Su padre, que era superintendente de policía, visó 72.000 pasaportes con la justificación de "pasa a Madrid a ver La pata de cabra." (17). A esta adaptación siguieron

varias obras originales de autores románticos como La redoma encantada (1839) y Los polvos de la madre Celestina, ambas de Hartzenbusch.

5.1 TÍTULOS Y CRONOLOGÍA

Como hemos señalado antes, Valladares aporta seis títulos de comedias de magia, aunque alguna de ellas plantea problemas de dudosa autoría. En cuanto a las fechas de composición, no son conocidas con precisión por lo que atenderemos a la fecha de representación o de censura, y que a continuación citamos:

- La más altiva arrogancia postró unida España y Francia y gran triunfo de Roma (1773)
- El mágico del Mogol (1782)
- Esposa y trono a un tiempo, y el mágico de Serbán, también conocida con el título de El mágico de Astracán (1782)
- Samir y Nircea (1793)
- El mágico catalán (1813)
- El mágico de Eriván (1816)

En lo que a motivos o temas de estas comedias se refiere, la figura del rey y la institución real, encuentran en ellas mucho eco. De forma bastante general se plantean dos cuestiones: una, la primera, hace referencia al carácter tiránico del rey. La segunda suele ser el enfrentamiento de dos soberanos, uno joven y otro viejo, sin mantener, por lo general, la tradicional postura de la sabiduría al rey anciano y al joven le otorga la inconsciencia. Por lo que respecta al primer punto, se da una identificación entre las palabras tirano y usurpador que vienen a significar

lo mismo. En las comedias de Valladares de Sotomayor encontramos este uso de modo sistemático. Veamos ahora cómo plantea nuestro dramaturgo estos temas, exponiendo el argumento de sus obras.

El argumento de La más altiva arrogancia ... ya lo vimos al hablar de la comedia histórica. Sólo destacamos que la acción comienza con un monólogo del mago Traton, quien aparece "sobre un grupo de nubes", en el que dice:

Trat. : Sobre este adusto vapor,
que a mis Mágicas ydeas,
sirve de Carro volante
entre los cielos i tierra.
Corro, giro, Buelo, y doi
a todo el orbe la buelta;
y pues para mis intentos,
la mejor campaña es esta
Embrion de fuego i de viento,
al Ymperio de mi ciencia
transformate en un Dragon. (18)

En El mágico del Mogol (19), Hircán llega a Agra, corte del Mogol, sobre un "feroz Dragon" acompañado de Orman, su criado, en busca de su padre, según le recomendó su maestro en la magia Amur. Éste, antes de morir, le dijo:

"... al punto
que yo espire, y que a mi cuerpo
sepultes, salgas de Tauris,
ciudad de mi nacimiento
en Persia, y busques la dicha,
que le deviste a los Cielos,
y te usurpé en el Mogol.
Yo con mi ciencia preveo,
que allí llegarás a ser

feliz: Conserva en tu pecho
el retrato de tu Madre" (20)

Nada más terminar de informar a su criado de esta decisión, ambos se encuentran con una horrible imagen, ya que el escenario representará una "dilatada playa cubierta de cadáveres de persas, Alfanges, y puñales". Entre los muertos se encuentran dos sobrevivientes: Delia, que en realidad es Semira - la emperatriz del Mogol - sin saberlo, y Hasán, su supuesto padre. Éstos cuentan a Hircán el suceso y motivo de tantas muertes. Todos deciden irse a la corte, quedando en que Hircán pasará por hijo de Hasán y hermano de Delia, para evitar los problemas, dada la circunstancia de enemistad entre persas y mogoles.

Casualmente, el gran visir del Imperio y padre desconocido de Hircán, Timur, estará de caza en la misma zona, en compañía del capitán de la guardia Razén. Se dirigen a los extraños pidiéndoles que se identifiquen. Delia cuenta su desgraciada historia y cómo llegó a este puerto después de una tempestad; haciendo un descanso en la playa, el capitán del barco en que viajaba, bajo el efecto del licor, intentó violentarla lo que provocó una matanza.

Al conocer que el gran visir se llama Timur, Hasán expresa su admiración, puesto que Ramir le había hablado de él hace veinte años. Timur, al escuchar este nombre, empieza a sospechar que Delia es Semira porque se la había conñado, siendo niña, para salvar su vida de la tiranía de Corosman, padre del actual Emperador, que usurpó el trono y mató a Abenaga, padre de Semira. Timur ofrece llevarles a la corte y, a partir de ahí, empiezan las "maravillas" de la magia de Hircán.

Por otra parte, el intruso Emperador del Mogol, Orosmin, se siente inquieto y preocupado; cuando Rojana, su amante y hermana de su valido Ormun, le pregunta por el motivo de sus penas le contesta:

Oros. : ... Semira;
la hija de Abenaga, a quien del trono

hecho mi padre; ya este no perdono
 me dejase una causa que me aflija,
 dando la muerte al padre, y no a la hija;
 Pues esta, si es que vive, siempre creo
 que al trono aspirará; y si me veo
 con esta imagen, tan tremenda y fuerte
 que las sombras me asaltan de la muerte. (21)

En esta situación, llega Ormun para informar a Orosmin de "una deidad" que "las almas arrebató" y que trae Timur. El Emperador, escuchando estos elogios, no puede esperar y decide salir al encuentro de esta belleza. Llegando a ella, le declara su amor; Hircán obsequia a Orosmin con una de sus "maravillas", haciendo transformarse un puente en "la vista de un magnífico palacio, con puerta, y balcones útiles. Por este se asoman algunas Damas". Viendo este prodigio, Orosmin cree encontrar el remedio para sus adversidades en la ciencia de Hircán:

Oros. : Dame los brazos, Hircan:
 Tu eres Mago: ya lo entiendo:
 y tú eres quien has de dar
 a los males que padezco
 tan sensible, y tan crueles
 satisfaccion. (22)

La segunda jornada comienza con un diálogo en el que Hircán es encargado por Orosmin de averiguar si vive Semira y su paradero, no obstante, el mago advierte:

Hir. : aunque a la Magia no están
 estos Arcanos sujetos,
 yo haré tantas diligencias
 para su descubrimiento. (23)

Al irse Hircán, se le cae el retrato de su madre sin darse cuenta. Poco después llega Timur y lo encuentra, reconociendo que es el de su mujer.

Vuelve Hircán a buscarlo y de esta manera, ambos descubren que son hijo y padre, manteniéndolo en secreto. Al mismo tiempo informa a Hircán de que Della es Semira, la perseguida Emperatriz. A partir de aquí comienzan las peripecias para restaurar la legitimidad al Imperio:

Tim. : Pero conserva, hijo mío,
 en tu pecho este secreto:
 que a los Baxaes y Visires,
 mis confidentes y deudos,
 hoy descubriré a Semira,
 y entre todos dispondremos,
 que vuelva a ocupar el trono,
 que heredó de sus abuelos. (24)

En otro pasaje, Hircán asiste, oculto, a un encuentro entre Della y Orosmin en el que éste le expresa su deseo de casarse con ella; Della se niega a ello, por lo que el Emperador se enfurece y se va amenazándola. Hircán sale y desvela a Della el secreto de su verdadera condición de legítima heredera del reino. A esta reunión se incorpora Timur con los grandes para jurar su lealtad y decisión de "echar del trono al tirano".

Paralelamente, Ormun, impulsado por el amor a Della y el odio a Orosmin, intenta convencer a éste de que Della es Semira, ignorando que en realidad lo es, para condenarla a muerte y lo consigue. Cuando Orosmin manda prender a Della, Hircán utiliza su ciencia para salvarla desapareciendo con ella. Después sabemos por boca del valido que:

Ormun : ... la corte está
 por Semira sublevada;
 quiere ponerla en el trono
 pues su Emperatriz la llama. (25)

Vuelve a aparecer el mago pidiendo a Orosmin que reúna a toda la corte para cumplir su promesa de presentar el cadáver de Semira. Una vez

reunida, Hircán hace que "El canapé se transforma en un féretro, y sobre él se vé a Semira degollada".

Después de este "prodigio", Hircán se dirige a la corte con estas palabras:

Hir. : Vuestra Emperatriz es esa
 Mogoles. Y pues llorarla
 sabéis difunta; yo creo
 que viva sabéis amarla.
 Pues ya viva la tenéis
 Llegad todos a adorarla. (26)

Efectivamente, Semira aparece viva porque: "El Féretro se transforma en un Trono magnífico, y en él sentada Delia". Ante esta situación, Orosmin movilliza sus ejércitos. Una vez cercados, Orosmin les pide que le entreguen a Delia. La respuesta de Hircán es hacer resucitar al Emperador Abenaga quien afirma que Semira vive. Viendo este nuevo "portento", los adversarios se dan a la fuga, incluido Orosmin.

En la tercera jornada, Ormun finge ser leal a Semira y consigue hacerla caer, con Hircán y Timur, en la trampa de Orosmin. Sin embargo, Hircán no quiere utilizar la magia para salir del apuro con el fin de comprobar que Semira le ama sinceramente.

Finalmente, los vasallos leales llegan a la cárcel, en el mismo momento en que iban a ser ejecutados Hircán y Semira, reclamando la coronación de la legítima reina y la expulsión del tirano. Éste acepta la abdicación, prometiendo ser un leal vasallo y reconociendo su injusticia y tiranía por lo que será perdonado.

Como puede verse, aunque la comedia es de magia, tiene, sin embargo, otros ingredientes de otros géneros teatrales como batallas, sitios y amores. Éstos constituyen los elementos imprescindibles para representar el espectáculo completo que tanto gusta al público.

No obstante, la obra comienza con una crítica mordaz a la sociedad por la falta de la amistad desinteresada. Nada más aterrizar el mago y su criado, éste prefiere quedarse en el cielo porque:

Orma. : ... vemos
 sobre la tierra otra cosa
 que hombres viles, y embusteros?
 ¿se vé mas, que amigos falsos,
 que aplauden quando hay dinero,
 y quando ese falta, faltan,
 a lo fiel, y verdadero?
 ¿Pues si de ellos tanto abunda,
 quien há de tratar con ellos?
 Esto es en quanto a los hombres;
 mas tocante al bello sexo,
 que hay señor? Hai Garrapatas,
 que agarran a un clavo ardiendo,
 y otras cosas, que mejor
 se explican con el silencio.
 Esto hai en la tierra: con que
 mejor fuera estar de asiento
 inmediato a las Estrellas,
 cuyo semblante sereno
 siempre es uno, y nunca sabe
 usar de estos fingimientos. (27)

Según René Andioc, esta obra fue estrenada en el teatro de la Cruz al término de la temporada 1781-1782 (28) Parece que el éxito que la obra alcanzó en esta ocasión hizo que los reformadores la eligieran para reponer en la temporada 1800-1801 con el fin de paliar un déficit alarmante. El Diario de Madrid anunciaba el 22 de diciembre de 1800: "En virtud de la gracia concedida a los actores de los coliseos del Príncipe y de la Cruz, para representar en cada año un dragma (sic) elegido a su arbitrio (sic), y que no sea opuesto a la religion, ni al estado, en el de la calle del

Príncipe se representa la pieza intitulada: El príncipe del Mogol; con dos tonadillas nuevas y un saynete por fin de fiesta: a las quatro y media." (29)

Se trataba de El mágico del Mogol, de Valladares, cuyo título fue modificado en aquella ocasión; la obra produjo una recaudación total de 115.374 reales en diecinueve sesiones (30), lo que evidencia su popularidad.

En Esposa y trono a un tiempo, y el mágico de Serbán (31), el mago y miembro de la familia real de Serbán, Arfanes, llega al reino de Astracán en una misión de rescate de su primo y príncipe, Hazán, que había caído prisionero del tirano rey de Astracán, Cambuco, en una batalla entre ambos reinos. La misión incluye, asimismo, salvar a la legítima heredera de la corona de Astracán, Nirena, en prisión desde la caída de su padre. Este encargo fue hecho a Arfanes por el propio rey de Serbán:

Arf. : El Rey su Padre y mi tío

.....
me llamó, y sabiendo que
la Maga ciencia profeso
tan altamente, mandóme
que dispusiese algun medio
con el que pudiese a su hijo
darle libertad. Y aunque esto
me era fácil, de Nirena
la dura opresión sintiendo,
y una impresion que subsiste
en lo interior de mi pecho
...; me mueven
a verla, y a lo que intento

.....
no solo logre Nirena
el Trono de sus abuelos,
sino que mi amor consiga
el dulce bien que apetezco, (32)

La llegada del mago y su criado Armico sobre un "monstruo" tiene lugar, casualmente, en el bosque donde está encarcelada Nirena, estando prohibida la entrada a este lugar a cualquier extraño. Mientras Arfanes ofrece su asilo y ayuda a Nirena, llegan los guardias y le detienen. En seguida utiliza su "ciencia" para transformar un árbol en una fortaleza, causando la admiración y espanto de sus contrarios. Después, declara su condición de embajador del rey de Serbán y que desea ver al rey Cambuco. Éste, que a su vez ha reunido a la corte para comunicarle su voluntad de casarse con Nirena y devolverle de esta manera su trono, recibe al emisario. En la audiencia le pide declarar su propósito, Arfanes le contesta:

Arf. : Al Príncipe Hazán su hijo,
te pide por mí, y que luego
la Corona de Astracán
se la entregues a su dueño, (33)

Cambuco ve en esta solicitud la oportunidad para conseguir sus designios. Llama a su Ministro Rusbal que sale con una bandeja sobre la cual está colocada la corona, junto a la que pone un puñal. Cambuco anuncia que si Nirena, que está presente, quiere la corona, tiene que aceptar casarse con él y que si no, con el puñal la mataría. Su pretensión es rechazada valientemente por ella, prefiriendo morir a unirse a él. Interviene Arfanes con su magia, presentando a Cambuco un "trono enlutado". Éste, entre asombrado y furioso, manda que se conduzca a todos al jardín donde enfrenta al mago con su primo. El tirano rey de Astracán pretende ejecutarlo a la vista de todos. Pero, por obra de Arfanes "El jardín se transforma en Marina, y la fuente en Baxél, que se hace a la vela con Nirena, Hazán, Arfanes y Marineros." Con esta absurda fuga, que nos recuerda la de Pedro Vayalarde, termina la primera jornada.

La segunda comienza con un Cambuco furioso y agitado. Su ministro Rusbal le tranquiliza y le aconseja acabar con todos sus adversarios. Apenas sale Cambuco de escena, y entran Cambaces y Sofiro, Arfanes les

sorprende y se ponen los cuatro de acuerdo para restaurar la legitimidad y castigar a Cambuco.

Mientras, uno de los guardias comunica haber visto al mago en el bosque; Cambuco ve en seguida su esperanza de vengarse y manda al general de sus ejércitos:

Camb. : ... ve, Sofiro,
y un número de mis guardias
bien grande, harás que esté pronto
al instante ...

.....
El bosque le cercarémos, (34)

El rey manda asaltar la gruta donde se refugian sus enemigos, mientras él se encarga de vigilar la salida. Arfanes se presenta, disfrazado, ante Cambuco:

Arf. : ... yo soy
Bebekam aquel gran Mago
que a la Turquía, a la Persa,
y a la Tartaria ha asombrado.
Yo sé que el príncipe Arfanes
que es en esta ciencia sabio,
te ha puesto en la situacion,
en el infeliz estado
de necesitar mi ciencia,
y vengo a darte mi amparo. (35)

De esta manera, Arfanes consigue engañar a Cambuco y hace que se reúna con sus guardias y oficiales nada menos que, ¡en el Paseo del Prado! para complacer a Nirena:

Arf. : ..., he pensado
juntar a todos en un

paseo tan celebrado,
 que es el mejor de la Europa,
 y está en el Centro Christiano,
 y gran Corte de la España;
 y ahora acaban de adornarlo
 de una fuente entre otras que es
 de la Escultura Milagro. (36)

Viendo esto, Cambuco se da cuenta de que ha caído en la trampa e intenta agredir al mago, quien le aclara:

Arf. : ... La Mágla
 uso solo, porque tenga
 cumplimiento la justicia,
 que tu a Nirena le niegas. (37)

Y precisamente por la magia hace que Nirena aparezca "en un Carro Triunfal, tirado de dos Rinocerontes...". Ella promete perdonar a Cambuco si se rinde y reconoce sus maldades, pero él rehúsa e insiste en sus intentos de dar muerte a Nirena. En esta situación, Arfanes hace salir "dos Negros con cadenas" y les manda encarcelar al tirano. Nirena, a su vez, es aclamada por sus partidarios como su legítima reina y aquí termina la segunda jornada.

No obstante, creemos que la obra tendría que haber finalizado así. Pero el autor hace una tercera jornada que, sin embargo, nos parece innecesaria porque hasta aquí el desenlace es el habitual, ya que se ha restablecido el trono usurpado y castigado la perfidia.

La tercera jornada comienza con un discurso de Arfanes ante la reina y los grandes, a través del cual sabemos que el mago pretende abandonar, provisionalmente, Astracán. En realidad, esta ausencia es fingida y su objetivo lo declara a la reina:

Arf. : ... Yo pretendo

no solo instruirme con ella
de los que os son mas afectos,
o mas contrarios, sino
disponer que todo el Reyno
proteja vuestra justicia,
que es sola por la que exerzo
oy mi Magia... (38)

A pesar de que el acto anterior terminó con la prisión de Cambuco, en la escena siguiente a este parlamento aparece libre sin dar explicación de cómo o cuándo ha sido puesto en libertad. De todas formas, Rusbal descubre el secreto de haber escondido a Nirena en casa de Cambaces; por lo que deciden darle muerte a ella y a sus protectores. No obstante, Arfanes reaparece en el tiempo oportuno y descubre a los traidores. Cambuco, por su parte, se niega a pedir perdón y opta por suicidarse:

Camb. : Con este puñal. [le saca y se da]
Oh, Dios! Rablando muero. (39)

Mientras Rusbal es condenado a muerte y, al conocer la sentencia, pronuncia esta moraleja:

Rus. : El premio
de las maldades, es este.
El de la virtud, le advierto
en Nirena. ¡Aunque es ya tarde,
bien lo conozco y confieso!
Mi avaricia me cegó!
La ambición fué el vil objeto
de mi corazón! ¡Y hoy ella
me da el pago, que merezco!
Vamos a morir, Niston:
y quede al mundo un exemplo
con mi muerte miserable,
que pueda enseñar a aquellos

que pensasen como yo,
que así acaban los perversos! (40)

Según René Andioc, esta comedia sobresalió en la temporada 1781-1782. Se representó durante veinticuatro días de diciembre a enero en el teatro de la Cruz, con una media de 5818 reales por sesión. Algunas entradas sobrepasaron los 9.0000 reales (41). Por su parte, el Diario de Madrid anunciaba el día 23 de diciembre de 1801 la reposición de la obra: "En la calle del Príncipe, se representará la pieza titulada: El Mágico de Astracán; se cantará una pequeña pieza de música nueva, original, y se incluirá con un buen saynete..." (42). En esta ocasión, la obra duró catorce días y produjo un total de 90.275 reales (43).

El argumento de Samir y Nircea (44) es muy parecido al de la comedia Lealtad, traición e inocencia o Sifiro y Etolia, que ya hemos señalado al hablar de la comedia histórica.

Elanto vive en la montaña con su criado Calman; un día encuentra a un hombre perdido, Mentor. Le recoge en su gruta y éste, que es en realidad la Diosa Minerva, reconociendo este favor, quiere devolvérselo. Para ello, pide que le cuente el motivo que le pone triste diciéndole:

Ment. : ... de ti saber quiero
si alguna aflicción padeces.
Nada me ocultes, creyendo
que tal vez de tus pesares
esta en mi mano el remedio. (45)

Elanto le empieza a contar que no conoce a sus padres y que Oristenes es a quien debe reconocer como tal por haberle criado. Poco antes de su muerte, Oristenes le prometió revelar el nombre de su verdadero padre, pero la muerte lo impidió.

Mentor consigue descifrar los papeles que dejó Oristenes, descubriendo que Elanto es hijo de Uripes y Clarisea, príncipes de Creta.

Su tío Ormundo quiso usurpar el trono a sus propios hermanos mayores; al nacer Elanto, le secuestró y mandó a Oristenes matarle. Pero éste, fiel a sus príncipes, huyó con él, haciéndose padre y maestro del niño que es en realidad el príncipe Samir, cuyos padres habían muerto. Nircea, que es su prima, es también heredera del reino usurpado.

Al morir los padres de Nircea, su tío es elegido como regente de Creta hasta que tenga la princesa la edad de gobernar. Una vez, teniendo que entregar el poder, Ormundo dispuso un atentado contra la vida de la futura reina. Encarga a Arfilao, uno de sus validos, a darle muerte en el bosque y volver con su ropa y joyas para probar, ante la corte, que las fieras la devoraron y de esta manera se proclama rey.

Cuando Ormundo se dispone a posesionarse de la corona, sale uno de los leales, Eronte, y se opone reclamando que se presente el cadáver para poder creer en su muerte, argumentando que:

Eronte : Eso fuera
 violar las Leyes Sagradas
 que nos mandan la obediencia
 a los legítimos Reyes:
 donde consta que Nircea
 haya muerto? su cadaver
 acaso nos lo presentas? (46)

Mentor hace aparecer a la reina, evidenciando así la mentira de Ormundo y sus colaboradores. No obstante, éste intenta convencer a la junta del reino de que Nircea está muerta y que lo ocurrido no es más que magia.

El acto segundo comienza con un parlamento entre los criados de Elanto y Nircea, a través del cual sabemos que sus amos les esperan con Mentor. La promesa de éste a Nircea de que pronto alcanzaría sus fines hace exclamar a Elanto:

Elan. : Pero Mentor, si esa Diosa,
 a quien adoro, y respeto,
 tan interesada está,
 por Nircea, su supremo
 poder, porqué no le ejerce
 lo justo faboreciendo,
 y exterminando de un golpe
 de su mano a los perversos? (47)

Al mismo tiempo que algunos leales juran su lealtad a la reina, Ormundo está tramando otra conspiración contra todos. Al final consigue reunirlos en un panteón, encadenarlos y cuando va a matar a Samir, éste invoca a Minerva que hace caer el puñal y el panteón se transforma en su templo. Ante este nuevo prodigio, Ormundo prefiere suicidarse:

Ormu. : y pues vengarme no puedo.	
Rompe puñal este horrible	[Se da de puñaladas
corazon, rablando muero (48)	y cae dentro]

El castigo de Minerva incluye a todos los malvados e incluso al propio Samir por desconfiar en los dioses, según se desprende de sus palabras:

Ment. : Si he retardado mi asilo
 fue por castigo que el cielo
 a la culpa de Samir
 impuso, pues sus secretos
 quiso imbestigar: al paso
 que con la clemencia premio
 con la justicia castigo (49)

Como puede observarse, el autor no recurre en esta comedia a la magia sino a un poder superior al del ser humano para auxiliarle en los casos difíciles. Este uso de la divinidad se debe, según parece, al deseo del dramaturgo de asentar que la magia no es más que apariencia y que el verdadero poder es el del cielo. Pero ello le conduce, sin embargo, a

chocar contra la muralla de la Iglesia (50). De todas maneras, la obra se estrenó en el teatro de la Cruz durante catorce días con una media de 5.922 reales (51).

En El mágico de Eriván (52) el rey Mauriter, de Eriván, se refugia en el reino de Hispaan bajo el falso nombre de Nistal, al ser destronado por el tirano Orceste, que cree haberle dado muerte. Ocandro, el mago y leal vasallo de Mauriter, se lleva al hijo recién nacido de éste, Edaspes, al desierto. Le pone de nombre Ufames y le cría como hijo suyo, adiestrándole en la magia.

Abenamat, rey de Hispaan hace los necesarios preparativos para recibir a Ermida, la hija del rey Orceste, y casarse con ella. Sin embargo, su mujer principal, Dítrea, encargó al capitán de la guardia Rubiseo, que presidía la comitiva que acompañaba a Ermida, de dar muerte a ésta para que la nueva unión de su esposo no se realice. Obedeciendo, Rubiseo abandona a Ermida en el bosque, como pasto de las hambrientas fieras.

Ufames, que había encontrado un retrato de Ermida, se enamoró de ella. No tardará mucho en conocerla, ya que la casualidad le hace llegar a tiempo al sitio donde estaba Ermida y su criada sufriendo la amenaza de un león. Entonces Ufames logra salvarlas del peligro, gracias a sus poderes mágicos, transformando al león en una piedra. Después de volver en sí de un desmayo, Ermida refiere a Ufames su triste historia y él le confiesa su amor. Viendo la gran desigualdad de nacimiento, Ufames ofrece conducir a Ermida a su destino y ella le promete un "brillante empleo" en reconocimiento de su favor.

Entre tanto, Abenamat llega con sus tropas, entre las que se encuentra Mauriter, en busca de su prometida. El rey, admirado de los portentos de Ufames, decide admitirle en su privanza. En el camino a casa, Dítrea, viendo el fracaso de su conspiración, pretende ganar la amistad del mago:

Dit. : Ufames, tanto

con tu Magia me divierto,
que toda mi proteccion
desde este instante te ofrezco. (53)

Sin embargo, la verdadera intención de la reina es otra. El siguiente diálogo entre ella y dos confidentes suyos por un lado, y Ufames por otro, nos revela su pretensión:

Ditrea : Haz quanto los dos te digan
y observarás mi precepto.

Ufames : Toda mi gloria será
acertar a obedeceros.
¿Decid que ordena la Reina?

Atalimar : Que con el mayor secreto...

Rubiseo : Que tu Magia usando dés...

Los dos : Muerte a Ermida. (54)

De esta manera, Ufames se entera de los enredos que se urden para acabar con Ermida y se lo comunica a ésta, ofreciendo su protección. Por eso dice en un monólogo:

Ufam. : a Ermida conmigo llebo
por librarla de quien quiere
darla oy mismo fin funesto. (55)

Esta decisión suscita las iras de Abenamat por lo que moviliza sus tropas para perseguir al mago y recuperar a Ermida.

La segunda jornada comienza con un diálogo entre la reina y su confidente Atalimar, en el cual Ditrea expresa su inminente ruina y

desgracia por el nuevo amor del rey. Pero Atalimar le sugiere recurrir a Ufames porque:

Atali. : él con su ciencia hará logre
 libertarse del peligro
 Rubiseo; que renazca
 en el pecho endurecido
 de Abenamat, el amor
 que os tubo, y que los echizos
 de Ermida olbide... (56)

Por otra parte, el mago y maestro de Ufames, Ocandro, finge ofrecer sus servicios a Abenamat con el fin de retardar la captura de discípulo:

Ocan. : Yo sol un Mago, señor

 y vengo a daros remedio
 ya conducen de orden mio
 a vuestro poder a Ermida
 y tambien haré lo mismo
 con Ufames. (57)

Apenas aparece Ermida se la lleva Ocandro al bosque donde la informa de la verdadera identidad de Ufames y de las adversas circunstancias que le hicieron vivir en el desierto. Además, le promete usar de su "ciencia" para hacer llegar a su padre las contrariedades que está pasando. Entre tanto, los soldados de Abenamat llegan, prenden a Ermida y se la llevan. Ésta le declara su negativa a casarse con él.

Al mismo tiempo, la reina solicita a Ufames que colabore con ella para conseguir sus objetivos de liberar a su confidente Rubiseo y hacer que Abenamat renuncie a su nuevo amor. Éste llega con sus tropas, cerca el sitio y pide que se entreguen todos. En esta situación llega Ocandro y, con su magia, causa el desconcierto del rey y de su ejército. Abenamat vuelve a

reunir sus fuerzas para cruzar el puente que les separa del mago que hace que todos sus contrarios "quedan..., como clavados en tierra".

La tercera jornada principia con Abenamat dando órdenes a su capitán Auricón para dar muerte a Rubiseo por haber participado en el intento de asesinar a Ermida. Llega Satín, criado de Ufames en calidad de embajador de éste para solicitar el indulto. La petición es denegada y Satín prendido. Como consecuencia, Ufames interviene de nuevo haciendo que la torre-cárcel se derrumbe y que cada "pedazo se convierta en un diablillo", lo cual causa el horror de todos.

Ocandro, que acaba de aparecer trayendo la noticia de la muerte del rey de Eriván, revela a Ufames el nombre de su padre y su verdadera condición de príncipe de Eriván. Esta nueva llega a Abenamat, que tantos favores debe al padre de Ufames, por lo que ofrece aceptar cualquier petición de éste. En consecuencia, se presentan a su vista el rey Mauriter y su hijo Ufames pidiéndole renunciar a Ermida. Abenamat accede entre el júbilo de todos.

Esta comedia se estrenó el 2 de febrero de 1804, según el Diario de Madrid (58), en el teatro de la Cruz durante trece días, produciendo un total de 109.758 reales (59).

Ahora, después de expresar estos argumentos, cabe preguntarse: ¿qué opina Valladares del tema de la magia en sus comedias?, ¿acaso cree en ella?. Según la clasificación que hace Caro Baroja (60) de los cultivadores del teatro de magia, debemos incluir a nuestro dramaturgo en el segundo tipo, es decir, aquellos que dan rienda suelta a la fantasía literaria, añadiendo algún comentario crítico o burlesco. Para él, la magia no es más que apariencia y el mago puede ser sabio, pero nunca le sirve su ciencia para lograr sus deseos o aspiraciones. Valladares insiste en esta hipótesis en casi todas sus obras como veremos a continuación.

En La más altiva arrogancia ..., el mago Tratón cae herido de gravedad en el campo de batalla y dice:

Trat. : ya mi ciencia ni mi aliento
 puede aporbechar en nada
 a mi Rey; aun que mas quiero (se levanta y
 alentar, es ymposible vuelve a caer.)
 con esta herida, yo muero (61)

De este monólogo deducimos que la magia no le sirvió a Tratón ni para evitar el golpe ni para curarse. Por eso, el mensaje que Valladares quiere comunicar al público sería que todos los anteriores "prodigios" no son más que apariencias. Esta misma idea la expresa de forma mucho más explícita en boca de Ormundo, valido del Emperador Orosmin, al decir:

Ormun : Reflexionad gran señor,
 que solamente es la Magia
 una apariencia... (62)

En Esposa y trono ... son parecidas las palabras del rey Cambuco al respecto:

Cambu. : El bosque le cercarémós,
 y pues sin duda es la magia
 con la que hace sus prodigios,
 y son aparentes quantas
 cosas presenta la vista,
 nada temais, que la espada,
 y el valor, saben vencer
 ilusiones y fantasmas. (63)

y el gran Sofi de Hispaan, Abenamat, reflexiona así en El mágico de Eriván:

y ya se bien, que su Magia
 es un aparente abismo
 de admiracion a los ojos,

pero que sabe rendirlo
el valor... (64)

El regente de Creta, a su vez, viendo los prodigios de Mentor, habla a la junta de la Corte diciendo:

Ormun : Nobles Cretenses no creais
esas voces: apariencia
es todo: la magia aqui
es la que obra... (65)

Por otra parte, no siempre la magia constituye el único remedio para alcanzar objetivos imposibles, como dice Andíoc (66), al menos en opinión de Valladares. En El mágico de Eriván, por ejemplo, Ufames lamenta en un monólogo su infeliz situación:

Ufa. : De que sirve (oh Cielos!) que en la ciencia
de la Magia se vea mi experiencia
tan profunda, si en ella no hallo medio
que a mi mortal dolor le dé remedio.
De qué sirve que casi me haya criado
en la Gruta encerrado. (67)

Y más adelante, el propio Ufames, que se enamoró de Ermida al saber que ésta es hija de reyes, le dice:

Ufa. : ¡Que feliz, señora, fuera
si hubierais nacido menos
excelente, o yo tubiera
mas timbres que los que tengo!
pero hallo la diferencia
de los dos, de extremo a extremo. (68)

¿Acaso Ufames no podía usar la magia para hacerse príncipe? Por supuesto que sí. Sin embargo, Valladares opta por el desenlace tradicional,

es decir, el reconocimiento o descubrimiento, ya que el mago resulta ser príncipe heredero de Eriván.

De todo ello, llegamos a la conclusión de que Antonio Valladares de Sotomayor plantea el tema de la magia en sus comedias como una diversión para un público que cree en ella. O tal vez como un recurso más, ya que estas comedias tienen un poco de todo: magia, amor, casamientos desiguales, batallas y sitios, etc...

5.2 LOS PERSONAJES

El personaje principal en estas comedias de magia además de ser el mago, suele ser, en la mayoría de los casos, príncipes tales son como Arfanés en Esposa y trono a un tiempo ..., Elanto en Samir y Nircea y Ufames en El mágico de Eriván o miembros de la nobleza (Hircán en El mágico del Mogol) Todos ellos luchan contra el mal y emplean su magia para hacer vencer al bien. Están cargados de gracias y dotados de potencias misteriosas e inefables. Por consiguiente, el espectador comparte con estos héroes sus aventuras, se afirma superior a todos y a todo.

No obstante, Valladares hace un curioso dibujo del mago en boca del criado Satin. Al caer éste en manos del tirano Abenamat, es obligado a describir al mago Ocandro, maestro de su amo, y responde:

Sat. : Si señor, Ocandro, un viejo
 alto, gordo, color tinto
 de una voz fuerte, y muy serio,
 aunque bastante enfermizo
 del estómago, pues quanto
 traga, vomita el maldito. (69)

El primer rasgo que define a los magos es favorecer la justicia y luchar contra la tiranía.

Hircán (El mágico del Mogol) utiliza su ciencia para que aparezca Semira, la legítima Emperatriz, degollada a la vista del usurpador de su reino, Orosmin. Luego la resucita ante el asombro de éste, dando lugar a este diálogo:

Oros. : Qué miro!

Hirc. : Qué has de mirarl
A Semira soberana
del Mogol; y cuyo trono
ocupa. Si tu a sus plantas
te rindes y sus piedades
invocas, verás lograda
la remision de tus culpas:
Mas si inflexible retardas
en humillarte, hallarás
tus maldades castigadas. (70)

Arfanes (Esposa y trono ...), por su parte, desafía a Cambuco, tirano rey de Astracán, a favor del restablecimiento del derecho de Nirena a reinar:

Arf. : ... La Magia
uso solo, porque tenga
cumplimiento la justicia,
que tu a Nirena le niegas. (71)

Enterado de los atentados que se preparan contra la vida de Ermida, Ufames (El mágico de Eriván) se lo advierte prometiendo:

Ufam. : Pero a costa de su vida
sabrás Ufames defenderos
gran señora,

que vengais conmigo os ruego
en este instante. (72)

El mago es un ser humano de carne y hueso y, como tal, se enamora de la dama. Es un amor repentino que surge a primera vista y siempre termina en casamiento. Por ello, Valladares recurre a la anagnórisis para que los dos pretendientes sean iguales de nacimiento.

Hircán (El mágico del Mogol), por ejemplo, expresa sus sentimientos de amor a Della en estos términos tan románticos:

Hirc. : Feliz, Della mia, quien
siempre está ardiendo en el fuego
de tus ojos, y apetece,
que le abraze mas incendio. (73)

Aunque Arfanes (Esposo y trono ...) disimula ante Nirena que nunca amó ni piensa hacerlo, dice en un "aparte":

Arf. : ¡Y qué he de fingir estando
de puro amarla muriendo! (74)

El amor de Ufames (El mágico de Eriván) se produce al encontrar un retrato de la amada, sin conocer a su dueño. Comienza la acción con este monólogo del mago hablando al retrato:

Ufam. : ... Dulce retrato
del echizo que adoro,
y por quien gimo y lloro,
¿quién eres? quien te trajo a esta aspereza
para así avasallarme a tu belleza? (75)

Como la esencia del amor son los celos, nuestros héroes, cómo no, son celosos. Hircán en El mágico del Mogol y Arfanes en Esposa y trono ...

constituyen dos casos representativos. El primero, al ver al Emperador Orosmin declarando su amor a Delia, dice en un "aparte":

Hirc. : Amor mío, bueno es esto!
 A la primera ocasion
 ver mis zelos manifiestos!
 Pero es preciso sufrir,
 hasta conquistar su afecto. (76)

Las palabras de Arfanes son casi idénticas:

Arf. : Al primer paso, amor mío,
 tropezamos con los Zelos!
 Mas el disímulo importa
 que así todo lo sabremos. (77)

Así, pues, como puede apreciarse, Valladares no cultiva la magia de los conjuros con fines dañinos y patrocinada por dioses infernales, que el Padre Feijoo define diciendo: "es también la que nosotros apedillamos Negra o Diabólica, y el vulgo llama hechicería" (78). Al contrario, plantea este tema como expresión de lo que sería la desenfrenada voluntad del hombre. Es la magia blanca que permite al héroe, y con él al auditorio, desplazarse de Persia a Rusia y de ésta regresar a España. No obstante, creemos que estos "absurdos" viajes pueden servir a un público, que quizás nunca imaginó la existencia de países lejanos y exóticos, para saber que hay otro país llamado Mogol (Rusia) o Persia.

Valladares, buen conocedor de los gustos del público, añade a la magia otros alicientes de mucha espectacularidad, como las batallas y cercos, e incluye el elemento sentimental. Cabe destacar también que en sus comedias de magia sólo hay magos masculinos y no existen "Martas" como las de Cañizares.

5.3 LA TÉCNICA DRAMÁTICA

Estudiados los argumentos y los personajes de las comedias de magia, abordaremos la técnica dramática que utilizó el autor para llevarlas a escena.

La estructura de estas obras es muy barroca, poco cuidada con la armonía interna. La acción principal se desarrolla a lo largo de tres jornadas, y aparece una y otra vez quebrantada por acciones secundarias, demasiado numerosas, y, a veces, sin solución de armonía con el contexto.

En este sentido, Valladares divide sus comedias de magia en tres jornadas, excepto Samir y Nircea que es de dos actos. Todas están escritas en verso y los actos no se reparten en escenas.

En cuanto a las unidades, el autor mantiene la unidad de tiempo y transgrede deliberadamente la de acción. No obstante, la unidad de lugar es la más violentada por razones obvias: los autores de magia buscaban lugares de acción exóticos para sus creaciones (79). El propio Luzán lo comenta en su Poética:

"... el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y éste después en una playa con vista de mar y armada naval. Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación." (80)

Quizás el ejemplo más claro de este abuso sea el que hemos citado antes, al hablar del argumento de Esposa y trono ..., cuando el mago Arfanes transforma una gruta del desierto de Persia en el "Paseo del Prado con la fuente de la Diosa Cibeles."

En lo que a la lengua dramática se refiere, notamos, de forma genérica, la existencia de un paulatino abandono de las formas barrocas y una simplificación del estilo. Valladares emplea en estas comedias de magia tópicos lingüístico del barroco de forma paródica. Esta parodia se complementa con la de comportamientos, por parte del gracioso, de los personajes altos de la comedia. La burla de las escenas de amor entre galán y dama tenía gran aceptación, como demuestra la frecuencia con que aparece en las obras, al igual que las tiradas de versos conceptuosos o con juegos de palabras.

Por el contrario, el lenguaje y estilo utilizado por estos héroes y dioses personificados (Mentor en Samir y Nircea que personifica la Diosa Minerva) es elevado y grandilocuente. Mentor, por ejemplo, reprocha a Elanto por desconfiar en la justicia de los dioses diciéndole:

Ment. : ... El que quiere
 examinar sus secretos,
 e impenetrables arcanos
 es un barbaro, es un necio
 un loco, pues no conoce
 los espacios tan inmensos
 que hay de lo finito, a lo
 infinito, de lo eterno
 a lo caduco... (81)

Abunda el uso de juegos de palabras como ya hemos señalado. Veamos algunos ejemplos representativos. Rojana (El mágico del Mogol) al ver que su hermano está enamorado de Delia y ella de Hircán, dice:

Rojana : porque aunque queremos
 los dos a los dos, no es regla
 que convence, que los dos,
 tambien a los dos nos quieran. (82)

Armico (Esposa y tronco), el criado del mago Arfanes, se burla de Sofiro en estos términos:

Armico. : Quedó bien fresco
el señor Sofiro, pues
soñó ver, y se halló ciego. (83)

En El mágico de Eriván, Ufames expresa su amor a Ermida explicando que:

Ufam. : Si el veros agena
me ha de dar la muerte, quiero
no veros para morir,
aunque muera de no veros. (84)

Además, suele haber refranes en los parlamentos de los personajes. Delia (El mágico del Mogol) concluye una larga tirada sobre su filosofía del amor con estos refranes:

Del. : ... una llama
con poco pabulo, poca
duracion tendra: el que anda
mas aprisa, mas aprisa
en la jornada se cansa;
y aquel que fué mas despacio,
antes llega a la posada;
pues lo que el otro tardó,
en descansar le adelanta. (85)

El humor del gracioso, que suele ser el criado del mago, está siempre presente. Satín (El mágico de Eriván), al presentarse con su amo ante la dama, Ermida, y su criada, comenta:

Sat. : ... estais
con dos hombres, que de un huebo,

por serviros, haran salga
mil Elefantes lo menos.

y lo mismo dice Ormun en El mágico del Mogol:

Ormun : Si, señor; podrá de un huevo
hacer salgan treinta mil
Elefantes por lo menos.

Asimismo, encontramos en estas comedias símbolos de la realeza: solio, trono y cetro. Por otra parte, se intercalan numerosos cultismos que elevan mucho el estilo: incauto, invicto, sacros, presto, acerbo, excelsa, augusta, iniqua, inefable, etc...

Así, pues, podemos decir que aunque Valladares intenta en la comedia de magia abandonar paulatinamente las formas barrocas y simplificar el estilo, se pueden detectar las huellas del siglo anterior en el lenguaje poético.

Esta pervivencia se aprecia, también, en la utilización de los recursos dramáticos, guardando la distancia. Es decir, las primeras obras requerían muy pocos recursos escenográficos y tramoyísticos. Por el contrario, éstos adquirieron mayor importancia hasta el punto de que lo de menos fue lo que se representaba y lo de más eran las mutaciones y cambios prestigiosos que pueden darse a la escena (86)

El "aparte" es un recurso de gran rendimiento para expresar sentimientos de amor u odio e insinceridad. Orosmin (El mágico del Mogol), por ejemplo, hace uso de este recurso al ver la belleza de Delia:

Oros. : ... sus dulces ojos
han abrasado a mi pechol

Mientras su valido Ormun le guarda tanto rencor por los celos:

Ormun : ... Y mi furor
 se duplica! Mas dispuesta
 tengo una venganza cruel,
 para que ya que no sea,
 Delia mia, este tirano
 no goce tampoco a Delia.

También puede ser entre dos personajes (al oído). En la misma comedia, Timur y Hasán conversan aparte, por tratarse de un secreto:

Tim. : Hasán,
 con lo que dicho te tengo.

Has. : Nadie sabrá que a Ramir
 conocí.

Otro recurso que emparenta estas comedias con las históricas, es la lucha en el escenario entre grupos rivales como ocurre en La más altiva arrogancia ... y El mágico de Eriván. En estas dos obras se encuentran batallas y cercos, donde la magia desempeña un papel fundamental: en la primera, cuando el rey longobardo ve que su ejército pierde la contienda contra los aliados, pide los auxilios del mago Traton que le responde:

Trat. : Pues porque no lo consigan,
 oculte el sol, sus reflexos,
 cubrase el cielo de nubes,
 y tiemble el mundo a mi acento. (87)

Por lo que dice la acotación: "Oscurecese todo, llenase la cima del Monte de nubes negras, se ve por entre ellas relampagos y cruzar rayos sonando truenos: Cesan batallas dividiendose todos por varias partes con pavor, confusion y desorden."

Sin embargo, los recursos tramoyísticos tenían principal protagonismo. Encantos, duendes, diablos, enanos que se convertían en

gigantes, peleas ..., todo ello se convertía en ingredientes imprescindibles en las funciones. Esta espectacularidad suscitó las críticas de los neoclásicos como ya hemos visto en las palabras de Luzán respecto a la unidad de lugar en las comedias de magia. Siguiendo el ejemplo de éste, Agustín Montiano y Luyando, en su Discurso sobre las tragedias españolas (1753), subraya que la puesta en escena debe respetar la verosimilitud histórica en los decorados (88).

En la misma línea neoclásica, un articulista del Diario de Madrid se muestra muy preocupado por el mantenimiento de la unidad de lugar a través de la escenografía. Subraya, asimismo, los peligros que amenazan a los cómicos por la máquina de tramoya, los vuelos rápidos, las transformaciones repentinas y las subidas y bajadas por escotillones (89).

Si esta es la opinión de los críticos, la del público es diferente. Cuando se repuso Marta la Romarantina en 1808, las vistosas decoraciones gustaron mucho al auditorio según el testimonio de un lector del Diario de Madrid. En su carta expresa su admiración por el tramoyista José Máiquez, autor de la decoración de esta comedia, y reclama premiarle por su trabajo (90).

La música es otro recurso esencial en las representaciones de magia. Caro Baroja ha puntualizado su relación tradicional con el mundo de la magia. Bien conocida es también la utilización de la música en el teatro clásico del Siglo de Oro. Ahora se acrecienta su interés, debido a su vistosidad, para las comedias de magia donde se usa para crear un ambiente de tensión en las mutaciones y movimiento de las tramoyas. Los instrumentos más empleados son los de boca: clarín, o instrumentos rústicos: panderetas, Rabeles y sonajas. Asimismo, suele incluirse en las acotaciones "una marcha fúnebre" o "al compás de una agradable marcha".

El misterio es otro elemento necesario para la magia. Por eso, Elanto (Samir y Nircea), imitando a los reyes faraones, construye una pirámide para enterrar a su bienhechor, Oristenes:

Elanto : Como devia sentí
 su muerte. Redujo el fuego
 su cuerpo a cenizas, y
 cumpliendo con sus postreros
 deberes mi obligacion
 le levante aquel pequeño
 piramide, en que descansan. (91)

Otro recurso propio del género son los animales monstruosos, como dragones que arrojan llamas, osos, leones, palomas capaces de transportar corona y cetro o "una paloma natural" baja rápidamente para arrebatarse una copa envenenada y se la lleva (Esposa y trono ...). Además, en Samir y Nircea, aparece un cisne que llevará a Nircea con el árbol en que está atada para bajarlos del monte.

Las escenas de terror pueden servir como recurso para producir la suspensión de los espectadores. Tales son como la primera escena de El mágico del Mogol en que el teatro "estará cubierto de cadáveres de persas, Alfanges, y puñales...", o la aparición, en la misma comedia, de Semira degollada en un féretro.

Por último, las acotaciones descriptivas que Valladares intercala en estas comedias nos permiten descubrir la magnificencia del espectáculo. En la primera jornada de El mágico del Mogol, dice la acotación:

"La Torre se transforma en una magnífica Galería, con espaciosa escalera, balustrada, acompañando a la fábrica del fondo la de los Bastidores. Sobre un grupo de nubes baja la fama con su clarín; y al empezar a cantar la letra que se sigue, salen por la escalera tres Ninfas coronadas de flores, y conducen lentamente a Orosmin una Corona de laurel sobre una fuente de plata."

No obstante, se declara la guerra contra Orosmin, al descubrirse las intenciones, y, por lo tanto, se pone fin al escenario anterior surgiendo el siguiente:

"... se transforma el panteon en Infierno, con trono, y sobre él Pluton, a quien rodean las furias, con segures en las manos; estas tendidas al teatro y formando unos lazos vistosos, persiguen a Orosmin y los suyos."(93)

Una vez solucionado y arreglado todo "... la prision se transforma en Jardin delicioso con cenador al foro, en donde estará sentada Della."

Esposa y trono ... se abre con esta acotación:

"Bosque largo: A la izquierda y último del foro habrá una Gruta formada de peñascos; cuya puerta la cubrirán las ramas de varios arboles que la circundan: un arbol grande en medio del teatro: y salen de la Gruta Cambaces con barba larga, deteniendo a Nirena: cuyo cabello traerá suelto por la espalda en trenzas..."

Pero en la tercera jornada, el dramaturgo intenta prescindir de la tramoya sustituyéndola por la habilidad de los cómicos:

"El Cadalso se transforma en Trono magnifico, quedando Nirena con el rostro descubierto, y en lugar de la cadena el cetro en la mano. Sofiro y Cambaces se hallarán sin cadenas, y con ellas puestas Cambuco y Rusbal: asidos a ellos algunos comparsas. (Esta pronta libertad de unos y prision de otros, no es de la Inspeccion del Tramoísta, sino de la destreza y habilidad de los Actores)."

La intervención de Minerva, defensora de la inocencia, como *deus ex machina* posibilita muchas mutaciones. Una de ellas es la que sigue, cuando Nircea es amenazada por Ormundo con un puñal:

"Empuña, acomete a Nircea, y al ir a descargar el golpe se transmuta la gradería, y los retratos en una hermosa porción de nubes, que forman varios arcos. Nircea queda elevada en el mismo trono. Subiendo esta igualmente con 2 grupos de nubes, que sostiene cada uno su Ninfa, y al

compas de la música cantan: Entretanto bajara al lado derecho una nube capaz de llevarse a Elanto, y otra a la izquierda donde subirá Mentor." (94)

La acción de El mágico de Ertván principia en un escenario decorado de esta manera: "Monte de peñascos, y algunos arboles, y gruta encima que coge todo el teatro, el que estará a obscuras por el efecto de una tempestad furiosa, que forma varios truenos, y arroja algunos osos, Leones, y otros menores animales: sale Ufames de la gruta vestido de pieles." Como se ve, esta acotación parece situarnos en la prehistoria, pero la razón está bien clara; y es que Valladares utiliza en estas comedias una escenografía capaz de halagar e impresionar, mediante signos visuales y auditivos, a los espectadores.

Recapitulando, Antonio Valladares de Sotomayor es el autor más prolífico de comedias de magia en la segunda mitad del siglo XVIII. Plantea el tema de la magia blanca como ciencia sobrenatural cuyo objetivo es defender la inocencia y castigar a los opresores. Aparte de la magia, sus obras contienen otros ingredientes como batallas, amores, traiciones y casamientos. En ningún momento emplea la magia como único medio para "transgredir victoriosamente una barrera social", como apunta René Andioc (95). Por el contrario, recurre a los medios tradicionales como los reconocimientos y agniciones para igualar la cuna de dos amantes.

En cuanto a la estructura, Valladares sigue fiel a la tradición dramática nacional aunque tiende a abandonar su lenguaje y estilo paulatinamente. Sus dramas de magia se estrenaron y se repusieron en los teatros de Madrid alcanzando grandes éxitos de taquilla hasta el punto de tener que reponer una obra suya para cubrir el déficit presupuestario de las compañías, la cuestión de la famosa reforma propiciada por Moratín.

La técnica dramática y los recursos utilizados son una simbiosis de poesía, música y escenografía, cuyos tres elementos se conjuntan y complementan en armonía para conseguir el espectáculo teatral capaz de atraer a un público deseoso de ver en la ficción lo que no puede vivir en la realidad.

NOTAS AL CAPÍTULO QUINTO

- (1) Julio Caro Baroja: Teatro popular y magia, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 33.
- (2) "Los encantos de Medea no es una obra dramática sobresaliente, entre las de su autor. Pero nos mete ya en el mundo de desenfrenos teatrales que caracterizará a la comedia de Magia del XVIII, acaso mejor que ninguna otra del XVII." Idem, p. 66.
- (3) Según René Andioc se representó durante veintidós días seguidos y produjo más de 27.000 reales. Véase Teatro y sociedad ..., ed. cit., p. 33.
- (4) Don Juan de Espina fue un clérigo de principios del siglo XVII, a quien en vida se consideró como nigromante.
- (5) Cayetano Alberto de la Barrera: Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, 1860, pp. 328b-329a.
- (6) Gabriela del Mónaco: "Un autore con magia", en AA. VV.: Teatro di magia, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 167-8.
- (7) Julio Caro Baroja: Teatro popular ..., ed. cit., p. 118.
- (8) Ignacio de Luzán: La poética o ..., ed. cit., p. 403. Después de referirse a la música, Jovellanos hace notar que "la pintura multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significativas y graciosas a las máquinas y tramoyas inventadas por la mecánica, y animándolo y vivificándolo todo con la magia de sus colores, y la poesía animada de sus hermanas, desenvolvió sus fuerzas, desplegó sus alas, y bajando por todos los tiempos y regiones, no hubo en la historia y en la fábula, en la naturaleza, ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios o

virtudes, fortunas o desdichas, que no se atreviese a imitar y presentar sobre la escena.", citado por Julio Caro Baroja: Teatro popular ..., ed. cit., p. 54.

- (9) Leandro Fernández de Moratín: Obras de Don Nicolás ..., ed. cit., p. 580.
- (10) En los primeros años del siglo XIX, las compañías teatrales no sólo anunciaban las decoraciones nuevas que se iban a poner en escena el día de su estreno, sino también hasta el menor juego escénico. Sirva de ejemplo lo que publica el Diario de Madrid el 16 de noviembre de 1807, con motivo del estreno de la comedia La Celma o el Mudo de Arpenay: "Habrá tempestad que imitará el ruido de los truenos, el agua y granizo; todo por invención y dirección del señor don José Máiquez que en el teatro de los Caños inventó para esta nueva comedia el granizo y lluvia natural, y para la tragedia de La muerte de Abel, una caja de truenos que todo mereció la aceptación general en esta invención", citado por Joaquín Muñoz Morillejo: Escenografía española, Madrid, Imprenta Blass, 1923, p. 91.
- (11) Emilio Palacios Fernández: El Teatro ..., ed. cit., p. 71.
- (12) "Magia hebrea, Magia arábiga, Magia gitana forman tres peldaños de una escalera en la que el tramo superior corresponde a los judíos y el inferior a los gitanos.", Julio Caro Baroja: Vidas mágicas e Inquisición, Madrid, Taurus, 1967, vol. I, p. 54.
- (13) Correo de Madrid, o de los ciegos, núm. 24, viernes 29 de diciembre de 1786, p. 96. Dos semanas más tarde, leemos esta carta: "Muy señor mío (...) el jueves último comí a toda prisa, por ir a ver la del Mágico Brancanelo (...) Comenzaron las maravillas y el asombro: vuelos, transformaciones, hundimientos, pepitorias y disparates. Pero en fin, como hay algunas tramoyas razonables, y algunas decoraciones vistosas, no es la función tan intolerable como la del Mágico de Salerno.", núm. 28, lunes 15 de enero de 1787, p. 112.

- (14) Idem, núm. 52, sábado 21 de abril de 1787, pp. 214-215.
- (15) Idem, núm. 131, miércoles 23 de enero de 1788, p. 700.
- (16) Memorial Literario, núm. IX, diciembre de 1786, p. 563. En octubre del año siguiente leemos este comentario sobre los protagonistas de estas comedias: "ni con Magia blanca ni con la negra fueron más ricos ni más poderosos para sí, pues siempre eran unos pobretones metidos en necesidades y miserias en medio de sus habilidades de hacer parecer de repente abundantes cenas, vistosos jardines, alegres saraos, ricos vestidos, vagillas, menages, etc.", citado por René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 103.
- (17) Citado por Ermanno Caldera: "La última etapa de la comedia de magia", Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 247-248.
- (18) Antonio Valladares de Sotomayor: La más altiva arrogancia ..., ms. cit., jor. I, fol. 4.
- (19) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, Barcelona, por la viuda de Piferrer (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T-20522).
- (20) Idem, jor. I, p. 2.
- (21) Idem, p. 7.
- (22) Idem, p. 10.
- (23) Idem, Jor. II, p. 14.
- (24) Idem, p. 16.

(25) Idem, p. 21.

(26) Idem, p. 24.

(27) Idem, jor. I, p. 1.

(28) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 37.

(29) Diario de Madrid, núm. 356, 22 de diciembre de 1800, p. 1482.

(30) La lista de recaudaciones diarias es la siguiente:

"Día	22	de diciembre	de 1800	1.815	reales
"	23	"		5.042	reales
"	24	"		5.816	reales
"	25	"		2.533	reales
"	26	"		8.666	reales
"	27	"		8.986	reales
"	28	"		9.041	reales
"	29	"		8.533	reales
"	30	"		8.566	reales
"	31	"		7.589	reales
"	1	de enero de 1801		5.468	reales
"	2	"		8.185	reales

"	3	"	6.378	reales
"	4	"	6.075	reales
"	5	"	5.396	reales
Día	6	de enero de 1801	4.635	reales
"	7	"	4.987	reales
"	8	"	3.816	reales
"	9	"	3.847	reales "

Diario de Madrid, del 22 de diciembre de 1800 al 9 de enero de 1801, núm. 356 y ss.

(31) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono a un tiempo, y el mágico de Serban. Barcelona, por la viuda de Pífferrer (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T-10848).

(32) Idem, jor. I, p. 4.

(33) Idem, p. 12.

(34) Idem, jor. II, p. 20.

(35) Idem, p. 24.

(36) Después leemos en la acotación: "... Paseo del Prado con la fuente de la Diosa Cibeles en el centro...", Idem, p. 25.

(37) Idem, p. 26.

(38) Idem, jorn. III, p. 30.

(39) Idem, p. 37.

(40) Idem, p. 38.

(41) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 37.

(42) Diario de Madrid, núm. 357, II, miércoles 23 de diciembre de 1801, p. 1464.

(43) La lista de recaudaciones diarias, siempre según el Diario de Madrid, es la siguiente:

"Día	23	de diciembre de 1801	4.659	reales
"	24	"	5.452	reales
"	25	"	2.929	reales
"	26	"	7.874	reales
"	27	"	9.101	reales
"	28	"	8.953	reales
"	29	"	8.227	reales
"	30	"	8.658	reales
"	31	"	6.433	reales
"	1	de enero de 1802	5.364	reales
"	2	"	7.002	reales

"	3	"	4.626	reales
"	4	"	7.020	reales
"	5	"	3.977	reales ",

Diario de Madrid, del 23 de diciembre de 1801 al 5 de enero de 1802, núm. 357 y ss.

(44) Antonio Valladares de Sotomayor: Comedia nueva en dos actos Samir y Nircea, ms., Biblioteca Municipal de Madrid, 146-10.

(45) Idem, act. I, s. f.

(46) Idem, s. f.

(47) Idem, act. II, s. f.

(48) Idem, s. f.

(49) Idem, s. f.

(50) Para constatarlo, leamos la censura hecha por Santos Díez González e insertada en el manuscrito: "De orden del señor Juez protector general de los theatros del Reyno, He examinado el adjunto drama intitulado: Samir y Nircea, cuja fabula, forma, o disposicion artificiosa es de aquellas que consisten en Maquina, esto es, culas dificultades, estorbos, y nudos, se deshacen, y facilitan (segun todos los Maestros del Arte Poética) por medio del auxilio de algun Dios, por ser la solucion de semejantes dificultades superior a las fuerzas humanas. De estas maquinas usa con frecuencia Homero en la Yllada, Virgilio en la Eneida, Sofocles, y Euripides en algunas de sus tragedias. Este genero de composiciones es el mas propio para la diversion publica en el tiempo de Carnabal, y el mas acomodado para suplir las

comedias de Magia detestables, y justamente reprobadas. La accion que sirbe de materia a la presente pieza, y todos sus personajes, es conforme a las costumbres, y Religion gentilica de la antigua Grecia: De aquí es que el poeta los hace ablar, y obrar segun los caracteres que les corresponden por una fama constante. Ellos inbocan a sus Dioses, e imploran el auxilio de Minerba para que les avita en los negocios insuperables a las fuerzas humanas; y la Diosa lo hace por aquel medio, que el mismo Aristoteles, primer Maestro del Arte Poetica, llama Maquina: nombre que se dió por las tramoyas, y Decoraciones que a este efecto usaron los antiguos griegos en sus theatros. De lo dicho se infiere la ninguna critica, y falta de conocimiento (no recelo decirlo) con que han procedido los censores que me preceden, titulando la palabra Dioses, y el nombre de Minerba, substitulendo en su lugar el de nuestro verdadero Dios, dejando por otra parte en toda su fuerza y vigor el enlace y conducta de todo el Drama: lo cual es no saber manejar las erramientas; pues bendríamos a parar en que las maquinas del teatro representarian unos milagros en virtud del verdadero Dios, que ausillaba a los personajes; lo que sobre ser indecente y ridiculo, está prohibido por las acertadas providencias de S. M., y las del Juzgado de Proteccion. Y a si soy de sentir que los personajes, como ydolatras que se suponen, imboquen a sus Dioses, principalmente a Minerba, que es la que juega en todas las maquinas. Por lo demas allo que ni carece la fabula de moralidades, ni de aquella religiosidad de que es capaz esta clase de composiciones; y por consiguiente soy de parecer que se conceda licencia para su representacion en los terminos propuestos, y segun está corregida en esta copia rubricada de mi mano. Madrid, 31 de enero de 1793."

- (51) René Andlóc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 41. Cabe añadir que Andlóc atribuye la autoría de esta comedia a Comella, basándose en un recibo de 1.300 reales abonados por la obra y firmado por Comella (idem, nota 17, p. 117). No obstante, en el manuscrito que hemos consultado se lee: "su autor Don Anselmo Tovalina Ordaso de Tiroa" (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor)

- (52) Antonio Valladares de Sotomayor: Comedia nueva original, El mágico de Eriván, ms., Biblioteca Municipal de Madrid, 131-16. A pesar de la existencia de una nota en el manuscrito que dice: "Año de 1804 todos los papeles", la censura lleva la fecha de 24 de enero de 1816.
- (53) Idem, jor. I, fol. 22.
- (54) Idem, fol. 23.
- (55) Idem, fol. 29.
- (56) Idem, jor. II, fol. 3.
- (57) Idem, fol. 7.
- (58) "En el de la calle de la Cruz se representa la comedia titulada: El mágico de Eriván, adornada de todo su teatro: entre el primero y segundo acto, para hacer menos molesta a el público la preparación de aquel, se baylará el bolero; y se concluirá la funcion con una nueva tonadilla general, y un buen saynete...", núm. 33, I, jueves 2 de febrero de 1804, p. 132.
- (59) La lista de recaudaciones diarias es la siguiente:

"Día	2	de febrero de 1804	8.229	reales
"	3	"	8.942	reales
"	4	"	9.378	reales
"	5	"	8.083	reales
"	6	"	8.983	reales

"	7	"	8.607	reales
"	8	"	7.714	reales
"	9	"	8.264	reales
"	10	"	7.975	reales
"	11	"	8.606	reales
"	12	"	8.899	reales
"	13	"	8.472	reales
"	14	"	7.606	reales",

Diario de Madrid, del 2 al 14 de febrero de 1804, núm. 33 y ss.

(60) Julio Caro Baroja: Teatro popular ..., ed. cit., p. 46.

(61) Antonio Valladares de Sotomayor: La más altiva arrogancia ..., ms. cit., jor. III, fol. 47.

(62) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. II, p. 24.

(63) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono ..., ed. cit., jor. II, p. 20.

(64) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico de Eriván, ms. cit., jor. II, fol. 4.

(65) Antonio Valladares de Sotomayor: Samir y Nircea, ms. cit., act. I, s. f.

(66) René Andioc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 103.

- (67) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico de Eriván, ms. cit., jor. I, fol. 1.
- (68) Idem, fol. 16.
- (69) Idem, jor. II, fol. 6.
- (70) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. II, p. 24.
- (71) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono ..., ed. cit., jor. II, p. 26.
- (72) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico de Eriván, ms. cit., jor. I, fol. 28.
- (73) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. I, p. 10.
- (74) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono ..., ed. cit., jor. I, p.11.
- (75) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico de Eriván, ms. cit., jor. I, fol. 3.
- (76) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. I, p. 9.
- (77) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono ..., ed. cit., jor. I, p.8.
- (78) Benito Jerónimo Feijoo: Cartas eruditas y curiosas ..., ed. cit., VII, p. 215.

- (79) César Oliva y Francisco Torres Monreal: Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990, p. 249.
- (80) Ignacio de Luzán: La poética ..., ed. cit., p. 465.
- (81) Antonio Valladares de Sotomayor: Samir y Nircea, ms. cit., act. II, s. f.
- (82) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. I, p. 91.
- (83) Antonio Valladares de Sotomayor: Esposa y trono ..., ed. cit., jor. III, p. 39.
- (84) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico de Eriván, ms. cit., jor. I, fol. 12.
- (85) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. III, p. 30.
- (86) Julio Caro Baroja: Teatro popular y magia, ed. cit., p. 38.
- (87) Antonio Valladares de Sotomayor: La más altiva arrogancia ..., ms. cit., jor. I, fol. 17.
- (88) Recogido por Emilio Palacios Fernández: El teatro ..., ed. cit., p. 342.
- (89) Es un artículo titulado "Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones, y tramoyas de los dramas" y publicado en el Diario de Madrid, el día 15 de enero de 1790, en el que dice su autor: "Respecto a los abusos que suelen reinar en el estilo y práctica de algunas decoraciones teatrales, había mucho que reprender y que corregir; pero bastará que insinuemos los dos más erróneos, absurdos y bárbaros. Uno es que debían desterrarse de la escena los dramas de encantamientos en que sus autores ridículos ponen vuelos rápidos, transformaciones repentinas, subidas y bajadas

de este jaez, en quienes va el actor o actriz en un continuo riesgo de maltratarse si tropieza o se cae, por romperse las cuerdas o máquinas de la tramoya que le lleva [...] El otro abuso en la decoración teatral es el iluminar demasiadamente las tramoyas, de transparentes y perspectivas con muchas arañas, candilejas, lamparillas y morteretes, y tanto peor si son luces de movimiento, o hay que figurar relámpagos y llamas del infierno con pólvora o pez molida, en comedias donde hay tempestades, o tienen papeles demonios; porque todo esto es muy expuesto a incendios, mayormente siendo todo madera y lezones pintados, cosas de suyo tan combustibles.", citado por Joaquín Muñoz Morillejo: Escenografía ..., ed. cit., pp. 82-83.

(90) En esta carta al director del diario podemos leer: "... ¿Porqué no se ha dicho al público el nombre del tramoyista que las ha inventado y perfeccionado, causando tanto placer y tanta sorpresa así a los rudos, como a los inteligentes espectadores? Tal vez me responderá Vmd. que todos saben (por la lista de los individuos del Teatro que al principio del año se forma) que el tramoyista del Coliseo del Príncipe es el señor José Márquez, que éste es el mismo que en el teatro de los Caños del Peral inventó y presentó por primera vez en el foro aquel hermoso y pintoresco juego de aguas naturales; el propio que, desenterrando de la escena en las tempestades los truenos de tambor, que más parecían llamada de tropa que tormenta, alucinó al pueblo de Madrid con la máquina [...] Desengañémonos, pues, señor Diarista: el único medio de proporcionar a los talentos premios para agitar su vuelo y enardecer sus tareas, no es el interés, sino la gloria; resultando de esto que la celebridad que consigue el individuo inventor es, al fin, un laurel que se añade a la fama de su patria.", idem, pp. 91-92.

Otro testimonio del aspecto circense del teatro de magia lo representan estas palabras del Diario de Madrid: "En el coliseo de la cruz dará principio con la maroma tirante, executando en ella variedad de saltos, y el nuevo Picolino hará en ella la colación, como

asimismo un equilibrio muy difícil: el conjunto de volteadores harán una scena divertida, haciendo diferentes saltos: la mona hará sus habilidades: un profesor de música tocará ocho instrumentos a un tiempo, acompañándose lo que cante con solo su orquesta: volteará en la cuerda floxa, por primera vez, uno de los nuevos volteadores: seguirá la pantomima titulada: Arlequin, aprendiz de Nigromante: y acabará la función con un baylecito de Hércules abatido.", núm. 60, I, domingo 1 de marzo de 1801, p. 240.

- (91) Antonio Valladares de Sotomayor: Samir y Nircea, ms. cit., act. I, s. f.
- (92) Antonio Valladares de Sotomayor: El mágico del Mogol, ed. cit., jor. I, p. 14.
- (93) Idem, jor. II, p. 27.
- (94) Antonio Valladares de Sotomayor: Samir y Nircea, ms. cit., act. I, s. f.
- (95) René Andloc: Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 95.

CAPÍTULO SÉXTO

LA TRAGEDIA

6 INTRODUCCIÓN

A pesar de las iniciativas de un grupo de dramaturgos, formado por Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virúes, Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Miguel de Cervantes, para crear una tragedia española a finales del siglo XVI, se impone el teatro nacional a manos de Lope de Vega y se resistirá a desaparecer a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

En 1737 aparece la primera edición de la Poética de Luzán, suscitando una crítica adversa al teatro español y propiciando el nacimiento de la dramaturgia neoclásica. Las doctrinas de la Poética tuvieron mucha importancia para la historia de la tragedia española. Según el preceptista aragonés, la tragedia es: "una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder." (1)

De esta manera, los neoclásicos aspiran a convertir el teatro en un instrumento de reforma cívica y moral.

Sin embargo, antes de la aparición de la Poética de Luzán, el marqués de San Juan traduce el Cinna de Corneille, en 1713, y José de Cañizares El sacrificio de Ifigenia de Racine, en 1716. Quizás el objetivo de estos dos traductores era la creación de un ambiente literario favorable a la estética neoclásica y una voluntad de renovar el teatro español. Hay que esperar la entrada de la segunda mitad del siglo para encontrar tragedias originales, ya que, según los datos que aporta Antonio Mendoza, de 1710 a 1760 se producen catorce tragedias, de las cuales doce son traducciones y tan sólo dos originales (2). Precisamente, éstas primeras tragedias originales las

escribió el primer teórico y reformador de la tragedia neoclásica española, Agustín de Montiano y Luyando; la primera es Virginia (1750) y la segunda es Ataúlfo (1753). En ambas, el dramaturgo precede la obra con un Discurso sobre las tragedias españolas, dos partes, donde defiende la idea de que la tragedia española siempre ha sido un género clásico por excelencia. Montiano se lanza a buscar entre los humanistas y autores del Siglo de Oro la existencia de tragedias anteriores. Considera verdaderas tragedias a Reinar después de morir, de Vélez de Guevara, y al Tetrarca de Jerusalén, de Calderón. Al mismo tiempo alaba obras como la Nise lastimosa, de Bermúdez, la Elisa Dido y el Atila furioso, de Cristóbal de Virúes. Defiende, por otra parte, las unidades, la verosimilitud y utilidad de la tragedia (3).

La mayoría de las traducciones procedían del teatro francés. Racine fue el más traducido y admirado, seguido de Voltaire y en tercer lugar Corneille, aunque se solía llamar a éste como "el gran Corneille, el célebre Corneille, el padre de la tragedia moderna francesa, etc ..." (4). Destacamos, entre otras, el Británico (1752), traducida en prosa por Juan de Trigueros; Atalia (1754) por Llaguno y Amírola; Bayaceto y Tancredo (1769), por Bernardo María de Iriarte; la Andrómaca (1770), por Clavijo y Fajardo. Éste tradujo también Semíramis de Voltaire.

No sólo la tragedia gala fue la que atrajo la atención de los dramaturgos, sino también la italiana. Ramón de la Cruz hizo en 1767 versiones de obras de Metastasio como Aecio, Atilio, El severo dictador y Talestris. Mientras Antonio Saviñón lo hizo con las obras de Alfieri (Los hijos de Edipo, La muerte de Abel, Roma libre y Polinice) (5).

Con la llegada del conde de Aranda al poder, después del Motín de Esquilache, comienza una tarea encomiable para la renovación de los teatros y del repertorio dramático, con la participación activa de figuras tan destacadas como la de Pablo Olavide con sus traducciones y creaciones originales. Pero antes de la generación arandina, Nicolás Fernández de Moratín escribió su Lucrecia (1762) y López de Sedano compuso la Jahel (1763).

Aparte del impulso dado por el conde de Aranda a las traducciones francesas, se escribieron tragedias originales que exaltaban las hazañas de los héroes nacionales. Aunque el público no las aceptó mayoritariamente, los innovadores e ilustrados se interesaron mucho por sus posibilidades educativas. Todas las figuras ilustres que simbolizan el pasado heroico de España se encuentran personificadas en las tragedias que se publicaron en la era de Aranda. Tales son como: Los Guzmanes (1768) de Cándido María Trigueros, Munuza (1769) de Jovellanos, Hormesinda (1770) y Guzmán el Bueno (1777) de Nicolás de Moratín, Sancho García (1771) de Cadalso, Raquel (1772) de García de la Huerta, y Numancia destruida (1775) de Ignacio López de Ayala.

Tras la caída de Aranda en 1777, se siguieron más tragedias con asunto nacional como la de Ignacio García Malo, Doña María Pacheco (1788), la Condesa de Castilla (1789) de Cienfuegos y el Pelayo (1805) de Quintana. A estos dramas de asunto nacional hay que añadir otros cuya acción transcurre fuera de España como la de Cadalso Solaya o los circasianos (1770), Zoraida (1789) de Cienfuegos y Ali-Bek (1801) de María Rosa Gálvez.

En este contexto dramático, situaremos las tragedias que escribió Antonio Valladares de Sotomayor, aunque distan mucho de ser tragedias neoclásicas, más bien pueden llamarse tragedias "populares":

Sólo vence la traición un constante corazón. La Edubige en Persia(1781)

La Elmira (1788)

Eduardo III (?) (incompleta).

Esta última tragedia es, según Francisco Lafarga, una traducción de la francesa Edouard III (1740), de Jean Baptiste Gresset (6).

6.1 LAS FUENTES Y ARGUMENTOS

Parece ser que Sólo vence la traición ... (7) es la única tragedia original que escribió Valladares. Su acción transcurre en la antigua Persia, lo que nos lleva a pensar que mediante el recurso de lo exótico y lo geográficamente lejano trató de evitar la censura oficial que ejercía con esmero la vigilancia oportuna, dado el contenido crítico hacia la institución monárquica de la obra.

Por ello, Valladares busca un tema de su invención, con personajes ficticios y ambiente extraño, para producir un distanciamiento de la realidad presente que le permitiera una crítica eficaz.

El General de Persia, Adraastro, vuelve victorioso de una guerra contra los griegos, trayendo como prisionera a la infanta Edubige quien perdió a su padre y a su hermano en la contienda. Se presenta ante su monarca, Linceo, para rendir obediencia y comunicarle los detalles de la victoria. Los elogios del soberano a su caudillo provocan la envidia y el odio del confidente real, Filitarco, hacia Adraastro. Después de contar su hazaña, el rey le premia diciendo:

Linc. : Como pudiera Rayo de la Persia
a tu valor y brío dar la paga,
pero pues por entero no es posible
procure hacerlo en algo mi eficacia
de General que aora eres de mis tropas
a virrey de mi ymperio te adelantas
que tus hazañas, bríos y conquistas
pretende mi atencion remunerarlas
este sello recibe de mi mano
porque tu voluntad en todo se haga. (8)

La reina Argira, por su parte, le ofrece conceder cuantas gracias quiera, por lo que Adraastro solicita casarse con su prisionera. Argira no duda en consentir esta unión y el rey la confirma. Sin embargo, todas estas dichas se convierten en adversidades cuando el rey ve a Edubige porque se enamora de ella. En consecuencia, el monarca decide suspender la boda con el fin de lograr seducir a la protagonista. Esta decisión del soberano suscita las dudas y la confusión de todas las partes. Por un lado la reina se admira, y, por otro, Edubige presiente la desdicha, mientras que Adraastro queda perplejo con tan extraño y repentino cambio.

Filitarco, por el contrario, contempla en esta mutación de Linceo una buena oportunidad para satisfacer sus celos y rencor. Aprovecha la ocasión de estar a solas con el rey y comienza a darle sus interesados consejos, pidiéndole que publique su amor y que:

Fili. : si se opusiere Adraastro, entre en prisiones
padezca su altíbez el temerario:

Si la Reyna; el repudio facilite
ese estorbo el Mayor en este caso;
y echandola de Susa sus desprecios
tolere mientras tu gozas aplausos.
Si Edubige de Adraastro apasionada
no corresponde fina a nuestro halago
adquiera la violencia lo que niega
a el amor, a el afecto y al buen trato

.....
todo quanto se oponga muera luego
y entre nuestro furor quede abrasado.
Arda Susa sus anchas calles sean
otra infelice Troya. Corran Lagos
de sangre pertinaz, y finalmente
todo sea dolor, ira y estrago
sino consigues amoroso y fino
el objeto de ti tan sus pirado. (9)

El propio rey se horroriza de escuchar este consejo, pero lo acepta a pesar de sus remordimientos. Entre tanto, llega Adraastro y Linceo le exige declarar a Edubige ante la corte en el momento de ofrecérsela como esposa. El caudillo se niega rotundamente, manifestando su disposición a sacrificarlo todo por mantener su amor:

Adras. : Pero no lograreis mientras yo bíba
de Edubige mi Dueño los halagos. (10)

La respuesta del rey es mandar a Filitarco a avisar a Edubige del deseo del monarca para unirse a ella. Luego se dirige a Adraastro amenazando:

Linc. : Quedate donde llores tu fortuna,
o ven siguiendo mis reales pasos:
naufraga en tu tormento sé testigo
de tu mismo dolor y mal tirano.

El segundo acto empieza con un diálogo en el que la reina Argira trata de persuadir a Edubige superar todos los escollos que impiden el cumplimiento de su palabra para casarla con Adraastro. Al quedarse sola, Edubige lamenta en un monólogo su infeliz condición, que la ha privado de su trono usurpado tras la muerte de su padre y hermano. Mientras está llorando, aparece Filitarco y entabla con ella una conversación para anunciarle informándola de la oferta del rey Linceo. Vuelve Argira y al darse cuenta de la presencia de Filitarco, se oculta para escuchar lo que hablan. Sorprende por los designios de su esposo, pero se siente satisfecha cuando escucha esta respuesta de Edubige:

Edub. : buelbete y dile a ese monstruo
que separe tal delirio
de su memoria, que solo
Adraastro es el Dueño mio
buelbete vil y agradece
que por afrenta imagino
el que mueras a mis manos

que sino al enojo mío
exalarías traydor
ese aliento fermentado. (11)

La infanta griega prosigue sus reproches dando buena lección a Filitarco sobre la nobleza, la lealtad a la reina y la amistad. El rey, a su vez, impaciente de conocer la respuesta, se acerca sigilosamente y llega a tiempo de oír estas palabras, que contestan a una pregunta de Filitarco:

Edub. : Que no se canse en juzgar
que pueda mi pecho altíbo
humillar por interés
el blason con que ha nacido;
que las ofertas que dice
de el cetro y del trono imbicto
que las ofrezca a la que
en su infamia haya vivido
continuamente no a la
que fue el solio el patrio nido
donde vio la primera luz. (12)

Al terminar este parlamento, salen de sus escondites el rey y la reina creyendo que su presencia puede cambiar la opinión de Edubige. Por su parte, la reina, que quiere castigar a Filitarco, al advertir la presencia de su esposo, se detiene y se queda observando. También se incorpora Adraastro, hecho que enfurece aún más al monarca. Edubige mantiene su negativa ante el rey e insiste en que su amor es sólo para Adraastro. Entonces aparece la reina:

Argira : Os acordáis que Argira es vuestra esposa
que ella sola es la Reyna de la Persia?
Pues como con violencia al mismo trono
en que gobierna el Reyno donde ympera
colocáis otro objeto despreciando
la esposa que os adora y os venera? (13)

Sintiéndose ofendido en público, el rey intenta dar muerte a la reina y lo hubiera conseguido de no intervenir su hija, la infanta Rosomira. Finalmente, decreta el destierro de los que se le oponen reteniendo a Edubige en palacio.

El tercer acto principia con una conversación entre el rey y su sobrino y amante de Rosomira, Egisto. Éste pretende convencer al soberano para que revoque su sentencia:

Egisto : Que dirá de ti la fama
 quando esparza por el viento
 el destierro de la Reyna?
 Mira señor, mira atento
 que te expones a que juzguen
 otro motivo mas serio
 que a tu honor transcienda. (14)

Convencido Linceo, responde concediendo la libertad de sus adversarios y convocándoles a la Real Audiencia. Allí, primero anuncia su perdón para todos y luego declara su verdadera intención. A Edubige le hace elegir entre la corona y la esclavitud; a Adraastro entre el bastón de mando o la muerte, si no renuncia a su amor y Argira entre la renuncia al trono o el veneno. Los tres optan por seguir manteniendo firmemente su actitud contraria al rey. Ante esta constancia, Linceo se muestra mucho más cruel e inhumano al pronunciar esta sentencia:

Linc. : Ola Guardias, la Reyna aseguradme
 y en este punto en este instante mesmo
 a su hija cortadle la cabeza
 en devido castigo a tanto yerro.
 A la princesa conducidla luego
 a un patio retirado de Palacio
 combocad de la Persia los mancebos
 mas libres y lascivos que se encuentren

y espuesta quede a su furor violento
y Adrastro este presente donde sienta
tan indignos, tan feos, viles celos. (15)

Viendo esta fiereza y para salvar la vida de su hija, Argira se rinde aceptando cederlo todo. De esta manera se suspende la sentencia, aunque es desterrada juntamente con la infanta. En cuanto a Edubige, se le amenaza con cortar la cabeza de su amante si no accede al deseo del rey. Apenas Adrastro empieza a invocar la piedad de su monarca, Edubige le recrimina:

Edub. : Detente fementido yngrato fiero
Ombre indigno de haber ni aun escuchado
de mi lengua el más mínimo desprecio.
Así cedes tu Dama a tu enemigo?
a tu ribal pospones de tu afecto? (16)

Al comienzo del acto cuarto, un monólogo de Filitarco nos informa de que el destierro de la reina y de la infanta no se llevó a cabo porque el pueblo lo impidió y que Adrastro está padeciendo prisión, en espera de la pena capital.

El rey, por su parte, sufre el peso de los remordimientos, según se desprende de sus palabras:

Linc. : O furor! Donde arrastras mis pasiones
sin hallar en mi mal algun remedio
O Cielos es posible que un Monarca
de Magestad tan alta, se haya puesto
a ser escarnio y risa de la suerte
vulnerando su fama y sus progresos! (17)

Aprovechando este estado de ánimo, Filitarco se acerca adulando al rey con el supuesto objetivo de aliviar su inquietud, mientras que en realidad aspira a enardecerle más. Por eso, le sugiere:

Fili. : la amistad y el onor halle remedio
 y con sangre se laben las ofensas
 de quien procura buestro enojo ciego.
 Mueran Adraastro, Argira, y Rosomira
 y gozad buestro amor sin algun riesgo:
 Mueran en fin y logre la violencia
 tus gustos, tus caricias y deseos. (18)

A lo que replica el monarca:

Linc. : Calla traydor refrena tu vil lengua
 que a no ser por lo vil de tus consejos
 no me biera de Persia aborrecido

 quitate de delante sino quieres
 segun lo que tu vista ya aborrezco
 que manche en lo villano de tu sangre
 las glorias y escelencias de este acero
 huye traydor y piensa que los Dioses
 tus maldades alebe conocieron
 y preparan el darles el castigo (19)

Filitarco se va con la determinación de dar muerte al soberano. Se dirige a la prisión de Adraastro con la aparente intención de ponerle en libertad, pero en el fondo piensa utilizarle como instrumento para asesinar al rey. Adraastro se deja engañar por esta falsa amistad y acepta llevar a cabo la misión. En el momento de ir a matar al rey que, como en Macbeth de Shakespeare, está dormido en el jardín del palacio, llega Edubige para huir con su amante, e impide que Adraastro ejecute su proyecto.

El rey se despierta llamando a la guardia, agradece a Edubige por salvarle la vida e intenta persuadirla de nuevo de corresponder su amor. Sin embargo, Edubige lo rechaza y se atribuye el intento de asesinarle aunque Adraastro fue quien se lo impidió.

Desesperado por conseguir el amor de Edubige, el rey manda llevarla al "sagrado templo del odio" para que sea ella misma el verdugo que mate a Adraastro. Edubige no se amedrenta y anuncia su disposición a hacerlo. Una vez estando en el templo, Linceo declara su arrepentimiento por sus acciones respecto a la reina y a la infanta prometiendo:

Linc. : dar satisfacción vizarra
a los que ynfiel ofendí
con mis maldades yngratas. (20)

Pero antes pretende vengarse de Edubige y Adraastro con crueldad "la más grande que en las ystorias se hallan"; de ella por despreciar su amor, y de él por intentar matarle. Cuando Edubige se dispone a dar el golpe mortal a Adraastro, el monarca la detiene y ordena devolver a Adraastro a la prisión. Poco después, convoca de nuevo a todos, excepto a Adraastro, para asistir a "la cena que con odio y rencor" había preparado. Llegan los soldados con la cena que es, nada menos, el corazón sangriento de Adraastro. Edubige, para demostrar su valor y constancia, come del corazón de su amado; luego le traen un vaso de su sangre y se la bebe. Viendo toda esta fuerza de ánimo, el rey le pide perdón, pero ella opta por suicidarse, poniendo esto punto final a la tragedia.

La Elmira (21) tiene su fuente en la tragedia francesa de Voltaire Alzire (1734), ya que según Lafarga aquélla es traducción de ésta (22). Sin embargo, a través de la censura hecha por Santos Díez González, insertada en el manuscrito, vemos que se consideró como una obra original:

"He visto esta tragedia La Elmira, cuya accion noble, verosímil y bien urdida; la diccion, las costumbres, y caracteres de los personajes; y los de sus adornos poeticos: su composicion original: imitacion de nuestros usos nacionales, y otras circunstancias que no se hallan en las piezas, cuyos argumentos se toman de la Mitologia, o Historia Fabulosa, la hacen digna del teatro, y merecedora de la Licencia que se solicita = Casa de los Reales Estudios de Madrid, y Nov. 8 de 1788 = Dn. Santos Díez Gonzalez."

En esta tragedia, Valladares plantea la conquista del Nuevo Mundo y la relación colono-indígenas.

Desde que se iniciara la penetración española en territorio americano, la Corona había recompensado a descubridores y conquistadores concediéndoles, entre otras prebendas, gobernaciones y capitanías generales. En función de ello, Guzmán acaba de ser nombrado sucesor de su padre, Alvarez de Guzmán, en el gobierno del Perú. Con este motivo Alvarez aconseja a su hijo:

Alv. : Oh quan alegre moriré hijo mío
 si os veo gobernar tan basto ymperio
 con la paz, el amor, y la justicia
 que prescribe la ley de un Dios inmenso. (23)

Guzmán se muestra dispuesto a obedecer el consejo, pero cuando Alvarez le pide que ponga en libertad a sus esclavos, se niega porque cree que son:

Guz. : hombres sin fê, incultos y violentos:

 El susto tiene fuerza de escarmiento
 pues el yndio es un monstruo tan ingrato
 que quando se le aflojan rompe el freno:
 La virtud desconocen: Al pladoso
 llaman covarde, en este rudo suelo:
 La opresion, y el cuchillo, solamente,
 encuentran docil, su abrumado cuello. (24)

No obstante, esta filosofía del recién nombrado gobernador se contradice, por una parte, con las leyes dictadas por la reina Isabel la Católica en favor de los indios del Nuevo Mundo (25). Por otra, con la nueva corriente de pensamiento propiciada por la Ilustración, que tendía a la abolición de la esclavitud en el marco de la igualdad de todos los

hombres. Sin embargo, el gobernador accede finalmente a la petición del padre, convencido de sus razones.

Después de esta conversación, Guzmán plantea su problema sentimental. Él ama a Elmira, hija del Cacique peruano Mozoco, pero ella no corresponde a este amor. Guzmán pide la mediación de Mozoco para ejercer su autoridad paterna y hacer que Elmira lo acepte. Al final se ve forzada a ser esposa de Guzmán, haciendo notar a su padre que sigue amando a su prometido Macoya, al que cree muerto en la guerra:

Elm. : ... ya os advierto
 que mi fê es de Macoya: que en él vive
 mi voluntad: En fin que me resuelvo
 al crimen mas atroz, a ser perjura
 quando por vos a Don Guzman me entrego (26)

Este primer acto termina con un encuentro entre Elmira y Guzmán, en el cual se pone de manifiesto el gran abismo entre ambos. Mientras ella sigue fiel en su amor, Guzmán se empeña más en vencer su rechazo.

El segundo comienza en la prisión donde Macoya habla a sus compatriotas arengándoles para luchar contra el invasor extranjero que les usurpó la patria y a Elmira. Entre tanto, llega Alvarez para anunciar su libertad y que pueden vivir en paz, lo cual suscita la extrañeza de Macoya, dando lugar a una larga conversación sobre la religión cristiana y sobre Dios. Mientras están en ello, aparece Mozoco e intenta convencer a Macoya de convertirse a la nueva religión, ya que él y Elmira lo han hecho.

Sin embargo, Macoya se niega obstinadamente:

Mac. : Tu religion! la Ley de nuestros padres!
 Nuestros Dioses! que escuchol (27)

El tercer acto principia con un monólogo de Elmira, en el que lamenta la supuesta muerte de su prometido Macoya y el "cruel destino"

que la obligó a casarse con el invasor de su país. Mientras está reflexionando, se presenta un guardia avisándole de que un indio pide permiso para verla. Este visitante no es otro que el propio Macoya. En un emocionante encuentro Elmira le cuenta su adversidad, y él le consuela:

Mac. : No tienes culpa Elmira: si te pierdo,
sere infeliz: mas no he de ser ingrato. (28)

En esta situación salen Guzmán y su padre. Éste, que reconoce a Macoya como el salvador de su vida, le presenta a su hijo Guzmán a quien Macoya culpa de todas sus desgracias y de las de su patria y termina desafiándole:

Mac. : Empuña el hierro vil: pon en tu mano
la Ley y privilegios de tu tierra.
Anticipate: ofende, antes que el brazo
que al padre defendió, logre en el hijo
la venganza, que al cielo está clamando. (29)

Guzmán hubiera aceptado el duelo a no ser por el respeto a su padre y al honor de su esposa. Pero ésta interviene en un largo parlamento reiterando su amor a Macoya y su lealtad a Guzmán como esposa y concluye resolviendo:

Elm. : Guzman, Macoya, pretended entrambos
vuestro derecho: ved que con mi muerte
soy feliz, y os librais de mis agravios. (30)

Nada más terminar Elmira, Guzmán llama a la guardia que se presenta y detiene a Macoya. Elmira pide que se le perdone la vida y D. Alvarez promete salvársela, porque él debe la suya a Macoya.

En el acto cuarto asistimos a un diálogo entre Guzmán y Alvarez en el que éste intenta persuadir a su hijo para que renuncie a la venganza y perdone a Macoya, argumentando que:

Alv. : ya que tanto conquistas con las armas
aprende a conquistar los corazones. (31)

Elmira también se incorpora a esta petición de clemencia, lo cual enfurece más a Guzmán. Viendo la difícil situación de su amado, la protagonista opta por sobornar al centinela para poner en libertad a Macoya. Elmira cree que su fuga es la única solución porque:

Elm. : Así a mi esposo libras de un delito:
Los lamentos evitas de tu patria:
La america, no muere mientras vives:
La noche favorece: el tiempo pasa:
sigue tu suerte y dexame la mia. (32)

Pero Macoya ve en esta fuga su infamia y prefiere morir al lado de su amante, vengándose de su rival. Poco después, sabemos, a través de la confidenta de Elmira, que:

Dema : ... Macoya enfurecido
atropellando riesgos, de sus armas
al soldado despoja; presuroso
registra del palacio las estancias;
.....
busca a Guzman, discurre por la sala
de su retrete ...
Desaparece y oigo entre la guardia
confusa voz que dice: Muera, Muera. (33)

Se cierra este acto con la detención de Elmira, acusada de ser cómplice en el atentado contra Guzmán.

Un encuentro entre Elmira y Mozoco, nos informa de que ella está condenada a muerte y que su padre intenta sacrificar su vida por la de su hija; ésta, viendo que Macoya logró su venganza y que su muerte es segura,

preflere morir también. Al terminar su parlamento, llegan los soldados trayendo a su amado con cadenas y le dejan solo con Elmira. Por su emotivo diálogo se sabe que Guzmán no había muerto.

Alvarez viene a proponerles un único remedio para derogar la pena de muerte y es que Macoya se convierta al cristianismo:

Alva. : con un sí que pronuncies convencido
del error de tu Ley, veras lograda
tu ventura mayor; y en dos indultos
vivireis tu y Elmira: Desarraiga
esa heredada peste que tu pecho
con interior latido despedaza. (34)

Sin embargo, Macoya se niega a convertirse argumentando que no le hubiera él pedido a Alvarez renunciar a su religión cuando le salvó la vida.

Guzmán, casi agonizando, asiste a esta conversación y anuncia su perdón a Macoya y pide que se le perdonen a él, dirigiéndose a su agresor:

Guz. : Tu, Macoya, ya ves la diferencia
de nuestro Dios: pues quando a ti te mandan
los tuyos que te vengues, a mi el mío
me enseña que perdone al que me agravia.

.....

..... La desgraciada Elmira
por mi rigor no por tu fe fue ingrata.
Antes que a mí te prometió su mano:
yo te la entrego: cobra su palabra:
vive en dichosa unión y no aborrezcas
mi nombre que terror fue de tu patria.
Yo os encomiendo, padre, estos esposos:
Macoya en vuestro amor supla mi falta:
y si admite la Luz del Evangello
sea de vuestro tronco ilustre rama. (35)

Ante esta "generosidad", Macoya se convence de la veracidad del Dios de los cristianos y la falsedad de sus dioses.

6.2 LA TEMÁTICA

A) **El Poder:** es un motivo que se halla planteado en las dos tragedias que abordamos.

El rey Linceo de Persia (Sólo vence la traición ...) representa el máximo abuso del poder y del despotismo en todas sus decisiones y actuaciones. Movidlo por su pasión amorosa, amenaza a su general Adraastro para que renuncie a su amada; Edubige, y le pide:

Linceo : ... que a Edubige olvides
y que algun gran motibo pretextando
quando yo te la ofrezca por esposa
no la admita tu amor. (36)

Ante la negativa de Adraastro, el rey decide tiránicamente que:

Linc. : Edubige será Dueño del trono
de quanto tengo yo poseo y valgo
la mano me dará y en el gran templo
de Himeneo, tu mismo con tus manos
las nuestras ligaras siendo testigo
de valdones, y de mis aplausos. (37)

Este despotismo se convierte en extrema crueldad que se extiende para incluir a la propia reina y a su hija, la infanta Rosomira:

Linc. : O la Guardia a Adraastro sacad luego
de todos los estados de la Persia

y pena de la vida si bolbiese
 a entrar osado y atrevido en ella
 de Susa Argira salga desterrada
 a una de mis insignes fortalezas
 de la ynfanta su hija acompañada (38)

Como el destierro no se produce por la oposición del pueblo, el rey da otro ejemplo de inhumanidad, para lograr sus amores, cuando reúne a la reina, a Edubige y a Adraastro y les ofrece a cada uno un "azafate":

Linc. : Ese primero que es para Edubige
 cadenas muestra mi corona y cetro
 símbolo de mi agrado y mi justicia
 de mi crueldad y mi agasajo eterno.
 Si a mi afecto te atienes serás Reyna
 del pecho que ya ocupas y mi reyno
 pero si no esos fieros eslabones
 denotan tu tirano cautiverio
 donde será tratada como esclaba
 la que pudo mandar aqueste ymperio.
 el 2º que a Adraastro se dirige
 un vaston representa y un acero
 uno que onrre su mano y otro ayrado
 que le amenaze estragos a su cuello
 sino cede el amor de la princesa
 olvidando su fe cariño, y celo.
 El tercero a la Reyna destinado
 oy le ofrece, papel, pluma, y tintero
 para que la renuncia luego firme
 a la princesa ermosa de este reyno
 con una taza que un veneno guarda
 para si se opusiese a aqueste intento
 solo quiero a Edubige esto entendido
 escojad con presteza pues lo espero
 La Diadema, el vaston, el cetro, y la pluma

o el cuchillo, cadenas y veneno. (39)

La Elmira plantea el abuso del poder por parte de los conquistadores y gobernantes del Nuevo Mundo hacia los indígenas (40). Mozoco, viendo que su hija Elmira se muestra contraria a casarse con el gobernador de Lima, le aconseja:

Moz. : Elmira, ya no es tiempo de oponerte:
La ley del vencedor es un decreto
de la fortuna contra el alvedrío (41)

Al ser obligada a ello, la propia Elmira expresa la tiranía tanto de su padre como de Guzmán:

Elm. : ... Solamente veo
entre horrores y sombras a mi esposo:
a Macoya, señor, infeliz dueño
de vuestra Elmira: Aquel que murió a manos
de ese a quien me entregais: de ese sangriento
Don Guzman: Que dolor! que tiranía!
Oh barbaro Español! ... (42)

Una vez más, Elmira critica los abusos cometidos por los conquistadores, al ser detenida:

Elm. : Esas gentes que abrazan con los rayos
que castigan, que oprimen, que avasallan
de que Dios recibieron sus preceptos?
La Ley que enseñan puede ser tan rara
que siendo buena dexé de ser una? (43)

Macoya, por su parte, cuestiona la justicia de los españoles según se desprende de estas palabras que dirige a Elmira:

Mac. : ... Aquí profana

el rigor nuestros fueros: La justicia
 con horrible aparato se disfraza
 y el Tribunal sangriento nos condena:
 El cielo nos olvida: La venganza
 sera proceso y Ley: Nadie nos oye (44)

B) **El amor**: es otro tema que se puede apreciar en estas dos tragedias. Aunque Luzán apoyó la idea de Corneille de que se puede plantear el tema del amor en las tragedias de manera secundaria (45), advertimos que Valladares lo utiliza como motivo principal de la acción.

Adraastro (Solo vence ...) se enamora locamente de su prisionera de guerra, la princesa Edubige de Grecia, y solicita a la reina Argira concederle la gracia de consentir su matrimonio con Edubige, concluyendo:

Adras. : Vien se que me direis que como pudo
 tan presto enamorarme mas la aljaba
 del tirano rapaz para la erida
 siempre esta prompta, siempre preparada
 yo la e comunicado mis afectos
 ella me quiere y la idolatra el alma (46)

No obstante, este amor es condenado porque nada más viendo a Edubige, el rey se admira:

Linc. : Que belleza Deydades es aquesta?
 es Venus misma la que esta a mis plantas
 O es acaso el Aberno, pues de verla
 el corazon y el pecho se me abrasa. (47)

De ahí, el amor de Edubige y Adraastro cobra mayor fuerza dramática, máxime cuando el soberano pretende casarse con ella y elevarla al trono repudiando la reina Argira. Esta irracional pasión del rey le hace obedecer

ciegamente los interesados consejos de su valido Filitarco. Cuando se despierta su conciencia, el monarca vive atormentado:

Linc. : O justos Dioses o quitad al punto
este amoroso ardor en que me abraso
o estos remordimientos que me ofuscan
en el olvido queden sepultados. (48)

Al final se impone el amor y cuando pide la mano a Edubige se niega porque:

Edub. : Yo adoro a Adraastro y el me corresponde
este amor, esta fé, y esta ternura
no podran arruinarlos con crueldades
el odio, la venganza y la fiereza (49)

Esta constancia y lealtad de los dos amantes les costará la vida al final, como señalábamos antes en el argumento.

Guzmán (La Elmira) se enamora de Elmira que es la prometida de Macoya. Para conseguir su mano rumorea la muerte de su amante y luego pide la mediación de Mozoco para ejercer su autoridad paterna. Este amor lo declara a su padre, Alvarez, quejándose de la ingratitud de Elmira:

Guzm. : Amo a Elmira, señor, y ella me rinde
su amable libertad, mas no su pecho:
Es ingrata a pesar de la apariencia:
yo la adoro ... (50)

Macoya, que acaba de ser liberado de su larga prisión, recela por el riesgo que haya corrido su amada. A su reencuentro con ella le afirma:

Maco. : Nada quiero sin ti: sin ti la vida
me fuera insoportable, Dueño amado:
La llama pura de un amor constante

me defiende: mi vida está en tu mano:
Donde estan tus promesas? Di que hiciste
de la dulce prision de nuestro pacto? (51)

A partir de aquí, el conflicto se centra en la venganza por parte de Macoya para recuperar a su amada, lo que consigue al final.

Los celos son consecuencia natural del amor. El rey Liceo (Solo vence...) confiesa, en numerosas ocasiones, los tormentos que le causan:

Linc. : Cielos aquesta llama que me enciende
procurad la mitigue la templanza
que si no é de morir en el Aberno
del desprecio los celos y la rabia. (52)

Guzmán (La Elmira), después de haber contraído matrimonio con Elmira, se siente muy celoso con la aparición de su amante Macoya, por eso, ordena encarcelarle. Estos celos se ponen de manifiesto cuando Alvarez le pide perdonar a Macoya, Guzmán le contesta:

Guzm. : ... pedid mi vida
con tal que me dexeis esta venganza
suplid ya esos excesos y miradme
ultrajado de un barbaro, a quien ama
mi propia Esposa? (53)

a lo que Alvarez replica advirtiéndolo a su hijo:

Alv. : Tus rigores
creceran, si a los celos das entrada

Elmira también cree que los celos ciegan a su esposo, según se entiende de sus palabras a su confidente:

Elm. : Amor y celos solo traen desgracias

Macoya va a morir: yo con mis ruegos
apresure su muerte: en vano aguarda
piedades de un celoso, quien conoce
los delitos de amor ... (54)

C) **El honor:** es un tema que vemos siempre vinculado al amor.

Edubige (Solo vence ...) se niega rotundamente a admitir los deseos amorosos del rey para preservar su honor y el de la reina. Cuando el valido Filitarco le comunica la voluntad del monarca, alegando su nobleza y lealtad en facilitar los fines de soberano, Edubige le recrimina:

Edu. : Que nobleza dime alebe
ni que onor en ti examino
quando tu mismo le manchas
.....
Es ser noble vulnerar
a la que es tu Reyna impio
en opiniones poniendo
su onor aun mas que el sol limpio. (55)

Como eje de la relación marido-mujer el honor está presente en La Elmira, una vez que la heroína descubre que su prometido no ha muerto. En el primer encuentro de éste con el esposo de su amada, Guzmán no acepta el desafío propuesto por Macoya y la causa la dice a Elmira:

Guz. : Discreta sois, y el fuego en que me abraso
es language que entiende vuestra culpa:
vuestro honor no me dexa hablar mas claro
mirad por él: No despreciéis el mio. (56)

Alvarez, a su vez, encomienda a su nuera observar el honor de la familia, prometiendo salvar la vida de Macoya:

Alv. : De Macoya la vida esta a mi cargo:
 Al tuyo está mi honor: Desempeñemos
 la obligación, en que los dos estamos. (57)

A pesar de todo, Elmira decide ir a la prisión para poner en libertad a Macoya, su confidente le advierte de este riesgo y le aconseja buscar otro medio para no exponer su honor. Sin embargo, Elmira entiende el honor de otra manera:

Elm. : Mi decoro, y mi fama es ser constante:
 ese honor extranjero es un fantasma
 con disfraz de virtud: bastardo fuego
 que se alimenta de pasiones bajas.

 La virtud resplandece por sí misma;
 yo la sigo, sin locas esperanzas
 de falsos esplendores: Mi honor nace
 de mis obras; Elmira, y mi honor mandan
 que libre un heroe de opresion injusta. (58)

Una vez puesto Macoya en libertad por Elmira, el dramaturgo concibe la tragedia como un drama de honor típicamente castellano. Aunque atormentada por el amor, se deja guiar en sus argumentos por el imperativo del código del honor. Por ello, aconseja a su amado fugarse, dando lugar a este emotivo diálogo:

Elm. : Huye, no pierdas tiempo: ese soldado
 te servira de guia ...
 Mac. : ... pero di para seguirme
 tendrás valor? ...
 Elm. : Yo te adoré: tu fulste mi esperanza.

 La fiel alma de Elmira te acompaña
 al desierto feliz: Vete, lleva
 lo inmortal de tu Elmira, que es el Alma:

Dexame consumir baxo del yugo
 que me impone la Ley: tengo una fama
 que conservar: tambien tengo un amante:
 Las dos obligaciones son sagradas;
 y yo debo cumplir con una y otra. (59)

Así, pues, el concepto del honor de la heroína coincide completamente con el del teatro nacional español. El honor del hombre, en este caso el del marido, está a cargo de la mujer quien se hace responsable y lo defenderá por encima de todo.

Otro motivo que recoge Valladares en La Elmira es el de **la difusión de la religión cristiana en el Nuevo Mundo** (60). Aunque el dramaturgo lo plantea en segundo plano, no debemos dejar de observarla similitud de objetivos religiosos que se plantean en el Nuevo Mundo con los que tuvo el Islam en su expansión territorial; es un fenómeno común entre las diferentes confesiones religiosas en la historia. En España, no obstante, la analogía entre los mundos islámico y cristiano, durante toda la Edad Media, fue un hecho singular en Europa.

El encargado de llevar a cabo esta misión en la tragedia es Don Alvarez, quien desde el principio hasta el final de la obra no deja de animar y estimular a los indios para que se conviertan. Nada más comenzar la acción, y ante el desprecio mostrado por su hijo hacia los indígenas, le hace esta pregunta:

Alv. : Donde está la conquista de esas almas,
 que en el nombre de Dios hacer queremos?

Alvarez consiguió convertir a Mozoco, Cacique del Perú, y a su hija Elmira, según las palabras del propio indio:

Moz. : A la ley que profesas nos reduxo
 el amor, la constancia, y el exemplo
 que te animan, y adornan; no la espada

de tus patriotas: y ese Dios Eterno,
 cuya piedad imitas adoramos,
 porque él solo te pudo hacer tan bueno.
 Elmira, y yo, reverenciamos fieles
 tu vanidad. Túlos somos: por Maestro,
 por padre, y por amigo, te juramos. (61)

Sin embargo, el gran objetivo que Alvarez pretende lograr es la conversión del caudillo de los indígenas, Macoya. Le promete a éste el indulto de la pena de muerte que pesa sobre él si acepta la religión cristiana. Le invita a reflexionar sobre la creación de Dios y dejar de creer en sus falsos dioses. No obstante, Macoya se niega y le pregunta que ¿qué haría si le pidiese dejar su religión en devolución de la deuda que tiene contraída con él? y Alvarez le contesta:

Alv. : Lo que hacer manda
 este caso en que estamos: rogaría
 a mi Dios verdadero, que alumbrara
 tu ceguedad, que aunque tu pecho es duro
 mereces ser cristiano. (62)

A pesar de la obstinada negativa de Macoya, termina convirtiéndose en cristiano persuadido por la generosidad de su rival Guzmán y por el deseo de Elmira:

Mac. : Que Dios tan grandel su poder me pasmal
 El corazon del hombre esta en sus manos?
 Ningun Numen se opone a lo que el manda?
 Mis Dioses pueden esto? No: son muchos
 y se oponen: persuaden la constancia
 la amistad y la fel Pero que importal
 Confunden la defensa y la venganza.
 Me averguenzo de haberme yo creído
 capaz de las virtudes que ignoraba. (63)

6.3 LOS PERSONAJES

Según hemos señalado en la definición que hace Luzán de la tragedia, los personajes deben ser "reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad". En función de ello, Valladares elige como protagonistas de sus dos tragedias que analizamos a reyes: Argira y Linceo (Solo vence la traición...), príncipes: Edubige (Solo vence...), o personajes de la más alta nobleza de su país: Adraastro (Solo vence...), Elmira, Guzmán, Alvarez, Mozoco y Macoya (La Elmira).

Como puede observarse en los títulos, **las heroínas** (Edubige y Elmira) son las protagonistas indiscutibles de las dos obras.

La primera cualidad que las define y que poseen en común es su valor, su fuerza de ánimo, que demuestran ante la adversidad.

El confidente Filitarco amenaza a Edubige con el poder del rey, pero ella no se amedrenta y le contesta valientemente:

Edub. : Si es Rey de Persia, de Grecia
esta en mi mano el advitrio
aunque presa: si es amante
tambien yo tengo cariño
sin que le vaste a borrar
el desprecio ni el olvido:
si el dominio yo tambien
le tengo en el pecho mio
con el qual les mandaré
a potencias y sentidos
que aborrezcan asta el nombre
de tan cruel enemigo. (64)

Ante la sentencia real de destierro de Adraastro y de la reina e infanta, éstos temen por la suerte de Edubige, pero ella les tranquiliza:

Edub. : confiad que la sangre de mis venas
primero verteré que dejenere
de mi ser, mi Eroismo y mi nobleza. (65)

Elmira es la gran heroína trágica creada por la pluma de Valladares. Desde el comienzo de la acción se debate en un conflicto entre las promesas que le hizo a su amado Macoya y el mandato paternal que la obliga a casarse con Guzmán. Ella misma lo expresa en presencia de ambos y luego resuelve que con su muerte cumpliría con su obligación hacia uno y otro:

Elmi. : Mi interior me da voces: Me habla claro:
y el corazon es fiel: Macoya, un alma
no puede dividirse: se que te amo
que te debo una fe, y en este instante
con nuevas ceremonias la quebranto:
Cruel destino! ni puedo ser tu esposa
ni vos señor del yugo involuntario
que recibí, seréis el justo Dueño.
Guzman, Macoya, pretended entrambos
vuestro derecho: ved que con mi muerte
soy feliz, y os librais de mis agravios. (66)

Al final, Elmira y Macoya son condenados a la pena capital por atentar contra la vida de Guzmán. En un romántico diálogo entre los dos, Macoya lamenta el haber sido la causa de las desgracias de Elmira quien le replica:

Elm. : Venga la muerte, moriré sin pena
Si eternizas mi amor en tu constancia:
El espantoso golpe llegue y rompa
este lazo en que estoy aprisionada:
Que instante tan feliz! Por el consigo

poder amarte: ya no seré esclava:
 te bolvere una fee, que aunque era tuya
 a nuevo esposo se la di engañada. (67)

La constancia es otra cualidad que caracteriza a la heroína. El tirano rey Linceo no logra intimidar a Edubige, ni siquiera mandándola matar con sus propias manos a su amado Adraastro porque Edubige responde:

Edub. : Y piensas me faltará
 valor para efectuarlo.
 No perfido que este pecho
 esta compuesto de marmol
 por mi mano morirá
 y entre angustias y desmayos
 as de ver su corazon
 hacer mis manos pedazos
 y arrojarte a los pies
 con vilipendio y escarnio. (68)

Este valor y constancia bien probados causan la exclamación y admiración del rey, después de la muerte de Edubige:

Linc. : Ol honor insigne! Ol pasmo generoso
 de las mugeres! Ol imbencible pechol
 que dejas a la fama asumpto noble
 para que te festeje con su acento
 retiradla soldados y en el mismo
 Panteon o sagrado Mausoleo
 de los Reyes de Persia con Adraastro
 se la sepulte con honor y celo. (69)

Así, pues, la muerte de Edubige es inevitable para que ninguna de las fuerzas absolutas (amor/honor) se imponga sobre la otra. En cambio, se resuelve el conflicto de Elmira (amante/esposo) con la muerte de Guzmán. Pero antes de morirse cede a su esposa a favor del amante. De todas

formas, en uno y otro caso, el dramaturgo opta por mantener el equilibrio entre el amor y el honor.

El héroe

En las dos tragedias encontramos a un personaje masculino que comparte el protagonismo con el femenino: Adraastro en Sólo vence ... y Macoya en La Elmira.

Adraastro goza de una fama y un prestigio que suscitan la envidia y el rencor de Filitarco, valido del rey. Aparte de ello, es valiente y generoso según se desprende de este diálogo con el soberano:

Linc. : pues tengo que imponerte un gran precepto
y espero lo ejecutes muy bizarro.

Adras. : No os detengals señor que si mi sangre
os importa vereis que denodado
con mi brazo y mi acero yo mismo
en buestra real presencia la derramo.

Pero cuando se trata de renunciar a su amor, se enfrenta abiertamente al monarca:

Adras. : ... señor primero diera
a un puñal este pecho penetrado
de las armas de Marte y de Cupido
que semejante infamia hiciera
Adraastro.

.....

... La Persia tiene
verdugos, llamas, cuerdas, y cadalsos
ocupelo yo todo no haya pena
ni castigo a mi culpa reservado
pero no lograreis mientras yo biba

de Edubige mi Dueño los halagos. (70)

Es más, esa valentía le lleva a desafiar al rey después del fracaso de su intento de asesinarle:

Adras. : pues a no estar como estoy
de centinelas cercado
al volcan de mis furores
sabría hacerte pedazos.
Manda se alejen verás
si lo que yo equibocado
iba a hacer lo consegula
a tu vista brazo a brazo.
Pero como lo conoces
estas cobarde temblando. (71)

Macoya, por su parte, desempeña el papel de héroe nacional libertador de su país del yugo extranjero. Nada más conocer la noticia de su libertad y de sus combatientes, comienza a arengarlos:

Mac. : Esforzados amigos, culo arrojo
nace en la ofensa, y crece, con el riesgo:
Compañeros ilustres, llegó el día
de vencer o morir: Nada esperemos
si la patria, y Elmira, no libramos
de sus voraces monstruos Estrangeros. (72)

Y cuando el cacique Mozoco intenta convencerle de que el único remedio es rendirse al conquistador, le replica:

Mac. : Yo ceder? yo rendirme? No Mozoco:
.....
... si en armas no igualamos
en valor y virtud les excedemos.
La patria he de librar: de nuestra parte

se mira la razon: sabré vencerlos. (73)

Al ser condenado a muerte, por atentar contra la vida de Guzmán, Elmira le consuela pero él es fuerte de ánimo como podemos observar en su respuesta:

Mac. : No te turbes: ya escucho la amenaza
de nuestra muerte: Lo querran los Dioses.
A mi espíritu altivo, a mi constancia
el horror mas sangriento no intimida. (74)

A parte de estos protagonistas, existe una serie de personajes secundarios: Argira, Rosomira y Egisto (Sólo vence ...) y Mozoco y Alvarez (La Elmira). De estas figuras destacamos la de la reina Argira y la de Alvarez.

La reina representa el papel de protectora de la inocencia y, como tal, promete a Edubige superar las dificultades que impiden su casamiento con Adraastro. Al enterarse de la pasión amorosa de su esposo hacia la heroína, reflexiona con cordura:

Arg. : Edubige se digna de constante
y vastará a borraros las ideas
que un traydor con consejos perniciosos
os pretende imprimir con fe perbersa.
Yo e de ser el escollo en que peligre
y corra buestro amor triste tormenta. (75)

Es, además, un buen ejemplo de la madre que sabe educar a sus hijos. Ante la crueldad del rey contra su propia familia, la infanta Rosomira se enciende de ira, pero la reina le aconseja:

Arg. : Rosomira vos pensais
con el primer mobimiento
de la sangre y de la edad:

correjld esos acentos
 que contra un padre no hay nunca
 razon, motibo, o derecho:
 y aun que yo como ofendida
 reserbé mis sentimientos
 vos solo abeis de llorar
 los infortunios seberos
 que nos cercan. Pero no
 irritar los ardimientos
 contra quien el ser os dio
 que eso es enojar al cielo. (76)

El personaje de Filitarco sirve desde el primer momento para poner a salvo la figura del monarca, destacando que la tiranía y el abuso del poder no provienen de la monarquía, sino de un confidente. El propio rey es consciente de ello:

Linc. : Vien la maldad conozco de este
 infame ...

También lo sabe la infanta Rosomira y se lo declara al soberano:

Ros. : Vien conozco señor de estos disturbios
 las causas grandes infalibles ciertas;
 ese indigno que intruso en el palacio
 la adulacion le forma silla regia
 ese vil, con consejos como suyos
 la paz del Reyno sedicioso altera. (77)

El otro personaje secundario digno de destacar es Alvarez, a quien podemos considerar como portavoz o encarnación de la política religiosa de los Reyes Católicos. Por una parte, aspira a casar a su hijo con Elmira porque:

Alv. : ... queden unidos

los dos Mundos con lazo mas estrecho:
 Nuestras leyes seran ovedecidas,
 y esta gente infeliz al verte dueño
 de la hija de sus Reyes, dará al yugo
 su cerviz, sin violencia, y con respeto (78)

y, por otra, es el encargado de divulgar el Evangelio en el Nuevo Mundo. Por eso, le vemos aconsejando constantemente a su hijo y sucesor, Guzmán, de ser piadoso con los indígenas. También le vemos dar el buen ejemplo de manera que Macoya se admira de tanta bondad:

Mac. : Rara virtud es esta, que me admira
 en este anciano, a quien deidad contemplol
 Pareces enemigo, y nos perdonas?
 prodigio extraño! Acaso de este pueblo
 eres Señor? Es tuia esta provincia? (79)

A pesar de la tenacidad y fanatismo de Macoya, Alvarez consigue al final convencerle para convertirse en cristiano, mediante argumentos como este:

Alv. : Concedete al dectamen de tus ojos:
 escucha tu razon: Mira esas altas
 Estrellas, ese sol que te ilumina:
 Mira esa obscura noche en que descansas:
 Mira la tierra, el Mar, el fuego, el ayre:
 Mirate a ti: veras quanto rebajas
 de tu grandeza si te juzgas hecho
 por tus falsas Deldades: Que no alcanzas
 a conocer que el orden, la hermosura
 la duracion de efectos, y de causas
 es obra de una mano, y de una mano
 constante bien hechora e increada? (80)

6.4 LA TÉCNICA DRAMÁTICA

Siguiendo la Poética de Luzán, abordaremos ahora la técnica dramática que Valladares usa para componer estas dos tragedias. Están escritas en verso cuyo número llega en Sólo vence ... a los 2708 y 2085 versos en La Elmira. Las dos están divididas en cinco actos, de manera que nuestro autor se acoge a la libertad que permite Luzán según el gusto del autor o el uso de la nación (81). Esta extensión de actos posibilita al dramaturgo utilizar la técnica tradicional de exposición, nudo y desenlace que se acomodan perfectamente a tan largo número de actos.

En cuanto a las unidades o reglas dramáticas, observamos que Valladares intenta seguir al preceptista aragonés. La unidad de tiempo no guarda la observación de Luzán: "Unidad de tiempo, según yo entiendo, quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro" (82), sino la más cercana a Aristóteles (un período de sol), consentida también por Luzán, como se puede apreciar en las pocas acotaciones: "... jardín oscuro con algunos reflejos de Luna" o "esta noche". Pensamos que las pocas referencias al tiempo en ambas tragedias tienen que ver con la idea de Corneille, apoyada por Luzán, de que el poeta "calle enteramente el tiempo de la acción, y no acuerde jamás al auditorio las horas que van pasando, ni ofrezca a la vista cosa alguna de la cual se pueda venir en conocimiento del tiempo que pasa por la fábula" (83).

La de lugar está ligeramente rota por utilizar varios escenarios, aunque en el mismo palacio (Solo vence ...): "Galería, templo del odio y templo de amor", o "una cárcel" y "casa del gobernador" en La Elmira.

Respecto a la unidad de acción notamos que ésta es una sola, en Sólo vence la traición ..., que es el amor y constancia de Edubige y Adraastro. En cambio, la encontramos multiplicada en La Elmira, ya que existen varias acciones: la lucha de los indígenas contra los conquistadores, la rivalidad

en el amor entre Macoya y Guzmán y la divulgación de la religión cristiana en el Nuevo Mundo. No obstante, el autor inserta estos versos, en el manuscrito, que dirige a los actores:

"En esta trágica accion
al que tubiere papel
se le previene que en él
No debe hacer mutacion
solo es de su obligacion
el estudio del material
La ymitacion natural
y si su fuego penetra
No añadir ni quitar letra
al sentido original."

Como debe corresponder a los personajes que intervienen en las tragedias, Valladares emplea un lenguaje elevado, culto y grandilocuente. Es un registro expresivo que se caracteriza por la abundancia de metáforas tópicas sobre el amor: fuego, llama, lumbre son términos que se reiteran cuando se trata de ese tema. Veamos algunos ejemplos de las dos tragedias de nuestro autor.

El rey Linceo (Sólo vence la traición ...), al ver la belleza de Edubige, no puede contener su admiración:

Linc. : Alzad vella Edubige de la tierra
que de grosero el cielo me acusara
si permitiera que sus luces vellas
a mis plantas sus pompas ultrajan. (84)

Filitarco, trasmitiendo el mensaje del rey a Edubige, hace esta comparación que se convierte en hiperbólica para expresar lo desmesurado de la pasión amorosa:

Fili. : Por mi te dice que habiendo

visto tus soles divinos
 rendido quedó a sus luces
 sin vastar el así mismo. (85)

Ante la negativa de Edubige, el propio monarca se queja en estos términos:

Linc. : Al volcan de mi amor, al fiero incendio
 en que el alma y el pecho se me quema
 con buestras voces viles, y arrogantes
 arrojastels mas troncos mas materia. (86)

Egisto, por su parte, expresa su amor a la Infanta Rosomira diciendo:

Egis. : Señora mial
 que ermoso amanece el cielo
 para un amante que en vos
 cifra su gloria y consuelo. (87)

Guzmán (La Elmira) manifiesta a su padre su perplejidad, ante el rechazo de Elmira a corresponder su amor, de esta manera:

Guz. : Rendirme a su teson, fuera baxeza:
 No quererla imposible: NI hallo medio
 para vestirme el traje de humillado,
 ni para desnudarme el de soberbio. (88)

Elmira, a su vez, declara la suya en un monólogo de un marcado acento renacentista:

Elm. : Ese pielago inmenso apartó en vano
 nuestro Mundos: un nudo indisoluble
 nos unio en el altar ...

 amada sombra que en el grande espacio

de mi deseo havitas felizmente! (89)

Las interrogaciones y exclamaciones son abundantes en los párrafos emotivos, produciendo viveza y expresividad:

Edub. : ¿Estoy sedienta de aplausos
por ventura alebe indigno
que me vienes proponiendo
tan vergonzoso partido?
¿yo admitir el trono? yo,
arrojando de su olimpo
al cetro de la virtud
los rayos de Apolo mismo? (90)

Después de la crueldad e inhumanidad mostrada por el rey Linceo, máxime cuando ordena a Edubige matar a su propio amado, ésta exclama:

Edub. : Nobles vasallos de persia
Astros sol y Luna clara
fuentes Abes troncos brutos
signos peñascos y plantas
sed testigo a los siglos
de una acción tan temeraria
y de que tubo en una muger
rencor, valor, y constancia. (91)

Macoya, por su parte, exclama con un tono romántico cuando se entera del casamiento de su amada con Guzmán:

Mac. : Elmira (que dolor) Mi Elmira, Cielos!
habra tambien provado la ponzoña
de estas fieras humanas que supieron
acabar las costumbres y las vidas
de nuestros miserables compañeros?
Oh patria desdichada! Oh triste día!

Día espantosol Día el mas sangriento
que ha de vivir el ynfeliz Macoya! (92)

Todos estos recursos estilísticas, pronunciados con la entonación apropiada por el actor, pueden realzar el discurso y emocionar al público. Como ejemplo podemos destacar los soliloquios de Edubige (Sólo vence...) a lo largo de toda la obra y sus palabras antes de suicidarse.

Diversos recursos dramáticos utilizará Valladares para mover el ánimo del auditorio que asiste a la representación de sus tragedias. El reconocimiento o anagnórisis, llamado en la tragedia clásica peripecia, es un elemento de gran funcionalidad.

En La Elmira, a través de las preguntas, Alvarez y Macoya se reconocen según el siguiente diálogo entre ambos:

Mac. : Sus facciones sus años sus virtudes
no pueden engañar: Que me detengo?
Alvarez es: Al que libró tu vida
reconocerás si aquí te lo presento?

Alv. : Esta voz precedida del aviso
el corazón me altera: yo me acerco
a suplir el alcance que a mis ojos
roba la edad: el es ... (93)

Aunque el autor evita que se produzca alguna muerte en escena, no puede dejar de aparecer el cadáver de Adraastro: "se descubre Adraastro degollado", lo que da lugar a este monólogo de Edubige, hablando al cadáver:

Edub. : Adraastro mío ya llegó la ora
que en la prisión horrible del erebo
se abracen nuestras almas...

y, por lo tanto, la heroína opta por suicidarse.

El desmayo de Elmira, al ver que su amado Macoya vive y no está muerto como creía, es otro elemento dramático de gran efecto.

Llama mucho la atención en las dos tragedias la ausencia del "aparte" como recurso típico de la dramaturgia española, lo que nos hace pensar en la posible influencia del Prólogo que escribe Juan Trigueros para su traducción del Británico, de Racine, donde hace notar que el "aparte" es atentatorio contra la unidad de acción (94).

Las acotaciones son notablemente escasas y simples. Quizás en Sólo vence la traición... hay más acotaciones, aunque cortas, intercaladas entre los diálogos a lo largo de la obra para denotar sentimientos, gestos, actitudes, etc. Tales son como: "Medio salon: salen el Rey y Filitarco", "Va saliendo por el ultimo Vastidor Filitarco" o "Al darle sale Edubige y le detiene el brazo, despierta Linco y salen Filitarco y guardias con achas y Edubige sobresaltada".

Lo mismo podemos decir de las acotaciones descriptivas. Tan sólo hay dos: una al comienzo de la acción: "galeria y tocan cajas y salen por un lado Adraastro y soldados y por el otro el Rey y acompañamiento" y otra en el último acto: "Gran templo del odio con estatua en medio desgredada los ojos y voca ensangrentados y una serpiente agarrada a el corazon y al son de una marcha de violines salen..."

Si este es el caso de las acotaciones de la primera tragedia, en la segunda son más escasas, ya que sólo encontramos frases como éstas: "sale Macoya", "sale Elmira", "salen Alvarez y Guzmán", "sacan a Guzmán en sillón". Ni una sola acotación descriptiva, excepto la del comienzo de la obra si es que puede ser llamada acotación, donde leemos: "La scena se representa en la ciudad de Lima. Salen de casa del governador: salen Alvarez y Guzmán".

Resumiendo, Valladares con estas dos tragedias se muestra como un dramaturgo que refleja las tendencias de su época. No sabemos si ha llegado a estrenar alguna de ellas, pero lo cierto es que entre 1788 y 1799, años de mayor esplendor de la tragedia, el índice de representaciones es tan solo del 10% del total de obras representadas; el 90% restante se distribuyó entre comedias heroicas, áureas, lacrimógenas y urbanas (95). Parece evidente que el autor intenta observar los preceptos de la Poética de Luzán y consigue cierto éxito en lo que a la caracterización de personajes se refiere. Sin embargo, lo que a las reglas dramáticas, establecidas por los neoclásicos, se refiere notamos que Valladares no es capaz de cumplirlas porque siempre está dominado por la tendencia popular. Su objetivo principal era el de agradar al público sin preocuparse mucho de las reglas, lo que nos lleva a pensar en una tragedia "popular", es decir, comedias populares con finales trágicos. Respecto al tratamiento del tema del amor, se muestra muy tradicional en el planteamiento del honor. Por otra parte, al exponer el poder como motivo de abuso y tiranía, vemos que el autor traslada la acción en lugar y tiempo lejanos para evitar la censura y utiliza la figura del valido para poner a salvo la del rey. No obstante, la impureza estructural de estas dos obras impide diferenciarlas con precisión de los dramas trágicos o comedias históricas con fin desgraciado.

NOTAS AL CAPÍTULO SÉXTO

- (1) Ignacio de Luzán: La Poética ..., ed. cit., p. 433.
- (2) Antonio Mendoza Fillola: La tragedia neoclásica española. 1710-1819. Barcelona, Universidad, 1980, p. 2.
- (3) Rafael Benítez Claros: "La tragedia neoclásica española", en Visión de la Literatura Española. Madrid, Rialp, 1963, p. 165.
- (4) Charles B. Quaila: "Cornelle in Spain in the Eighteenth Century", The Romantic Review, XXIV (1933), p. 21.
- (5) Emilio Palacios Fernández: El teatro en ..., ed. cit., p. 106.
- (6) Francisco Lafarga: Las traducciones Españolas ..., II, ed. cit., pp. 77-78.
- (7) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence la traición un constante corazón. La Edubige en Persia, manuscrito en cinco actos y en verso (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15845). Según una nota insertada por el autor al final del acto primero, la obra es de 1781: "Fin del Acto Primero. Se copió en Lorca a 9 de Agosto por su Autor Año de 1781"., fol. 18.
- (8) Idem, act. I, fols. 8-9.
- (9) Idem, fols. 13-14.
- (10) Idem, fol. 16.
- (11) Idem, act. II, fol. 23.

- (12) Idem, fols. 25-26.
- (13) Idem, fol. 28.
- (14) Idem, act. III, fol. 34.
- (15) Idem, fol. 42.
- (16) Idem, fol. 44.
- (17) Idem, act. IV, fol. 47.
- (18) Idem, fol. 48.
- (19) Idem, fols. 48-49.
- (20) Idem, act. V, fol. 62.
- (21) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, manuscrito, en cinco actos y en verso (Biblioteca Municipal de Madrid, Mss. 108-16).
- (22) Francisco Lafarga: Las traducciones ed. cit., I, p. 102.
- (23) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 3.
- (24) Idem.
- (25) La reina Isabel de Castilla ordenó en junio de 1500 que fueran liberados los esclavos indios, donados por Colón a los expedicionarios que han regresado a España. Además, declaró a los indios súbditos libres de la Corona, prohibiendo que fueran esclavizados.
- El padre Las Casas explica en su Historia de las Indias que al enterarse la reina Isabel de que "el almirante Colón había dado a cada uno de los que allí venían un indio por esclavo, y que eran 300 hombres, hobo gran enojo diciendo estas palabras:

« ¿Qué poder tiene mío el almirante para dar a nadie mis vasallos? »Mandó luego a pregonar en Granada y en Sevilla, que todos los que hobiesen llevado indios a Castilla, los volviesen luego acá, so pena de muerte, en los primeros navíos ... " Crónica de España, núm. 30, Madrid, Plaza y Janés, 1991, p. 353.

- (26) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 11.
- (27) Idem, act. II, fol. 11.
- (28) Idem, act. III, fol. 7.
- (29) Idem, fol. 8.
- (30) Idem, fol. 10.
- (31) Idem, act. IV, fol. 2.
- (32) Idem, fol. 7.
- (33) Idem, fol. 10.
- (34) Idem, act. V, fol. 7.
- (35) Idem, fol. 10.
- (36) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., ms. cit., act. I, fol. 16.
- (37) Idem.
- (38) Idem, act. II, fol. 30.
- (39) Idem, act. III, fols. 39-40.

- (40) Como consecuencia de ello, en enero de 1512 se dictaron unas ordenanzas, conocidas por el nombre de Leyes de Burgos, para el gobierno y tratamiento de los indios. Entre las ordenanzas que se incluían en las nuevas leyes se hallaba la prohibición de causar malos tratos a los indígenas.
- (41) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 9.
- (42) Idem, fol. 10.
- (43) Idem, act. V, fol. 5.
- (44) Idem.
- (45) Charles B. Qualia: "Corneille in Spain ...", art. cit., p. 22.
- (46) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., ms. cit., act. I, fol. 9.
- (47) Idem, fol. 10.
- (48) Idem, fol. 14.
- (49) Idem, act. II, fol. 28.
- (50) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 6.
- (51) Idem, act. III, fol. 5.
- (52) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., ms. cit., act. I, fol. 11.
- (53) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. IV, fols. 2-3.
- (54) Idem, fol. 5.

- (55) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., ms. cit., act. II, fol. 24.
- (56) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. III, fol. 8.
- (57) Idem, fol. 12.
- (58) Idem, act. IV, fol. 6.
- (59) Idem, fol. 7.
- (60) Leemos: "En 1501 se proclama la bula de Alejandro VI, *Extimias devotiois sinceritas*. Según ésta (y la posterior *Universalis Ecclesis* de 1503) se concede a los monarcas castellanos el derecho de patronato y de presentación con carácter universal y para todas las iglesias, así como los beneficios mayores y menores en los territorios de Indias. Nace de este modo el patronato real de las Indias [...] que respondería a la política que desarrollaron los Reyes Católicos de implantación del cristianismo por los territorios colonizados, con sus consecuentes conversiones de los indígenas y construcción y dotación de diversas iglesias y monasterios.", Crónica de España, Madrid (30), Plaza y Janés, 1991, p. 353.

Otra consecuencia de ello es el establecimiento en 1523 del tribunal del Santo Oficio en las tierras conquistadas que suponía, por una parte, la consolidación de la autoridad eclesiástica y, por otra, un eficaz método para mantener bajo control la conducta e ideología de los habitantes de la lejana colonia.

- (61) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fols. 7-8.
- (62) Idem, act. V, fol. 9.
- (63) Idem, fol. 11.

- (64) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., ms. cit., act. II, fols. 26-27.
- (65) Idem, fol. 31.
- (66) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. IV, fol. 9.
- (67) Idem, act. V, fol. 6.
- (68) Sólo vence ..., ms. cit., act. IV, fol. 60.
- (69) Idem, act. V, fol. 73.
- (70) Idem, act. I, fols. 15-16.
- (71) Idem, act. IV, fol. 57.
- (72) La Elmira, ms. cit., act. II, fol. 2.
- (73) Idem, act. II, fol. 10.
- (74) Idem, act. V, fol. 6.
- (75) Sólo vence ..., ms. cit., act. II, fols. 28-29.
- (76) Idem, act. III, fol. 38.
- (77) Idem, act. II, fol. 30.
- (78) La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 7.
- (79) Idem, act. II, fol. 5.
- (80) Idem, act. V, fol. 8.

- (81) Ignacio de Luzán: La Poética, ed. cit., p. 511.
- (82) Idem, p. 459.
- (83) Idem, p. 463.
- (84) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence la traición ..., ms. cit., act. I, fol. 10.
- (85) Idem, act. II, fol. 22.
- (86) Idem, act. II, fol. 29.
- (87) Idem, act. III, fol. 35.
- (88) Antonio Valladares de Sotomayor: La Elmira, ms. cit., act. I, fol. 6
- (89) Idem, act. III, fol. 2.
- (90) Antonio Valladares de Sotomayor: Sólo vence ..., act. II, fol. 23.
- (91) Idem, act. V, fol. 68.
- (92) La Elmira, ms. cit., act. II, fol. 13.
- (93) Idem, act. II, fol. 6.
- (94) Rafael Benítez Claros: "La tragedia neoclásica ...", ed. cit., p. 168.
- (95) Antonio Mendoza Fillola: La tragedia neoclásica ..., ed. cit., p. 3.

CAPÍTULO SÉPTIMO

EL TEATRO MENOR: LOS SAINETES DE VALLADARES

7. INTRODUCCIÓN

La definición de un género literario resulta ser, casi siempre, una tarea difícil. Del entremés y (o) sainete se han dado varias descripciones con la intención de captar su esencia o de destacar alguno de sus aspectos o caracteres fundamentales. El gran sainetista dieciochesco D. Ramón de la Cruz escribió definiendo estas piezas cortas como: "Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles (...) No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres (...) Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro (...), en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación (...), digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos, si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo (...) Yo escribo, y la verdad me dicta." (1)

Cotarelo y Mori, por su parte, explica el sainete como: "Drama sin argumento, pero no sin atractivo, redúcese a un simple diálogo en el que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piececillas" (2).

De una y otra definición llegamos a la conclusión de que el entremés/sainete es una pieza teatral cómica y corta, escrita normalmente en verso octosílabo. Se denomina entremés a la pieza intercalada entre la primera y segunda jornada de las comedias, y se llamaba sainete la representada entre las jornadas segunda y tercera. Pero también pueden cambiar de lugar en la representación teatral, es decir, que pueden

intercalarse indistintamente según el gusto del público y de los directores y actores de compañía.

El sainete tiene su origen en los primitivos entremeses que ofrecían algunos caracteres particulares. Se escribían en prosa, forma que aún seguirá siendo preferida en los primeros años del siglo XVII. Cotarelo y Morí señala que presentan muestras claras de haber sido en su origen improvisados como la comedia popular italiana (3). Asimismo se caracterizaban con los largos monólogos o relaciones en los que el cómico relata el pasado, sus intenciones presentes y lo que piensa hacer en el futuro.

Estas obrillas estaban a punto de caer en la inmoralidad y pobreza de lenguaje, debido a la escasez de temas, pero gracias al talento de Cervantes, Quiñones de Benavente y Quevedo, el entremés encontró un modelo digno y maestros capaces de abrir amplios horizontes. Se permitió sacar a escena toda clase de personas y relaciones sociales y familiares y se sustituyó la prosa por el verso, en el fondo y en la forma, sin perder su carácter realista.

Después de Francisco de Castro, el entremesista más prolífico de los últimos decenios del siglo XVII, el género pasa por una crisis de transformación que termina con la desaparición del entremés propiamente dicho, ya que se introdujeron elementos extranjeros (italianos y franceses) que dan origen a nuevas costumbres, nuevos vicios, modas y ridiculeces que se reflejarían en los sainetes del siglo XVIII.

De esta manera, el entremés entra en la centuria ilustrada como un género menor muy vivo, con gran aceptación del público, y se desarrolla hasta dar de sí todas sus posibilidades. Tuvo cabida en el teatro popular dieciochesco, a pesar de los esfuerzos contrarios de los neoclásicos, como una parte importante de la función dramática (4).

En la primera mitad del Siglo de las Luces, el nombre de sainete iba prevaleciendo a manos de D. Juan de Agramont y Toledo. Cuando en 1757

empezó D. Ramón de la Cruz a componer los suyos, el nombre de sainete estaba ya admitido en el teatro. Al suprimirse los antiguos entremeses en 1780, este nombre deja de ser utilizado y el sainete ocupa su lugar entre la segunda y tercera jornada. Este cambio no se reduce a los nombres solamente, sino que incluye los temas también. Éstos abarcan casos y lances de la vida cotidiana, en su aspecto menos serio y grave. Por el breve cuadro del sainete desfilaban tipos y personajes de la calle, pintorescos y aun grotescos, anécdotas, episodios o escenas de la gente baja. Todo se observaba bajo el prisma del humor y la sátira más bien gruesa(5).

El amor era el núcleo de todas las trazas y enredos; pero a veces lo que se trata en estas obras no es precisamente el amor legítimo, sino el adúltero. A parte de esto, podemos apreciar otros asuntos o motivos dramáticos, como el odio, envidias, disputas, rivalidades de oficios y enredos de criados por el interés económico. Por otra parte, los sainetistas aprovechan estas piezas para describir caracteres y costumbres de la época, sucesos de actualidad política, social, bautizos, bodas y cumpleaños de príncipes. De asunto propio del teatro en su vida interior hay algunos sainetes, como el de nuestro dramaturgo El sainete de repente, que representan una fuente de documentación para la historia de la escena española.

El público que acudía a ver estas obras se sentía gustoso por verse reflejado en las tablas y se reía de ciertas costumbres sociales de las clases más elevadas que eran tratadas con cruda ironía. Por ello, Emilio Palacios hace notar que estos intermedios teatrales se convirtieron en elementos indispensables de la función dramática (6). Por un lado, se siente identificado con lo que ve y, por otro, la presencia de ciertos cómicos saineteriles o la liviandad de gestos de alguna tonadillera fueron más eficaces para atraer al público que lo que se representaba.

Esta importancia de las piezas del teatro menor no es exclusiva del siglo XVIII, sino que viene del anterior. Eugenio Asensio nos presenta el testimonio que Quiñones de Benavente aporta en el prólogo de su obra la Jocosería (1645), en el que señala: "el autor que tenía una mala comedia,

con ponerle dos entremeses de este ingenio le daba muletas para que no cayese, y el que tenía una buena, le ponía alas para que se remontase"(7).

El sainete pasa a finales de la centuria de las Luces bien definido en su estructura, tipos y estilo, produciéndose un cambio notable en los temas que ya recuerdan cosas de actualidad, dejando de tener la frescura de los intermedios anteriores. Dicho esto, conviene subrayar la opinión tanto de los eclesiásticos como de los ilustrados en estas obras cortas.

La esencia misma de estas piezas y las circunstancias de su representación hicieron de ellas un objetivo principal de los críticos moralistas. Sus ataques se centran fundamentalmente en la 'supuesta obscenidad del texto y de la puesta en escena. Por eso, los censores prestaban una atención especial a la revisión de los manuscritos para evitar todo cuanto atentara contra la "Santa fee y buenas costumbres" (8). La cuestión de la censura representaba un motivo de gran preocupación del autor de la obra (director), como puede verse en el Sainete de repente, de Valladares. Viendo la imposibilidad de ejecutar el sainete que ensayaba la compañía, el gracioso cómico Gabriel López sugiere improvisar la idea de una pieza para sustituir al sainete perdido. Pero el director de compañía ve en esta improvisación un riesgo porque:

Pub. : Supongamos,
 que el publico nos tolere
 el vernos arrojar sapos,
 y culebras por la boca,
 en el sainete impensado:
 como hemos de superar
 aora el digno reparo
 de no tener lo que hablemos
 por la censura pasado?. (9)

También desde el bando ilustrado se dirigen duras críticas hacia estas composiciones menores. Casi todos concuerdan en denunciar la "inmoralidad" de estas obrillas y en la necesidad de despojarlas de sus

aspectos esenciales para que cumplan una tarea educadora como las comedias.

D. Bernardo de Iriarte, al hacerse cargo de buscar las mejores comedias en el repertorio teatral en 1767, recomienda la introducción de algunos sainetes para hacer más atractiva la puesta en escena de las obras elegidas porque: "se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos Saynetes y Tonadillas" (10). No obstante, el propio Bernardo de Iriarte opina contrariamente en las piezas del teatro menor al escribir: "Es esencial que por lo indecentes supriman o corrijan algunas tonadillas. Basta de entremeses, sainetes y tonadillas" (11).

Tomás de Iriarte, por su parte, critica la tonadilla y el sainete, pidiendo la limpieza de los sainetes por lo que tienen de malos ejemplos sociales y lenguaje grosero (12).

Hablando de los héroes de sainetes de Ramón de la Cruz, el fabulista Félix María de Samaniego señala que: "Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan o se disculpan, y sus insultos se celebran o se encaraman a las nubes. Vm. los ve representar siempre encumbrados, siempre irreverentes con la justicia, siempre insolentes con la nobleza." (13).

No tiene mejor impresión de los entremeses y sainetes el gran ilustrado Jovellanos. Después de enumerar los defectos de las comedias y los excesos de los cómicos, concluye que para mejorar la educación del pueblo debe suprimirse: "casi todos los entremeses y muchos de los sainetes y tonadillas, cuyos interlocutores son los héroes de la broma, están escritos sobre este gusto, y son tanto más perniciosos cuanto llaman y afician al teatro la parte más ruda y sencilla del pueblo, deleitándola con las groseras y torpes bufonadas, que forman todo su mérito" (14).

Leandro Fernández de Moratín, a su vez, censura los ambientes tratados en los sainetes. En una carta dirigida a Godoy en 1792, los

describe diciendo: "Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidiarios y, en suma, las hezes asquerosas de los arrabales de Madrid; éstos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a la vista del vulgo ignorante que los aplaude por que se ve retratado en ellos" (15).

Todas estas críticas tuvieron eco en los textos saineteriles como puede observarse en el titulado La tertulia del Prado, de Valladares, en el cual el autor, imitando a La comedia nueva o el café de Moratín, plantea sus ideas sobre el sainete. D. Juan, sainetista, y sus dos amigos don Antonio y don Pedro, críticos teatrales, entablan esta conversación:

Juan : Lo que es crítica juiclosa,
se aplaude por lo que enseña.

Antonio : La crítica es muy distinta
de la sátira; es aquella
siempre Docta por que instruye;
Porque siempre yere es esta
mui reprehensible; con que
si los Saynetes con ella
se adaptan, seran abortos
de fatales consecuencias.

Juan : Señores, ustedes pintan
la cosa de tal manera,
que puede escrupulizar
la mas enorme conciencia
de hazer saynetes.

Pedro : No hay tal;
los que son buenos, se aprecian;

los malos por ser mordazes,
son los que se desapruevan.

Juan : Segun lo que ustedes quieren,
no habra cosa mas perfecta,
que hazer en cada saynete
una Mision.

Antonio : No se intenta
tal cosa; la nobedad,
acompañada de aquella
util diversion, se busca;
al que esto deja, se deja.

Pedro : ¿Es incompatible, acaso,
hazer, que a un tono convengan
lo instructivo, y divertido?
Esto es lo que se desea. (16)

Así, pues, el sainete vive en pleno auge en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque siempre es objeto de ataques y descalificaciones. Entre los más destacados sainetistas, después de Ramón de la Cruz, encontramos al gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), Luis Moncín, Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora y Luciano Francisco Comella.

7.1 LOS SAINETES DE VALLADARES

En este contexto de obras del teatro menor, nuestro autor escribe nada menos que veintidós títulos. Todos están compuestos en verso utilizando el narrativo romance octosilábico, empleando seguidillas para canciones y manifestaciones folklóricas. A continuación citamos estas piezas siguiendo el orden cronológico; en el caso de conocer la fecha de composición, censura o representación:

- La fiesta de novillos (1768)
- Los cómicos españoles y prueba de los franceses (1775)
- El castigo del avaro (1777)
- El español afrancesado (1777)
- El apoderado de Indias (1779)
- La niña inocente (1779)
- Los Caldereros (1780)
- Boda a la moda (1782)
- Cómicos de repente (1782)
- Amigo verdadero (1792)
- Los criados embusteros (1805)
- Las bodas de los manchegos (1814)

- El tonto alcalde discreto (1818)
- El Adivinador (?)
- El Carpintero burlado (?)
- El encantador (?)
- La golondra (?)
- El hombre de buena fortuna (?)
- Lacayo, paje y marido (?)
- El Obrador de los sastres (?)
- El sainete de repente (?)
- La tertulia del Prado (?)

De todos estos títulos hemos elegido nueve, para estudiarlos, que podemos clasificar en tres grupos:

(A) Sainetes de acción

Son piezas que desarrollan una breve intriga consistente en una burla, que es la desencadenante de la acción y de la risa, puesto que la comicidad es uno de los objetivos del sainete. La acción plantea una serie de sucesos, casualmente interrelacionados, que terminan en un final feliz. En este primer grupo incluimos las siguientes obrillas:

- El castigo del avaro
- Los criados embusteros

- Las bodas de los manchegos

- La golondra

En el primero, Garrido, Coronado y Vicente son tres jóvenes manchegos que logran conquistar el amor de Raboso, Nicolasa y Pérez, tres hermanas e hijas de un abogado extremadamente avaro, que las tiene encerradas e incomunicadas por completo, lo que desconcierta estos amores.

Basilia Chinche, la granadina, interviene a favor de los jóvenes urdiendo un buen enredo para burlarse del viejo. El plan que ejecuta Basilia consiste en entrar al servicio del avaro abogado y es admitida. Poco después, se anuncia la llegada del conde de Cascaciruelas, que es Garrido disfrazado de tal, quien cuenta al padre su falso cautiverio en Argel. Durante su servicio con un argelino poderoso supo de la existencia de un tesoro oculto en la propia casa del abogado. Para descubrirlo trajo con él a un moro, que es quien tiene los planos que conducen al tesoro.

Entra el moro, que es Coronado disfrazado, y anuncia que para sacar la fortuna necesita cuatro doncellas y dos viudos viejos, que son exactamente los que hay en la casa. Entrega sendas velas a las mujeres, situándolas en fila. Al avaro y a su escudero los coloca cara a la pared, mirando al cielo, con un hachón en la mano y les hace repetir la frase "tuti parola" sin cesar. Aprovechando esta situación, se escapan los tres novios con las hijas del avaro y todo su dinero.

Cansados de esta postura, el abogado y su escudero vuelven la cabeza y preguntan con recelo por el moro y el conde. Basilia da la respuesta informando que las tres hijas se han casado y huido con ellos. El avaro se conforma con este castigo y pide la mano de Basilia, después de perdonar a sus yernos e hijas.

En Los criados embusteros, Nicasio está enamorado de Rosita y pretende utilizar a su criado Tramoya para lograr la mano de su amada. Tramoya se encuentra casualmente con su amigo Trápala, después de una larga ausencia, y se entera de él de que su amo D. Andrés había pedido la mano de la propia Rosita para su hijo Diego. Como éste se casó en secreto, D. Andrés mandaba a su criado Trápala para informar al padre de Rosita y deshacer el compromiso.

Sabiendo esto, los dos criados falsifican la carta de D. Andrés de manera que se entienda de ella que su hijo llega a Madrid, en compañía de Trápala, para casarse y llevar la dote y que él no acudía por la enfermedad. Tramoya y Trápala pretendían robar la dote y huir a Francia. Para ello, Tramoya se presenta en casa de Rosita, haciéndose pasar por D. Diego. Cuando lo tienen todo preparado para culminar su intento con el éxito, llega el padre de Diego para disculparse personalmente ante su amigo D. Andrés y, de esta manera, se descubre el engaño de los dos criados embusteros.

Diego y Micaelita (Las bodas de los manchegos) son dos jóvenes manchegos que se aman con locura y piensan casarse lo más pronto posible. Pero D. Hipólito, padre de Micaelita y comerciante usurero, quiere unir a su hija con un asturiano rico. Los dos amantes encomiendan el asunto a D. Crisanto, abogado astuto, que viendo la belleza y la alta dote de Micaelita, procura introducirse en el corazón de la joven.

Ante la dificultad de su situación, Diego decide recurrir a la astucia para engañar al viejo y casarse con su amada. Se presenta junto con sus dos mejores amigos, Calixto y Benito, en la casa de D. Hipólito, simulando una embajada china. Mientras Benito, el presunto embajador chino, habla con el padre ofreciéndole una tela china a cambio de otras del país, Diego informa a la hija de todo el enredo.

Con el fin de tratar sobre las telas, Benito se dirige con Hipólito al almacén, facilitando así que Micaelita saque su dote y huya con Diego para casarse. Una vez casados, vuelven a pedir perdón y consentimiento del

padre que accede a ello y decide celebrar la boda con mucha lucidez. También se casan Antonia, Alejandra y Leonarda, hermanas de Diego, con Benito, Juan y Calixto, dando fin al sainete entre las vivas a la Mancha.

En La golondra, la trama del sainete consiste en una broma que le gastan a D. Lázaro sus amigos y su mujer. Él es abogado que presume siempre de que nadie puede burlarse de él. Para demostrarle todo lo contrario, su mujer y amigos se reúnen con el fin de pensar en un buen enredo.

D. Simón, habiendo encargado unas breves de cera, se las lleva en su bolsillo y se dirige a la casa del abogado. Viendo entrar a éste, Simón pide a los demás amigos que se escondan y hace como quien come brevas. Lázaro, que no concibe que su amigo ni nadie coma brevas por Navidad, se asombra de lo que ve. Pero Simón le explica que anoche estuvo en Constantinopla, en compañía de un amigo inglés, de donde trajo la fruta. El abogado se extraña mucho más por el hecho de que su amigo haya ido a Constantinopla y vuelto a Madrid en un solo día. Simón le explica que tal viaje lo realizó en un artefacto nuevo, llamado la Golondra, que inventó el inglés.

Lázaro expresa a Simón su gran deseo de trasladarse en la Golondra a Constantinopla. La petición es aceptada y los dos se citan a media noche para hacer el viaje. A la hora acordada, llega Lázaro y le introducen en una barquita que sus propios amigos habían construido. Mientras tanto, los demás se disfrazan de turcos y convierten el domicilio de Simón en un suntuoso palacio musulmán.

Transcurridas dos horas, el piloto inglés anuncia la llegada al palacio del sultán de Constantinopla. Allí, se le presenta a Lázaro al sultán como el Emperador de Marruecos que viene pretendiendo casarse con la princesa Zalda. Cuando iba a tener lugar la boda, se descubre el engaño y el sultán amenaza a Lázaro de hacerle pedazos. En este momento todos los amigos se quitan los disfraces revelando al abogado de que se trataba de un "buen

chasco". Así, pues, observamos en esta primera modalidad los ingredientes típicos: amores y enredos.

(B) Sainetes de acción y de ambiente

Son piezas que no carecen de una acción que se mueve hacia su desenlace. Se hace retardar el final mediante la intervención de varios personajes secundarios que sirven para evocar un ambiente o una capa social con sus costumbres, lenguaje y modos de comportamiento que son reflejo de la época. A este grupo pertenecen:

- EL español afrancesado
- El hombre de buena fortuna
- El sainete de repente
- La tertulia del Prado

En El español afrancesado se trata de un joven que vivió mucho tiempo en París. A su regreso a España, lo encuentra todo feo y desagradable, mostrándose, en cambio, enamorado de las maravillas de allende los Pirineos. Y es que el Parisien, según su amigo:

Agapito : ... viene posehido
de aquella pedantería,
estravagancias y capricho;
que suelen nuestros paisanos
traer de las Cortes, que han visto,
adaptando como buenos
los Estrangeros estilos;
pero de esta enfermedad
yo vi sanar a infinitos,
quando ven en un fandango
quatro majotas de brio. (17)

Su amigo Cirilo, a su vez, le describe diciendo:

Cirilo : nada gusta de su tierra;
 todo le causa fastidio,
 y a el fin de ser español
 está muy arrepentido. (18)

Por todo ello, sus amigos, que están disgustados de esa metamorfosis antipatriótica, deciden convencerle de las magnificencias de España. Sin embargo, el Parisien argumenta que:

Parisien : ... nuestros paisanos
 el buen gusto no han sabido
 nunca de las bellas letras
 solo quatro silogismos
 su Theologia, sus leyes,
 y con esto hemos cumplido;
 pues que digo de costumbres,
 modales, trato, y estilo
 todas son formalidades,
 antiquallas, y cumplidos,
 de suerte, que a un golpe de ojo
 se ve claro lo que digo,
 y cierto, que si no fuera
 por los que hemos aprehendido
 el gastar el tiempo, y dinero
 en saber otros principios;
 y luego comunicarlos,
 siempre estuvieran dormidos
 nosotros les enseñamos
 a cortar bien un vestido,
 a armar de moda un sombrero,
 ir a la gasé los rizos,
 con muchos primores que

ignoraban los antiguos. (19)

Viendo la obstinación del afrancesado, los amigos le invitan a una fiesta clásica española. Ante el baile madrileño y los atrevidos tientos de las manolas que acuden a la velada, el joven Parisien se entusiasma y se siente orgulloso de ser español.

En El hombre de buena fortuna, Jacinto es un galán que tiene mucho éxito con las mujeres. Es tan afortunado en el amor que la criada de una de sus admiradoras nos cuenta la pasión de su ama y al mismo tiempo describe a Jacinto:

Marcela : ... Ella está loca
 por ese ombre atolondrado,
 ese fuerte petimetre,
 ese Narciso, ese encanto
 de las Damas de la Corte:
 ese Adonis, que arrastrando
 lleva tantos corazones,
 como una fanega granos
 tiene de trigo: Ese, en fin,
 dn. Jacinto, que al mirarlo
 rinde qualquiera velleza,
 como si tuviera Diablo. (20)

Desde una simple vendedora de perdices hasta las damas de alta categoría social, todas están enamoradas de él. Jacinto, no obstante, las halaga con falsas frases amorosas y las engaña a todas, haciendo creer a cada una que es ella su único amor. Poco a poco van dándose cuenta de su engaño y descubriendo la realidad. Sin embargo, Jacinto se enamora sincera y locamente de Leonor y expresa su rendido amor a Marcela para que transmita su deseo.

Enterada de sus aventuras amorosas, Leonor quiere darle una buena lección. Para ello, le comunica, a través de su criada, su correspondencia

pidiéndole firmar un papel de obligación. La protagonista manda a Marcela leer el papel en presencia de todas las mujeres que Jacinto engañaba. Después, rompe el papel y se lo tira en la cara, anunciando que da su mano a quien verdaderamente la merece que es don Pablo. Las demás damas detienen a Jacinto, que intentaba huir, para ajustar cuentas por sus engaños y falsas promesas.

El sainete de repente es una pieza en la que Valladares lleva a las tablas una escena real de la vida cotidiana de los cómicos antes de representar una comedia "Metateatro". En ella encontramos a graciosos famosos de la época como Gabriel López, José Espejo y cómicas como Polonia, Figueras o Cabaña.

Se trata de la compañía de teatro que afronta el problema de la pérdida del sainete que iban a ejecutar. Por eso, los cómicos se ven obligados a improvisar un "sainete de repente" como la comedia popular italiana. Pero antes de pensar una idea, López advierte a sus compañeros:

Lop. : Queda el saber que el objeto
de todo nuestro trabajo,
es complacer a Madrid,
conque un motivo tan alto,
digno es de que le tratemos
con seriedad, y de espacio. (21)

En la pieza saineteril se plantean algunos aspectos de la vida profesional de los actores como, por ejemplo, la relación entre el autor dramático y la compañía. Cuando los cómicos preguntan por la pieza que van a ensayar, la señora Polonia les contesta que el "yngenio" no se la va a dar, lo cual motiva esta conversación:

Flgs. : Por qué?

Espº. : Porque lo ha ofrecido,
y en este siglo, en que estamos,

hay muchos, que ofrecen mucho;
mas luego al dar hay trabajos.

Alda. : ¿Pues juzga usted, que es lo mismo
ofrecerlo, que soltarlo?

Caba. : Si, pero otros hay, que todo
lo quieren anticipado.

Guer. : Hacen bien para no hallarse
como nosotros burlados. (22)

De repente, se le ocurre a Espejo la idea de un sainete en cuyo reparto la señora Cabaña tiene que interpretar una coja, el director un manco y Merino un tuerto. Éste se niega a aceptar tal papel, alegando que va a casarse y no le conviene esta interpretación, por lo que Chinita hace un comentario que refleja la opinión de los cómicos en las mujeres madrileñas de la época:

Chin. : Mira, hombre si haces el tuerto,
tendrás Novias a puñados;
pues en Madrid hay algunas
Mugeres que andan buscando
Maridos cortos de vista,
y tu les vienes de pasmo,
porque para ciego llevas
la mitad adelantado.

Es significativa esta valoración si tenemos en cuenta la mala fama que tenían los cómicos por su "vida relajada" que, además, eran clasificados de "gente infame por todos derechos excomulgados, indignos de los sacramentos, la hez de los pueblos, asalariados para divertir a toda clase de gentes, haciendo espectáculo de sí mismos (...) que andan de pueblo en pueblo sin domicilio fijo, revueltos ellos con ellas, casados y solteros, sin otro lazo ni conexión que los une por lo regular si no es la vil profesión que

han abrazado y el sórdido interés que buscan" (23). Quizás por esta consideración Chinita quiso llamar la atención a que la corrupción existe en cualquier medio social y que no es exclusiva a los cómicos.

Finalmente la rivalidad entre los actores para interpretar papeles en las obras queda latente en este sainete. Cuando excluyen a Figueras, Cabaña, Polonia y Chinita del ensayo del "sainete de repente", Cabaña sugiere a sus compañeros:

Caba. : Polonia, no será bueno
que nos bajemos al patio,
y que de las necesidades,
que ellos digan nos riamos
dándoles sus palmaditas
de moda de quando en quando?

Valladares nos presenta otro cuadro del ambiente de la vida madrileña de finales del siglo XVIII, en el sainete La tertulia del Prado. En él podemos apreciar la presencia de figuras típicas; un poeta, un petimetre, un cadete, majos y majas y otra variedad de gente de toda clase.

La acción comienza en la casa del poeta D. Juan, quien debate con sus dos amigos críticos, D. Pedro y D. Antonio, sobre la escasez de temas para componer sainetes, exponiendo:

D. Juan : que oy los asuntos se observan
para hazer saynetes, mui
apurados; no se encuentra
cosa, que no esté tocada.
Yo he sido en esta materia
mui abundante; pero oy
confieso, que me molesta
mucho la composicion
de un saynete.

Después de este parlamento, D. Antonio y D. Pedro hacen notar a su amigo que su producción dramática es cuestionada porque:

D. Ant. : Unos dicen, que hacéis versos,
y otros, que no; de manera,
que vuestras obras, algunos
discurren, que no son vuestras.

Y para fundar su defensa del autor, los dos le proponen la idea de un sainete con la condición de escribirlo delante de ellos. El poeta se siente ofendido y acepta la sugerencia para demostrar su talento y suficiencia. Antes de empezar este "desafío", D. Pedro recomienda que los tres salgan a "dar una vuelta" por el Paseo del Prado. Allí, observamos un auténtico cuadro de una noche veraniega de Madrid, donde una variedad de gente se reúne en una tertulia, hombres y mujeres, tratando diferentes asuntos. Doña Paula cuenta lo que sufre para convencer a su marido de dejarla acudir a la tertulia porque:

Da. Paula : ... con sola una noche,
que yo al Prado no viniera,
me daba una enfermedad.
Jesús! Aquí se deleita
la vista, se habla de todo,
se notan las modas nuevas;
y en fin, los muchos ardores
del tiempo, aquí se refrescan.

El petimetre don Narciso critica, por su parte, a los hombres que se muestran duros y celosos hacia sus mujeres. Considera que estos maridos son tan malos que:

Narc. : forman algunas sospechas
de que esté en el Gabinete
su Muger con mucha flema,
con un Galán, y de que este

la obsequie, sirva, y divierta

En otra parte del cuadro vemos a una maja, Juana, conversando con el majo 1º para explicarle su filosofía:

Juan. : No entiendo de estar sujeta
a un hombre solo, hijo mío;
mientras mas pezes se llegan
al anzuelo, mas se prenden
si no te acomoda esta
disposicion mía, mutís
y acabese la comedia.

Otro diálogo entre Doña Vicenta y el cadete, en el cual tratan de la prensa de la época y su credibilidad de cara al público:

Viztª. : Hombre, en todo es usted raro;
defender, que las Gacetas
no dicen siempre verdad,
es querer negar Estrellas
al cielo, leña a los Montes,
y luz al día.

A parte de todos estos detalles, el motivo principal del cuadro son las calientes discusiones mantenidas entre D. Magín, un manchego disgustado de las costumbres de la Corte, y D. Narciso, cortesano petímetre. Los argumentos de ambos personajes nos sirven de testimonio de algunas costumbres de la época. Veámoslas.

Narciso desprecia a los pequeños pueblos y a su gente, considerándose superior a ellos. Pero Magín le replica advirtiéndole que si en la Corte:

Mag. : ... vive la mentira
en muchos, y solo reyna

la verdad en los Lugares,
ellos deven ser escuela
contra tanto vicio.

El petimetre justifica estas mentiras como una "expresión por gracia" y, por lo tanto, "no son culpables". Sin embargo, Magín las cree una imprudencia porque:

Mag. : En mi pueblo, a aquel que miente
por gracia, luego se le echa
por Justicia del Lugar.
Esta moda hallá se observa.

Magín censura asimismo el comportamiento de los cortesanos al saludarse unos a otros:

Mag. : ... arrastrar
los pies, mover la cabeza,
y doblar el cuerpo, que
parece que se lo quiebran.
.....
Pues crea usted, que en mi Aldea,
se reputaran por Monos
los hombres que tal hicieran.

Después, se burla de la elegancia de D. Narciso:

Mag. : Contemple, que es grande afrenta,
que un hombre se vista así.
Pongase usted una rueca,
tome un uso, tenga a mano
una escoba, y no se meta
en traer Espada, que puede
erir su delicadeza.

Cuando doña Joaquina, una contertulia, interviene en la conversación contando cómo hacía "sordo, mudo y ciego" a su difunto marido, Magín le dice:

Mag. : En mi tierra a esos Maridos,
se les unze a una carreta,
y se les haze tirar.

Viendo todo eso, don Antonio y don Pedro piden a don Juan que lo transforme en un sainete.

(C) Sainetes en relación con comedias de magia y encantamientos

En este tercer grupo, el dramaturgo se sirve del simbolismo para tratar el conflicto calderoniano destino-libertad. Tan sólo hay un sainete representativo y es El encantador.

Carlos, hijo de Tadea, mujer supersticiosa y maga, está enamorado de Camila. Al nacer Carlos, su madre consultó a un hada sobre el destino del recién nacido. El horóscopo del hijo era adverso y sólo casándose con la hija de un gran señor, quedaría sin efecto; pero tiene que simular ante su novia ser sordo, mudo e insensible.

Cuando Carlos declara a su madre el amor tan fuerte que siente por Camila, y su deseo impaciente de conocer su identidad, Tadea le cuenta que un gran señor tuvo una hija de cierta dama. A fin de guardar bien el secreto, este caballero llevó la dama a la casa de Tadea donde nació Camila. La madre murió después del parto y poco más tarde, el padre. De esta manera, la niña se quedó con Tadea, quien la instruyó en el arte de la magia, haciéndola creer que todos los seres humanos, a excepción de ellas dos, eran insensibles: todos eran máquinas más o menos perfectas.

Para que Camila no se diera cuenta de este error, Tadea la tenía constantemente encerrada en su casa. Enterado del secreto, Carlos promete aparecer ante su amada sordo, mudo e insensible. Camila, a su

vez, tiene un profundo sentimiento amoroso hacia alguien que le besó la mano mientras dormía en el jardín, y pide con vehemencia a Tadea que le diga quién fue, pero ésta le intenta convencer de que se trata de un sueño.

Al presentarse Carlos, Camila siente un intenso amor por esa "máquina que llaman hombre". Le acaricia y mimba constantemente, lamentando el no ser comprendida por "El encantador", nombre con el que bautizó a Carlos. Pide a Tadea que use de su magia para hacerle hablar y entender lo que se le dice. La maga, viendo que se ha cumplido el horóscopo, toca a su hijo con la varita y éste se desborda en ternuras y halagos a Camila. Al final, Tadea descubre el secreto a Camila y la casa con su hijo, Carlos.

Como puede observarse, este sainete, por un lado, tiene un carácter simbolista y, por otro, puede considerarse como continuación de la serie de comedias de magia de Valladares. No obstante, una primera lectura del texto, como bien señala Gabriela del Monaco (24), nos permite apreciar una influencia calderoniana por la presencia en la trama de algún elemento fundamental del conflicto libertad-destino.

Según Francisco Ruíz Ramón, estos elementos "son siempre los mismos: el héroe trágico (hombre o mujer) es portador de un destino adverso que causa la destrucción de los demás (del rey-padre, del reino, de sus próximos) y (o) de sí mismo. Para evitar que se cumpla el terrible hado anunciado por los astros, el héroe es encerrado e incomunicado" (25).

A diferencia del Segismundo de La vida es sueño, Carlos goza de la libertad, aunque tiene que aparecer sordo, mudo e insensible ante su amada para hacerla creer que es una máquina y cumplir de esta forma su adverso hado. Su madre le cuenta la causa de tener que aparecer como un "Robot":

Tad. : Quando naciste (¡Que penal)
consulté de tu destino,

la ya prospera, o adversa
 constitucion, y encontré,
 (¡O, Carlos amado!) que era
 mui fatal; pero que de él,
 solo librarte pudiera
 la hija de un gran señor,
 como a sus ojos te hicieras
 amable; pero para esto,
 era fuerza te creyera
 sordo, mudo e insensible
 antes.

Sin embargo, Tadea, a pesar de sus poderes mágicos, no puede evitar este destino de su hijo. El motivo está bien claro, y es que Valladares vuelve a insistir una vez más en que la magia no es más que "apariencias", según se desprende de las palabras de la propia maga:

Tad. : ya sabes, que yo profeso
 profundamente, la ciencia
 de la Magia, y que a mi todo
 me es posible, en la apariencia;
 pues a esta vara obedecen
 agua, aire, fuego, y tierra.
 Pero por mas, que discurro,
 no encuentro modo, o manera,
 para sugetarte...

7.2 LOS PERSONAJES

Los personajes de estos sainetes no presentan en su mayoría más que rasgos notoriamente exagerados, que tienden a la caricatura o reducidos a la condición de títeres. Estos tipos, como apunta Cotarelo y Mori, son todos los que componían la sociedad española, excepto aquellos que,

constituídos en dignidades o altos empleos, no se permitió nunca sacarlos a escena en tales juguetes (26). Los principales personajes que encontramos en los sainetes de Valladares son:

- El avaro (El castigo del avaro) lo representa Martínez y su avaricia es muy notoria, según se desprende del diálogo entre los tres jóvenes pretendientes de sus tres hijas:

Vicente : tan codicioso, que guarda
los mocos en los pañuelos
sin labarlos.

López : Para qué?

Coronado : toma tabaco,
y en estando el moco seco
lo restriega, y aquel polbo
dice que es tabaco nuevo.

Su criado Enrique, a su vez, nos da otra muestra de esta cualidad de su amo. Éste le pregunta y el otro le contesta:

Martínez : ¿Que tenemos que comer?

Enrique : Quatro platos estupendos.
De pimientos y tomates
un frito, que es lo primero
otro plato de tomates
asados, con sus pimientos.
De pimientos, y tomates
ensalada cruda, y luego
pimientos con sus tomates
en vinagre, es lo postrero.

Por eso se castiga al avaro quitándole su fortuna y sus tres hijas.

- **El usurero**

En Las bodas de los manchegos D. Hipólito es comerciante usurero que quiere casar a su hija Micaelita con un asturiano, mientras ella está enamorada de Diego. Por ello, Diego usa la astucia para burlarse del viejo consiguiendo desposarse con su amada y apoderarse de su dote.

- **El petimetre**

Es un personaje mordazmente criticado por el autor. Quizás sea la figura más repetida en los sainetes de Valladares. En El encantador, Tadea le juzga de esta manera:

Tad. : ... petrímètre [sic]?
A estos ombres se les niega
la razón, y el buen pensar.

- **El criado**

Aparece con todos los atributos del pícaro para servir a su amo o engañar para conseguir sus propios intereses económicos. No siempre es lerdo, rudo y tonto como asegura Cotarelo y Mori (27), al contrario es listo, astuto y sabe aprovechar las circunstancias para engañar a su señor. El mejor ejemplo de este tipo de criados lo encontramos en Tramoya y Trápala (Los criados embusteros). Éste informa a su amigo que viene portando un mensaje de su amo, relacionado con la boda de su hijo con Rosita, por lo que Tramoya le advierte que él también va a lo mismo, porque su señor está enamorado de la misma joven y quiere unirse a ella:

Tram. : ... acudió a mis tramas;
y como es negocio hecho,
no solo pierdo la fama
de asombroso embrollador,
sino aquello que agarrára

en esta composicion
que no fuera pocol (28)

Sabiendo que la dote de Rosita es muy elevada (veinte mil ducados de oro y plata), los dos criados traman un enredo para llevarse la dote y huir a Francia. Lo hubieran conseguido de no haberse presentado el padre del novio y el amante de Rosita, cuya presencia descubre el plan de los dos embusteros que concluyen pidiendo perdón y reconociendo que:

Los 2 : Quien mal anda, mal acaba. (29)

- El abogado

Suele ser tipo de bobo viejo fácil de engañar, aparte de que siempre lo describe con la acotación de "Abogado ridiculo". En Las bodas de los manchegos Crisanto aprovecha la confianza de Diego y Micaelita para intentar casarse con ésta, aunque sabe que ama a Diego. Pero al ver la insistencia de la joven en casarse con quien ama, reconoce su fracaso:

Cristo. : ... mis enredos
ivan a pillar la tonta
con la dote, y que quedára
el tal Diego hecho un Zambombo,
y el Montañes un fantasma.

Martínez en El castigo del avaro, a su vez, es engañado con toda facilidad por los pretendientes de sus hijas, ya que le hacen creer que en su casa existe un tesoro escondido.

Lázaro en La golondra también es burlado por su mujer y sus amigos al hacerle asistir a una fiesta turca en la supuesta Constantinopla, mientras no se ha movido de la casa de su amigo Simón en Madrid.

- La mujer

Normalmente pertenece al tipo de mujer soltera rebelde a su padre cuando le impone un marido que ella no quiere, como Micaelita en Las bodas de los manchegos. No obstante, Micaelita está dispuesta a no oponerse a la boda que su padre tiene preparada con D. Simón, pero advierte que:

Mica. : ... si me caso con él,
me veré obligada
a casar también con Diego;
y será una cosa rara,
que me halle con dos Maridos
que me coman las entrañas:
Pero mi Diego ha de ser
el primero, pues que me ama

Esta rebeldía queda probada en esta reflexión de Micaelita:

Mica. : Que fortunat Si oy me caso
con mi Diego, será estraña
la rabia que de a mi padre:
pues que se muera, si rabia;
que tambien me hace rablar
amor, con sus dentelladas.

El mal trato es otro motivo para provocar la rebeldía. Las tres hermanas Raboso, Nicolasa y Pérez lamentan su estado y se arrepienten de no haber obedecido el consejo de los tres jóvenes manchegos para huir de casa:

Nicol. : Ocasión tuvimos de
dar a nuestro mal remedio,
y la perdimos.

Rab. : Bien dices;
 me acuerdo de los consejos
 de los tres; ellos querían
 que nos fuésemos con ellos.

Per. : Ojala, hermanitas mías,
 pudieramos oy hacerlo.

De todo ello, podemos deducir que el estado de casada daba en la época más libertad a las mujeres que la soltería. Por otra parte, el tipo de mujer adúltera no aparece casi en ninguno de los sainetes de Valladares, aunque se nota la presencia de terceras como Basilla la Chinche (El castigo del avaro) o majas como Juana (La tertulia del Prado), que nunca llegan al adulterio.

En síntesis, la variedad de personajes es tradicional en los sainetes de Valladares. Casi todos ellos son tipos que aparecen en los géneros anteriores al sainete, especialmente en los entremeses del teatro barroco, aunque algunos hacen referencia a personajes típicos de la época.

7.3 LA TÉCNICA DRAMÁTICA

Valladares compone sus sainetes en verso. Utiliza para ello el romance narrativo octosilábico, forma que se acerca a la naturalidad de la prosa, considerando que el auditorio se complacía con el ritmo. Intercala una seguidilla para abrir la segunda escena de El castigo del avaro, donde las tres hijas expresan su estado de ánimo:

A la triste amargura
 que padecemos
 el morir solamente
 será remedio.

Es cruel tormento
trabajar muertas de hambre,
y en tal encierro.

Y otra para abrir la segunda parte de La golondra, donde los amigos de D. Lázaro celebran la construcción de "La golondra" que será el instrumento para burlarse del abogado:

Cantan unos : Tal Fabrica por nueva
merece aplauso.

Otros : Y mayor si se logra
completo el chasco.

Todos : Viva esta obra,
y vivan los Maestros
de la Golondra.

Estas seguidillas pueden responder, por un lado, a la presencia casi constante que en el entremés posee la lírica de tipo tradicional y, por otro, a la frecuencia de los números musicales interpuestos en los sainetes. Subirá, a su vez, señala un promedio de dos números musicales por cada sainete, durante la segunda mitad del siglo XVIII, incluso destaca sainetes que tienen hasta ocho números (30).

Como es sabido, el objetivo principal del sainete es provocar la risa del espectador, y se produce en primer lugar mediante el lenguaje. Los personajes populares y los criados se expresan en un castellano deformado, en el habla estereotipada del Madrid barriobajero, caracterizado por:

- ausencia de artículos determinados.

- mal uso de los tiempos verbales: **yo traer, qué hacer tu,**
no responder (La golondra).

- supresión de la "d" final de palabra: **vertú** (El español ...)
- cambio de timbre vocálico: **dispertado** (El hombre de ...), **mesma** (La tertulia ...), **nenguan** (El castigo ...).
- metátesis vulgares: **probes** (La tertulia ...).
- monoptongación de diptongos: **colga** (El español ...).
- cambio de consonantes: **pantasmas** (Los criados ...), **macas** (El español ...), **replexion** (El hombre), **sosiedad**, **Alteria** (La tertulia ...).
- cambio de vocales: **silid** (Los criados ...), **lasensia** (El Español ...).
- cambio de consonantes por vocales: **caralter** (El castigo ...)
- amalgamas: **esotra** (Los criados ...), **ir por la otracera** (La golondra).

El castigo del avaro y La golondra basan su burla y comicidad en la utilización, por parte de los graciosos, de la lengua árabe en la línea del sentimiento despectivo. Así, Coronado (El castigo del avaro) disfrazado de un argelino, habla un árabe peculiar de su invención, para engañar al viejo:

"Abrramen Majoma, Alaj Majum, cachijum, Bajarren, dejalaujala, Alijame, Jaram Jupet".

Simón, a su vez, en La golondra pronuncia estas palabras para burlar de su amigo Lázaro:

"Jac neg jam, Abrejan".

Evidentemente todas estas expresiones no tienen nada que ver con la lengua árabe.

El francés es la segunda lengua empleada que el autor caracteriza con alteraciones morfológicas, sintácticas y léxicas. El español afrancesado y su criado francés (El español afrancesado) de vez en cuando pronuncian una frase en francés como: "*Que bole bu Mosstu*", "*Lasensia*", "*Ola Monsutr la rop*", "*La buéla*", "*o bien obliste*", "*O mondte, mondte*", "*O diable macas*".

El latín viene a ser utilizado como lenguaje vulgar, o mejor dicho latín macarrónico: "*Omnia vincit amor*" y "*dillgiste inimicus vestros*" en Los criados ..., o "*ipso facto*", "*ego clarum argumentum*", "*nego*" en El salnete de repente.

Frente a todo lo anterior, el lenguaje es correcto en los restantes personajes, y de manera especial el de Carlos en El encantador. Utiliza una lengua poética llena de metáforas, puesto que el lenguaje suele ser diferente no sólo según los autores y los tiempos, sino también de acuerdo con el tema de cada pieza y los personajes que entran en ella (31). Veamos algunos ejemplos.

Al ver a Camila durmiendo en el jardín, Carlos la describe diciendo:

Carl. : ... La primavera
toda en su rostro se unió.

y más adelante añade:
... se afrentaron
las flores, al ver, que en ella
se depositaban juntos
colores, y tracendencias.

Camila, por su parte, cuenta a Tadea que un día:

Cam. : ... estube admirando
la unión agradable, y tierna,
de dos pajaritos. Ellos
uno de otro estaban cerca

sobre un ramo; se miraban;
 mas con miradas tan vellas,
 tan cariñosas, tan dulces,
 que en ellos solos se observan.

Finalmente, Valladares utiliza casi en todos sus sainetes juegos de palabras para producir la comicidad. Trápala y Tramoya (Los criados ...) intentan justificar la falsificación que hicieron en la carta de D. Andrés, alegando que enfermó de la gota y por eso dicen:

Trap. : ... ha puesto su mano manca
 la gota.

Tram. : por eso tiene
 gótica letra la carta.

En La golondra, Caimán descubre la verdadera identidad de D. Lázaro ante el sultán turco, exponiendo su vida a un gran peligro, al afirmar:

Caim. : Este Abogado

y Lázaro replica en un "aparte":

Láz. : Aogado
 te vea yo ...

Cabaña (El sainete de repente), ante la falta de piezas para representar, propone buscar uno de los "Entremeses modernos" y Espejo le contesta:

Esp. : Bien sé yo de uno muy lindo.

Fig. : Y cuál es?

Esp. : Pues no está claro?

El día quince del mes
es un entre-mes muy guapo.

La crítica de los vicios y debilidades humanas se lleva a cabo con una clara intención moralizante. Por eso, Valladares en la mayoría de los casos cierra el sainete con un refrán o un proverbio como "Quien mal anda, mal acaba" (Los criados embusteros) y "Que a falta de hombres de bien, puede ser Alcalde, Pedro" (El sainete de repente).

Otro recurso dramático utilizado por Valladares en sus sainetes es el de los trajes o vestidos, capaces de ser lo suficientemente distintivos como para ser reconocidos por el público. Calixto (Las bodas de los manchegos) completará su engaño con trajes o disfraces y aparece en escena "vestido ridiculamente de chino". Coronado, a su vez, lo hace en El castigo ... disfrazado "de moro, que doblará muchas veces el cuerpo con extremos repetidos de sumisión". Los amigos de D. Lázaro (La golondra) se visten de turcos.

A parte de la indumentaria extranjera, también existe la nacional. En La golondra comienza la obra con "D. Diego muy petímetro; despues Da. Antonia, Da. Juana, y Da. Vicenta con mantillas y basquiñas, D. Francisco, D. Pedro, y D. Blas de militar, Jacinta y Lucrecia, criadas".

Asimismo, los cuadros costumbristas aparecen en estos sainetes contrastados por sus divergencias. Uno de ellos representa las majas de venta ambulante (El hombre ...): "En medio del teatro estarán Lorenza con perdizes, Antonia con conejos, y Bernarda con Ramilletes grandes ...". Estas tres figuras típicas abren la escena gritando:

Lor. : Yo vendo mis perdizes.

Ant. : Yo vendo mis conejos.

Ber. : Y yo mis Ramilletes.

Otro cuadro es el de la tertulia nocturna (La tertulia del Prado) a la que acuden majos y majas, petimetres, cadetes, poetas, críticos y gente forastera. Todos rivalizan en narrar sus aventuras con tal exageración que provoca los comentarios de los demás contertulios.

En El español... apreciamos otro ambiente diferente, es el de la fiesta clásica española a la que asiste el joven afrancesado. Éste pide oír "algun dueto ytaliano" y una de las majas le contesta:

Maja 1ª : Que dueto, o que geringa:
 no hay dueto mas salado
 que fandango, y seguidillas

 Tambien sabemos menué
 que es un baile, que se cifra
 en quatro pasmarotadas
 voi aqui, voi allá linea
 da una mano, toma otra,
 buelve de aqui a la otra esquina,
 luego las dos, y el Demonio
 se lleba la Compañía.

Todos estos recursos poseen, por tanto, una doble función: complementar la palabra e intensificar la espectacularidad de la escena.

Recapitulando, la flexibilidad estructural de los nueve sainetes escritos por Antonio Valladares nos permite distinguir tres modalidades: de acción, de acción y ambiente y sainetes en relación con comedias de magia y encantamientos. A pesar de que el objetivo principal de estas piezas es la diversión del público, no carecen de fines educativos. En ellas se critican los vicios y las debilidades humanas con una intención moralizante. La mayor parte de estas críticas se centran en las costumbres de la época. La figura del petimetre es ridiculizada en varias ocasiones, sintetizando algunos de los rasgos que le definen: fatuidad, adorno exagerado, insípidez y frivolidad. Esta ironía incluye también a las mujeres

que sólo están atentas a las modas, bailes, tertulias, etc. Asimismo, aparece satirizada toda la gama de tipos sociales: cortesanos, abogados, militares y comerciantes usureros. Para todo ello, Valladares recrea costumbres, lenguaje, personajes y modos de comportamiento que son reflejo de la época, siguiendo el ejemplo del gran sainetista del siglo, Ramón de la Cruz.

Sin embargo, el autor se ve influido por la tradición dramática en lo que respecta a los motivos, personajes, lenguaje y técnica dramática, pero con una intención crítica y moralizante propia de su tiempo.

NOTAS AL CAPÍTULO SÉPTIMO

- (1) Citado por Francisco Ruíz Ramón: Historia del Teatro ..., ed. cit., p. 309.
- (2) José Subirá: "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII", Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, IV, 1927, núm. XIII, p. 2.
- (3) Emilio Cotarelo y Mori: Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Madrid, Editorial Bailly Bailliére, 1911, T. I, p. LXII.
- (4) Emilio Palacios Fernández: "La descalificación moral del sainete dieciochesco", art. cit., p. 215.
- (5) Idem, p. 217.
- (6) Idem. René Andioc, por su parte, señala: "Lo que sin embargo es cierto, es que muchos espectadores no se sentían atraídos únicamente por la obra principal del programa: las tonadillas y sainetes tenían tantos aficionados como las comedias y, en efecto, no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa.", Teatro y Sociedad..., ed. cit., p. 29.

Prueba de todo esto es la reseña que hace el Diario de Madrid con motivo de la puesta en escena de la comedia de magia de Valladares El mágico de Eriván, en la que leemos: "... entre el primero y segundo acto, para hacer menos molesta a el público la preparación de aquel, se baylará el bolero; y se concluirá la función con una nueva tonadilla general, y un buen saynete...", I, núm. 33, jueves 2 de febrero de 1804, p. 132.

- (7) Eugenio Asensio: Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1971, p. 15.
- (8) Casi de manera sistemática, todos los sainetes debían llevar la autorización inquisitorial cuyo texto suele ser éste:

"Nos el Lizenciado don Francisco Xavier Ruiz ynquisidor ordinario y Vicario de esta Villa de Madrid y su partido (...) Por la presente y lo que a nos toca damos licencia para que el Saynete antezedente titulado el Castigo del Avaro se pueda representar en los Coliseos de esta villa, mediante que haviendose visto y reconocido de nuestra orden al parecer no contiene cosa que se oponga a nuestra Santa fee y buenas costumbres; Madrid y Septiembre diez de mil setecientos setenta y siete.", Censura insertada en el manuscrito del Sainete El castigo del avaro de Antonio Valladares de Sotomayor.

Emilio Palacios aporta abundantes datos y documentos al respecto en su bien documentado trabajo "La descalificación ...", art. cit.

- (9) Antonio Valladares de Sotomayor: El Sainete de repente, manuscrito en verso, s. f.
- (10) Carta de d. Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda, citado por René Andlóc, Teatro y Sociedad ..., ed. cit., p. 30. Sobre el contenido de esta carta, Véase Emilio Palacios Fernández, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)", art. cit.
- (11) José Subirá: La tonadilla escénica, Madrid, 1928, T. I, p. 32.
- (12) Leemos: "es necesario dar una buena carda a los sainetes (...) y si acaso no halláremos en los sainetes bastantes ejemplos de verdad, ahí están las tonadillas que nos sacarán del empeño. Allí sí que hay cosecha de indecencias, y de aquéllas bien patentes, no de las que

para serlo necesitan la malicia de los oyentes", Los literatos en Cuaresma, citado por Emilio Palacios: "La descalificación ...", art. cit., p. 226.

- (13) El Censor (1781-1787). Antología, prólogo de José Fernández Montesinos, ed. de García Pandavenes, Barcelona, Labor, 1972, p. 172. Más adelante añade, comentando las tonadillas: "En ellas verá Vm. compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que le son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas: entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas; pero los majos faltan rarísima vez de estas composiciones.", p. 173. Para más información recomiendo consultar el libro de Emilio Palacios Fernández, Vida y obra de Samaniego, ed. cit.
- (14) Gaspar Melchor de Jovellanos: Espectáculos y diversiones públicas, ed. de José Lage, Madrid, Cátedra, 1986, quinta edición, pp. 134-135.
- (15) Citada por René Andioc: "El teatro en el siglo XVIII", en AA. VV.: Historia de la Literatura Española, Madrid, Taurus, 1980, III, p. 236.
- (16) Antonio Valladares de Sotomayor: La tertulia del Prado, manuscrito en verso (Biblioteca Nacional de Madrid, T-145247), s. f.
- (17) Antonio Valladares de Sotomayor: El español afrancesado, manuscrito (1777), s. f.
- (18) Idem, s. f.
- (19) Idem, s. f.

- (20) Antonio Valladares de Sotomayor: El hombre de buena fortuna, manuscrito, s. f.
- (21) Antonio Valladares de Sotomayor: El sainete de repente, ms. cit., s. f.
- (22) Idem, s. f.
- (23) Son palabras del clérigo Simón López, autor del libro Pantoja o resolución histórica teológica de un caso práctico de moral sobre comedias, citado por Emilio Palacios Fernández: "La descalificación...", art. cit., p. 224.
- (24) Gabriela del Mónaco: "Appunti su Antonio Valladares", Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Nápoles, XXII, 1979-80, p. 265.
- (25) Francisco Ruiz Ramón: Historia del Teatro ..., ed. cit., p. 233.
- (26) Emilio Cotarelo y Mori: Colección de entremeses ..., ed. cit., p. CXLVIII.
- (27) Idem, p. CXLIX.
- (28) Antonio Valladares de Sotomayor: Los criados embusteros, en Tertulias de invierno en Chinchón, IV, Madrid, Imprenta de la viuda de Aznar, 1820, p. 118.
- (29) Idem, p. 158.
- (30) José Subirá: "La participación musical ...", art. cit., p. 6.
- (31) Emilio Cotarelo y Mori: Colección de ..., ed. cit., p. CLV.

CONCLUSIÓN

Como acabamos de ver, don Antonio Valladares de Sotomayor es un literato polifacético. Comenzó su carrera literaria a los dieciocho años con la composición de su primera comedia Nunca el rencor vencer puede donde milita amor. Atis y Erenize. Su vida sigue siendo un misterio por esclarecer. No sabemos a ciencia cierta dónde y en qué año nació. No obstante, los pocos datos biográficos que hemos conseguido reunirnos pueden servir para hacernos una idea de sus dificultades profesionales. Por una parte, tuvo que afrontar toda una vida de trabajos y luchas por conseguir un puesto en el Parnaso español; por otra, simultáneamente, hubo de obtener el sustento de su dilatada familia.

Como venía siendo habitual desde tiempos de los Reyes Católicos, Valladares tuvo que someterse al rigor de la Inquisición, aunque sin graves consecuencias. Murió hacia 1820 padeciendo la gota, pero antes fue acosado por infinidad de acreedores como parece reflejar en la nota autógrafa, inserta en el sainete Los caldereros:

" De acreedores crueles perseguido,
a los que horror produce mi existencia,
ausente de mi casa y constituido
en el abatimiento y la indigencia,
¿qué podré hacer, señor, si no le pido
mi alivio y mi consuelo a vuecelencia?
De su mano benéfica lo espero
por bueno, por sabio y caballero."

No todo, sin embargo, fue sombrío en su vida. Como editor del Semanario erudito, Valladares alcanzó un gran éxito pudiéndose comparar esta publicación con otros periódicos de la talla del Correo de Madrid, el Memorial Literario o el Espíritu de los mejores diarios. Entre estos, el Semanario ... ocupaba el tercer puesto en lo que a tirada se refiere. Nuestro autor pretendía con esta publicación divulgar las obras olvidadas de los escritores españoles del siglo XVII. Se proponía dar a conocer las creaciones políticas y literarias de sus antecesores y presentarlas como

materia de reflexión. En el Semanario... vemos reflejado, además, el pensamiento crítico de la época respecto a las clases privilegiadas, sobre todo el clero. Se notan atisbos de regalismo carlotercista, mediante la publicación de muchos escritos del líder de la primera fase del regalismo, el jurisconsulto Melchor de Macanaz (1670-1760). La actitud opuesta, de Valladares, a los clérigos queda constatada por la denuncia presentada contra él ante el Tribunal del Santo Oficio, en la cual se le atribuye la afirmación de que "los franceses habían hecho bien de quitar los conventos, porque los frailes tenían la culpa de que hubiera tantos tontos."

La publicación del Semanario... siguió su curso normal, logrando un éxito tras otro, hasta el 24 de febrero de 1791. Entonces el conde de Floridablanca suspendió la publicación de todos los periódicos, exceptuando la Gaceta y el Diario de Madrid, a causa del estallido de la Revolución Francesa. No obstante, Valladares intentó una y otra vez conseguir la continuación de su semanario sin lograrlo.

En 1797, se enfrenta a un nuevo reto en su carrera literaria cuando empieza a publicar su novela La Leandra en nueve tomos. Decimos reto porque los tratadistas del neoclasicismo opinaban que la novela era un género indefinible entre los clásicos, y, por tanto, era menospreciado. Por otro lado, la Iglesia consideraba a la novela como sospechosa de difundir inmoralidades, vicios y pecados. De hecho, se prohibía como peligrosa para las jóvenes, y se les recomendaba la lectura de libros de devoción. Ante todos estos condicionamientos, Valladares se adelanta a la crítica y a la censura, poniendo al frente de su novela un Prólogo con el propósito de exaltar la importancia del género y señalar las grandes dificultades que hay que superar para conseguir una buena novela.

Así, nuestro autor compone una novela moral y educativa que refleja parte de la problemática existente en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII. Es aquella que se refiere a ciertas tensiones sociales, consecuencia de las ideas reformistas de los ilustrados. Sin embargo, en todo lo que a ideas morales y religiosas se refiere, se muestra de lo más

ortodoxo, evitando con mucho cuidado caer en cualquiera de los errores condenados y perseguidos.

En su miscelánea Tertulias de invierno en Chinchón, que se compone en su mayor parte de novelas cortas, Valladares sigue manteniendo esa línea educativa, apoyándola con dichos, hechos e incidentes de famosos. Es todo un intento tímido para nacionalizar el género de la novela sentimental inglesa del siglo XVIII, siguiendo el ejemplo de Samuel Richardson. Al mismo tiempo, podemos considerar su producción novelística como un paso en el camino hacia la sensibilidad romántica, al hacer prevalecer el sentimiento del amor sobre la razón y los condicionamientos sociales.

Hay que considerar, por otra parte, su actividad como autor dramático. El teatro de la segunda mitad del siglo ilustrado está insuficientemente estudiado, aunque en los últimos años se han dado pasos fundamentales con la publicación de varios trabajos de destacados dieciochistas. La crítica se ha limitado a señalar una reducida serie de autores y obras que caracterizaban y daban sentido a toda una época. Tales autores son Jovellanos, Iriarte, Moratín y Olavide, entre otros, que se convierten en representantes de una manifestación cultural tan rica y compleja como es el teatro en este período de la historia de España.

Frente a esta élite de dramaturgos dieciochescos, existe un grupo de escritores populares que realizaron una labor importante y eficaz para ilustrar y educar a una sociedad cuya mayoría no gozaba de un nivel cultural suficiente. El gran mérito de estos dramaturgos es que conocieron a fondo los gustos del público y, por lo tanto, supieron hacer llegar sus mensajes a sus destinatarios. Antonio Valladares pertenece a esta clase de autores. Fue muy prolífico y su obra teatral abarca todos los géneros y subgéneros en boga. Incluye traducciones, adaptaciones y comedias originales, aunque no llegue a ser un autor muy original ni en temas, ni en estructura, ni en estilo, si bien refleja acertadamente las modas de la época, sus costumbres y sus vicios.

La totalidad de la producción dramática de Valladares va dirigida hacia dos objetivos principales: predicar el valor de la virtud y exaltar la figura del Monarca.

La virtud tiene un amplio significado tanto individual como colectivo. Desde el punto de vista individual, se dirigen al ciudadano, con fines didácticos, una serie de normas morales de conducta configuradas alrededor de los conceptos de humanidad, laboriosidad, honestidad, caridad y justicia. Al mismo tiempo, se censuran diversos vicios extendidos en la sociedad. Es un pensamiento que, como puede verse, se acerca a la ideología ilustrada.

En cuanto al significado colectivo, se predica una virtud heroica en defensa de los valores esenciales de la nación. Es la anulación de la individualidad en favor del bien general del Estado.

En la mayoría de sus comedias históricas, Valladares caracteriza a sus protagonistas con todo tipo de virtudes heroicas tradicionales, que la nobleza descuidaba por la relajación de costumbres y la penetración de las modas extranjeras. El autor pretende impulsar al pueblo a defender su patria, sacrificándose por ella si fuera necesario. El suelo patrio precisa de la colaboración de todos los ciudadanos en la obligación común de su defensa y engrandecimiento. A través de la heroicidad de hombres y mujeres, expresada en las comedias, se da el ejemplo digno de imitación.

La misión de ir a la guerra está encomendada tradicionalmente al hombre. En el teatro, la presencia de la mujer a su lado, le anima a incrementar su valentía en la lucha contra el enemigo. Este papel de la mujer, como tópico literario, no se opone a su tradicional posición de esposa y madre. Con tales ejemplos, el Estado resultará fortalecido, y podrá cumplir así con la misión que se propone como objetivo principal de la política ilustrada del reinado de Carlos III.

En lo que a la exaltación de la figura del monarca se refiere, Valladares parte del principio de que el Rey es el Estado y su poder es

absoluto e indiscutible, idea que, claro está, dominaba en la España de la centuria de la razón. Por este motivo, todo ciudadano tenía la obligación de obedecer ciegamente los mandatos de su Rey. No obstante, Valladares critica en no pocas ocasiones los abusos y excesos de los reyes, representados por soberanos extranjeros, en tierras lejanas, para evitar la censura. Sin embargo, se sirve de la figura del valido, en la mayoría de las veces, para salvar la del monarca, dando a entender que aquél es el causante de todos los abusos de éste.

En sus comedias sentimentales, nuestro dramaturgo toma como modelo el drama sentimental francés. Su principal objetivo al presentarlas es promover los afectos de ternura y compasión, amando la virtud y aborreciendo el vicio. La temática que plantea en estas obras gira en torno a problemas que son frecuentes en la sociedad: el casamiento por amor en oposición al de interés, el triunfo del bien frente al vicio y la maldad, la virtud como igualadora de la nobleza y la virtud en el mundo de los negocios y finanzas.

Valladares nos presenta nobles ociosos, incultos, crueles y ridículos en contraste con unos plebeyos honrados, trabajadores, generosos y defensores a ultranza de su honor y virtud.

Evoca el mundo de la burguesía comerciante adinerada. En ella se plasman las circunstancias de la nueva sociedad mercantilista, sujeta a las leyes de la quiebra y los riesgos de los negocios.

La comedia de magia es otro de los géneros que cultivó Valladares con gran éxito y en el que llegó a ser uno de los autores más prolíficos. A pesar de la crítica de los neoclásicos a estas piezas, los dramaturgos siguen escribiendo tales comedias porque el público las acogía con entusiasmo y satisfacción. Esto viene a formar parte del fenómeno continuo de demanda de productos literarios (o visuales), por parte de un público poco ilustrado y mayoritario, censurados por los intelectuales pero no por ello en retroceso. Es un importante capítulo en la historia del gusto, desde los libros de caballerías hasta las telenovelas pasando por las películas cinematográficas seriadas. El paralelo de esto lo encontramos en las

comedias de magia de la primera mitad del siglo XVIII con segunda, tercera y hasta quinta parte como es el caso de Juan Salvo y Vela y de José Cañizares.

No obstante, nuestro dramaturgo aprovechó esta circunstancia para enseñar al auditorio que la magia y las supersticiones no son más que "apariencias". Para demostrarlo, siempre nos presenta unos magos que aparentan tener capacidades sobrenaturales y hacer milagros, pero al mismo tiempo no son capaces de solucionar sus propios problemas.

La temática que plantea este género, ya en decadencia, gira en torno a la figura del rey y la institución monárquica. Por un lado, hace referencia al carácter tiránico del soberano y, por otro, al enfrentamiento de dos reyes, uno joven y otro viejo, sin mantener la tradicional postura de atribuir la sabiduría al anciano y al joven la inconsciencia. Todo ello se desarrolla en un marco de espectacularidad servida por una complicada tramoya, que uno de los principales elementos visuales que justifican el éxito popular. El elemento mágico viene a ser utilizado como un recurso escenográfico o como mera manifestación del poder del mago. Además, se añaden componentes de otros géneros teatrales como batallas, sitios y amores; lo que constituye los alicientes imprescindibles para representar el espectáculo "de teatro".

Durante el Siglo de las Luces se escribieron, comparativamente, menos tragedias originales; Valladares abordó este género sólo en tres ocasiones. En ellas plantea los temas tradicionales: el amor, el poder y el honor. Además, en *La Elmira*, expone como tema secundario la difusión de la religión cristiana en el Nuevo Mundo.

El autor intenta cumplir los preceptos neoclásicos y, una vez más, no lo consigue. La razón está bien clara y es que Valladares está totalmente influido por la tendencia popular cuyo primer y único objetivo es agradar a un público acostumbrado a la espectacularidad, procurando siempre enseñarle mediante unas moralejas útiles.

Por último, Valladares es un sainetista muy prolífico que escribió veintidós de estas piezas cortas. Su flexibilidad estructural requiere clasificarlas en tres modalidades: de acción, de acción y ambiente y sainetes simbolistas. Aunque su objetivo principal es divertir al público, estas obrillas no carecen de fines educativos. En ellas, como siempre, se critican los vicios y las debilidades humanas con una intención moralizante. La mayor parte de estas censuras se centran en personajes típicos de la época. La figura del petimetre es ridiculizada en varias ocasiones, sintetizando algunos de los rasgos que le definen: fatuidad, adorno exagerado, insípidez y frivolidad. Esta ironía incluye también a las mujeres que sólo se preocupan por las modas, bailes, tertulias, etc. Asimismo aparece satirizada toda la gama de tipos sociales: cortesanos, abogados, militares, afrancesados y comerciantes usureros. Para todo ello, Valladares recrea costumbres, lenguaje, personajes y modos de comportamiento que son reflejo de la época, siguiendo los pasos del gran sainetista dieciochesco D. Ramón de la Cruz.

A pesar de tan amplio *corpus* de obra dramática, nuestro autor no logró ver reunidas en colección sus comedias, aunque lo intentó en vida. Prueba de ello es la solicitud que presentó al respecto, en la que expone: "Don Antonio Valladares de Sotomayor, ante V. A. con el respeto debido dice: Desea dar a la prensa el primer tomo de los seis de que constarán todas sus comedias; las quales, como representadas en los Teatros de esta corte, sufrieron las censuras correspondientes para ello, y solo resta para lo que se solicita, la superior licencia de V. A..." (1)

La censura solicitada fue hecha por el censor y dramaturgo Ignacio López de Ayala, en la que señala: "De orden de V. A. he leído las comedias intituladas, Las vivanderas, La Emilia, Suegro irritado; El fabricante de paños, El marido de su hija, Las máximas de un buen padre y Saber premiar la inocencia y castigar la traición, compuestas por Don Antonio Valladares de Sotomayor; y ya impresas, y publicadas algunas de ellas. Así estas como las manuscritas, no contienen cosa opuesta a las buenas costumbres, y desempeñan regularmente el asunto, o máxima, que el

Autor se propone; y por lo tanto le juzgo acreedor a que V. A. le conceda la licencia que pide para la impresión." (2)

Como puede observarse, la censura fue favorable. Sin embargo, el proyecto no llegó a cumplirse creemos que por razones económicas, ya que sabemos como era su deplorable estado financiero.

La figura y el teatro de Antonio Valladares de Sotomayor ha permanecido, como se sabe, casi desapercibido hasta nuestros días, quizá debido a que una parte considerable de su variadísima producción no pasó a la imprenta. Creemos, sin embargo que nuestro estudio pone de manifiesto cómo Antonio Valladares fue un testigo elocuente de su tiempo, aunque su testimonio, a veces, aparece envuelto en un lenguaje poco afortunado; otras reiterativo o excesivamente fantasioso.

Por otra parte, se nos muestra como un típico escritor de su tiempo, preocupado por los acontecimientos de la vida española, receptivo de las influencias foráneas y, a la vez, conocedor e intérprete de los gustos populares, faceta ésta en la que seguramente alcanzó sus mayores éxitos. Ello justifica la decisión de la Junta de Reforma de reponer una de sus obras de magia entre las muchas de otros autores que pudo haber elegido.

No es, por tanto, de extrañar que Mesonero Romanos diga de él: "entre la turba de los que descollaban en su época por su laboriosidad, cuando no por su mediano ingenio, era uno D. Antonio Valladares de Sotomayor, hombre de bastante erudición y buen gusto, él hizo muchas traducciones del francés y varias comedias que merecieron aplauso..." (3).

Pensamos, por todo ello, que la figura de Antonio Valladares de Sotomayor merece una atención por parte de los investigadores que este trabajo pretende animar.

NOTAS

- (1) El documento va fechado en Madrid a 19 de octubre de 1785, Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5550-46, s. f.
- (2) El documento va fechado en Madrid a 1 de abril de 1786, idem.
- (3) Citado por Manuel Ovilo y Otero: Catálogo Biográfico Bibliográfico del teatro español, desde el año de 1750 hasta nuestros días, Madrid, 1863, fol. 542.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR

(A) DOCUMENTOS MANUSCRITOS:

- Solicitud de Valladares pidiendo licencia de impresión de su comedia El Emperador Alberto 1º y la Adelina, con censura favorable de Ignacio López de Ayala [1781].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5546-24.
- Solicitud de licencia de impresión de la comedia El Vinatero de Madrid, con censura favorable de Ignacio López de Ayala [1784].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5548-29.
- Solicitud de licencia de impresión de un primer tomo de seis comedias con censura favorable de Ignacio López de Ayala [1785].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5550-46.
- Solicitud de licencia de impresión de la comedia El Católico Recaredo, con censura favorable de Ignacio López de Ayala [1785].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5550-19.
- Memorial de Valladares al Marqués de Almenara pidiendo licencia para publicar dos obras periódicos [s. a.]
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 11290-19.
- Respuesta real favorable para continuar la publicación del Semanario Erudito [1792].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5558-104.
- Censura desfavorable del Juez de Imprentas don Josef Colón respecto a la reanudación del Semanario Erudito [1792].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5558-104.

- Memorial de Valladares solicitando la agilización de la censura correspondiente a los manuscritos del Semanario Erudito [1796]. Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5558-104.
- Memorial de Valladares al rey solicitando que el monarca dé las órdenes oportunas para que los acreedores le concedan un plazo de 3 años para satisfacer sus deudas [1799]. Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5558-104.
- Proyecto manuscrito de un periódico titulado Diario de España crítico, histórico, político, económico y útil a toda clase de personas, compuesto de dos obras semanales [s. a.]. Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 11295-33.
- Informe favorable de don Ramón Cabrera sobre el proyecto de Valladares de publicar el Diario de España crítico ... [1801]. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- "Rendida suplica, que al exc.mo Sor. Dn. Pedro Zevallos, hace Dn. Antonio Valladares de Sotomayor" [1801]. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- "Subscripcion y Prospecto de la obra intitulada: Almacén de Frutos Literarios de nuestros mejores Autores antiguos y modernos, que no gozaron hasta ahora de la luz pública" [s. a.]. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- Solicitud de Valladares a don Pedro Zevallos, pidiendo que se informe favorablemente el proyecto del Diario de España [1801]. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- Memorial de Antonio Valladares solicitando una "ayuda de costa" para imprimir el cuarto tomo de su novela La Leandra, [1802]. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.

- Carta de Valladares a la condesa de Osuna, invitándola a suscribirse al Almacén de Frutos Literarios, [1804].
Archivo Histórico Nacional, Osuna-Cartas, leg. 417-18.
- Aviso del Gobernador de Consejo, comunicando el real decreto para recoger todos los ejemplares que estén a la venta del Almacén de Frutos Literarios, (1804).
Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- Carta de Valladares a Jovellanos pidiéndole que intervenga ante Francisco Saavedra para que de un informe favorable sobre la continuación del Semanario Erudito, [1798].
Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- Memorial de Valladares a Juan Saavedra proponiendo la publicación de un Diario real en sustitución del Semanario Erudito, [1798].
Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4817-28.
- Carta del Duque del Infantado a don Bartolomé Muñoz sobre la solicitud de Valladares de publicar dos diarios: Diario Cortesano y Nuevo Almacén de Frutos Literarios, [1818].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5569-62.
- Súplica de Valladares al rey pidiendo ayuda para publicar la continuación del Almacén de Frutos Literarios, [1818].
Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 11295-31.
- Expediente inquisitorial de Valladares, [1818].
Archivo Histórico Nacional, Inquisición, leg. 3719-22.
- "Escritura de venta de unos manuscritos y Real privilegio, hecha por D. Antonio Valladares de Sotomayor a d. Francisco Xavier de Burgos", [1818].
Archivo Nacional de Protocolos, leg. 23451, fols. 353-375.

- "Escritura de obligación que otorga Leandro de Valladares a favor de Pedro de Valladares", [1782].
Archivo Histórico Universitario y Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 12882, fols. 121-122.
- Catastro de Ensenada de Olmedo, legs. 177-178.
- Catastro de Hacienda, primera serie, de Valladolid, legs. 322-328.
- Minuta con la ratificación real del cese del baile de máscaras en la Corte de Madrid, [1773].
Archivo Histórico de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 993-111.
- "Carta de Antonio Valladares de Sotomayor a D. Vicente Ceano y Barba". Madrid, 19 de julio de 1774, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 11040, fol. 95.
- Documentos consultados en el Archivo Diocesano del Palacio Arzobispal de Valladolid en el cual he consultado los siguientes registros:
 - Libro de bautizados en la Parroquia de San Pedro (Olmedo) entre los años 1700-1752.
 - Libro de bautizados en la parroquia de Salvador (Olmedo) entre 1676-1758.
 - Libro IV de bautizados en la parroquia de Santa María (Olmedo) entre 1689-1764.
 - Libro IV de bautizados en la Parroquia de San Andrés (Olmedo) entre 1728-1761.
 - Libro de bautizados en la parroquia de San Juan (Olmedo) entre 1701-1785.

- Libro III de bautizados en la Parroquia de San Julián y Santa Basilia (Olmedo) entre 1701-1763.

- Libro IV de bautizados en la Parroquia de San Miguel (Olmedo) entre 1720-1793.

Libro de bautizados desde 1676 hasta 1745 en Llano de Olmedo.

- Libro de bautizados en Fuente Olmedo desde 1714-1805.

- Libro de bautizados en Aguasal desde 1675 hasta 1752.

- Libro de bautizados en Bocigas desde 1711 hasta 1821.

- Libro de bautizados en la Iglesia principal de Medina del Campo entre 1713 y 1752.

- Libro de bautizados en la Parroquia de Santiago, Mayorga de Campos, Valladolid.

(B) OBRA NO DRAMÁTICA (IMPRESA)

- Carta dedicatoria, que al doctor D. Diego de Torres Villarroel, del gremio y claustro de la Universidad de Salamanca, su Cathedratico de Prima de Mathematicas jubilado por el Rey nuestro Señor, Ec. dirige Don Antonio Resaldaval de Sotoyorma, exponiendole noticias jocoserias y verdades macizas, recogidas por lo que se ve y comprehendidas por lo que no se mira: autentica pintura de los graves inventos que se obserban para las inmediatas Funciones Reales, todo escrito por menor, aunque por mayor va todo. Consta de tarazones de prosa raída, y de retazos de versos, que dicen mas de lo

que dicen, Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1765. 16 pags. (Biblioteca Nacional de Madrid, R/23518).

- Verdadera y gloriosa relacion, que expresa las rendidas reverentes gracias que a nuestro augusto, benignisimo, Catholico Monarcha, y Señor D. Carlos Tercero, (que Dios guarde) dan sus vasallos en esta Corte, por la regia, soberana piedad que con ellos usó en perdonarles el ruido que fomentaron, pidiendo a su Magestad la baxa del Pan, y demás viveres, como lo concedio su nunca bien celebrada Real Clemencia, con otras circunstancias dignas de oirse, Compusola D. Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1766, 8 págs., (Biblioteca Nacional de Madrid, R/24571).
- El dichoso pensador, Desagravio de las mugeres, sus prendas, excelencias y sublimidades, por las que se discurre y prueba, igualan, sino exceden, a los hombres en saber, discurrir y gobernar, Pensamiento I, La Hermosura es perfeccion, Obra Semanaria que saldra todos los miercoles, y la da a luz Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1766, 24 págs. sin numerar. (Biblioteca Nacional de Madrid, V - 2719 - 5).
- El dichoso pensador, Desagravio de las mugeres, Lo que puede una Beldad, Pensamiento II, Madrid, Imprenta de Martinez Abad, 1766. (Biblioteca Nacional de Madrid, Papeles varios impresos nº 2, nº 1126).
- Lastimo ... melancolicos y tristes ... que en la sentida muerte del Excmo. Señor D. Luis de Cordova y La Cerda, Ec Duque de Medinaceli, Ec. (que de Dios goce) exclamo el general sentimiento de esta Corte, Formase un cotejo moral entre la Grandeza, y generosidad, que obstentó S. E. y la nada de nuestro Sér. De que se sacan Christianos documentos que a presencia del respetable Cadaver nos ofrece la razon, para saber morir bien, que se consigue no

- viviendo mal. Escribialos Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1768, 16 págs. (Biblioteca Nacional de Madrid. 2/51795).
- El Prado por adentro y el Philosopho por afuera. Obra dividida en tres figuras. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Quien reverentemente la dedica, y consagra a la generosa proteccion del Señor Don Francisco Velazquez del Puerco. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1768, 73 págs. (Biblioteca Nacional de Madrid, MB - 1802).
 - La Leandra, Novela original que comprehende muchas. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Editor del Semanario Erudito. Madrid, 1797-1807. (Biblioteca Nacional de Madrid. 3/16264-72). Contiene:
 - 1 - Tomo I, 9 páginas sin numerar + 395 págs numeradas, en la Oficina de Antonio Ulloa, 1797.
 - 2 - Tomo II, en la Oficina de Antonio Ulloa, 1797, 374 págs.
 - 3 - Tomo III, en la Oficina de Antonio Cruzado, 1797, 405 págs.
 - 4 - Tomo IV, en la Oficina de Antonio Cruzado, 1797, 381 págs.
 - 5 - Tomo V, en la Oficina de Antonio Cruzado, 1801, 327 págs.
 - 6 - Tomo VI, en la Imprenta de D. Antonio Cruzado, 1803, 304 págs.
 - 7 - Tomo VII, en la Imprenta de la Calle de Relatores, 1805, 259 págs.

8 - Tomo VIII, en la Imprenta de la Calle de Relatores, 1805, 248 págs.

9 - Tomo IX, en la Imprenta de la Calle de Relatores, 1807, 268 págs.

- Coleccion de Seguidillas o Cantares de los mas instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno para hacer mas facil su inteligencia, y la leccion mas fertil y agradable. Se ilustran con anécdotas, apólogos, cuentos, sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado para acreditar que ninguna nacion tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias en la poesía, como el que componen nuestras seguidillas. Por D. A. V. D. S., tomo I, Madrid, Imprenta de Franganillo, 1799, 236 págs. (Biblioteca Nacional de Madrid. R/23302).

Forma parte de El Refranero General Español. Parte recopilada y parte compuesto por José María Sbarbí, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1875, vol. IV.

- La verdad como es en sí o Razones que convencen de la falsa y equívoca expresión que asienta "que peca mortalmente el que hace comedias o concurre a ellas". Su autor D. Antonio Valladares de Sotomayor. Reimpreso en Orihuela, Imprenta de la Viuda de Santa María e hijos, 1815. (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, leg. 4484-25).
- Tertulias de invierno en Chinchón; Conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor, Madrid, 1815-1820. Se compone de cuatro tomos:

- 1 - Tomo I, en la Imprenta de D. Francisco de la Parte, 1815, 296 págs.
- 2 - Tomo II, en la Imprenta de la Viuda de Vallin, 1815, 288 págs.
- 3 - Tomo III, en la Imprenta de la Viuda de Aznar, 1820, 288 págs.
- 4 - Tomo IV, en la Imprenta de la Viuda de Aznar, 1820, 280 págs. (Biblioteca Nacional de Madrid, U/9003).

(C) OBRA DRAMÁTICA

1 - Comedias manuscritas

- Nunca el rencor vencer puede adonde milita amor, Atis y Erenize. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso. (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16516. Según la nota del autor en el manuscrito, la compuso en 1758).
- La más altiva arrogancia postró unida España y Francia, y gran triunfo de Roma. En tres jornadas y verso. (Licencia para representar de 9 de feb. de 1773. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16474).
- Los Monteros de Espinosa. En tres jornadas y verso. (Se representó en Sevilla en 1776. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15994).
- ¿Cuál más obligación es la de padre o la de juez?. En tres actos y verso. (Censura de 10 de julio de 1777. Biblioteca Municipal de Madrid, 101-13).

- Las máximas de un buen padre para probar a un mal hijo. En tres jornadas y verso. (Censura de 29 de agosto de 1777. Biblioteca Municipal de Madrid, 44-19).
- Por defender a su Rey derramar la sangre es ley. La Dircea. En tres jornadas y verso. (Se representó en 1777. Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 132).
- El usurero celoso y la prudente mujer. En tres jornadas y verso. (Se representó en Sevilla en 1777. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16304).
- Tener fama de fiera y en las acciones no serlo. Laomedon. En tres jornadas y verso. (Según este manuscrito los autores de la obra son: Jornada 1ª: D. José López de Sedano, Jornada 2ª, Valladares; Jornada 3ª. José de Ibañez. Censura de 30 de mayo de 1778. Biblioteca Municipal de Madrid, 149-14).
- La viuda sutil. En tres actos y verso. (Censura de 11 de julio de 1778. Biblioteca Municipal de Madrid, 90-1).
- El Conde de Wervic. En tres jornadas y verso. (Censura de 9 de julio de 1779. Biblioteca Municipal de Madrid, 99-10).
- Tragi-comedia nueva Guzmán el Bueno. En tres jornadas y verso. (Según Joaquín de Arteaga es de 1779. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16456).
- No hay cosa que no se sepa. en tres actos y verso. (Censura de 18 de abril de 1779. Biblioteca Municipal de Madrid, 51-10).
- El matrimonio interrumpido y la hija fingida. en tres actos y verso. (Censura de 30 de julio de 1780. Biblioteca Municipal de Madrid, 44-10).

- La posada feliz, en dos actos y verso. (Censura de 15 de septiembre de 1780. Biblioteca Municipal de Madrid, 57-12).
- La Cándida, en cinco actos y verso. (Censura de 2 de septiembre de 1781. Biblioteca Municipal de Madrid, 99-4).
- Efectos de la virtud y consecuencias del vicio, en tres jornadas y verso. (Censura de 12 de agosto de 1781. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16443).
- Tragedia nueva Sólo vence la traición un constante corazón. La Edubige en Persia, en cinco actos y verso. (En una nota al final del acto primero leemos "Lorca, 1781". Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15845).
- El vano humillado, en cinco actos y prosa. (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15881). (Es de 1781, según Cotarelo y Mori. Asimismo existe otro manuscrito con el mismo título pero en verso, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15848).
- A una grande heroicidad, pagar con otra más grande, en tres jornadas y verso. (Censura de 3 de diciembre de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid, 1-13).
- Curar los males de honor es la física mas sabia, en tres jornadas y verso. (Se representó en mayo de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid, ms. 16448).
- El dichoso por la suerte, y también por la elección, en tres jornadas y verso. (Censura de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid, 24-7).
- Lealtad, traición e inocencia o Sifiro y Etolia, en dos actos y verso. (Censura de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid, 40-6).

- Los perfectos comerciantes, en tres actos y verso. (Censura de 4 de julio de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid, 136-1).
- El Rey Eduardo el Octavo, en tres jornadas y verso. (Censura de 5 de diciembre de 1783. Biblioteca Municipal de Madrid, 143-1).
- Defensa de la Coruña por la heroica María Pita, en tres jornadas y verso. (Censura de 4 de diciembre de 1784. Biblioteca Municipal de Madrid, 106-19).
- La escuela de las mujeres, en dos actos y verso. (Se representó en agosto de 1784. Es una adaptación de la obra de Molière *L'école des femmes*. Biblioteca Municipal de Madrid, 110-17).
- El grito de la naturaleza, en dos actos y verso. (Censura de 3 de septiembre de 1784. Biblioteca Municipal de Madrid, 115-16).
- La Amistad es lo primero, en dos actos y verso. (Censura de 13 de enero de 1785. Biblioteca Municipal de Madrid, 1-1).
- Tragedia nueva La Elmira, en cinco actos y verso. (Censura de 8 de noviembre de 1788. Biblioteca Municipal de Madrid, 108-6).
- Las vivanderas ilustres, en tres jornadas y verso. (Se representó en julio de 1788. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15478).
- Las cuatro naciones o viuda sutil, tres actos en prosa. (Censura de 22 de abril de 1788. Biblioteca Municipal de Madrid, 97-8).
- Samir y Nircea, su autor Don Anselmo Tovalina Ordaso de Tiroa (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor), en dos actos y verso. (Censura de 31 de enero de 1793. Biblioteca Municipal de Madrid, 146-10).

- El Rey es primero, en dos actos y verso. (Censura de 23 de diciembre de 1796. Biblioteca Municipal de Madrid, 203-8).
- Otro nuevo faeton tambien roto en Valdemoro, en dos actos y prosa. (El manuscrito tiene una nota donde leemos: "Se representó el 22 de Febrero de 1802". Biblioteca Municipal de Madrid, 135-15).
- Drama alegórico Sueños hay que lecciones son. Los efectos del desengaño, en cinco actos y verso. (Censura de 19 de abril de 1808. Biblioteca Municipal de Madrid, 66-20).
- Los franceses generosos, en dos actos y verso, incompleta. (En este manuscrito se lee: "Año de 1810". Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16492).
- Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer y La fundación de Madrid por Ocno-Bianor y Mantho, en tres jornadas y verso. (Censura de 29 de Enero de 1812. Biblioteca Municipal de Madrid, 113-2).
- Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado, su autor Don Atanasio Valderosal y Montedoro (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor) En dos actos y prosa. (Censura de 18 de octubre de 1814. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16312).
- Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona, en dos actos y prosa. (Es de 1814 según la dedicatoria de la obra "al mejor de los Reyes". Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16506).
- Enriqueta y Adolfo, en tres actos y prosa. (Censura de 1816. Biblioteca Municipal de Madrid, 110-11).
- El mágico de Eriván, en tres jornadas y verso. (Censura de 26 de enero de 1816. Biblioteca Municipal de Madrid, 131-16).

- Lugareña astuta, tutor celoso, en cuatro actos y verso. (Censura de 1816. Biblioteca Municipal de Madrid, 75-7).
- Nunca desampara el cielo la inocencia perseguida, o La Condesa Genoveva, en tres actos y prosa. (Censura de 17 de agosto de 1817. Biblioteca Municipal de Madrid, 52-12).
- El amigo verdadero, incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16219).
- Las bodas de Camacho, en dos actos y verso, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15918).
- Tragedia El Conde de Warvik, en cinco jornadas y prosa incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15170).
- Constantino y Maximiano, incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15938).
- De la más fiera crueldad, sabe triunfar la virtud. La Adelaida, en tres jornadas y verso, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16449).
- La desdicha más dichosa, incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16454).
- Los dos famosos manchegos y máscaras de Madrid, incompleta, (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16470).
- La falsa cordera, incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16388).
- Los filósofos, incompleta, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16451).

- La gratitud, en cinco actos y prosa, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16453).
- La hija fingida, por Don Valerio Llamas, Davalos y Resa (anagrama-seudónimo de Antonio Valladares de Sotomayor) En tres actos y verso, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16457).
- El lavandero de Madrid, en dos actos y verso, (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16446).
- Las locuras amorosas, incompleta, (s. a.). (Es una traducción de la comedia de Regnard Les folies amoureuses. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16499).
- La madrastra o el padre de familias, en tres actos y prosa, (s. a.). (Es la traducción de la obra de Diderot El padre de familia. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16413).
- El matrimonio interrumpido, en tres actos y prosa, (s. a.). (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16390).
- No hay trono como el honor. Alejandro en Macedonia, en tres jornadas y verso, (s. a.). (Su autoría es compartida con José López de Sedano, Biblioteca Municipal de Madrid, 50-3).
- Aben-Said. Emperador del Mogol, en cinco actos y prosa, (s. a.). (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16194).

2 - Comedias impresas

- A suegro irritado. nuera prudente, en tres actos y verso (s. l. s. a.), (Comedias de varios autores, Tomo 27. Biblioteca Nacional de Madrid, T-14844).

- Faltar a padre y amante por obedecer al Rey. La Etreá, de tres ingenios, en tres actos y verso, Barcelona (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T-1413. En el manuscrito existente en la Biblioteca Municipal de Madrid (30-1), la censura es de junio de 1778. Según este manuscrito los tres ingenios son: Joseph López de Sedano, Joseph Ibañez y Antonio Valladares).
- El Emperador Alberto I y la Adelina, en tres actos y verso, Madrid (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, T-3421. Según Ada Coe, la primera edición que se conoce es de 1781).
- Esposa y trono a un tiempo, y el mágico de Serbán, en tres actos y verso, Barcelona, por la Viuda de Piferrer (s. a.), (Se representó en noviembre de 1781. Biblioteca Nacional de Madrid T-10848).
- Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo. La Emilia, en tres jornadas y verso, Madrid (s. a.). (Está incluida en el tomo 27 de Comedias de varios autores, Biblioteca Nacional de Madrid T-14844. En la copia manuscrita, Biblioteca Municipal de Madrid 26-14, hay censura de diciembre de 1781).
- Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira, en tres jornadas y verso, Barcelona (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid T-20508. La censura que figura en el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid 144-7 es de 1781).
- El culpado sin delito, en tres jornadas y verso, Madrid (s. a.). (Esta edición contiene una dedicatoria fechada el 27 de agosto de 1782. Biblioteca Nacional de Madrid T-11413).
- El mágico del Mogol, en tres jornadas y verso, Barcelona, por la viuda de Piferrer (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid T-20522). [Se representó en 1782 aunque hay una copia manuscrita (Biblioteca Municipal de Madrid 45-9) con fecha de 1788 y censura de 1816].

- Saber premiar la inocencia y castigar la traición, en tres actos y verso, Barcelona (s. a.), [Biblioteca Municipal de Madrid C/18860 (La copia manuscrita tiene fecha de 1782)].
- El trapero de Madrid, en dos actos y verso, Madrid (s. a.). (Se representó en 1782. Biblioteca Nacional de Madrid T-1697).
- El fabricante de paños o el comerciante inglés, en cuatro actos y verso, (s. l. s. a.) está incluida en el tomo 8 de Comedias de varios autores. Biblioteca Nacional de Madrid T-14825 (La copia manuscrita (Biblioteca Municipal de Madrid 30-4) tiene censura de 1783)
- El Carbonero de Londres, en tres actos y versos, (s. l. s. a.). (Se representó en diciembre de 1784. Biblioteca Nacional de Madrid T-2066).
- Magdalena cautiva, en tres actos y verso, Barcelona (s. a.). (Se representó en 1785. Biblioteca Nacional de Madrid T-4980).
- El Galeote Cautivo, en tres jornadas y verso, (s. l. s. a.). (Se representó en 1786. Biblioteca Municipal de Madrid C/18858).
- El marido de su hija, en tres jornadas y verso, Madrid, (s. a.). (Se representó en 1786. Biblioteca Nacional de Madrid T-10879).
- El vinatero de Madrid, en dos actos y verso, Madrid, 1787, 3ª edición (existe otra 4ª ed. de 1802. Biblioteca Nacional de Madrid T-3863).
- El preso por amor o El Real encuentro, en dos actos y verso, Valencia, 1810, (Biblioteca Nacional de Madrid T-14812).
- Premiar con una corona a la lealtad de un vasallo, en tres jornadas y verso (s. l. s. a.). (Se encuentra en Colección de las mejores comedias que se han representado en esta corte).

- El Católico Recaredo, en tres actos y verso (s. l. s. a.), (Se representó en 1786. Biblioteca Nacional de Madrid T-1593).
- La Adelina, en dos actos y verso (s. l.), 1801. ((Es la segunda parte de El Emperador Alberto I y la Adelina. Biblioteca Nacional de Madrid T-3419).
- La Maleta, su autor Don Anastasio Valderosal y Montedoro (anagrama-seudónimo de Don Antonio Valladares de Sotomayor), en tres actos y prosa, Madrid, 1804, Biblioteca Municipal de Madrid B/22655. También se encuentra impresa en el tomo IV de Tertulias de invierno en Chinchón, Biblioteca Nacional de Madrid U-9003).
- Rufino y Aniceta, en dos actos y verso, (s. l. s. a.). (Se representó en 1807. Biblioteca Nacional de Madrid T-20670).
- La gran victoria de España en los campos de Vitoria, en dos actos y prosa, Madrid, 1814, (Biblioteca Nacional de Madrid T-3825).
- La Egilona, viuda del Rey Don Rodrigo, en tres actos y verso, Barcelona, (s. a.), (Biblioteca Municipal de Madrid C/18857).

3 - Sainetes (manuscritos)

- La fiesta de novillos, en verso, 1768, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14520 / 34).
- Los cómicos españoles y prueba de los franceses, en verso. (Censura de 1775. Biblioteca Municipal de Madrid 153-20).
- El castigo del avaro, en verso. (Censura de 1777. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14520 /27).
- El español afrancesado, en verso. (Censura de 1777. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14520 / 31).

- El apoderado de Indias, en verso, 1779, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 5).
- La niña inocente, en verso. (Censura de 1779. Biblioteca Nacional de Madrid, 1779 ms. 14524 / 26).
- Los Caldereros, en verso, 1780, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 7).
- Boda a la moda, en verso. (Censura de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid 162-37).
- Cómicos de repente, en verso. (Censura de 1782. Biblioteca Municipal de Madrid 162-36).
- Amigo verdadero, en verso. , (Censura de 1792. Biblioteca Municipal de Madrid 151-20).
- Los criados embusteros o Trápala y Tramoya, en verso. (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14519 / 21, 1805. También se encuentra impreso en el tomo IV de Tertulias de invierno en Chinchón)
- Las bodas de los manchegos, en verso, 1814, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14595 / 23).
- El tonto alcalde descreto, en verso. (Censura de 1818. Biblioteca Municipal de Madrid 170-29).
- El Adivinador, en verso (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 3).
- El Carpintero burlado, en verso (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15525 / 4).

- El encantador, en verso (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 17).
- La golondra, en verso (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 23-3).
- El hombre de buena fortuna, en verso (s. a.), (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14523 / 27).
- Lacayo, paje y marido, (incompleta), en verso, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14524 / 15).
- El obrador de los sastres, (incompleto), en verso, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14524 / 28).
- El sainete de repente, en verso, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14524 / 11).
- La tertulia del Prado, en verso, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14524 / 7).

4 - Otras piezas cortas (manuscritos)

- Tercera parte del diálogo cómico-trágico-femenino que se tributa a la señora Polonia, en verso, 1780, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16218).
- Introducción para El Culpado sin delito, en verso, 1782, (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14518 / 27).
- Introducción para la comedia La sangre sin fuego hierve, en verso, (Censura de 1782, Biblioteca Municipal de Madrid 1-184-1).
- En justo obsequio de los días del Rey. Loa, en verso, 1783, (Biblioteca Municipal de Madrid 186-67).

- Introducción para presentar al público por la Compañía de Manuel Martínez a la Sra. Victoria Ferrer, en verso, 1785, (Biblioteca Municipal de Madrid 1-184-1).
- Introducción para la comedia de El vinatero de Madrid, en verso, (s. a.). (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14518 / 25).

II ESTUDIOS SOBRE VALLADARES

- ALCAYDE Y VILAR, Antonio: Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII. y la comedia "El Vinatero de Madrid", Madrid, Universidad Complutense, 1915.
- BALDAQUI, Ramón: "El regalismo en el 'Semanario Erudito' de Valladares", Anales de la Universidad Autónoma de Madrid, IV, 1984, pp. 339-386.
- GUINARD D, Paul, J.: "La mésalliance éludée dans le théâtre espagnol de la fin du XVIIIe. siècle: "El Vinatero de Madrid" de Valladares (1784)", Iberica, Cahiers Iberiques et iberoaméricaines (Paris), III, 1981, pp. 151-166.
 - "Remarques sur "El Carbonero de Londres" de Valladares (1784)", Iberica (Paris), II, 1979, pp. 213-224.
 - "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español del siglo XVIII: una adaptación de Valladares", Anales de literatura de la Universidad de Alicante, III, 1984, pp. 283-304.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo: "Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de Don Antonio Valladares de Sotomayor", Cuadernos de Investigación de Literatura Hispánica (Madrid), VI, 1984, pp. 87-106.
 - "Don Antonio Valladares de Sotomayor: Datos biográficos y obra dramática", en Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, II, Madrid, FUE, 1986, pp. 349-365.
 - " 'La Leandra', novela de don Antonio Valladares de Sotomayor", en Homenaje a Luis Morales Oliver, Madrid, FUE, 1986, pp. 623-641.

- MONACO, Gabriela del: "Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares", (Pisa), 1979, pp. 1-43.
 - "Apunti su Antonio Valladares", Anali della Facoltà di Lettere e Filosofia (Napoles), XXII, 1979-80, pp. 263-277.
 - "Un autore 'con' magia", en Ermanno Caldera: Teatro de Magia (Roma), Bulzoni Editore, 1983, pp. 165-184.
 - "La 'profesión cómica' negli scritti di Antonio Valladares", Letterature (Génova) VII, 1984, pp. 74-84.
- MORAN ORTI, Manuel: "Continuación del Almacén de frutos literarios o Semanario de obras inéditas: periodismo e Inquisición en el reinado de Fernando VII", Hispania Sacra. Revista de Historia Eclesiástica, 40, 1988, pp. 406-430.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: Nota introductoria a la edición facsímil de El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1988.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, N. B.: "Sidelights on the spanish theaters of the Eighteenthirties", Hispania California, IX, 1926, pp. 1-12.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y Pronósticos, Madrid, CSIC, 1978.
 - El teatro y la poesía del siglo XVIII, Madrid, La Muralla, 1973.
 - "El teatro en el siglo XVIII", en AA. VV., Historia de la literatura española e hispanoamericana, Madrid, Orgaz, 1979, pp. 127-171.
 - Sevilla y el teatro en el siglo XVIII, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.
 - La Sevilla de Olavide, Sevilla, Ayuntamiento, 1966.
- ALBORG, Juan Luis: Historia de la literatura española, III, Madrid, Gredos, 1989.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio: Historia de la literatura española. francesa, inglesa e italiana, en el siglo XVIII, Madrid, 1844.
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso: Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII, Valladolid, Ayuntamiento, 1974.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII", Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular, Madrid, CSIC, 1987, pp. 215-225.
 - "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", Revista de Literatura, L, 1988, pp. 445-466.

- "El actor español en el siglo XVIII", Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid), 15, 1990, sin paginar.
- La Comedia de magia (Estudio de su estructura y recepción popular), Madrid, Universidad Complutense, 1986. (Tesis doctoral inédita).
- ANDIOC, René: Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1987, 2ª ed.
 - Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín, Tarbes, 1970.
 - "El teatro en el siglo XVIII", en AA.VV.: Historia de la Literatura Española, Madrid, Taurus, 1980, III, pp. 199-290.
 - El sí de las niñas. Edición, estudio y notas. Madrid, Castalia, 1987, pp. 135-284.
- ANES ÁLVAREZ, G.: Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII, Barcelona, Ariel, 1969.
 - El antiguo régimen: Los Borbones, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1976.
- ARCE, Joaquín: La poesía del siglo ilustrado, Madrid, Alhambra, 1981.
- ARJONA HOMERO, J.: "El disfraz varonil en Lope de Vega", Bulletin Hispanique, 39, 1937, pp. 120-145.
- ARRONIZ, Othon: Teatro y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977.

- ARTOLA, M.: Los orígenes de la España contemporánea, Madrid, 1975, vol. I.
- ASENSIO, Eugenio: Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1971, 2ª edición.
- AA.VV.: El personaje dramático, Madrid, Taurus, 1985.
- AZPITARTE ALMAGRO, J. M.: "La 'ilusión' escénica en el siglo XVIII", Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), núm. 303, 1975, pp. 657-675.
- BAEHR, Rudolf: Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1981.
- BARJA, César: Literatura española: Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX, California, 1933.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la: Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, 1860.
- BATAILLÓN, Marcel: "Ensayo de explicación del auto sacramental", en Varia lección de Clásicos españoles, Madrid, 1964, pp. 183-205.
- BECERRA, B.: "La novela española, 1700-1850", en Boletín de la Asociación Cubana de Bibliotecarios, VII, 1955, pp. 3-10.
- BENÍTEZ CARLOS, R.: "La tragedia neoclásica española", en Visión de la literatura española, Madrid, Rialp, 1963, pp. 155-198.
- BERGMAN, H.: Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, Madrid, Castalia, 1965.

- BRAVO VILLASANTE, Carmen: La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- BROWN, Reginald: La novela española. 1700-1850, Madrid, 1953.
 - "The place of the novel in Eighteenth Century Spain", Hispania, XXVI, 1943, pp. 41-45.
- BUCHANAM, M. A.: "Some aspects of spanish journalism befor 1800", Revue Hispanique, (Paris), LXXXI, 1933, pp. 29-45.
- CABAÑAS, Pablo: "Comella visto por Galdós", Revista de Literatura, 57, 1966, pp. 91-99.
- CADALSO, José: Cartas marruecas: Noches lúgubres, edición Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1981.
- CALDERA, Ermanno: "De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca: El mágico lusitano", Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Abano Terme, Plovan Editore, 1988, pp. 99-111.
 - "La última etapa de la comedia de magia", Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, (Roma), Bulzoni, 1982, pp. 247-253.
- CALDERONE, Antonietta: "Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII", en Teatro di magia, pp. 236-268.
- CAMBRONERO, C.: "El 'género chico' a fines del siglo XVIII", La España Moderna (Madrid), CCXXIII, 1907, pp. 5-39.
- CAMPOS, Jorge: Teatro y Sociedad en España (1780-1820), Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

- CARNERO, Guillermo: "Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental", en La cara oscura del siglo de las luces, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, pp. 39-64.
- CARO BAROJA, Julio: Teatro popular y magia, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
 - Ensayo sobre la literatura de cordel, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
 - Vidas mágicas e Inquisición, Madrid, Taurus, 1967, 2 vols.
- CASALDUERO, J.: "El reló y la ley de las tres unidades (Jovellanos y Moratin)", Cuadernos Americanos (México), núm. 4, 1968, pp. 167-180.
- CASO GONZÁLEZ, J.: "El comienzo de la reconquista en tres obras dramáticas. (Ensayo sobre estilo de la segunda mitad del siglo XVIII)", Cuadernos de la Cátedra Feijoo (Oviedo), núm. 18, III, pp. 499-509.
 - "Rococó, prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 22, 1970, pp. 7-29.
 - "Notas sobre la comedia histórica en el siglo XVIII", Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Abano Terme, Plovan Editore, 1988, pp. 123-132.
- CASTILLEJO, D., y otros: El corral de comedias, Madrid, Ayuntamiento, 1984.
- CASTRO, Américo: "Algunos aspectos del siglo XVIII", en Lengua. Enseñanza y Literatura, Madrid, Victoriano Suárez, 1924.

- "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", Revista de Occidente (Madrid), III, 1916, pp. 1-50 y 357-383.
- CEJADOR y FRAUCA: Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid, Gredos (edición facsímil) VI, 1972.
- CID DE SIRGADO, I. M.: Afrancesados y neoclásicos. Su deslinde en el teatro español del siglo XVIII, Madrid, Cultura Hispánica, 1973.
- COE, Ada May: Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819, Baltimore, 1935.
 - "Richardson in Spain", Hispanic Review, vol.III, núm.I, 1935, pp. 56-63.
 - "Additional Notes on Corneille in Spain in the 18 th Century", The Romantic Review, XXIV, 1933, pp. 233-235.
- COOK, J. A.: Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959.
- CORONA, Carlos: Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV, Madrid, Rialp, 1957.
- COTARELO Y MORI, Emilio: Bibliografía sobre las controversias de la licitud del teatro en España, Madrid, 1905.
 - Isidoro Máiquez y el teatro en su tiempo, Madrid, 1902.
 - Irlarte y su época, Madrid, 1897.

- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII, Madrid, Ed. Bailly-Bailliére, 1911, 2 vols.

- COUGHLIN, E. U.: "Neo-Classical 'Refundiciones' of Golden Age 'Comedias' (1772-1831)", Dissertation Abstracts (Michigan), XXVI, núm. 2746, 1965.

- CHECA BELTRÁN, José: "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", Cuadernos del Teatro Clásico (Madrid), 5, 1990, pp. 13-31.

- DEFOURNEAUX, M.: Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII, Madrid, Taurus, 1973.

- DEMERSON, P. y J., y AGUILAR PIÑAL, F.: Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del investigador, Madrid, CSIC, 1974.

- DÍAZ DE ESCOVAR, N.: Anales de la escena española desde 1701-1750, Madrid, 1917.

- DÍAZ PLAJA, Fernando: La vida española en el siglo XVIII, Barcelona, 1946.

- DÍAZ PLAJA, Guillermo: Historia General de las literaturas Hispánicas. IV, Barcelona, 1957.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: Contribución a la Historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Madrid, CSIC, 1975.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: La sociedad española en el siglo XVIII, Madrid, CSIC, 1955.

- Carlos III y la España de la Ilustración, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
 - Hechos y figuras del siglo XVIII español, Madrid, Siglo XXI, 1973.
 - "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III", Anales de la Literatura española, II (1983-84) pp. 177-196 y III (1984-5), pp. 107-134.
 - Sociedad y Estado en el siglo XVIII español, Barcelona, Ariel, 1984.
 - ELORZA, A.: La ideología liberal en la Ilustración española, Madrid, Ed. Tecnos, 1970.
 - ESQUER TORRES, R.: Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII", Segismundo, (Madrid), I, 1965, pp. 187-226.
 - FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía: La obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora, Valladolid, Universidad, 1986.
-
- Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica, Valladolid, Aceña, 1990.
 - "Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora", Castilla, Boletín del Departamento de Literatura Española (Valladolid), núm. 12, 1987, pp. 59-72.
 - "Las loas de Gaspar Zavala y Zamora", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, enero-diciembre 1989, pp. 191-203.

- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Madrid, Castalia, 1982.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: "Orígenes del teatro español", en Obras de Don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Ediciones Atlas, 1944, BAE, II.
- FERRER DEL RÍO, A.: Historia del reinado de Carlos III de España, Madrid, Imp. de Matute y Campagni, 1856, 4 vols.
- FERRERAS, Juan Ignacio: La novela en el siglo XVIII, Madrid, Taurus, 1987.
 - La novela española en el siglo XIX (hasta 1868), Madrid, Taurus, 1987.
- FRAILE LÓPEZ, Ana María: "La Guerra de la Independencia como motivo teatral", Investigación franco-española (Córdoba), I., 1988, pp. 127-147.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús: "La versión española de La Broutte du Vinaigrier", Actas del VI Simposio de Sociedad Española de literatura general y comparada, Granada, Universidad, 1989, pp. 327-330.
 - La retórica de las lágrimas en la comedia sentimental española 1751-1802, Valladolid, Universidad, 1990.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: "La desmitificación: héroes y antihéroes", en AA. VV., El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, pp. 248-261.
- GLENDINNING, Nigel: Historia de la literatura española, siglo XVIII, Madrid, Ariel, 1974.

- GUINARD, Paul, J.: La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre, Paris, C. R. H., 1973.
- HERMENEGILDO, Alfredo: La tragedia en el Renacimiento español, Barcelona, Planeta, 1973.
- HERNÁNDEZ, Mario: "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII", Revista de Literatura, XLII, 1980, pp. 185-220.
- HERR, Richard: España y la Revolución del siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1964.
- HORNEDO, Rafael María de: "Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII", en Historia de la Iglesia en España, IV, Madrid, Editorial Católica, 1979, pp. 311-360.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: El delincuente honrado, en Obras de don Melchor..., Madrid, Ediciones Atlas, 1964, BAE, 64.
 - Espectáculos y diversiones públicas, ed. de José Lage, Madrid, Cátedra, quinta edición, 1986.
- KANY, Charles E.: The beginning of the epistolary novel in France, Italy and Spain. Publications in modern philology, (California, University), vol. 21, nº I, 1973.
- LAFARGA, Francisco: Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835), Barcelona, Universidad, 1983.
 - Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835), II, Catálogo de manuscritos, Barcelona, Universidad, 1988.
 - "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español", Anales de Literatura Española, 5, 1986-1987, pp. 219-230.

- LARRANZ, Emmanuel: Théâtre et Politique pendant la Guerre d'Indépendence espagnole: 1808-1814, Aix - en - Provence, Université, 1988.
- LARSON, Donald R.: The honor plays of Lope de Vega, Harvard University Press, 1977.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto: "La escuela de Comella", en Ensayos literarios y críticos, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía, 1844, II, pp. 226-228.
- LUZÁN, Ignacio de: La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, ediciones completas de 1737 y 1789 por R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- LLORENTE, Juan Antonio: Historia de la Inquisición en España, Barcelona, ed. Juan Pons, 1876, 2 vols.
- MANCINI, G.: "El teatro del siglo XVIII entre razón y realidad", en El teatro y su crítica, Reunión de Málaga de 1973, Málaga, Diputación Provincial, 1975, pp. 104-138.
- MARCO, Joaquín: Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel, Madrid, 1977, 2 vols.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco: "Apéndice sobre la tragedia española", en Obras de ..., ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1963, III. BAE CL.
- MASSANES, N.: "Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII", Estudios Escénicos (Barcelona), núm. 19, 1975, pp. 83-102.
- McCLELLAND, I. L.: Spanish Drama of Pathos. 1750-1808, Liverpool University Press, 1970, 2 vols.

- "Tirso de Molina and the XVIII Century". Bulletin of Hispanic Studies, (Liverpool), XVIII, 1941, pp. 182-204.
- "Concerning the Dramatic approach to the XVIII Century", Bulletin of Hispanic Studies, (Liverpool), XXVIII, 1950, pp. 72-87.
- The origins of the Romantic Movement in Spain, Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1937.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: La tragedia neoclásica española. 1710-1819, Barcelona, Universidad, 1980.
 - "El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica", Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 267-287.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: Historia de las ideas estéticas en España, Santander, 1946.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: Del honor en el teatro español, Barcelona, 1971.
- MERIMÉE, Paul: L'art Dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe. siècle, Toulouse, 1983.
- MESONERO ROMANOS, R.: "Rápida ojeada sobre el teatro español. Tercera época (siglo XVIII)", Revista de Madrid, IV, 1842, pp. 162-172.
 - Dramáticos posteriores a Lope de Vega, Madrid, Rivadeneyra, 1859-1902. (BAE, XLVII-XLIX).
- MONTGOMERY, C. M.: Early 'costumbrista' writers in Spain. 1750-1830, Filadelfia, 1931.

- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín: Escenografía española, Madrid, Imprenta Blass, 1923.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José: "El siglo XVIII, educador", en Obras Completas, II, Revista de Occidente.
- OVILO Y OTERO, Manuel: Catálogo Biográfico y Bibliográfico del teatro español, desde el año de 1750 hasta nuestros días, Madrid, 1863.
- PALACIO ATARD, Vicente: Los españoles de la Ilustración, Madrid, Guadarrama, 1964.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: Juan Meléndez Valdés, Poesías, edición, estudio y notas, Madrid, Alhambra, 1979.
 - Vida y obra de Samaniego, Institución Sancho el Sabio, 1975.
 - "Eugenio de Llaguno y Amirola: Apuntes para la historia de la poesía", Cuadernos de Cultura, 7, 1984, pp. 113-124.
 - "El teatro en el siglo XVIII", en AA. VV., Historia del teatro en España, Madrid, Taurus, 1989, II, pp. 57-376.
 - "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)", Cuadernos del Teatro Clásico, (Madrid), 5, 1990, pp. 43-64.
 - Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785), José Antonio de Armona y Murga, Diputación Foral de Alava, 1988.

- "La descalificación moral del sainete dieciochesco", en AA. VV., Teatro menor en España, Madrid, CSIC, 1983, pp. 215-230.
- PATAKY KOSOVE, Joan L.: The 'comedia lacrimosa' and Spanish drama (1773-1865), London, Tamesis Books, 1978.
- PAVIA, Mario N.: Drama of the Siglo de Oro. A study of Magic, Witchcraft, and others occults beliefs, Nueva York, Hispanic Institute, 1959.
- PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Ediciones Paidós, 1980.
- PAZ Y MELIA, A.: Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1935.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco: "El reinado de Fernando VI en el reformismo español del siglo XVIII", Revista de la Universidad de Madrid, XII, 1954, pp. 491-514.
- PINTA Y LLORENTE, Miguel: La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia, Madrid, Cultura Hispánica, 1953.
- PITTS-RIVERS, Julián: "Honor y categoría social", en El concepto del honor en la sociedad mediterránea, Barcelona, Labor, 1968, pp. 21-75.
- POLT, John H. R.: Poesía del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1982.
- PROFETI, Maria Grazia: "Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del siglo XVIII: la intervención censoral como estrategia intertextual", Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 333-350.

- QUALIA, Charles B.: "Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century", Publications of the Modern Language Association of America (Baltimore), LIV, 1939, pp. 1059-1076.
- "Corneille in Spain in the Eighteenth Century", The Romantic Review, XXIV, 1933, pp. 21-29.
- RECOULES, Henri: "Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro", Boletín de la Real Academia Española, LIV, 1974, pp. 479-496.
- RICHARD YOUNG, A.: La figura del Rey y la Institución Real de la comedia lopesca, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1979.
- RÍOS CARRATALÁ Juan Antonio: "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", Cuadernos del teatro Clásico (Madrid), 5, 1990, pp. 65-75.
- Vicente García de la Huerta (1734-1787), Badajoz, 1987.
- ROGERS, P.: "The Drama of Pre-Romantic Spain", Romantic Review, XXI, 1930, pp. 315-324.
- ROSSI, Giuseppe Carlo: "Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia", en Estudios sobre las letras en el siglo XVIII, Madrid, Gredos, 1967, pp. 248-301.
- ROZAS, Juan Manuel: Significado y doctrina del Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, SGEL, 1976.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 1967.
- RULL, Enrique: La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo), Madrid, Taurus, 1987.

- SAIZ, María Dolores: Historia del periodismo en España. Tomo I. Los orígenes. El siglo XVIII, Alianza, Madrid, 1983.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto: Preceptiva Dramática Española, Madrid, Gredos, 1971.
- SARRAILH, Jean: La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- SBARBI, J. M.: El refranero general español, IV, Madrid, Imp. de A. Gómez Fuentenebro, 1875.
- SEBOLD, RUSSELL, P.: "Contra los mitos antineoclásicos españoles", en Rico, Francisco, Historia y crítica de la literatura española, IV, Barcelona, Crítica, 1983.
- El rapto de la mente : Poética y poesía dieciochesca, Barcelona, ANTHROPOS, 1989.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan: Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III, Madrid, Gredos, 1969.
- SERRANO Y SANZ, M.: "El consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid), 1906, pp. 28-46, 243-259, 307-402, y 1907, pp. 108-116 y 206-218.
- SORIA MEDINA, Enrique: La Sociedad Económica de Amigos del País de Osuna, Sevilla, 1975.
- SUBIRÁ J.: "La Junta de Reforma de teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid), IX, 1932, pp. 19-45.

- La tonadilla escénica, Madrid, 1928, 3 vols.
- "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII", Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, IV, 1927, pp. 1-14.
- "Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII", Revista de la Literatura, XV, 1959, pp. 11-36.
- La historia de la música teatral en España, Barcelona, Labor, 1945.
- "Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos", en Guillermo Díaz Plaja : Historia General de las Literaturas Hispánicas, Barcelona, 1957, IV, pp. 255-314.
- "La ópera castellana en los Siglos XVII y XVIII", Segismundo, I (1965), pp. 23-42.
- TICKNOR, M. G.: Historia de la literatura española, IV, Madrid, Rivadeneyra, 1856.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás: La Métrica española, reseña histórica y descriptiva, Madrid, Labor, 1986.
- TOMSICH, M. G.: El jansenismo en España. Estudio sobre las ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- VALBUENA PRAT, Angel: Historia de la literatura española, III, Barcelona, 1974.
- WAXMAN, J. M.: "Chapters on Magic in Spanish Literature". Revue Hispanique, XXXVIII, 1916, pp. 325-463.

- ZABALA, Arturo: El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII.
Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

IV. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

(1) Correo de Madrid

- "Carta de un lector criticando el abuso de la autoridad paterna en los casamientos", núm. 18, I, 8 de diciembre de 1786, pp. 70-71.
- "Censura de la comedia el Mágico de Salerno", núm. 24, I, viernes 29 de diciembre de 1786, p. 96.
- "Crítica de la comedia de magia Mágico Brancanelo", núm. 28, I, lunes 15 de enero de 1787, p. 112.
- "Carta de un lector proponiendo la mejora de las condiciones de los teatros", núm. 52, I, sábado 21 de abril de 1787, pp. 214-215.
- "Crítica de las comedias de magia", núm. 131, I, miércoles 23 de marzo de 1788, p. 700.

(2) Diario de Madrid

- "Reseña del estreno de El mágico del Mogol", núm. 356, del 22 al 31 de diciembre de 1800, p. 1482.
- "Reseña del estreno de El mágico del Mogol", del 1 al 9 de enero de 1801.
- "Reseña de las actuaciones de acróbatas en el teatro de la Cruz", núm. 60, I, 1 de marzo de 1801, p. 240.
- "Llamamiento del articulista a los dramaturgos para que escriban más comedias sentimentales", núm. XI, 9 de noviembre de 1801, p. 157.

- "Estreno de la comedia El mágico de Astracán", núm. 357, II, del 23 al 31 de diciembre de 1801, p. 1464.
- "Estreno de la comedia El mágico de Astracán", núms. 366 al 370, del 1 al 5 de enero de 1802, pp. 1504-1520.
- "Estreno de la comedia El mágico de Eriván", núm. 33, I, del 2 al 14 de febrero de 1804, p. 132 y ss.
- "Reseña de la comedia Rufino y Aniceta", 16 de diciembre de 1807.
- "Reseña del tercer tomo de la Continuación del Almacén de Frutos Literarios", núm. 345, 11 de diciembre de 1818, pp. 817-818.
- "Reseña de las Tertulias de invierno en Chinchón", I, 18 de marzo de 1820, p. 364.
- "Reseña de las Tertulias de invierno en Chinchón", 17 de abril de 1820, p. 495.

(3) Diario Pinciano

- "Reseña del estreno de la comedia El vinatero de Madrid en el teatro de Valladolid", núm. 44, 26 de diciembre de 1787, pp. 460-461

(4) Gaceta de Madrid

- "Reseña del estreno de la comedia El preso por amor, o el Real Encuentro", núm. 100, 13 de diciembre de 1796, p. 1072.
- "Reseña de las Tertulias de invierno en Chinchón", 25 de abril de 1820, p. 456.

(5) Memorial Literario

- "Reseña de una edición de la comedia de Valladares Magdalena cautiva", núm. VI, enero de 1785, pp. 151-152.
- "Crítica de la comedia El vinatero de Madrid", núm. XX, V, agosto de 1785, p. 444.
- "Reseña de la comedia El culpado sin delito", núm. XXI, VI, septiembre de 1785, p. 123.
- "Estreno de la comedia El carbonero de Londres", núm. XXI, VI, septiembre de 1785, p. 30.
- "Reseña de la comedia El vinatero de Madrid", núm. XXII, VII, octubre de 1785, p. 269.
- "Crítica de la comedia el Mágico de Salerno", núm. IX, V, diciembre de 1786, p. 563.