

Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo XVIII*

María Jesús García Garrosa
Universidad de Valladolid
mjesus@fyl.uva.es

Palabras clave:

Censura, traducción, siglo XVIII, neoclasicismo.

Resumen:

Estudio de informes de censura de obras dramáticas traducidas en España entre 1713-1764. En su mayoría son «Aprobaciones» para la concesión de la licencia de impresión realizadas por académicos y eruditos que ofrecen interesantes reflexiones sobre el arte de la traducción y sobre diversos aspectos del género teatral. Sus informes constituyen una valiosa aportación teórica tanto al discurso sobre la traducción que empieza a configurarse en España en estas décadas como al debate sobre la renovación clasicista de la dramaturgia nacional en los años 50-60.

Censorship and the translation of plays in Spain in the first half of the 18th century

Key Words:

Censorship, Translation, 18 th century, Neoclassicism.

Abstract:

The article analyzes censors' reports on plays translated in Spain between 1713 and 1764, most of which are formal approval documents related to the granting of permissions to print, drawn up by academicians and other intellectuals. The documents supply interesting reflections on the art of translation and other aspects of theatrical texts. As such they constitute valuable theoretical source material, not only for the debates on translation which took place in Spain during these decades, but also for the controversies concerning the neoclassical renewal of dramatic practices in the decades 1750 and 1760.

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII [1ª mitad]» (FFI2009-09076/FILO).

Entre las nuevas prácticas que van imponiéndose en la dramaturgia española durante el siglo XVIII está la presencia creciente de obras traducidas, un hecho que, para el historiador de la censura teatral en España durante este periodo, abre nuevas líneas de investigación centradas en un factor añadido en la apreciación de los censores: su consideración de la versión como un nuevo elemento de valoración de las obras, tanto desde el punto de vista estético como, sobre todo, desde la perspectiva del ideario y de los argumentos que obras venidas de fuera podían difundir en España

La presencia y significado de los textos teatrales traducidos no puede valorarse igual en todas las décadas de la centuria; por un lado, hubo traducciones populares, destinadas a surtir a las compañías de un repertorio del gusto del público, especialmente a finales del siglo, y por otro hubo traducciones selectas destinadas al auditorio cortesano de los teatros regios. Sin embargo, recorre todo el XVIII una línea de actividad traductora emprendida por quienes consideraban que el teatro extranjero era un vivero del que extraer modelos para la reforma teatral de corte neoclásico y la restauración del «buen gusto», unas traducciones ligadas pues de uno u otro modo a los diferentes proyectos de reforma. Lógicamente, la manera en que la censura reaccionó a esta amplísima producción foránea también fue diversa, y evolucionó en la misma línea en que lo hicieron las propias prácticas censorias y la legislación correspondiente, al igual que cambiaron las personas a quienes se encomendaba esa labor, sus filiaciones estéticas y morales, y su cercanía al poder político o al religioso. Es cierto que en no pocos casos el censor ignoraba que estaba juzgando una obra vertida de una lengua extranjera, pero el marbete de «obra traducida» marcaba unas pautas específicas en su enjuiciamiento; una de ellas será el objeto de estas páginas.

La creciente práctica traductora emprendida en la España del setecientos, que se extendió a todos los campos de la cultura, las bellas letras, la ciencia y el pensamiento¹, fue generando en paralelo una reflexión

¹ Puede leerse un panorama general de la actividad traductora durante el siglo XVIII en Lafarga, 2004; el casi millar de entradas de los catálogos de traducciones en los diferentes



y un discurso teóricos, que ya contaba con reconocidos antecedentes clásicos, pero que se reavivó en toda Europa durante el siglo XVIII. La reflexión general sobre el arte de la traducción, que abordaba los grandes temas de la traslación lingüística (fidelidad / libertad, etc.), fue acompañada de consideraciones más específicas, en el terreno literario, sobre las dificultades de la versión en los diferentes ámbitos temáticos o genéricos [García Garrosa & Lafarga, 2004].

Parte de ese discurso lo elaboraron los propios traductores, los que se enfrentaban en su práctica a las dificultades o retos inherentes a su oficio, pero también fue muy notoria la reflexión que llegaron a hacer quienes debían juzgar la idoneidad de lo que se pretendía dar a la prensa o a la escena, es decir, los censores. A medida que avanzaba el siglo y se acentuaba el rigor con que los jueces encargados por el gobierno revisaban los textos, haciendo cada vez más hincapié en los aspectos estéticos, las referencias a la labor del traductor fueron ganando espacio en sus informes, de modo que puede rastrearse en esos escritos una aportación al discurso teórico dieciochesco sobre la traducción. El objetivo de este trabajo es preguntarse si un capítulo de ese discurso se escribió en las censuras de obras teatrales en la primera mitad del siglo XVIII².

La producción dramática que se traslada al español durante las primeras décadas de la centuria es mucho menor en cantidad y en variedad que la que se dará en el último tercio del siglo [Lafarga, 1997]. Desde la que se considera la primera traducción dieciochesca, *Cinna* (1713), hasta las versiones que se emprenden a mediados de la década de los sesenta en el

géneros en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* [Lafarga, 1997] puede dar cuenta de la importancia del caudal dramático traducido al español.

² Entiéndase el marco temporal en un sentido laxo. La historia de la traducción teatral en España en el siglo XVIII tiene un punto de inflexión en los años centrales de la década de los sesenta, cuando coinciden situaciones que suponen el despegue sistemático y creciente de traducciones en todos los géneros, incluidas las nuevas modalidades teatrales: medidas como la supresión de los autos y las comedias de santos, que implica la necesidad de aumentar el repertorio, para lo que se acude a traducciones, o el recurso también a las traducciones que alentaron las políticas del marqués de Grimaldi y el conde de Aranda con el fin de introducir modelos de corte neoclásico que contribuyeran a la reforma del teatro español [McClelland, 1970]. Este estudio abarca, pues, un arco cronológico de medio siglo, desde 1713 a 1764



marco de la llamada «Reforma de Aranda», se traduce del francés a los grandes autores del XVII (Corneille, Racine y Molière), y del italiano llegan el teatro musical de Metastasio, y en los sesenta, las primeras traducciones de Goldoni³. Pocas fueron trasladadas en estos años para ser representadas en los teatros públicos: las numerosas traducciones de óperas basadas en libretos de Metastasio estaban mayoritariamente destinadas a los teatros reales y las tragedias francesas dieron lugar a traducciones «experimentales» destinadas a la imprenta y a la circulación en ámbitos eruditos.

Esta circunstancia determina en gran medida la intervención de los censores. Las solicitudes de licencia de impresión muestran en muchos casos una rápida revisión del texto, cuyas aprobaciones se despachan de manera expeditiva sin más detalles que la fórmula convencional de que la obra no contiene cosa alguna contraria a la religión, las buenas costumbres y las regalías⁴. Y si hay alguna objeción, tampoco los censores pecan de rigurosos, como Miguel Pérez Pastor, que en junio de 1757 informa sobre *El valiente Eneas*, traducción de Metastasio por José Ibáñez y Gassía, en estos términos:

me parece no contiene expresión opuesta a nuestra religión, buenas costumbres y regalías de S.M., y siendo esto lo que tiene bueno, pueden permitírsele muchos defectos, con que está forzada, que el público poco escrupuloso le perdonará fácilmente. [AHN, Consejos 50653]⁵.

³ Puede leerse una interesante revisión de esta producción en Étienvre, 2006: 98-109. Y un estudio más amplio de cada uno de los géneros y autores en los diferentes capítulos de *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* [Lafarga, 1997].

⁴ Es el caso, por citar algunos ejemplos de expedientes revisados, de las censuras de *La más heroica amistad y el amor más verdadero* [AHN, Consejos 55641; censura de Juan Francisco Preciado] o *Cómo se engañan los celos* [AHN, Consejos 55645; censura de Fray Juan de la Concepción], textos de Metastasio traducidos respectivamente por Manuel Guerrero en 1745 y Manuel Daniel Delgado en 1749.

⁵ Se refiere quizá el censor a la pareja de graciosos, introducidos por el traductor, y a sus «intervenciones salaces y en algunos casos hasta irreverentes» [Garelli, 1997: 137]. En todos los textos citados, tanto manuscritos como impresos, actualizo ortografía, acentuación y puntuación.



Hay incluso censor que, tras dudar de la licitud de una representación de esta índole, se inclina por permitir su impresión atendiendo a los beneficios que causará en el ánimo del lector:

Y como la del *Demofonte* [...] se haya de ejecutar en el Nuevo Coliseo, con lo armonioso de la música, que recrea el ánimo y corazón humano [...], siendo este el fin de todo lícito entretenimiento, que también puede conseguirse en leerla, me parece se puede dar licencia para que se imprima. [*El Demofonte*, 1738: 12]⁶.

El propio género de la mayoría de las obras traducidas es también determinante en la escasa intervención de los censores: son casi todas tragedias u óperas, es decir, obras de géneros nobles, poco susceptibles de contener ideas o actitudes peligrosas, como las comedias hagiográficas, las de magia, o las de bandoleros, los géneros populares por excelencia, donde había que estar más vigilantes con lo que atañía a la religión, la política y la justicia, etc.⁷. Con sus temas mitológicos o sus personajes históricos, alejadas de toda conexión con la religión católica, tampoco podían incurrir estas obras en impropiedades con arreglo a la Historia Sagrada, o inducir a la piedad popular a caer en supersticiones o falsas creencias⁸. Era, además, un riesgo poco probable, por tratarse generalmente de obras que se ejecutaban ante un público selecto (la corte, el mismo rey, los salones de la nobleza), no un público ignorante ante el que había que redoblar la vigilancia para que no se colaran ideas peligrosas o que pudiera malinterpretar o no entender.

⁶ Censura de Alfonso Gabriel Pingarrón de 16 de mayo de 1738 a *El Demofonte*, drama en música que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral en este año de 1738, Madrid, s.i., 1738. El traductor de esta ópera con libreto de Metastasio es José Poma. Sobre el problema de la licitud moral del teatro, al que alude el censor en su informe, véase Cotarelo, 1997.

⁷ Por lo que se refiere a las versiones de Metastasio, Patrizia Garelli [1997: 136] señala que «Desde el punto de vista político, las adaptaciones ofrecen un incondicional apoyo a la monarquía absoluta», por lo que no hay que esperar reparos de la censura en este sentido. Lo mismo puede decirse de las traducciones de tragedias francesas [Sala Valldaura, 2005: 165-191].

⁸ Eran los principales peligros que la censura inquisitorial vio en las obras que prohibió [Río Barredo, 1986].



Una prueba del escaso peligro de estas obras, o del escaso celo que los censores pusieron en revisarlas, es que no he encontrado ninguna obra traducida cuya ejecución en los teatros fuera prohibida ni a la que se denegara la licencia de impresión en los sesenta primeros años del siglo XVIII⁹. Tampoco la Inquisición actuó sobre obras traducidas hasta la última década del siglo [Río Barredo, 1986]¹⁰, aunque algunos traductores ya tuvieron sus roces con el Santo Oficio antes, como Bernardo de Iriarte por su traducción de *Tancredi* de Voltaire en 1765 [Cotarelo, 2006: 96].

Lo expuesto hasta aquí confirma que, para la historia de la censura dramática en España en la primera mitad del siglo XVIII, el interés principal de los informes de aprobación a obras traducidas parece radicar en la traducción misma, esto es, en la ocasión que da a quienes los emiten para pronunciarse sobre la labor del traductor y en iniciar una reflexión sobre el arte de la traducción que las siguientes décadas del siglo desarrollarán con mayor prolijidad.

En este sentido, las expectativas no defraudan. Hay un número significativo de informes que muestran lo temprano de esta teorización en el campo del teatro y que confirman que la teoría y la práctica de la traducción caminaron casi siempre en paralelo. No parece ajeno a este hecho el que casi todas estas reflexiones acompañen a esas traslaciones que he denominado «experimentales», a esos primeros intentos de ensayar fórmulas dramáticas ajenas a la tradición española (en especial la tragedia clasicista) que pocos años después nuevas traducciones convertirían «oficialmente» en modelos. Tampoco parece casual el que quienes dejaron espacio en sus censuras para exponer sus ideas sobre el oficio del traductor fueran, como veremos, académicos, bibliotecarios reales, escritores reputados y eruditos en otras

⁹ También lo señalaba Antonio Roldán: «no conozco comedia cuyo permiso de impresión haya sido denegado» [1998: 120].

¹⁰ Entre otras fue prohibida la comedia *La Dama doctora, o la Teología caída en la rueca*, traducida e impresa en los años cincuenta por Manuel de Iparraguirre: *Comedia famosa, intitulada: La dama doctora, o la Theologia cayda en la rueca, traducida del Idioma Frances en Castellano*, Aviñón, Francisco Girardo, s.f. El original francés es de G.-H. Bougeant.



disciplinas, traductores ellos mismos en algunos casos, y buenos conocedores de los textos fundacionales de la traductología.

Se trata de censuras previas realizadas para la concesión de la licencia de impresión, en obras que, salvo en un caso, no llegaron a representarse en teatros públicos, pues no era ese el destino que sus traductores les dieron. Hay una versión de Metastasio, pero todas las demás lo son de tragedias y comedias francesas, lo que también subraya hasta qué punto, ya desde las primeras décadas del siglo, el discurso traductor estuvo ligado en España al origen mayoritario de las obras que se vertían [García Garrosa & Lafarga, 2004: 13-20]. Digamos, en fin, que, por tratarse de traducciones fieles, en estos informes de censura no hay objeciones a la versión en sí misma, ni defectos lingüísticos notorios que el censor detalle y repruebe, como sucedería en las censuras de finales del siglo a traducciones hechas con menos cuidado y menos arte¹¹. No faltan, en cambio, interesantes reflexiones sobre el teatro en general que son muy indicativas de los aires de renovación que soplan en la dramaturgia hispana en el medio siglo.

* * * * *

Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan, que llegaría a ser académico de la Historia y de la Lengua, tradujo la tragedia *Cinna*, de Corneille, que se imprimió por primera vez en 1713. La obra no se representó, pero de su éxito de lectura parece dar cuenta la reimpresión de 1731¹². Realiza la censura Juan de Ferreras, uno de los fundadores de la Real Academia Española y bibliotecario real, además de autor de una importante *Historia de España* en dieciséis volúmenes. Su informe es breve:

De orden de V.S.I. he visto la tragedia de *Cinna*, que escribió en metro francés Pedro Corneille, traducida en verso español, y con tanta alma, que si pudiera ser verisímil la metempsícosis de los antiguos errados filósofos, se pudiera creer que la del autor y del traductor era la misma; pues en los

¹¹ Véanse por ejemplo las censuras de Santos Díez González [Ebersole, 1982].

¹² *Cinna. Tragedia de P. Cornello, traducida del idioma frances en castellano*, (s.l., s.i., s.a.). Es reimpresión de la obra, con licencia del Consejo de 14 de julio de 1731, pero que lleva la censura originaria de Juan de Ferreras de 1713.



conceptos, y sus expresiones, tienen la misma viveza el original y la traducción; sin ponderar la felicidad del traductor en haber hallado en el metro la expresión y viveza que apenas se puede hallar en la traducción de la prosa. Por lo cual, y porque nada contiene contra las buenas costumbres, y el estado, la juzgo digna de la licencia que solicita, para que vea la pública luz. Así lo siento, salvo etc. Madrid, y febrero 20 de 1713 años. [Cinna, s.a.: sin paginar]

Aunque en estos años el tono de los censores propendía al elogio, no hay que desdeñar la apreciación de Ferreras¹³. Paul Mérimée, que ha estudiado la traducción del Marqués de San Juan [1983: 233-237 y 250-256], explica alguna de las dificultades en esta obra de Corneille, y cómo Pizarro Piccolomini supo sortear los escollos en su versión, hasta el punto de considerar que la primera de las traducciones de tragedias francesas realizadas en España en el siglo XVIII «devait rester l'une des meilleures» [237]. Los elogios del censor, pues, aunque vagos y un tanto altisonantes, no eran mera retórica; Ferreras pone ya el acento en uno de los pilares de la traductología, según el cual es un gran mérito conseguir mantener la fuerza y viveza del original, a pesar de las especiales dificultades que la traducción en verso entraña en este sentido¹⁴. Volveremos –volverán los censores– sobre estos aspectos esenciales.

En el momento de mayor auge del teatro musical con obras italianas, el actor Vicente Camacho da a la imprenta una de las innumerables versiones del libreto de una ópera de Metastasio, *Por amor y por lealtad*, y

¹³ De esta propensión al elogio en las censuras de obras que iban a imprimirse dan cuenta algunos escritos del juez de Imprentas José Curiel en los años sesenta, que achaca esta actitud a que las censuras se remitían a «aquellos censores que proponía el autor de la obra, que siendo unas veces amigos y otras pagados por el autor sólo se ocupaban en dilatarse en alabanzas desmesuradas de las mismas» [cit. por Rumeu de Armas, 1940: 32]. A lo largo de este trabajo comprobaremos la veracidad de esta afirmación, al revisar censuras realizadas por amigos o personas muy cercanas a los traductores de las obras.

¹⁴ De cada una de las apreciaciones de los censores de las obras analizadas en relación con los puntos esenciales de la teoría de la traducción en el siglo XVIII pueden encontrarse numerosos ejemplos ilustrativos en la «Antología» de textos incluida en *El discurso sobre la traducción en España en el siglo XVIII* [García Garrosa & Lafarga, 2004: 93-396], a cuyo «Estudio Preliminar» [1-91] remito para una consulta más detallada sobre las cuestiones teóricas. Sobre el aspecto comentado por Ferreras, véanse especialmente las pp. 6-12 y 23-26.



*Demetrio en Siria*¹⁵. De las censuras se encargan Fray Francisco de Béjar y Antonio Téllez de Acevedo. A este, como autor dramático que era, parece interesarle más el que Vicente Camacho sea el autor de esta traducción, pues, considera –siguiendo a Cicerón– que nadie puede representar mejor las obras que sus propios creadores, pero en su «Aprobación» hay unas líneas dedicadas a encarecer los méritos de la traducción.

[...] atendiendo a cada una de las circunstancias que constituyen el todo de la obra, por lo ajustada a la historia que expone, por el sonoro y puntual estilo que la enlaza, y por el aire con que salva el argumento, que de nuevo la publica, debería el primer historiador darle a este ingenio repetidas gracias, por las que de nuevo le añade a su tarea, para adecuarla al mejor gusto, y más clara inteligencia de todos. [...] Salga pues a la pública luz este trabajo para que la historia antigua recobre a mejor viso su realce, y este nuevo interés que la afianza ceda en gloria del autor que la traduce. Madrid y enero 17 de 1736 años. [*Por amor y por lealtad*, 1736: s.p.]¹⁶.

Esta idea de que el traductor, como re-creador de la obra ajena, merece compartir su gloria con el autor original enlaza con otro de los puntos centrales del discurso traductor en todas las épocas: el de la dificultad que entraña la traducción, superior incluso, a juicio de muchos, a la de la creación misma. Es, justamente, el concepto que expone Francisco de Béjar en este pasaje de su censura:

Pedro Metastasio inventó esta ópera al estilo y con el idioma de Italia, pero Camacho la ha dispuesto de suerte que verdaderamente la ha hecho suya, siendo así que le pareció a Angelo Policiano más ardua empresa la de traducir que la de componer, porque se entorpece la mano de los más diestros intérpretes cuando tienen que seguir la línea que hallan señalada y precisa. [...] Madrid a 14 de enero de 1736. [*Por amor y por lealtad*, 1736: s.p.]

¹⁵ *Por amor, y por lealtad, y Demetrio en Syria. Drama para representar en musica (en el Theatro del Corral de la Cruz) la Compañía de Manuel de San Miguel. Compuesta por Vicente Camacho*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1736. La obra se estrenó el 31 de enero de 1736 [Andioc & Coulon, 2008: 185, 827].

¹⁶ Dos años después Juan Agramunt y Toledo realiza una nueva traducción de la misma ópera, *El Demetrio, Drama en musica que se ha de representar en el nuevo Teatro de los Caños del Peral en Carnestolendas, de este año de 1738*, Madrid, s.i., 1738, y el propio Téllez de Acevedo es encargado de su revisión, pero en esta ocasión su censura se limita a aprobarla con la fórmula de rigor, sin hacer valoración alguna sobre la traducción [AHN, Consejos 50633]. Con esta obra se inauguró el Teatro de los Caños del Peral, donde también se representó *El Demoofonte*, antes citado [Cotarelo, 2004: 88-89].



El censor remite al *Prefacio ad Herodiam*¹⁷, del humanista Angelo Poliziano, para respaldar una idea que se remonta a uno de los padres de la teoría de la traducción, San Jerónimo: la de que es más difícil traducir que componer, y que el traductor pierde la libertad al tener que seguir el camino trazado por otro¹⁸.

Sobre esta idea esencial de la dificultad de escribir «atado a ajeno concepto» tratará de nuevo en 1764 Manuel Vicente Aramburu de la Cruz, abogado de los Reales Consejos y académico de la Historia, en su censura de la traducción del *Británico* de Racine por Tomás Sebastián y Latre¹⁹. El largo texto de su «Aprobación» contiene una interesante reflexión sobre el sentido de las reglas y la aplicación de la preceptiva aristotélica a la composición de comedias y tragedias, inducida sobre todo por su descubrimiento de las *Tablas Poéticas* de Cascales y su conocimiento de *La Poética* de Luzán, que le convencen de la pertinencia de las reglas y le llevan a una revisión del teatro clásico español. Pero nos interesa aquí destacar sus consideraciones sobre la traducción:

Resuelto ya esto, y pasando desde el prólogo a la traducción de la tragedia, digo que en ella demuestra el autor estar bien comprendido de sus reglas (que son difíciles en la práctica), pues observa en las locuciones de todos los interlocutores de la tragedia una tan natural energía que más parece ser el original que la traducción.

Al mismo tiempo hace ver el autor la afluencia y felicidad con que posee la poesía española, pues en una obra tan dilatada y usándola atado a ajeno concepto, que es lo que más ejercita a los traductores, sabe hacer parecer que no es ajeno, sino muy propio, y esto con tal primor que los que habemos visto el original hallamos sus discursos muy mejorados y enriquecidos.

Ello puede tener el autor la satisfacción de que en su línea, a lo que yo comprendo, ha hecho una obra perfecta. [...] Zaragoza, y marzo a 16 de 1764. [*Británico*, 1764: s.p.]

¹⁷ Se refiere a *Herodiani Historiae de Imperio post Marcum* (1493).

¹⁸ Los traductores supieron aprovechar bien las afirmaciones de estas y otras autoridades para encarecer el sacrificio del numen propio al del autor original a que les obligaba la práctica de una buena traducción. Ni que decir tiene que también sacaron buen partido de la afirmación de que traducir bien era más difícil que componer [García Garrosa & Lafarga, 2004: 52-54].

¹⁹ *Británico. Tragedia. De Mr. Racine. Traducida en prosa castellana por Don Saturio Iguen, y puesta en verso por Don Thomas Sebastian, y Latre, Zaragoza, Francisco Moreno, 1764.*



Medio siglo después de la censura de *Cinna*, Aramburu de la Cruz parece volver a la idea de la metempsícosis de las almas que expuso Juan de Ferreras para explicar esa capacidad del buen traductor de identificar su estilo al del autor original hasta el punto de confundirse. De nuevo el tono de esta censura no debe hacernos olvidar que el elogio supone una forma de exposición de las «reglas» de la buena traducción²⁰.

En los años en que la reforma neoclásica toma impulso en la Academia del Buen Gusto y en los escritos de Agustín de Montiano (sus *Discursos sobre las tragedias españolas* y sus dos tragedias originales, *Virginia* y *Ataúlfo*, de 1750 y 1753), el académico Juan de Trigueros, bajo el anagrama de Saturio Iguen, ofrece su traducción de *Británico* con la que se proponía «dar a conocer el genio trágico de Racine»²¹, un modelo que debía coadyuvar a esa reforma desde este momento y en las décadas siguientes. La traducción está hecha en prosa, una circunstancia que Trigueros justifica en un extenso prólogo con argumentos poéticos e histórico-literarios, y que nos interesa en este estudio por cuanto incide en otro de los debates medulares de la teoría dieciochesca de la traducción: ¿las obras en verso deben traducirse en verso o en prosa?²². La opinión de Trigueros es clara:

Conozco que la traducción en verso, hecha por mano hábil, conserva mejor la valentía y hermosura del original. [...] Pero no por esto creo culpable la traducción de verso en prosa, principalmente en la poesía dramática: lo que pierda de valentía y hermosura puede ganarlo en fidelidad y verosimilitud. [*Británico*, 1752: II-III]

La opción de Juan de Trigueros y la alternativa que presenta Sebastián y Latre doce años después, al poner en verso la obra de Racine, constituirá el meollo de la censura de Martínez Salafranca, como veremos, pero los

²⁰ Esta traducción en verso del *Británico* de Racine por Sebastián y Latre lleva otra censura, de Juan Martínez Salafranca, que, por coherencia interna con el discurso sobre la traducción que estoy analizando, trataré más adelante, tras estudiar los informes de que fue objeto la versión en prosa del mismo original por Juan de Trigueros.

²¹ «El Traductor», en *Británico, tragedia de Juan Racine, Traducida del Francès por Don Saturio Iguen*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1752, pp. I-XXI. La cita en p. X.

²² Sobre este punto, véase García Garrosa & Lafarga, 2004: 23-25.



censores del *Británico* en prosa parecen poco dados al debate, y aprueban el criterio de su autor.

Informan de esta traducción dos académicos, Fernando de Magallón y Leopoldo Jerónimo Puig, este último bibliotecario real y uno de los fundadores del *Diario de los Literatos de España* (1737-1742). Para ambos la traducción de Trigueros es perfecta, pues no solo cumple las reglas de la buena traducción, sino que además muestra el acierto de la elección del original, una obra que podrá aportar sus valores estéticos y morales a la dramaturgia española.

Este es el texto de la «Aprobación» de Fernando de Magallón:

De orden de V.A. he leído el libro intitulado *Británico, Tragedia de Juan Racine, traducida del francés por Don Saturio Iguen*; y habiéndola cotejado con el original, he encontrado tan puntualmente observadas las reglas que corresponden a la más perfecta traducción, que creo se podrá reputar como una de las más acertadas que tendremos en nuestra lengua, y proponerse en adelante como modelo en que aprendan los traductores a no contentarse con traducir tan solamente los pensamientos, sino a conservarles la misma energía, hermosura y elegancia que tienen en su original. Ha manifestado el traductor su buen juicio y discernimiento en la elección que ha hecho de esta tragedia, en que a más de las máximas de virtud y de sana política que se advierten en boca de Afranio, y de la buena moral y enseñanza que resulta al ver castigada la ambición de Agripina y la alevosía de Narciso, une diestramente su incomparable autor a la grandeza del asunto y de los personajes la variedad de sus caracteres, lo grande y majestuoso de las ideas, lo claro y sublime del estilo correspondiente a las mismas ideas, y se ajusta al mismo tiempo a las reglas que nos dejaron sobre el poema dramático los mayores sabios de la antigüedad, y a las que enseña y dicta la misma naturaleza y verosimilitud. Todas estas circunstancias, nada desfiguradas en la traducción del *Británico*, y el no encontrarse en ella la menor cosa que se oponga a las leyes del Reino y a las regalías de su Majestad, merecen la licencia que su erudito traductor solicita. Este es mi dictamen. Madrid a 29 de febrero de 1752. [*Británico*, 1752: s.p.]

Nada dice Magallón del hecho de que la traducción esté en prosa, pero pone el énfasis en que la traslación fiel de los contenidos no se ha hecho en detrimento de las cualidades estéticas, de la «energía, hermosura y elegancia» del original, lo que constituía otro de los retos de la buena



traducción²³. Obsérvese la defensa de las reglas, dictadas por los teóricos antiguos, pero emanadas de la naturaleza, y de la verosimilitud, a la vez que se destaca de la obra francesa «las máximas de virtud y sana política» y «la buena moral y enseñanza». Está definiendo Magallón el modelo de tragedia neoclásica.

También el informe de Leopoldo Jerónimo Puig hace explícita su defensa del modelo de tragedia clasicista, que tan bien encarna la obra de Racine. Y aunque en ese modelo de tragedia que está configurándose en estos momentos en España se aconseje el uso del verso (así lo hacen Luzán y Montiano), no le parece a Puig condenable la elección de la prosa por parte de Trigueros, visto el grado de precisión y elegancia que ha logrado en su versión:

La elegancia de esta traducción manifiesta el buen gusto con que el autor ha dirigido su aplicación al estudio de las buenas letras, pues resolvió trasladar a nuestro idioma una de las mejores tragedias que escribió este célebre poeta [...]. La puntualidad de la traducción la admirará el que quisiere hacer cotejo entre uno y otro escrito, y se verá precisado a confesar la suma dificultad que habrá tenido el traductor en dar el sentido equivalente a versos tan elegantes, y la felicidad con que ha logrado trasladar los sublimes pensamientos del original, con expresiones tan propias que sólo se percibe la diferencia entre el *Británico* francés y el español en que éste no está ceñido a los rigores del metro. Y acaso habrá querido por este medio dar a conocer lo bien fundadas que son las reglas de la poesía trágica, pues sin los halagos del verso, y de la consonancia, agradan a los inteligentes, y divierten a los que no están acostumbrados al fino discernimiento de sus primores. El carácter de los personajes, la moralidad, y lo sólido de las sentencias, todo conspira a manifestar el violento efecto de las pasiones, y a persuadir las virtudes necesarias para corregirlas. Me parece que, así el autor como el que traduce, se han propuesto no faltar al debido respeto a nuestra santa religión, ni al decoro de sus costumbres, por lo que soy de sentir se le puede conceder la licencia que pide para publicar esta obra. Madrid y Marzo 8 de 1752. [*Británico*, 1752: s.p.]

La opción por el verso o la prosa no era, como vimos, una cuestión baladí en la teoría de la traducción, y se prestaba a todos los enfoques y

²³ En el debate fidelidad / libertad el ideal lo constituía el punto medio de una traducción que, dando cuenta exacta del contenido, era capaz de mantener «las gracias del original», según fórmula habitual en la época [García Garrosa & Lafarga, 2004: 6-12].



argumentos en uno u otro sentido. No hay que extrañarse, pues, de que el tema constituya el eje de la «Aprobación» de Juan Martínez Salafranca al *Británico* de Tomás Sebastián y Latre. Al cofundador del *Diario de los Literatos* y académico de la Historia se le pide en febrero de 1764 que se pronuncie específicamente sobre la labor de traducción llevada a cabo por Sebastián y Latre, pero en realidad su informe censorio dice muy poco sobre el texto en cuestión, pues su revisión deriva en una apología del teatro español al paso que expone algunas ideas sobre la tragedia.

Inicia Martínez Salafranca su larga censura con un planteamiento teórico sobre la cuestión de «cuál sea más acertado, traducir los poemas en verso o en prosa». Para ello, se sirve de un texto ajeno, publicado en el *Diario de los Literatos de España* en 1740, del que transcribe a continuación un fragmento sin mencionar el autor, que es Juan de Iriarte²⁴. Planteaba allí Iriarte (y retoma ahora el censor) las ventajas e inconvenientes que los «profesores de erudición y buenas letras», o incluso el mismo San Jerónimo, en *De optimo genere interpretandi*, veían en una u otra opción, para concluir que «es cierto que una obra poética no puede dejar de perder, llegando a ser traducida, de cualquier modo que sea la traducción, especialmente en prosa literal». Martínez Salafranca suscribe esta opinión, por considerar

que no ha hecho versos nunca la [opinión] que defiende la prosa, porque prácticamente se observa que hasta que la imaginación no se calienta, exagitada con la poesía, no logra ni aquellas brillantes imágenes que ha menester el poeta, ni aquellos grandes pensamientos que resultan de esta imaginación, o fantasía inflamada. [*Británico*, 1764: s.p.]

Como todos los que abordaron esta cuestión, sabe el censor que hay que tener en cuenta las diferentes índoles de las lenguas implicadas y sus usos métricos, que hacen imposibles las equivalencias exactas y obligan a los traductores a elegir las formas que más se ajustan a sus tradiciones

²⁴ Se trata de su «Crítica de la obra intitulada *Obras de Ovidio traducidas, comentadas en Castellano por el Doctor Don Diego Suárez de Figueroa* [...]», publicada en el *Diario de los Literatos*, VI (1740), pp. 214-242.



poéticas y sus usos idiomáticos²⁵. En este sentido, alaba el uso mayoritario del octosílabo por Sebastián y Latre, pues

aunque el [estilo] sublime requiere el verso yambo, o de arte mayor, ha traducido con el menor nuestro aragonés, por acomodarse más a la prosa con la asonancia; pero en dos lugares que usa el verso de arte mayor, o rima, se ve que pudo traducir el sublime más elevado de todos los idiomas. [*Británico*, 1764: s.p.]

Este punto de la inexactitud inherente a toda traducción poética y de las dificultades de trasladar el estilo sublime de una lengua a otra lleva la censura por otros derroteros en los que Sebastián y Latre y su *Británico* pasan a un segundo plano:

Nada pueden escribir ni franceses ni italianos que el español no pueda expresar perfectamente en su idioma; pero nunca el francés podrá traducir el sublime de Calderón, de Salazar, y otros poetas nuestros, que en las descripciones de sucesos, pasiones y otras cosas, con las partículas transitivas alargan tanto los periodos, y al mismo tiempo la atención y silencio de los oyentes, que, como si fuera apuesta de hacer durar la respiración, se alegra, y como que aplaude el auditorio el empeño de una duración tan enérgica, briosa y dilatada, ¿En qué teatros de Francia se ven estas victorias del sublime? [*Británico*, 1764: s.p.]

De ahí el salto a la apología del teatro español es corto, tomando como punto de partida el *Discurso sobre las tragedias* de Saint-Évremond, en el que «ensalza sus franceses sobre todas las naciones, pero la España ni aun le merece memorias para desprecios»²⁶. El comentario de Martínez Salafranca, «¡Quién fuera joven para tan gran bofetada!», puede dar buena cuenta del tono exaltado de esta suerte de apología de los méritos literarios españoles casi veinte años antes de la que provocó Masson de Morvilliers.

La pluma de Martínez Salafranca se reconduce hacia lo que era el objeto de su censura y al final de la misma encontramos un breve pero interesante paralelo del modelo trágico que encarnan Racine y Corneille: «Mr. Cornelio da a conocer a los hombres como deben ser, y Racine como

²⁵ Sobre este aspecto en la teoría dieciochesca de la traducción véase García Garrosa & Lafarga, 2004: 12-17 y 23-27.

²⁶ Se refiere a las *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne* (1672), de Charles de Saint-Évremond.



son». Y concluye con una consideración que puede pasar inadvertida, pero que, a mi juicio, no carece de valor. Al inicio de su informe se había referido Salafranca a la versión de Juan de Trigueros de esta tragedia de Racine, que «aunque [traducida] con mucho acierto, no salió iniciada con el verso, para ser admitida en el teatro». La versión de Sebastián y Latre «lo que merece es el aplauso general, y aquel especial favor que se debe a las primeras producciones de un ingenio que nos da esperanzas seguras de aumentar e ilustrar el honor y reputación de los españoles; y al presente la licencia que pide, para que conozcamos este excelente [ingenio] de los teatros de Francia en los de España». Tampoco este *Británico* en verso llegó a los teatros comerciales, pero las esperanzas de Martínez Salafranca en 1764 parecen manifestar el deseo, no muy lejano ya en su materialización, de que estas traducciones de tragedias francesas dejen de ser ensayos aislados para ejercitarse en el modelo trágico clasicista y lleguen al lugar que les corresponde, los escenarios públicos, desde donde realmente podrá comprobarse si es posible la aclimatación de esa fórmula foránea a la realidad del teatro nacional.

Volvamos atrás, a ese inicio de la década de los cincuenta en la que la renovación neoclásica se apoyaba en el debate que se desarrollaba en la Academia del Buen Gusto, en el discurso teórico y la creación original que aportó Montiano y Luyando, y en las traducciones. Seguramente el estímulo del propio Montiano está detrás de la traducción que su pariente Eugenio de Llaguno y Amírola hizo de otra tragedia de Racine, *Atalía*²⁷. El que llegaría a ser secretario y director de la Academia de la Historia y editor en 1789 de *La Poética* de Luzán afirmó ya desde esa primera obra su compromiso con el proyecto neoclásico.

Aliado de este proyecto era Juan de Aravaca, futuro académico de la lengua, como pone de manifiesto la censura que firmó en febrero de 1754

²⁷ *Athalía, Tragedia de Juan Racine, Traducida del Francés en verso Castellano por D. Eugenio de Llaguno y Amírola*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1754. La traducción, y el contexto en el que se realizó, ha sido estudiada por Bittoun-Debruyne & Sala Valldaura, 2011.



avalando la concesión de la licencia de impresión de *Atalía*²⁸. Con el elogio de la obra de Racine con que se inicia su «Aprobación», Aravaca hace explícita su defensa del modelo de teatro moral y regulado que estaban buscando los reformadores del entorno de Montiano, mientras su puesta en valor de los méritos de la versión de Llaguno sostiene de manera implícita el papel decisivo de este tipo de traducciones para la aclimatación del modelo sublime francés en la dramaturgia hispana. Por eso, aunque su elogio del trabajo de Llaguno como traductor se manifieste en términos ya usuales en este tipo de censuras que estamos revisando –términos que remiten a su vez a los tópicos del discurso traductor generalizado–, hay también en su escrito lugar para destacar un aspecto concreto de la aportación de esta traducción a la configuración del estilo trágico: la elección del verso libre para trasladar el alejandrino francés. Es el mismo metro, el endecasílabo suelto, que utilizó Montiano en *Virginia y Ataúlfo*, y el que acabaría siendo el metro preferido para la tragedia²⁹:

El traductor hace ver que nuestra lengua sabe conservar la gracia y energía del original, superando la gran dificultad que se halla en las obras poéticas, que pocas veces se dejan trasladar a otro idioma sin perder mucho de su fidelidad o de su elegancia. El verso que usa es el más propio del poema dramático, a quien conviene una versificación parecida a la prosa, que realce el estilo, mezclando artificiosamente la sublime sencillez que corresponde a la conversación familiar de los grandes personajes, con las gracias de la armonía y de la cadencia que sin duda hallarán los inteligentes en el verso libre. Para los que se pagan, quizá más de lo justo, de los versos ligados, servirán los coros, en que el traductor ostenta toda la gala, delicadeza y elevación de que es capaz la poesía para hacer más amable la verdad y excitar a la práctica de la virtud. Por todo me parece esta obra digna de la licencia que para su impresión se solicita. En el Oratorio del Salvador de Madrid a 25 de febrero de 1754. [*Atalía*, 1754: s.p.]³⁰.

²⁸ Así lo demostró en el «Dictamen» a las *Memorias literarias de París* (1751), de su amigo Ignacio de Luzán, donde define «el concepto de *crítica*, que el autor, con claros ribetes neoclásicos, identifica con el *buen gusto*» [Rivas Hernández, 2005: 1011].

²⁹ «tras la estancia de Luzán en París, tras los debates en el seno de la Academia del Buen Gusto y sobre todo tras *Virginia y Ataúlfo* de Montiano, el endecasílabo suelto se convierte en la forma preferida para la tragedia» [Berbel, 2003: 206, nota].

³⁰ El inicio de la censura de Aravaca hace mención de otro de los puntos esenciales de la teoría de la traducción: la comparación entre las lenguas, y la reflexión sobre si sus diferentes configuraciones hacen posible la traslación precisa de una a otra. [García Garrosa & Lafarga, 2004: 12-17].



La impresión de la *Atalía* de Llaguno y Amírola contó con otro informante de excepción, Ignacio de Luzán, cuya aprobación es más escueta y más general, pero también elogiosa de la traducción:

La *Atahalía*, que V.A. remite a mi censura, nada contiene contra las regalías de su Majestad, ni contra las buenas costumbres. En el original es una de las mejores tragedias del teatro francés. Esta traducción es muy propia, y muy elegante, y los españoles lograrán en su lectura, o en su representación, un provechoso y honesto recreo, sin los riesgos a que suelen exponer otras obras dramáticas escritas sin el arte y buena moral que ésta. Por lo cual juzgo que V.A. puede conceder al traductor la licencia que pide. Madrid 10 de febrero de 1754. [*Atalía*, 1754: s.p.]

Aunque la punta de lanza de la reforma neoclásica era la tragedia, otras formas nuevas acabarían siendo decisivas, a la postre, para la renovación dramática que propugnaba. Luzán lo intuyó cuando tradujo en 1751 *La razón contra la moda*, de Nivelle de la Chaussée, cuyas obras había visto representar en París, y que representaba un eslabón entre los dramaturgos ingleses de principios de siglo y la teorización de Diderot del drama sentimental a finales de los años cincuenta. Antes de que en España el nuevo género intermedio entre la comedia y la tragedia se alzara como una fórmula aceptable desde la ideología reformista ilustrada y desde la estética neoclásica, en los años setenta, Luzán ensaya esta primera traducción que tampoco llegó a los teatros públicos y para cuya impresión contó con la licencia que aconsejó el mismísimo Agustín de Montiano. Lástima que su censura se limitara a estas palabras, firmadas el 3 de marzo de 1751:

M.P.S. *La razón contra la moda*, comedia traducida del francés por D. Ignacio Luzán que me manda V.M. que examine no contiene cosa que perjudique ni se oponga a las regalías y buenas costumbres, muchas sí dignas de estudio e imitación. [AHN, Consejos 50647]

Qué sean esas cosas dignas de estudio e imitación no tiene a bien el censor explicarlo, ni tampoco valorar la labor de traducción de Luzán.



Al margen de los proyectos renovadores del medio siglo hay que situar las traducciones que emprende Manuel de Iparraguirre por estos mismos años, la de dos comedias de Molière y la de *La dama doctora, o la Teología caída en la rueca*, que, como se apuntó, fue prohibida por la Inquisición por Edicto del 2 de marzo de 1792 por jansenista [*Suplemento al Índice*, 1805: 15].

No disponemos de muchos datos sobre este dramaturgo, cuya obra parece reducirse a las traducciones mencionadas, que no llegaron a la escena. Las dos comedias de Molière, *El Avariento* y *El enfermo imaginario*³¹, se publicaron en 1753 y llevan censuras conjuntas, de mano de Pedro de Silvi y Antonio Martínez, dos eclesiásticos sin gran curriculum tampoco que aportar. Ambos manifiestan su entusiasmo, sobre todo, con Molière: «Digo, Señor, que habiendo reconocido ser del autor que son, no necesitaban más aprobación que el sobreescrito de decir “Son de Monsiur [sic] de Molière”, pues es el Calderón de Francia» [*El Avariento*, 1753: s.p.], escribe Antonio Martínez, en tanto Pedro de Silvi entra en algún detalle más de los valores literarios del maestro de la comedia, «famosísimo en la inventiva y dispositiva (ejes en que gira la estructura dramática) y el de sin igual en saber enseñar e inspirar el más acrisolado [sic] moral en los ánimos de espíritu más rígido y abstracto» [*El Avariento*, 1753: s.p.], que al fin acaban en distraer el ocio de manera provechosa:

Se embelesa el alma, arrebatada de la novedad que cada cláusula le ofrece, siendo las palabras manantial agradable de copiosos bulliciosos conceptos, en que la inunda, y con que fecunda el fatigado espíritu, que para sainete de tareas más serias, busca a Molière que le entretenga con fruto. [*El Avariento*, 1753: s.p.]

Ni Silvi ni Martínez van más allá de la inmediatez de los textos que revisan para su impresión, sin alcanzar a plantearse cualquier tipo de

³¹ *Comedia famosa El avariento. Su autor Mons. De Molière: traducida del francés al castellano por don Manuel Yparraguirre*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1753. Y *El enfermo imaginario de Molière. Traducida del francés al castellano por D. Manuel de Iparraguirre*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1753. Las censuras y licencias conjuntas aparecen de manera idéntica en ambas ediciones.



reflexión sobre el significado de la introducción en España de este modelo cómico mediante la versión de dos títulos mayores de la producción de Molière. Y en cuanto a la traducción, los comentarios resultan elogios de circunstancias («Muy agradecida está la Francia a Molière, y muchísimo lo ha de estar nuestra España al traductor, que con tanto acierto desempeña su laboriosidad; y más si no deja de la mano estudio tan estéril a los que no saben prácticamente el penoso afán del riguroso traducir», escribe Silvi [*El Avariento*, 1753: s.p.]), con su punto de exageración en el caso de Martínez, a pesar de que su afirmación pone el acento en una de las condiciones de la buena versión, el dominio de las dos lenguas implicadas:

[...] el traductor es tan fiel en su traducción y tan dueño de una y otra lengua que en ambas es tan singular que creo que si alguna Academia francesa o española dudase de algún significado propio y característico en la versión de idiomas, hallaría en el traductor (que conozco), el complemento a su deseo. [*El Avariento*, 1753: s.p.]

Rasgos de estilo aparte, hay un abismo, como puede fácilmente apreciarse, entre estas censuras sobre las traducciones de Molière y las presentadas más arriba, lo que nos sirve para verificar una vez más que el perfil del censor determina la factura de su censura. Esa es una de las primeras conclusiones que podemos aplicar a este repaso por cincuenta años (1713-1764) de censura dramática de obras traducidas en España. Es cierto que el objetivo de su análisis era la revisión de los criterios con que se juzgaba una comedia, tragedia u ópera traducida, pero las páginas que preceden nos muestran que ese es precisamente el núcleo de los informes que redactaron los censores en esos primeros pasos de la actividad traductora teatral en la España dieciochesca.

Aparentemente, las traducciones que querían darse a la imprenta no necesitaron enmienda o corrección, ni presentaron ningún tipo de problema por el que se les negaran la necesarias licencias, sin duda porque los originales elegidos para trasladar al español y las circunstancias en que se realizaron sus versiones aportaban todas las garantías en lo relativo a la



ortodoxia moral, religiosa y política que se exigía. Los censores se centran, pues, en valorar la tarea del traductor, y ello les da pie, en la mayoría de los casos, a una reflexión de más largo alcance sobre el sentido de la traducción, sus reglas y sus dificultades. Esta reflexión es posible porque la aprobación de estos textos se encomienda generalmente a eruditos, que parecen muy familiarizados con el discurso sobre la traducción y los textos teóricos que lo refrendan. Y así, en este puñado de censuras, expuestas con absoluta pertinencia al hilo de las particularidades del texto analizado, encontramos las ideas medulares de ese discurso (los motivos de la dificultad de la buena traducción, la necesidad de transmitir los valores estilísticos del original sin renunciar a la traslación fiel de los contenidos, la opción por el verso o la prosa para traducir obras poéticas, etc.).

Estas ideas estaban ya, como se ha apuntado, en los textos clásicos que se citan en las censuras y en otros no mencionados (desde Cicerón y San Jerónimo a Boileau), y serán moneda común entre quienes escribieron sobre la traducción a lo largo del XVIII. Pero estamos en la primera mitad del siglo, cuando esas formulaciones teóricas o críticas aún no eran frecuentes, de modo que estas censuras vienen a engrosar un *corpus* no muy abultado de textos sobre la traducción, junto con los que escribieron por estos años Isla, Sarmiento, Juan de Iriarte, Feijoo, o Terreros y Pando [García Garrosa & Lafarga, 2004: 119-140].

Y en cuanto a la valoración del trabajo del traductor, hay un criterio unánime entre los censores: entre 1713 y 1764 parece que solo se hicieron en España traducciones dramáticas excelentes («obra perfecta», escribe más de un censor). Estamos lejos aún de un censor de comedias cuyo trabajo consistía muy frecuentemente en aplicar un filtro corrector a la traducción que se le presentaba de manera que esta pudiera presentarse dignamente, en buen ropaje castellano, a la escena y a la imprenta. Aún no había cundido la traductomanía en España.

Pero algunas de estas censuras van más allá de una reflexión sobre la traducción como forma de creación literaria. En los años en que está



poniéndose uno de los pilares de la reforma neoclásica en el teatro español, los censores (ligados algunos de ellos a los proyectos de reforma en curso) son capaces de valorar la aportación de algunas traducciones de tragedias francesas, de la traducción en general incluso, a ese proceso renovador de la escena nacional; y no solo por lo que contribuyen con la introducción de modelos, sino por cuanto suponen de ejercicio en la práctica de un género tan distante del que mantiene la tradición nacional, un ejercicio que otros después deben aprovechar en obras originales que creen una tragedia española. Sus informes desbordan en estos casos los límites de la mera censura para dar cabida a una suerte de discurso clasicista paralelo que enriquece y complementa el de los teóricos del momento. El valor añadido de estas censuras es su apoyo al proceso renovador del teatro español del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie y SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Atalía de J. Racine, en traducción de Eugenio de Llaguno (1754)», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern, Peter Lang, 2011, 49-62.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España [1904]*, Granada, Universidad de Granada, 1997.



- COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* [1917], Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 2004.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época* [1897], Madrid, Artemisa, 2006.
- EBERSOLE, Alva V., *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982.
- ÉTIENVRE, Françoise, «Traducción y renovación cultural a mediados del siglo XVIII en España», en Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons-UAM-Universitat d'Alacant-Casa de Velázquez, 2006, 93-117.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús y LAFARGA, Francisco, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y Antología*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- GARELLI, Patrizia, «Metastasio y el melodrama italiano» y «Catálogo de traducciones de tragedias italianas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, 127-138 y 325-363.
- LAFARGA, Francisco, «El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, 209-319.
- LAFARGA, Francisco (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- MCCLELLAND, I. L., *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970.
- MÉRIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIè siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983.
- RÍO BARREDO, M^a José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, XXXVIII (1986), 279-330.



- RIVAS HERNÁNDEZ, Asunción, «Juan de Aravaca: un crítico neoclásico desconocido», en Luis Santos Ríos *et al.* (eds.), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, 1009-1016.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 7 (1998), 119-136.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la censura literaria gubernativa en España. Historia, Legislación, Procedimientos*, Madrid, M. Aguilar, 1940.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Entre la tragedia francesa y la tragedia española», en *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005, 165-191.
- Suplemento al Índice expurgatorio del año de 1790 que contiene los libros prohibidos y mandados expurgar en todos los reynos y señoríos del católico rey de España el Sr. D. Carlos IV, desde el Edicto de 13 de diciembre del año de 1789 hasta el 25 de agosto de 1805*, Madrid, Imprenta Real, 1805.

