



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

CENSURA Y TEATRO EN EL SIGLO XVIII O LA VERDAD DE LA MENTIRA

Jesús RUBIO JIMÉNEZ
(Universidad de Zaragoza)

*Recibido: 20-03-2013 / Revisado: 04-04-2013
Aceptado: 15-04-2013 / Publicado: 25-07-2013*

RESUMEN: El teatro fue una de las diversiones más importantes durante el siglo XVIII. Controlar sus contenidos se consideró una obligación tan necesaria como compleja por parte de las instituciones. En este ensayo se traza una visión panorámica de lo ocurrido, sintetizando los estudios realizados hasta ahora.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, teatro español, censura, censura teatral.

CENSORSHIP AND DRAMA DURING THE XVIII CENTURY OR THE TRUTH OF THE LIE

ABSTRACT: Drama was one of the most important amusements during the XVIII century. To control its contents was considered an obligation for the institutions. The task was as necessary as it was complex. In this article, a panoramic view of the events that occurred is set, synthesizing the previous studies carried out until our days.

KEYWORDS: Enlightenment, Spanish drama, Censorship, Theatrical censorship.

La luz de la Ilustración no tiene un movimiento tan rápido como la del sol; pero cuando una vez ha rayado sobre algún hemisferio, se difunde, aunque lentamente, hasta llenar los más lejanos horizontes; y, o conozco mal mi nación, o este fenómeno va ya apareciendo en ella.

(Jovellanos, «Advertencia» a *El delincuente honrado*)

El poder teme ser cuestionado y para defenderse de sus enemigos reales o imaginarios siempre ha ideado procedimientos más o menos expeditivos y eficaces. En un sentido amplio, esta es la base de la censura. Y la de sus arbitrariedades, ya que el poder es siempre arbitrario y transgrede con impunidad las propias normas que dicta perseguido por sus fantasmas. En las sociedades modernas, a medida que su burocracia ha ido aumentando y diversificándose, los estados han ideado sistemas de control social cada vez más complejos, desarrollando mecanismos de armonización de las distintas instituciones censoras que entran en colisión y reclaman competencias que con supuesta legitimidad exigen también otros. Es una consecuencia del reparto del poder en que se fundan y quienes más se benefician de él más procuran defender sus prebendas. La censura afecta así a todos los ámbitos del funcionamiento de una comunidad y sobre todo a aquellos desde donde se elaboran las normas que regulan los comportamientos.

Cualquier proceso cultural implica adhesiones y rechazos. Y por ello la historia de la cultura y en nuestro caso la del teatro, que tanto protagonismo ha tenido en las sociedades modernas, debe contemplar tanto el teatro que fue *posible* como el que, por las circunstancias que fueron —entre otras la censura—, resultó *imposible*, explicando las causas que lo impidieron. En ocasiones, para el historiador es más clarificador el estudio de lo que no fue posible que lo sucedido. Al estudiar el teatro durante el siglo XVIII en España se comprueba que numerosos aspectos de los más significativos dieron lugar a un *teatro imposible*, malgrado por alguna de las múltiples censuras que acechaban a los espectáculos escénicos. Y en lo que al *teatro posible* se refiere nada muestra mejor sus límites que la consideración de los filtros que pasó hasta decantarse en el alambique de la ortodoxia antes de llegar al libro o a los escenarios.

El estudio de la censura teatral resulta por todo ello muy revelador para la construcción de la historia de las mentalidades de aquel siglo. Se ha realizado más referido a casos concretos que con una visión conjunta —como aquí se intenta— pero en cualquiera de los casos es una faceta indispensable de una historia de la cultura completa y comprensiva de aquel periodo de cambios y que dio lugar a lo que Antonio Domínguez Ortiz llamó «la batalla del teatro», advirtiendo sobre la complejidad de los procesos culturales subyacentes en ella y sus contradicciones (Domínguez Ortiz, 1983, 1984a, 1984b). La *batalla del teatro* revela los límites de la modernidad en España. Resulta erróneo contraponer lo nuevo y lo viejo sin precisiones o recurriendo solo a grandes metáforas como hacen ciertos semiólogos (Zavala, 1984, 1985, 1987). Es cierto que la censura implica siempre elección entre voz y silencio, luz y oscuridad con lo que la gran metáfora del periodo de las Luces implica, pero una vez dicho esto hay que pasar al análisis de sucesos concretos para que no todo quede reducido a generalizaciones abstractas, que ocultan más que revelan lo ocurrido.

Los ilustrados españoles defendieron más la *licitud* de un determinado teatro que su libertad, supeditándolo a su programa de reformas políticas y educativas. Consecuentes con ello, promovieron medidas legislativas y policiales para encauzar el teatro en la dirección que les interesaba. Fue un proceso de sustitución de poderes y no la negación de

estos y si en la sociedad del Antiguo Régimen Iglesia y Estado velaban por su ortodoxia, en la sociedad reformista ilustrada se hizo otro tanto cercenando todo aquello que la cuestionaba, aunque diferenciando cada vez más el poder civil y el poder religioso. Se intentó sustituir el viejo dirigismo político-religioso por otro más acorde con los nuevos tiempos. Fue un tiempo de reformas, de *remoción de obstáculos*, sin duda, pero con una prudencia exquisita para que no se desbordaran ciertos límites. Se sucedieron los planes de *reforma, mejora o arreglo* teatral y así eran llamados echando mano de la más genuina terminología ilustrada en los proyectos.¹

Asunto no menos atractivo es ver con qué intenciones ha sido estudiada la censura después por historiadores con preocupaciones con frecuencia contrarias. No es necesario aquí realizar una revisión historiográfica de cómo ha sido vista la censura teatral ilustrada como una parte sustancial del debate histórico sobre la *licitud* del teatro en España y los posicionamientos críticos por razones ideológicas o estéticas a favor de unos u otros.² Si al principio se hizo sin demasiada voluntad maniquea el acercamiento a estos asuntos, pronto adquirió un marcado sesgo tradicionalista.³ La reivindicación del *teatro español* frente a otro *extranjero* está siempre presente en la argumentación de historiadores como Menéndez Pelayo, Cotarelo y Mori o quienes les sucedieron. Resulta cuanto menos curioso observar con qué fervor algunos de los impugnadores del teatro de Leandro Fernández de Moratín hurgaron para recuperar sus documentos de censor: el P. Constancio Eguía Ruiz (1928a, 1918b).⁴ O los resabios de historiadores tradicionalistas contra quienes en el último medio siglo han impulsado una revisión de la narración de lo acontecido más fundamentada documentalmente (Andioc, 2005: 745-774).

Todos llevamos un censor dentro (o varios) que se manifiesta de diversas maneras. En realidad, sin censura, no hay crítica. Entre una y otra existe siempre una difusa frontera como ha recordado Berta Muñoz (2003), estudiando la censura teatral de posguerra. Todos los que intervienen en la creación de un espectáculo son censores antes de que el telón se levante. Una vez caído entran en juego nuevas formas de censura basadas en la opinión. Todo el mundo se siente impulsado a intervenir y a opinar, es una de las virtudes del teatro porque el arte escénico se produce en espacios de sociabilidad privilegiados para la creación de opinión. Y de aquí sus riesgos. Lo decía bien Moratín en su *Memorial* a Godoy de 20 de diciembre de 1792:

Para el examen y admisión de las piezas que han de representarse interviene el Corregidor, el Vicario, un Censor que nombra el Vicario, otro Censor nombrado por el Corregidor, otro Censor religioso de la Victoria, y además de éstos, el Autor de la compañía, el Galán, la Dama, el Gracioso; cualquiera de ellos se halla con derecho de juzgar la obra y desecharla o admitirla según le parece. De aquí resulta que no hay obra de mérito que no sea despreciada, que no se tache, altere o desfigure con atajos y correcciones hechas por quien no tiene la menor inteligencia de esto, y que no cueste imponderables dificultades el hacerla ejecutar en los teatros,

¹ La terminología ilustrada se detecta en los títulos de los escritos sobre el teatro. Véase el repaso de documentos de Romero Peña (2004). Y alcanzó a los nombres de los organismos creados para impulsar las reformas: Junta de Reformas de Teatro. Una visión de conjunto en Herrera y Navarro (1996).

² Cf. el balance de J. L. Suárez García en su edición de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1997). Otros hitos críticos: Rozas (1965), García Berrio (1978), y Martín Vega (1993).

³ Cf., por ejemplo, las páginas que dedican al teatro ilustrado Ferrer del Río (1856, IV: 296 y ss.) y Cambroner (1896 y 1899).

⁴ Después cada vez más se fue imponiendo un rescate completo de la documentación y opiniones menos parciales: Cabañas (1944), Fernández Nieto (1970), Dowling (1961), Andioc (1989), Dérozier (1980).

cuando, por otra parte, no hay desvarío, indecencia, absurdo ni abominación que no se apruebe y represente (Andioc, 2005: 569-570).

Llamaba de este modo la atención sobre los muchos procesos censoriales a los que está sometido el texto dramático antes de llegar al escenario, pero se quedaba corto al no considerar sino la censura previa que era lo que le importaba destacar en su memorial. Una vez convertido el texto en espectáculo comienza otra retahíla de procesos censoriales. Y nuevos censores son los estudiosos de la censura, expuestos a censurar con arbitrariedad más que a intentar comprender y explicar lo juzgado reconstruyendo las circunstancias que lo rodearon.

La censura es consustancial a la idea misma de Ilustración con lo que conlleva de imposición de una manera de ver el mundo, buscando caminos apropiados para expandirla. La censura es inseparable de la idea misma de crítica, ya que esta discrimina y categoriza, afirma y niega. El *buen gusto* que se aduce como justificación del ejercicio censor tiene siempre numerosas implicaciones, no es algo aséptico ni general, sino que se traduce en actos de elección y de rechazo precisos. Por algo se convirtió en uno de los elementos medulares de la discusión sobre el teatro entonces, porque «el buen gusto no sólo inclina los afectos a favor de la belleza poética sino también hacia la bondad moral» (Rodríguez Sánchez de León, 2004: 231). Y alcanzar la bondad moral era uno de los objetivos fundamentales del reformismo ilustrado. Pero dicho esto, hay que añadir que pocos conceptos son tan lábiles y difíciles de precisar como el *buen gusto*.

El alto valor educativo concedido al teatro por los ilustrados se enfrentaba a las seculares prevenciones en su contra, pero no solo para negarlas, sino sustituyéndolas por normas que lo encauzaran poniéndolo al servicio de su programa reformista. Es así como la *batalla del teatro* es una de las manifestaciones más atractivas de la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre una sociedad remisa al cambio y los esfuerzos de los pocos que impulsaban su transformación (Maravall, 1988, 1991).

En nombre de la verdad se censura lo que se considera mentira y el teatro ha sido percibido siempre como mentira mucho más que otras artes. El problema es saber qué es la verdad. En parte, los hipotéticos peligros del teatro se derivan de la dificultad para definirlo y para controlarlo. Ningún arte ha sido tan acusado de mentiroso por más que sepamos que todo en arte es mentira. Quizás porque a diferencia de otras artes, trabaja paradójicamente con elementos reales —los actores, el espacio, los objetos— que hacen más dudosa su mentira y que se tema la capacidad del teatro para crear opinión inmediata y colectiva. Porque lo peculiar del teatro es que se presenta con la tarjeta de su mentira por delante, insistiendo en que es *representación*, esto es, mentira, como mucho *reflejo* o *pintura* verosímil de las costumbres. Sin embargo, los *espectadores* —el término con el valor que adquirió en el siglo XVIII (Álvarez de Miranda, 1988)— se implican en su ceremonial de manera imprevista y sin que se puedan medir las consecuencias.

Da igual por tanto que el teatro se anuncie advirtiendo sobre su carácter mentiroso. Siempre hay alguien que ve verdaderos peligros para la *verdad* en tales mentiras; durante la representación se puede romper la invisible barrera entre la mentira y la realidad, incorporando a su juego a los espectadores. Se teme la verdad de su mentira. Y de aquí su insistencia en considerarlo *ilícito*. La acusación mayor contra el teatro por los clérigos más radicales era su mentira y que inducía a error. Y lo hace porque finge y aparenta, falsifica según ellos. Es un debate en el que se entra con facilidad en el dominio de las paradojas: enseñar con la mentira. La mentira que revela la verdad. La mentira que sustituye a la realidad. La mentira que cambia la realidad. El poder teme el lenguaje de las ambigüedades y las paradojas, porque desmoronan su evidencia supuestamente sólida y monolítica.

Así que no se debe olvidar de cuál es punto de vista desde el que se aborda el estudio de la censura y cuál es el aspecto de la producción teatral que se analiza en un momento histórico concreto: la edición y el control de los contenidos de los textos, la representación y su función social (el peculiar clima emotivo y de opinión que genera el espectáculo), los dramaturgos o los actores y la evolución de su consideración social. Sus movimientos corporativos. Este es sin duda uno de los aspectos más llamativos: cómo el aparato represor se ha nutrido en el estado moderno en muchos casos de literatos. Medrar mediante la censura, hacerse un espacio en el mundo de la cultura institucional, convertidos en burócratas, dispuestos a encauzar el teatro costase lo que costase, acomodado a sus intereses, aunque fuera disfrazándolos con apelaciones al interés general, fue (y es) la elección de muchos literatos. La nómina de literatos censores es apabullante a lo largo del siglo XVIII y después cuando fue desarrollándose el estado liberal: hallamos sagas familiares como la de los Iriarte o los Moratín, literatos como Ignacio López de Ayala, Jovellanos, Quintana, Bécquer... (Rubio Jiménez, 1984) La historia de la censura en los estados modernos resulta fundamental en la historia de la institucionalización de la cultura y en su particular escenario se muestran con nitidez sus contradicciones, las mil caras que presenta el ejercicio del poder y las variadas estrategias ideadas por los seres humanos para alcanzarlo, mantenerlo o cuestionarlo desde diferentes instancias (Álvarez Barrientos, 2004 ed., 2006, 2008).

No es, sin embargo, el reproche o una crítica del arribismo de estos escritores metidos a censores lo que debe primar al historiar la censura, sino la búsqueda de explicaciones a sus comportamientos en ocasiones sorprendentes a primera vista, pero mucho menos cuando se analiza con detalle el horizonte sobre el que se inscribían sus decisiones: en un país remiso a la modernización y en el que alternaron unos pocos momentos de relativa apertura con largos periodos de cerrazón, de impermeabilización y de *tibetización* por utilizar el término de Ortega y Gasset. La *batalla del teatro* ilustrado se dio en unas circunstancias que pronto se tornaron muy adversas. El reformismo se vio frenado por sucesos como la Revolución Francesa que provocó un movimiento de involución que afectó profundamente a las artes y a la literatura con lo que el pulso que venían manteniendo los reformadores del teatro recibió un serio revés. Baste recordar los intentos reformistas del conde de Aranda o el más cercano de 1788.⁵ A lo que se asiste es a una sucesión de impulsos reformistas que fueron fracasando uno tras otro: los de Aranda en los sesenta, el de 1788, el de 1799 a 1803 y el definitivo escollo que supuso la Guerra de la Independencia.⁶ Con razón se ha llamado la atención sobre la necesidad de considerar la dinámica de estos movimientos reformistas (Ríos Carratalá, 1990). Se entrecruzan perspectivas e intereses en el funcionamiento de cualquier sistema censorial. Describirlos, categorizarlos y sacar las consecuencias que se desprenden de ello constituye la tarea del historiador de la censura.

La censura es uno de los elementos mediante los cuales se construyen y mantienen unas formas de convivencia y está especialmente atenta a controlar todo aquello que tiene que ver con la sociabilidad y los espacios en que se desarrolla. Uno de estos son los teatros, a los que se exige un funcionamiento ordenado: con la presencia de las autoridades o sus representantes, reglamentado su funcionamiento con disposiciones sobre la conducta de los participantes. En definitiva, procurando que quede descrito y fijado con nitidez el

⁵ Ha dado lugar a abundante bibliografía: Aguilar Piñal (1986), Cuevas (1989), Domergue (1984, 1996, 2000), Busquets (1990 ed.), Romero Ferrer (2004).

⁶ Herrera y Navarro (1996), Subirá (1932), Kany (1929), Dérozier (1980), Andioc (2005: 569-646), Freire López (1996).

lugar social de cada uno. Lo que más teme el censor —que encarna por delegación el poder— es que alguien se salga de su papel, alterando el organigrama social.

La censura abarca desde el intento de controlar las mentes a los comportamientos cívicos en los espacios de sociabilidad. Emilio Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* recogió un inmenso arsenal de documentos con los que se puede ejemplificar todo esto. Unos afectan en apariencia solo a la convivencia de los ciudadanos. Otros tienen mucho mayor calado. Pero aun los primeros, a poco que se ahonda en su análisis, descubren hasta donde llegaba el afán controlador del poder y su dureza represora en el siglo XVIII.

La normalidad de la vida ciudadana se asienta en una compleja red de disposiciones emanadas del poder, que hacen que su apariencia sea estable y esté controlada. El orden y el civismo son eufemismos que camuflan, ocultan o suavizan impulsos mucho más graves: la represión y el ejercicio del poder. Educar en la Ilustración era en gran medida sinónimo de domesticar. Lo ocurrido con la introducción de las enseñanzas de los actores y los sistemas de educación ideados es un buen ejemplo. Aprender a representar es aprender a fingir, a aparentar, a prestar el propio cuerpo a un ente de ficción. Pero solo para el juego revelador en que consiste el teatro (Rubio Jiménez, 1998, 2002). En realidad, a fingir de verdad en la vida se enseñaba mucho más en otros ámbitos de la educación que en el teatro. Las consecuencias de la educación como arte de fingir tienen un ejemplo incomparable en *El sí de las niñas*. Pero no era esto lo que el teatro pretendía precisamente, sino lo contrario: desvelar las apariencias en que se fundan los comportamientos sociales. Esa es la verdad de la mentira, es decir, del teatro. Y eso será lo más tenazmente perseguido por las diferentes encarnaciones del poder, ya sea el poder político, ya el poder religioso. Hay siempre signos inequívocos de estos temores: por ejemplo, la negativa secular a que comparezcan en escena determinados estamentos sociales sin que se respete completamente su apariencia: vestido, discurso, rol social. El temor a la desnudez es atávico para el poder, porque se funda en el disfraz. Y el disfraz no es solo físico sino sobre todo mental: la mentira del poder se viste con grandes términos. Cuestionarlos es desnudarlo y mostrar su mentira (Rubio Jiménez, 1984).

Hay que diferenciar por tanto todos los aspectos de la censura y cómo afectan a la producción y a la recepción teatrales. Hay que definir más que una censura un sistema de censuras porque el sistema de producción teatral es complejo siempre. Unos decenios más tarde, Bretón de los Herreros llegaba a señalar más de 32 *aduanas* que debían pasar los textos dramáticos y cansado de enumerar censuras acababa recurriendo a los puntos suspensivos (Bretón de los Herreros, 1965: 418-419). Entre todas conforman un entramado con estrechas interrelaciones, que contemplan desde la simple edición de un texto a la consideración del teatro como un grave asunto de orden público. Solo después de pasar estas aduanas se entra en el territorio de su estima social como un arte y esto se hacía entonces con muchos recelos. Seguía pesando demasiado la tradición de raíces ascéticas medievales sobre la inutilidad del teatro como parte de una polémica más general en torno a la inutilidad de la poesía, considerándola tiempo perdido y que llevaba a ciertos humanistas a sentir vergüenza por haberle dedicado tiempo. Juan Manuel Rozas llamó la atención al respecto comentando la defensa del teatro de Bances Candamo:

¡Apasionante lucha de siglos la mantenida por el teatro europeo! Lucha de generaciones enteras de actores, autores y espectadores, en busca de la comprensión primero, de la dignidad social de su profesión después, y de la libertad por último. [...] La polémica en torno a la licitud del teatro no debe ser separada totalmente de la polémica general en torno a la poesía, o, al menos, a cierta poesía. El

problema es en el teatro mucho más grave, porque el espectáculo público es más llamativo, porque en él aumentan los peligros morales y porque tiene un carácter de celebración, de fiesta. En resumen, por la misma esencia teatral, en la que el público participa activamente (Rozas, 1965: 255-256).

Iba a costar por tanto *difundir* que la literatura dramática, la declamación, la pintura escenográfica podían y debían contribuir a la educación de una sensibilidad nueva, por más que se advertía que no se haría de cualquier forma, sino encauzadas convenientemente. Pesaban todavía demasiado recelos seculares contrarios al arte escénico. Resultaba difícil hacer aceptable la dimensión artística del teatro cuando todavía se cuestionaba su propia existencia. La censura tenía ante todo una dimensión ideológica, aunque se disfrazara con envolturas estéticas, apelando al gusto, al *buen gusto*.

LA MENTIRA ACOSADA POR LA IGLESIA Y EL ESTADO

Algunas censuras padecidas por el teatro eran seculares, comenzando por las concenientes a su propia existencia. La discusión sobre *la licitud* del arte teatral siguió coleando en siglo XVIII y dio lugar a constantes debates propiciados por el enfrentamiento entre el poder de la Iglesia y el del Estado, que convertían el teatro en un arma arrojadiza. El asunto es viejo, pero de una virulencia extremada muchas veces, ya que aún se identificaba el teatro con lo diabólico, asociación que remite a los orígenes de la censura inquisitorial, que se fundaba en la reinención del diablo en los siglos XII al XVI. Los cómicos eran vistos como seres diabólicos o capaces de establecer pactos con el demonio. Para frenarlos, nada mejor que conjurarlos como al diablo. La represión del teatro forma parte de la represión general de cuanto tenía algún contacto con lo diabólico: herejías, brujería (Alvarado Planas, 2007). Y cuando estas decayeron, el objetivo del poder se centró en el dominio de la moral social, que es el meollo del debate censorial en el siglo XVIII.

La Iglesia, a través de la Inquisición, trató siempre controlar la moralidad social. Y esta institución que había surgido para velar sobre todo por la pureza del dogma, controlando las herejías, se dedicó a vigilar la *moral pública* cuando los procesos heréticos desaparecieron. Los últimos, ya en el siglo XVIII, fueron los procesos judaizantes acontecidos entre 1721 y 1727 (Peñañel Ramón, 1992, 1996. Caro Baroja 1982, 1987). El Tribunal del Santo Oficio cada vez se ocupó más en resolver denuncias de comportamientos, que no tenían ya que ver con creencias abstractas sino con la conducta cotidiana. Lograron en ocasiones la *tibetización* de España respecto a corrientes de pensamiento exteriores, pero fracasaron en la orientación de las costumbres, comenzando por las de las gentes de los tribunales inquisitoriales que fueron objeto de pleitos y condenas pese al corporativismo que los amparaba. Fue un dique de contención, pero no impidió que las aguas saltaran por encima (Kamen, 1998).

Si esto ocurría con gentes ligadas al Santo Oficio es fácil adivinar los padecimientos de quienes eran considerados ejerciendo un oficio vil y pecaminoso. Las resistencias eran enormes hasta el punto de que todavía en los años cuarenta un párroco, enfrentándose a su obispo, negaba el matrimonio a Cristóbal Garrigó y Antonia López Antolínez, alegando que eran cómicos. Tuvo que ordenar un nuevo auto el obispo para que pudieran ser casados, aunque, eso sí, previo abandono del oficio de cómicos y tras penitencia pública (Barceló Jiménez, 1965).

Dentro del mundo eclesiástico por tanto hay que diferenciar instancias e instituciones, aunque a la postre se sumaran sus recelos contra el teatro. Y no siempre las instituciones después más maldecidas como censoras —la Inquisición— fueron las más activas y

nefastas, sino que fueron algunos obispos y predicadores los más constantes instigadores contra el teatro, en particular. Todos ellos unidos, eso sí, en la batalla del control de la moral social de acuerdo a su manera de entenderlo.

En la censura teatral, según Antonio Peñafiel, el Santo Oficio se aplicaba no sólo a prohibir los libros de carácter obsceno, sino toda obra de arte que no estuviera de acuerdo con el patrón de decencia de los censores y por lo tanto abierto a la arbitrariedad (Peñafiel Ramón, 1996). Su injerencia en la vida privada era constante y cada vez mayor, sobre todo en lo relacionado con las costumbres sexuales, pero también persiguiendo la inmoralidad en los trajes, el lujo, los excesos en bailes, juegos o tertulias. Mantener controlada la moralidad a toda costa figuraba entre sus objetivos incluso en procesos relacionados con otros asuntos. Por ejemplo, en los procesos contra brujas más que las creencias en sí se pretendía controlar prácticas que repercutían en la moralidad: se vigilaba la hechicería, pero especializada en filtros amatorios con su parafernalia de hierbas y conjuros para atraer a la persona amada. El fin era controlar las mentes y todo aquello que desafiara los esquemas mentales y los tabúes establecidos por los grupos censurantes. Se condenará en los personajes de las piezas teatrales lo mismo que en las conductas de los ciudadanos, porque del teatro se tenía una imagen especular de la vida. Espejo de las costumbres. Pero para los moralistas espejo invertido: las malas costumbres teatralizadas turbaban la conducta de los espectadores.

El Santo Oficio permaneció al margen de la discusión sobre la *licitud* del teatro y actuó por denuncia (Roldán Pérez, 1987, 1991, 1997, 1998). Eran prelados y predicadores quienes lanzaban sus soflamas contra la existencia del teatro a título particular. Y en un ejercicio de demostración de su poder social, tan pronto como tenían ocasión, fomentaban la prohibición o al menos la clausura temporal de los teatros. Es conocida la costumbre de cerrar los teatros con motivo de los lutos de la Casa Real. Cierres que se prolongaban cuanto se podía en determinadas ciudades. Predicadores como fray Diego José de Cádiz se enzarzaban en sonadas polémicas y diferentes cargos eclesiásticos ejercían su poder censor en sus dominios (Durán López, 1991-1992). Dado que la titularidad de muchos de los teatros era de los ayuntamientos presionaban en sus sermones y escritos hasta que conseguían que los concejos hicieran suyas sus condenas tras furibundas *misiones* de predicación. La casuística es continuada y numerosa (Barceló Jiménez, 1965: 241-245; Rozas, 1965; Esquer Torres, 1965). Y no es extraño que los reformistas ilustrados consideraran su trabajo en pro de un nuevo teatro como una *misión* civilizadora frente a la *barbarie* ancestral y oscurantista de aquellos clérigos, fieles a la idea del teatro como *escuela de costumbres*.⁷

Y, además, no se debe olvidar que los inquisidores se nombraban seleccionando tipos cuya pureza doctrinal y la ortodoxia de sus costumbres eran completas. La actitud de la Iglesia respecto al teatro no cambió sustancialmente en el siglo XVIII. Cuando se leen escritos donde se criticaba al teatro se comprueba que se apoyaban todavía en una rancia jurisprudencia basada en la autoridad de los Santos Padres y en prejuicios seculares. Se repiten las argumentaciones con una rutina exasperante y las autoridades traídas al caso son siempre las mismas. Y solo muy despacio se abrieron paso otras opiniones más favo-

⁷ Algunos ejemplos de estos desplazamientos léxicos en Mario Hernández (1980: 189 y ss). Con ironía escribía Nicolás Fernández de Moratín: «Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela más a propósito para enseñarnos que el Theatro, pero está oy día desatinadamente corrompido. El es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desemboltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, trabesuras y picardías» (190). No en vano estudiosos de la prensa de entonces como Paul Guinard consideraban estos escritos por su estilo como sermones de predicadores laicos, con razonamientos de raigambre escolástica. También Escobar (1982).

rables al teatro como las de Santo Tomás de Aquino como hizo Bances Candamo (Rozas, 1965: 257). La Iglesia se reservó hasta donde pudo su parte del control social mediante la censura previa y no rehuyó en ningún momento entrar en colisión con la censura civil (Hornedo, 1979; Del Río Barredo, 1986; Caldera, 1985). Es cierto, no obstante, que al menos sobre el papel, se fueron dictando normas destinadas a que los acusados tuvieran derecho de defensa, pero fue por la presión de la legislación civil con disposiciones de Carlos III como la Cédula de 16 de junio de 1768 donde se lee:

I. Que el tribunal de la Inquisición oiga a los autores católicos, conocidos por sus letras y la fama antes de prohibirse sus obras, y no siendo nacionales u habiendo fallecido, nombre defensor que sea persona pública y de conocida ciencia arreglándose al espíritu de la constitución *Sollicita ac Provida* del Santísimo padre Benedicto XIV, y a lo que dicta la equidad (Roldán Pérez, 1998: 132).

Se extendía la disposición a los impresos y se procuraba que el tribunal religioso fuera un ejecutor de las órdenes del tribunal civil. A finales de siglo se obligaba a los censores a justificar y motivar sus juicios y con el nombramiento el 3 de mayo de 1805 de un Juez privativo de Imprentas y Librerías con inhibición del Consejo y demás tribunales, se simplificaban las cosas y la censura civil se imponía momentáneamente (Roldán Pérez, 1998: 134). La cuantificación por Antonio Roldán de obras censuradas por el Santo Oficio entre 1707 y 1819 arroja un total de 90 obras juzgadas de las que un 30 % fue aprobada para representarse; en otros casos se impusieron supresiones parciales o prohibiciones completas. Pero la casuística es inacabable, ya que más allá de las disposiciones generales en sus diócesis los eclesiásticos procedían a su aire dictando pastorales y otras disposiciones que matizan lo ocurrido (Roldán Pérez, 1998: 135-136).

Además, una vez puestos en marcha los mecanismos represores del Santo Oficio eran más temibles que los de la censura civil porque hurgaban en lo más hondo de las conciencias y seguían los procesos durante muchos años. Lo sucedido con *El sí de las niñas*, de Moratín, es un caso paradigmático como han estudiado Dowling (1961), Fernández Nieto (1970) o Andioc (1961), este último con gran precisión. Se convirtió esta comedia en un elemento de persecución personal por parte de la Inquisición. La obra fue denunciada a la Inquisición, por su supuesta inmoralidad y sobre todo porque los eclesiásticos salían malparados en ella, pero fracasó el intento de evitar su edición en 1805. Restaurado en 1814 el absolutismo, la comedia fue perseguida tenazmente en diferentes ciudades, para que fuera prohibida o cuanto menos que fueran suprimidas sus alusiones al clero. Hasta 1834 no llegaría su normalización en los escenarios españoles, es decir, su representación sin supresiones impuestas por los censores y que los espectadores se veían obligados a suplir con su memoria.⁸

No obstante, aun esto admite matices. Antonio Roldán recuerda que en el *Índice* de Agustín Rubín de Cevallos (1790) se incluye una condena del género teatral en lugar de referirse a obras concretas. En «Comedia» se lee:

Comedias, Tragedias, Farsas o Autos, donde se dice mal de la frecuencia de sacramentos, ó Templos, ó se hace escarnio de alguna Orden o Estado aprobado por la Iglesia (Roldán Pérez, 1998: 128).

⁸ Cf. Doménech y García Lorenzo sobre su recepción posterior.

La explicación estaría en las Reales cédulas de los años sesenta prohibiendo los autos sacramentales y en los enfrentamientos habidos con los ilustrados durante aquellos decenios. Poco queda que añadir sobre el asunto después de los minuciosos estudios de que ha sido objeto por parte de Esquer Torres (1965), Deacon (1991), Hernández (1980) y otros.⁹ La polémica se extendía a otros géneros, obligando a una reescritura de las comedias para adecuar sus costumbres a las ilustradas y se perseguía los géneros populares tradicionales como estudió Emilio Palacios (1983, 1990).¹⁰ La moralidad era el centro de todos los litigios y la diferente concepción del hombre de eclesiásticos e ilustrados generaba continuos enfrentamientos. Los primeros mucho más condicionados por una visión de la condición humana como propensa al pecado y al vicio, los otros animados por una confianza en las luces como elemento educador y perfeccionador de los hombres. Y haciendo suyas los ilustrados argumentaciones referentes a la utilidad educativa del teatro y justificando su existencia en la necesidad de llenar el ocio de los ciudadanos. Escribía Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*:

Quitar los recreos lícitos a la gente de indiferente vida es poner horror a la virtud, juzgándola no solo penosa, sino intratable. En línea de pecados ninguno deue ponderar más de lo que él fuere, porque al que le comete creiendo que es mayor, le hace pecar más graue a fuerça de retórica. No se deuen haçer culpas las que no lo son, que hartas fragilidades tiene la naturaleza en sí sin que le fabriquen nuevos delitos las opiniones (Rozas, 1965: 265).¹¹

Esto para nada suponía una dejación del control de los espectáculos. Los ilustrados manifestaron una fuerte oposición a ciertos géneros populares y también en este dominio se estableció una pugna importante con los sectores más castizos. Pero siempre vieron en las diversiones públicas honestas y encauzadas un instrumento idóneo para la educación y para el esparcimiento de los ciudadanos en sus tiempos de ocio. Son bien conocidas las reflexiones al respecto de Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos* (Millán Jiménez, 1991). Pero apenas se rompía ese equilibrio todo eran prevenciones y Alberto Romero Ferrer (1991) ha podido presentar un razonado recuento de casos donde se manifestaron estas prevenciones sobre el popular género de la tonadilla escénica.

Esto nos desplaza hacia la censura civil y sus mecanismos de control social que completaban el sistema censorial formado por una censura previa eclesiástica y otra civil; una tercera derivada de la representación si era delatada al tribunal del Santo Oficio o si se producían altercados públicos; y en fin, toda la normativa civil orientada al correcto desarrollo de la actividad teatral: la policía teatral.

El estudio de casos concretos descubre y matiza cómo las disposiciones generales y sus límites se desleían y convertidas en ejercicio del poder real, es decir, ejercido por personas concretas, primaban unas motivaciones u otras, revelándose una constante en la historia de la censura: su carácter arbitrario y la vinculación de las decisiones más que a las leyes a los fantasmas de la conciencia de los censores, a sus creencias y a sus intereses al ejercerla. Por este camino se explica mejor que por el de las simples pautas normativas que una

⁹ Los debates continuaron muy vivos en el siglo XIX: Carnero (1982), Escobar (1990), Ganelin (1994).

¹⁰ Ejemplos precisos de correcciones pueden verse en Profeti, (1988), o en Andioc (1987: 28 y ss.).

¹¹ Lo equipara a las observaciones de Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, donde se lee: «Sin embargo ¿cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observación.» En el *Teatro de los teatros* advierte ya Rozas cierta laicidad que explica estas coincidencias y que se le pueda considerar un autor «límite» entre el barroco y las nuevas actitudes ilustradas.

misma obra aprobada por los censores fuera prohibida al ser representada o que una obra admitida en una ciudad, fuera prohibida en otra.

DRAMA IMPRESO Y REPRESENTACIÓN

Lo peculiar del teatro es que los textos dramáticos, por un lado, han seguido los mismos trámites administrativos que cualquier otro libro, pero, por otro, se ha vigilado su recepción cuando han sido representados y por tanto convertidos en problemas de orden público y policía, pudiendo ser retiradas las obras en cualquier momento con la simple alegación de que alteraban el *orden público*. Ha sido determinante a lo largo de la historia este segundo aspecto, entre otras razones porque no siempre ha sido prioritaria la voluntad de imprimir los textos dramáticos. Se aplicaba la legislación vigente para otros impresos desde antiguo y con las modificaciones que se fueron produciendo por lo que no es necesario insistir aquí en este aspecto (Gómez-Reino y Camota, 1977).

Un apartado especial lo componían las traducciones porque su control formaba parte de la impermeabilización del país sobre todo referido a ciertos autores. En el marco general de las traducciones de autores ilustrados y las prevenciones que suscitaron es donde hay que ubicar los dramas concretos.¹² Voltaire, por ejemplo, concitaba todas las prevenciones y fue muy controlado.¹³ La Revolución Francesa o años más tarde la Guerra de la Independencia lo alteraron todo. La casuística que se deriva es enorme: a veces, quienes antaño eran europeístas, ahora se inclinaban como el conde de Aranda hacia medidas cada vez más drásticas para impedir que llegaran los aires revolucionarios (Defourneaux, 2000; Lafarga, 1992). Ya no se retomó el proyecto de reforma del sistema previo de censura que se había promovido en 1770. Se inspiraba en la difusión también en España de la idea de la importancia de crear mejores condiciones para el desarrollo de la opinión pública crítica. Como una medida regalista más

Carlos III y su equipo de gobierno, en el que coincidieron el conde de Aranda y los fiscales Pedro Rodríguez de Campomanes y José Moñino, consideraron que había llegado el momento de extender los principios regalistas a la esfera de la censura, que hasta entonces había permanecido ajena a esta batalla. Así se explica que toda la tramitación de las licencias [para imprimir] y de la censura volviera al Consejo de Castilla. En esta misma línea regalista se encuadraba también el proyecto de reforma del Santo Oficio, que databa de 1868, y cuyo objetivo principal era desligar a la Inquisición, que tenía competencias en la censura realizada a posteriori, de la autoridad del Papa para someterla a la de la Corona (Velasco, 2003: 127).¹⁴

Se pretendía llegar a un método uniforme de censurar y examinar las obras, supeditado a la autoridad civil y teniendo en cuenta como uno de los criterios importantes su *utilidad* para los ciudadanos. El teatro quedaba incluido porque se consideraba «una escuela pública de las costumbres, y donde tal vez halla únicamente su instrucción mucha parte del pueblo que no tiene proporción o huye de adquirir otra», según el documento que impulsaba la reforma (Velasco, 2003: 130). La utilidad ilustrada estaba vinculada a la felicidad pública, la tranquilidad social y al bienestar de los individuos que componían

¹² García Cárcel y Burgos Rincón (1992), Serrano y Sanz (1906 y 1907), Sierra Corella (1947), Defourneaux (1973), Domergue (1981, 1982, 1984 y 1996).

¹³ Cf. los estudios impulsados sobre todo por Lafarga (1982, 1983 y 1988, 2 vols). Y como editor (1997). Casos concretos: Bélorgey (1987, 1999).

¹⁴ Sobre las ideas de estos dos prohombres sobre el teatro: González Palencia (1931), Rubio Jiménez (1998).

la sociedad. Para lograrlo era preciso modificar el sistema existente, estableciendo unas normas firmes y eligiendo a personas adecuadas y bien formadas para sacarlo adelante. Pero el proyecto quedó sepultado en 1777, continuando en los años siguientes el vacilante y siempre contradictorio sistema censorial. Hubo que llegar a las Cortes de Cádiz para que se viera la censura previa como «contraria a la propagación de las luces» y para que se defendiera la libertad de imprenta «como el único medio seguro de conocer la opinión pública» (Velasco, 2003: 134).

Este cese de la censura previa fue una nube de verano pues pronto volvieron las prohibiciones y la censura más estricta no solo para obras nuevas,¹⁵ sino para otras como *El sí de las niñas*, de Moratín, ya mencionada, *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*, de Ignacio García Malo (Carnero ed., 1996), *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, o *El Duque de Viseo*, de Quintana (Romero Ferrer, 1999, 2007 ed.).

El péndulo de la censura oscila siempre según se mueve el imán del poder y acusa sus cambios con una sensibilidad extrema. Se volvía a velar, extremando las precauciones, por asuntos que caracterizan el quehacer y el control censorial ilustrado, aunque ahora fuera con nuevos contextos. Es conocido el valor ejemplar otorgado a la tragedia neoclásica, pero igualmente cómo se veló por su ortodoxia política y los conflictos a que dieron lugar obras como *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, al ser estrenada en 1778 o ya desaparecido el dramaturgo en 1802, en 1809 o en 1827, bien estudiados por Andioc, quien ha mostrado que sus cortes y supresiones respondieron sobre todo a causas políticas. Aunque se decía que se atajaban excesos retóricos, en realidad lo que se atajaba era ese estilo como expresión de la fogosidad aristocrática con todo lo que implicaba. Esto por no hablar de la vigilancia extrema con que los censores velaron controlando cuanto afectaba al rey y a su comportamiento. Había palabras y actitudes que el buen tono oficial no consentía como señala Andioc en su ejemplar análisis de la tragedia (Andioc, 1975).

La evolución de la jerarquización social determinó en el plano político la permisividad otorgada a unos u otros personajes en las tragedias hasta que estas evolucionaron hacia el drama romántico, convirtiéndose entonces mediante la sustitución de sus protagonistas en exaltadas proclamas liberales como han analizado Caldera (1985, 1991 ed.) o Andioc (2005: 417-470). La moralidad era vigilada en la representación de los reyes, pero menos que las razones de estado ligadas al decoro del personaje.

Los filtros establecidos en la introducción de traducciones de tragedias extranjeras fueron siempre espesos y cuando la Revolución Francesa acentuó más todavía el carácter político inmediato de los espectáculos teatrales se intensificó más la vigilancia (Busquets, 1990).

En la comedia se daban todos los ingredientes para que se polemizara sobre el lugar social del teatro con mayor desparpajo por su mayor cercanía a la vida cotidiana a cuya representación verosímil aspiraba de acuerdo a una visión casi unánime de la comedia en este sentido. La moralidad de las comedias en consecuencia era el punto de vigilancia de estas piezas por parte de los censores (Albiac, 2007).

LAS SOMBRAS DEL CORPORATIVISMO: LITERATOS FRENTE A AUTORES Y CÓMICOS

Como ya he señalado, uno de los aspectos más llamativos del sistema censor del estado moderno es el papel jugado dentro de él por los hombres del mundo de la cultura y del teatro. La *batalla del teatro* fue también una feroz batalla gremial, que se tradujo en luchas de poder y por tanto de censura: las motivadas por controlar el teatro ya no como

¹⁵ A título de ejemplo, cf. Bolaños (2001), Rivas (1997, 2001), Rubio Jiménez (1984).

producto escénico solo sino como profesión, como un medio de ascenso y de presencia sociales. El dirigismo político ilustrado se apoyó en un dirigismo cultural que ofrecía prebendas personales a cambio de fidelidades ideológicas. A mediados de siglo, cuando el regalismo fue imponiendo su dominio, se comenzó a encargar labores censoras a escritores cercanos a la dinastía reinante. Desde comienzos de los años sesenta comenzaron a postularse con sus escritos algunos literatos para emprender esta reforma. José Clavijo y Fajardo desde las páginas de *El Pensador* y Nicolás Fernández de Moratín con sus feijonianos *Desengaños al teatro español* fueron quienes con más decisión reclamaron cambios en el teatro (Álvarez de Valladares, 2000; N. Fernández de Moratín, 1996; Hernández, 1980: 203-210). Durante la presidencia del Consejo de Castilla por el conde de Aranda, entre 1766 y 1773, se intensificó esta línea de actuación y de promoción de literatos que a cambio asumían tareas censoras. Nicolás Fernández de Moratín es un caso paradigmático. Bien ubicado en diferentes instancias de la vida madrileña, como ha perfilado Philip Deacon (2001), don Nicolás jugó un activo papel en el mundo censorial recibiendo encargos directos del Consejo de Castilla (Domergue, 1980). En 1770, le fue encargada la censura de *Hacer que hacemos*, una comedia de D. Tirso Imareta (seudónimo de Tomás de Iriarte, amigo suyo) y desde 1777 se le encomendaron otras. En su informe sale a relucir su neoclasicismo militante. De la primera comedia, dirá que las unidades «no son imaginarias ni imposibles, sino muy conducentes para el acierto y que solo el descuido y la ignorancia apoyará lo contrario» (en Domergue, 1980: 255). Hasta la *Raquel* de García de la Huerta, que tantas dificultades tendría que salvar después, le pareció bien en 1778 cuando la examinó. Los problemas surgieron después durante su representación.

Según los expedientes estudiados por Domergue, a pesar de reparos y enmiendas, todas las obras teatrales examinadas pasaron menos una. Cuidaba que no se censurara a personas concretas —evitando que las piezas teatrales fueran libelos—, que no se mezclaran asuntos sagrados y profanos, que nada se opusiera a los dogmas de fe, ni a las regalías de su Majestad y que fueran obras de *utilidad* social, siempre la debatida *utilidad*. Se defendía una moral civil, pero todavía muy impregnada de contenidos religiosos. Fueron estos los criterios no solo de Moratín el viejo sino los de José Cadalso, Vicente García de la Huerta, Tomás de Iriarte, Francisco Cerdá y Rico, Ignacio López de Ayala o los de Jovellanos (Deacon, 1970: 167-174). En principio son censuras que podía firmar cualquier censor religioso, puesto que se velaba por la ortodoxia religiosa y política. Pero esta en la práctica no era la misma para unos y otros. El regalismo iba dando por entonces pasos hacia el predominio de la sociedad civil sobre la religiosa.

Los literatos, desdoblados en censores, se beneficiaron literariamente al ser censurados por personas afines. He citado a Tomás de Iriarte, pero lo mismo cabe decir del resto, incluido don Nicolás que vio estrenada su tragedia *Hormesinda* gracias a la protección del Conde de Aranda en febrero de 1770 y como uno de los primeros pasos de una hipotética reconstrucción moral del país, apoyándose en la ejemplaridad de la tragedia muy distinta a las de las antiguas comedias heroicas barrocas.

Se trataba, según sus propósitos, de civilizar la nación y de restaurar el esplendor de la dramaturgia española, idea que asociaban tanto a la promoción de un nuevo repertorio como a la recuperación controlada del teatro clásico y que dio lugar a polémicas cuando de las ideas generales se pasó a la práctica con la prohibición de los autos sacramentales en 1765 y más tarde las comedias de santos, o cuando comenzaron a refundirse comedias clásicas para adecuar sus costumbres a la preceptiva neoclásica y a las costumbres del día. Son asuntos bien conocidos en los que no hay necesidad de insistir. Basta recordar las largas tensiones a que venían dando lugar y que ya he citado al mencionar el papel jugado por obispos y predicadores, que era más político que religioso como se comprobó

en esta ocasión en que lo que se dirimía no eran tanto asuntos de dogma y de costumbres, sino de predominio en el control de la moral social de la Iglesia o del Estado. Esquer Torres ofreció un recuento ejemplar de conflictos a lo largo del siglo XVIII que explican la situación a que se había llegado al iniciar sus reformas el conde de Aranda. Seguramente, si no hubieran logrado tantas prohibiciones y cierres de teatros en los reinados anteriores, hubiera sido menos conflictiva la Real Orden de 1765, pero estaban mal habituados. La terquedad de los predicadores en sus *misiones* había hecho callo. Puso un orden momentáneo, pero más en Madrid que en los otros lugares donde obispos y predicadores continuaban con sus prácticas coercitivas. El informe elaborado al respecto por el conde de Aranda es minucioso y circunstanciado. Por su parte, el rey penduleaba de un lado a otro concediendo licencias para cerrar teatros lo mismo que ahora ordenó estos cambios.¹⁶

Los ilustrados fueron imponiendo una línea teatral que debía cuajar en un repertorio teatral *útil* para la educación del país. Desde diferentes instancias querían favorecer la aparición de una «esfera pública» —por utilizar la terminología de Habermas (1981)— o al menos de unas instituciones de sociabilidad basadas en las nuevas ideas y opiniones. Los hombres de letras adquirirían así un protagonismo creciente como ha estudiado Joaquín Álvarez Barrientos (1995, 2006). El oficio de censor no era algo aséptico ni antes de los equipos reformistas ilustrados ni lo fue después. Llegaban a él hombres con formación literaria que se proyectaba en sus informes siguiendo pautas de la legislación que les servía de referencia. Y sus impugnadores tradicionalistas cargaron contra ellos en nombre de la Religión y de la Patria. Y, sin embargo, no estaban lejos unos y otros en el fondo de las cuestiones, incluida la presentación de lo sagrado en los escenarios (Hernández, 1980: 196 y ss.).

Eran los cambios políticos los que enturbiaban realmente el ambiente. Caído el conde de Aranda y poco después Olavide la reforma iniciada se estancaba y los censores que la apoyaban perdieron protagonismo. Sin publicar quedaban propuestas como las de Nipho que serían retomadas en el plan de Santos Díez González en *Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección* (1797) (Kany, 1929; Ebersole, 1982). A ninguno de ellos se le ocurre prescindir de la censura aunque Nipho la oriente hacia una hipotética Academia Real de Poesía, que midiera su respeto a las reglas y el decoro en las costumbres y hacia la Real Academia para que purificara la propiedad de su lenguaje (Nipho y Cagigal, 1996).

En los años siguientes se sucedieron escritos proponiendo reformas como el memorial de Leandro Fernández de Moratín remitido a Manuel Godoy en 1793 a la par que dramatizaba muchos de sus asuntos en *La comedia nueva* (Cabañas, 1944; L. Fernández de Moratín, 1970). Todavía en el *Reglamento General sobre teatros* del 16 de marzo de 1807, promovido por la Junta de Teatros, el capítulo v referente a la censura no puede ser más nítido:

¹⁶ Una visión de conjunto en Rubio Jiménez (1998). También Esquer Torres (1965), Hernández (1980), Palacios (1983, 1990). Se culminaba una larga pugna en la que, desde mediados de siglo, se venía insistiendo en obras como el *Pensamiento Matritense* (1743), de José Clavijo y Fajardo, o en las *Sátiras y desengaños del teatro español* (1763), de Nicolás Fernández de Moratín.

No todos estuvieron de acuerdo con las medidas promovidas por la Real Orden. Así Nipho o Romea y Tapia mostraron posiciones diferentes, que después han sido esgrimidas por críticos tradicionalistas con Menéndez Pelayo a la cabeza (Domergue, 1980: 93-106). Y Francisco Mariano Nipho, *Idea política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el magistrado y pueda constituirse por modelo de todos de Europa...*, (Domergue ed. 1994).

1º El censor examinará todos los dramas nuevos, todos los que se quieran volver a representar, si han mediado diez años desde que no se ejecutan, en fin, todas las piezas grandes o pequeñas que se presentan nuevamente en el teatro.

2º Dará su parecer no sólo si hay en las obras algo contra la religión, leyes y costumbres, que es la primera atención de su instituto, sino también si por su mérito pueden o no ser admitidas por la Junta para que se representen.

3º Si su dictamen es de aprobarlas, bastará con que lo comunique en términos generales y precisos, si fuere de reprobación, entonces dará con claridad y distinción, las razones que tenga para ello, guardando aquel decoro correspondiente a su empleo, de modo que su informe sea una censura imparcial y no una sátira literaria.

4º Asistirá a las Juntas de dirección y dirá en ellas su opinión en lo que pertenezca a la parte científica de los teatros; y extenderá también informes que se le pidan en esta parte, que sea respectivamente a Madrid y a las provincias, para mayor instrucción de la Junta y del Ayuntamiento.

5º El censor tendrá por su empleo entrada y asiento libre en la luneta, con arreglo a lo dispuesto por punto general para los que obtengan este destino en las Instrucciones aprobadas por S. M. el 11 de mayo de 1801 y circuladas con fecha 15 del mismo mes y año» (Cantero García, 2002: 66-67, y Morgado, 2004).

Quedó inoperante por los graves acontecimientos históricos que siguieron. Ni siquiera en los decretos teatrales de José Bonaparte cambiaron las cosas cuando se reanudó la actividad teatral. Tres Reales Decretos organizaron la protección al teatro. El primero, de 3 de febrero de 1809 contiene un *Reglamento de teatros* donde se arbitra un sistema de censura ejercido por el Comisario de teatro y el Ministro de Policía General. Preocupaba sobre todo el orden público. En el tercer decreto, de 31 de diciembre de 1810, se creó una Comisión de teatros «encargada de examinar todas las obras dramáticas originales o traducidas de que haya de componerse el repertorio o caudal de los teatros de Madrid, de contribuir a su mejora, y trabajar en los adelantamientos del arte» (Freire López, 1996: 392-393; 2001, 2008).

Y, si se analizan otros proyectos de reforma, se comprueba que la censura no desaparece nunca. Romero Peña ha reprimado los planes de Juan Antonio Peray, oficial de la Contaduría de Teatros, que trató de corregir algunos aspectos del plan de Santos Díez González aprobado por el Gobierno en 1799. Y el de Juan Antonio de Zamacola (Romero Peña, 2004). Pues bien, a Juan Antonio Peray le correspondió solicitar la prohibición de representar obras teatrales en idiomas extranjeros y óperas italianas. Suscribió lo propuesto por Santos Díez en cuanto a la censura: debían pasar las piezas por un censor que las examinara, aprobara y enmendara si lo consideraba necesario. Colocaba al censor solamente por debajo del Director, lo encargaba de sustituirlo y hasta le dotaba de un aceptable sueldo. Y al estar viviendo el día a día del teatro cuidó de estructurar lo mejor posible la policía de teatros, aspecto en el que reincidirá Zamacola proponiendo cambiar la organización del público e insistiendo en que el Magistrado responsable del teatro debía poner mucho celo en presidir las primeras representaciones de las piezas nuevas con el fin de evitar los alborotos por el partidismo existente en los corrales.

Restablecido el orden absolutista de Fernando VII, se estableció una feroz censura que abarcaba todos los ámbitos de la vida social (Freire López, 2001, 2008; Romero Peña, 2006, 2007).¹⁷ Intereses personales y generales por tanto se mezclaban de continuo en el

¹⁷ Para otras ciudades: Sevilla: Aguilar Piñal (1964, 1974), Plaza Orellana (2007); Cádiz: Romero Ferrer (2002, 2004).

ejercicio de la censura teatral, y también en el plano estético, ya que la idea de utilidad social defendida para el teatro la identificaban estos censores sobre todo con su visión neoclásica del mismo.

Era un frente entre varios otros, ya que los literatos mantenían también una pugna con los *autores* o directores de los teatros y con los cómicos. Los *autores* cortaban y enmendaban los dramas según les parecía y sin que los escritores pudieran hacer nada para evitarlo, ya que normalmente la propiedad de los textos pertenecía a las compañías una vez adquiridos a sus creadores. Son conocidas las gestiones de Leandro Fernández de Moratín intentando controlar los montajes de sus piezas (Herrera y Navarro, 1996b, 1996c). Los *autores* obstaculizaron cuanto pudieron también las reformas cuando se trataron de introducir enseñanzas de la declamación que chocaban con sus hábitos. Es sabido como Louis Reynaud fue boicoteado en Madrid (Deacon, 1991). La educación de los cómicos suponía su domesticación, que se lograría paso a paso en parte durante los decenios siguientes, lo que dio lugar a una abundante literatura (Larraz, 1980; Rubio Jiménez, 1988, 2002).¹⁸

Queda por estudiar cómo fue incidiendo en su respeto por los dramas su mejor formación y la progresiva consideración de su trabajo como un arte lo que redundaría en una mayor disciplina y respeto hacia los dramas que representaban. Su peculiar situación hizo que boicotearan también muchas de las reformas intentadas en nombre de una supuesta *declamación española* que se ponía en entredicho con los nuevos repertorios. Historiar su trabajo es tarea imposible. No se trata solamente de que vulneraran los textos sino que declamados estos, el énfasis o los gestos los dotaban de significados imprevistos que traían a maltraer a los encargados de velar por el orden público en los teatros. Las tradicionales reservas morales se fueron suavizando y su situación cambiaría cuando las Cortes de Cádiz les concedieron la categoría de *ciudadanos* en 1812 y ellos colocaron una placa en la puerta del teatro con esta inscripción: «Al Congreso nacional, que en su Inmortal Constitución, ha reintegrado a los Españoles en sus derechos de ciudadanos. Los cómicos agradecidos. Año MDCCCXII, v de la guerra contra la tiranía» (Vellón, 1995). Vamos conociendo su mundo y sus avatares gracias a estudiosos como los citados y a Joaquín Álvarez Barrientos (1987, 1988, 1997, 1999).

LA RECEPCIÓN TEATRAL: SOCIABILIDAD Y CENSURA. LA POLICÍA DE TEATROS

La censura, como se va viendo, cuestiona lo más esencial del teatro: su carácter revelador y desvelador del juego de apariencias en que consisten los comportamientos de los seres humanos en la sociedad. Trata de neutralizarlo y de desvirtuarlo, controlando la imagen que ofrece el espejo del escenario. La misión del cómico —cuando no está domesticado— es ir *tirando*, destruyendo las apariencias en que se funda la convivencia y propiciando que los espectadores se enfrenten consigo mismos a través de las ficciones. Espejo de las costumbres. De aquí su dimensión moral y la pelea entre el mostrar lo que es y lo que debe ser que está en la base del teatro burgués según mostró hace años Juan Carlos Rodríguez (1984: 124-192).

Espejo también del confort social: la imagen física del teatro devuelve una imagen de la sociedad con su jerarquización y sus contradicciones. Su reforma es como la reforma de

¹⁸ Contienen abundante información las ediciones que se han publicado en los últimos años de algunos tratados de declamación: Prieto, Andrés (2001), *Teoría del arte dramático*, Madrid, RESAD-Fundamentos. Edición de Javier Vellón Lahoz. Bastús Y Carrera, Vicente Joaquín (2008), *Tratado de declamación o Arte Dramático*, Madrid, RESAD-Fundamentos. Edición de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla. Romea, Julián (2009), *Ideas generales sobre el Arte del teatro para uso de los alumnos de la clase de Declamación del Real Conservatorio de Madrid y Los héroes en el teatro*, Madrid, RESAD-Fundamentos. Edición de Jesús Rubio.

la propia casa. Los teatros de los Reales Sitios y su programación transmitían una imagen de la monarquía; los teatros públicos debían transmitirla de la sociedad civil mejorando paulatinamente y desterrando su ranciedad. La tramoya teatral en sentido amplio no es solo cuestión externa sino algo más. Meter al público en el teatro es meterlo en casa. Dejarlo fuera es rechazarlo del ceremonial social. Pero una vez dentro el público se forma *opinión* con lo que va viendo, acepta o censura.

La organización material de la función y todo lo que la rodea es una forma de generar modelos y educación. Al teatro se iba no solo a oír sino a ver y a ser visto, a ser espectadores y espectáculo. La reglamentación de los comportamientos será por ello fundamental y un ejercicio censorial más extendido ahora a los espacios de la sociabilidad, a los espacios de la formación y de expresión de la opinión (Álvarez de Miranda, 1988: 45-66; Andioc, 1987). La gran preocupación de los ilustrados por la policía de los espectáculos, por su funcionamiento minuciosamente ordenado, era otra forma de ejercicio del poder. Los documentos de la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, de Cotarelo, muestran con contundencia esta voluntad ordenadora. Otro tanto sucede con las reglamentaciones de los bailes de máscaras, absolutamente reglados en todos sus detalles y clasistas (Rubio Jiménez, 1994). Kany o Domergue han mostrado la importancia del papel jugado en la ordenación policial de los coliseos por los jueces protectores (Kany, 1933; Domergue, 1988). Sus testimonios son fáciles de ampliar y enriquecer además tras la publicación de las memorias de José Antonio Armona y Murga o en fecha más cercana las del actor Rafael Pérez durante los levantamientos madrileños de 1808 (Armona y Murga, 1988; Pérez, 2008).

Y surge otra cuestión aún más apasionante: los teatros fueron vistos cada vez más como casas donde se mostraba la identidad nacional. El tema atraviesa las disputas a lo largo del siglo XVIII: restaurar el teatro del pasado era sentido como una restauración de la nación. Y había que hacerlo de tal manera que los extranjeros no se llevaran del país una idea de que los españoles eran *bárbaros* e ignorantes viendo absurdos y disparates en los escenarios como sostuvo Blas Nasarre a mediados de siglo (Nasarre, 1749). La regeneración del país pasaba por la regeneración del teatro pasado y no deja de ser paradójico que en los decretos napoleónicos para la mejora del teatro se destacara con tanta nitidez el teatro de la nación, dando ya el paso hacia la creación de un teatro oficial sobre el que se publicaron algunas disposiciones en el *Diario de Madrid*. Se distinguía ya entre el teatro nacional y el italiano y el 29 de mayo de 1810 vio la luz un segundo decreto fundamental para entender la idea de hacer visible la tradición a través del teatro. Es breve pero rotundo:

D. JOSÉ NAPOLEÓN por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, rey de las Españas y de Indias. Queriendo erigir un monumento en honor de los fundadores de la escena nacional: visto el informe de nuestro Ministerio de la Interior, hemos decretado y decretamos lo que sigue:

ART. I: Se colocaran a un lado y a otro del proscenio del teatro de Príncipe los bustos de Lope de Vega y de don Pedro Calderón.

II: A los lados del proscenio del teatro de la Cruz se colocarán igualmente los bustos de Guillén de Castro y de don Agustín Moreto.

III: El producto de las representaciones de ambos teatros el día de la instalación de los bustos y el de las que se hagan todos los años en el aniversario de esta ceremonia, se destina a favor de los descendientes de los citados poetas.

IV: Nuestro Ministerio de lo Interior queda encargado de la ejecución del presente decreto = Firmado YO EL REY = por su S. M. su Ministro Secretario de Estado = Firmado = Mariano Luis de Urquijo.

La tradición se hace visible. El teatro nacional compone una galería de hombres célebres y por tanto ejemplares. ¡Cuántas cosas se pueden hilar a partir de aquí! Pero es necesario concluir ya.

No se puede suscribir la afirmación de Ortega y Gasset de que la historia moderna de España se reduce a la historia de su resistencia a la cultura moderna, pero ciertamente, los filtros han sido muchos y espesos. Con frecuencia solo finos hilillos de lo nuevo pasaban por ellos en los teatros. En todo caso, uno de los lastres mayores que heredó el siglo XIX de los fracasados intentos de reforma del teatro es que su consideración moral —identificando todavía moralidad con moralidad religiosa ortodoxa— continuó siendo un argumento fundamental en la valoración del teatro, con harta frecuencia el argumento decisivo a la hora de apoyar o defenestrar una pieza. Y no hablo ya de instancias religiosas o cercanas, sino de la crítica en general, porque nunca hubo periodos prolongados de apertura al exterior y sí permanentes procesos de involución. No se llegó a conformar un teatro moderno porque faltaron espacios de sociabilidad libres donde exponer y discutir todas las opiniones. Y modernidad es sinónimo de libertad de opinión. Al final, la cuestión es siempre la misma: el carácter especular del teatro y por tanto ilusión, imitación, engaño. Vale todavía la afirmación de Nicolás F. de Moratín:

Es el Teatro como un espejo, en el qual vemos los sucesos que han pasado en el Mundo, y los fingidos; pero con tal propiedad y viveza, que enamoradas nuestras potencias y sentidos, juzgamos lo representado como verdadero, sin que haya el menor indicio por donde se conoce que aquello es Farsa, para lo qual ha de ayudar el Teatro con las decoraciones correspondientes, los Actores con los trages, acción, gesto, etc. y el Poeta con el Drama, según las reglas del Arte.

Esta es la verdad de la mentira del teatro: es un espejo donde pueden aparecer con tal viveza los sucesos representados, que se juzguen verdaderos. En ello reside su peligro y su virtud que lleva siglos enfrentando a unos y otros, más puritanos en el fondo de lo que quisieran admitir y sobre todo, preocupados por controlarlo supeditándolo a sus intereses.

El fracaso del programa ilustrado en el teatro español del siglo XVIII fue que no se logró convertir los teatros españoles en espacios de opinión suficientemente abierta. Ganaron quienes se aferraban a una visión de la sociedad basada en creencias y no en opiniones y esa es la diferencia entre una sociedad tradicional y una sociedad moderna. El creyente impone, el que opina, simplemente propone. Pérez Galdós expresó bien esta idea en su discurso de contestación a Pereda cuando este ingresó en la Real Academia. Don Benito tenía ganas de mostrarle el desacuerdo en que había transcurrido su amistad durante años, pero también cómo se había esforzado por salvarla. Y se lo dijo así:

Con múltiples ejemplos, bien lo sabéis, la vida nos enseña que los más vivos y durables afectos deben su firmeza a una ponderación feliz entre la comunidad de gustos, reforzada por afinidades de un orden moral, y la discrepancia de opiniones, que si son profesadas con honrada convicción, dan a los caracteres el vigor de que los sentimientos se nutren. Recuerdo que en los primeros tiempos de nuestro trato, veinticinco años ha, cuando hablábamos de cosas literarias, o de las varias cuestiones políticas y sociales que con ellas se relacionan, tan pronto veíamos confundidas nuestras almas en fraternal concordia, como separadas por profundo y ancho surco que yo no veía manera de llenar. Nuestras sabrosas conversaciones terminaban a menudo con disputas, cuya viveza no traspasó jamás los límites de la cordialidad. No pocas veces, llevado yo de mi natural conciliador, cedía en mis opiniones. Pereda

no cedía nunca. Es irreductible, homogéneo, y de una consistencia que excluye toda disgregación. Más fácilmente conquistaba él en mí zonas relativamente vastas, que yo en él pulgadas de terreno. Pero esas extensas zonas, justo es decirlo ingenuamente, las volvía él a perder en cuanto nos separábamos, y la pulgada de terreno, si acaso lograba yo ganarla con gran esfuerzo era recuperada por mi contrario, y a la primera entrevista nos encontrábamos lo mismo, siempre lo mismo; él con sus creencias, yo con mis opiniones. Y empleo con toda intención estos dos términos, creencias y opiniones, para indicar con ellos que Pereda me llevaba la ventaja de no tener dudas. Ved aquí también la diferencia capital entre nuestros caracteres considerados literariamente: Pereda no duda; yo sí; siempre he visto mis convicciones oscurecidas en alguna parte por sombras que venían no sé de dónde. Él es un espíritu sereno, yo un espíritu turbado, inquieto. Él sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos mientras él afirma, buscamos la verdad, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar, y se recrea en su tesoro de ideas, mientras nosotros, siempre descontentos de las que poseemos, y ambicionándolas mejores, corremos tras otras, y otras, que, una vez alcanzadas, tampoco nos satisfacen.

El esfuerzo por crear una sociedad tolerante, con diferentes puntos de vista pero capaz de convivir esa es la gran cuestión pendiente no ya en el teatro español del siglo XVIII, sino en la sociedad española hasta el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1964), *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*, Sevilla, Imprenta Provincial.
- (1974), *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo.
- (1986), «La polémica teatral de 1788», *Dieciocho*, 9, pp. 7-23.
- ALBIAC, MARÍA DOLORES (2007), «Viejos, niñas y cánones en el teatro de Moratín...», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 6, pp. 37-58. Monográfico: *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*.
- ALVARADO PLANAS, JAVIER (2007), *Justicia, libertad y censura en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Justicia-Boletín Oficial del Estado.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN (1988), «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 50, pp. 445-466.
- (1997), «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación», en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. Evangelina Rodríguez Cuadros, València, Academia dels Nocturns-Universitat de València, pp. 287-309.
- (1987), «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 455-477.
- (1999), «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15, pp. 29-50.
- (ed.) (2004), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Universidad de Cádiz y Biblioteca Nueva.
- (2006), *Los hombres de letras en el siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.
- (ed.) (2008), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI.
- ÁLVAREZ DE VALLADARES, JOSEPH (seudónimo de José Clavijo y Fajardo) (2000), *El Pensador*, Madrid, Joachim Ibarra, 1762-1767. Ed. facsímil en Universidad de Las Palmas.

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1988), «Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra “espectador” en el siglo XVIII», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Piovan Editore, Abano Terme, pp. 45-66.
- ANDIOC, René (1970), *Sur la querelle du Théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, Bibliothèque de L'École des Hautes Études Hispaniques.
- (1987), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 2ª ed. corregida y aumentada.
- (2005), *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (1975), «La Raquel de Huerta y la censura», *Hispanic Review*, pp. 115-139. (En 2005, pp. 389-414).
- (1989), «Lectures inquisitorielles de *El sí de las niñas*», *Cahiers de L'université de Pau*, 20, pp. 145-164. (En 2005, pp. 203-220).
- (2005), «La reforma teatral de 1799-1803». (En 2005, pp. 569-646).
- (1999), «El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, 22.2, otoño 1999, pp. 351-371. (En 2005, pp. 647-673).
- y COULON, Mireille (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, nº 7), 2 vols.
- ANGULO EGEA, María (2004), «De Moratín a Valle-Inclán: más de cien años de batalla teatral», *Cuadernos dieciochistas*, 5, pp. 123-145.
- (2006), *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio (1988), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, Vitoria, Diputación. Ed. de E. Palacios, J. Álvarez Barrientos y M. Carmen Sánchez García.
- BANCES Y LÓPEZ CANDAMO, Francisco (1970), *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, edición de Duncan W. Moir, London, Tamesis Book.
- BÉLORGEY, Jean (1987), «Un exemple des infortunes de la censure en Espagne: les traductions espagnoles de la *Zaïre* de Voltaire», *Crisol*, 7, pp. 11-31.
- (1999), «Traducción y censura. Una pieza ejemplar: *La Eugenia o el triunfo de la religión*», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 407-414.
- BOLAÑOS, Piedad (2001), «El Duque de Rivas y su tragedia *Ataulfo*. Contribución al estudio de la censura teatral sevillana en el siglo XIX», en *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 379-396.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1965), «Línea de aduanas para géneros dramáticos», en *Obra dispersa*, 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 418-419. Edición de J. M. Rozas y J. Mª Díez Taboada.
- BUSQUETS, Loreto (1990), «La tragedia neoclásica española y el ideario de la revolución Francesa», en *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 87-127. Ed. L. Busquets.
- (ed.) (1990), *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni.
- CABAÑAS, Pablo (1944), «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*, v, pp. 63-102.
- CALDERA, Ermanno (1985), «L'inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo ottocento», *Letterature* (Genova), 8, pp. 27-42.
- (ed.) (1991), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- CAMBRONERO, Carlos (1896), «Un censor de comedias. Apuntes para una historia del teatro», *Revista Contemporánea*, 101, pp. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502.
- (1899), «Cosas de antaño: la censura de teatros», *Revista Contemporánea*, 578, diciembre, pp. 594-605.

- CANTERO GARCÍA, Víctor (2002), «El oficio de censor en nuestra historia literaria (siglos XVIII-XIX): Estudio y consideraciones de la censura dramática en la España decimonónica», *Letras de Deusto*, 96-2, pp. 63-89.
- CARNERO, Guillermo (1982), «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Anales de la Universidad de Alicante*, 2, pp. 291-317.
- (ed.) (1990a), Ignacio de Luzán. *Obras raras y desconocidas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- (ed.) (1996), Ignacio García Malo, *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*, Madrid, Cátedra.
- CARO BAROJA, Julio (1972), *Inquisición, brujería y criptojudasismo*, Barcelona.
- (1982), *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid.
- (1987), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1897), *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.
- (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez.
- (1997), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Edición facsímil de J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada.
- CUEVAS, Cristóbal (1989), «La Revolución Francesa en la literatura española del siglo XVIII», *Analecta Malacitana*, XII, pp. 49-78.
- DEACON, Philip (1970), «Cadalso, censor del Consejo de Castilla», *Revista de Literatura*, 75-75, pp. 167-174.
- (1991), «The Renoval of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776», *BHE*, 68, pp. 163-172.
- (1991), «Golden Age Drama in an Eighteenth-Century Context: The Debate on the Theatre in the Reign of Carlos III», en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, pp.73-82.
- (2001), «Un escritor ante las instituciones: el caso de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)», *Cuadernos dieciochescos*, 2, pp. 151-176.
- DEFOURNEUX, Marcelin (1973), *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- DEL RIO Barredo, María José (1986), «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania sacra*, XXXVIII, 71, pp. 279-330.
- DÉROZIER, Albert (1978), *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner.
- (1980), «El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernandez de Moratín*, Abano Terme, Piovan Ed., pp. 61-74.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos (1929), *Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección (1797)*, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23, pp. 245-284. Edición de Charles E. Kany.
- DOMÉNECH, Fernando (2003), *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.
- (2006), «Noticias sobre el arte de la declamación, de Carlos Latorre», en Ángel Martínez Roger (ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático*, Madrid, RESAD-SECC, pp. 219-231.
- DOMERGUE, Lucienne (1980), «Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Bolonia, Piovan Ed., pp. 93-106.

- (1981), *Tres calas en la censura dieciochesca: Cadalso, Rousseau, prensa periódica*, Université Toulouse-Le Mirail.
- (1980), «Nicolás de Moratín, censor», *Revista de Literatura*, 84, pp. 247-260.
- (1982), *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, Toulouse, CNRS.
- (1984), *Le livre en Espagne au temps de la Revolution Française*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- (1996), *La censura des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velázquez.
- (1988), «El alcalde de Casa y Corte en el “Coliseo”. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Ed., pp. 167-187.
- (2000), «El ministerio de Aranda y el control de libros e ideas. El ministro Aranda enfrentado con lo francés (1792)», en J. A. Ferrer Benimeli (ed.), *El conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 373-408.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1983 y 1984a), «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I y II)», *ALEC*, 2, pp. 117-196; y 3, pp. 207-284.
- (1984b), «Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español», *NRFH*, 33-1, pp. 213-217.
- DOWLING, John (1961), «The Inquisition appraises *El sí de las niñas*, 1815-1819», *Hispanic review*, XLIV-2, pp. 237-244.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (1991-1992), «Respuesta de Fray Diego José de Cádiz al regidor de una de la ciudades de España en torno a la ilicitud de las comedias», *Draco*, 3-4, pp. 207-251.
- EBERSOLE, Alva (1982), *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispánófila.
- EGUÍA RUIZ, Constancio (1928a), «Moratín, pretense censor de nuestro teatro», *Razón y Fe*, 84, pp. 275-288.
- (1928b), «Moratín, censor censurado de nuestra escena», *Razón y Fe*, 85, pp. 119-135.
- ESCOBAR, José (1982), «“Civilizar”, “civilizado” y “civilización”: una polémica de 1763», en *Actas del VII Congreso de la AIH en Venecia (1980)*, Roma, 1, pp. 419-427.
- (1990), «El teatro del Siglo de Oro en la controversia entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 155-170.
- ESQUER TORRES, Ramón (1965), «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo*, 2, pp. 187-226.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1998), «Una atribución a Forner: *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español (1790)*», en Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Regional de Extremadura, pp. 419-431.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Plan de reforma de los teatros españoles*. (Texto en Pablo Cabañas, art. cit. y Dowling, ed. cit.)
- (1970), *La comedia nueva*, Madrid, Castalia. Edición de John Dowling
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1996), *Desengaño al teatro español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador*, Madrid, 1762-1763, 3 vols. Edición moderna de David T. Gies y Miguel Ángel Lama en Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1970), «*El sí de las niñas*, de Moratín y la Inquisición», *Revista de Literatura*, XXXVII, 72-74, pp. 15-54.
- FERRER DEL RÍO, Antonio (1856), *Reinado de Carlos III en España*, Madrid, vol. IV.
- FORNER, Juan Pablo (1790), «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español», *La Espigadera*, 1, pp. 1-27. [Publicado anónimo]
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1988), «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, 1, pp. 127-145.

- (1996), «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, pp. 377-396; y en 2008, pp. 43-55.
- (2001), «Teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte (y el proyecto del reglamento redactado por Moratín)», en *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, II, pp. 761-774; y en 2008, pp. 83-95.
- (2008), *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2008), *El teatro en España entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique (2000), «El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)», *Revista de la Inquisición*, 9, pp. 7-68.
- GANELLIN, Charles (1994), *Rewriting theatre. The «comedia» and the nineteenth century «refundición»*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo y BURGOS RINCÓN, J. (1992), «Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVII y XVIII», *Historia Social*, 14, pp. 97-109.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (1990), *La retórica de las lágrimas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785), *Theatro Hespañol*, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978), *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de oro: los debates sobre la licitud del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier (2003), «El Discurso sobre hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos (1784) del duque de Híjar», *Dieciocho*, 26-2, pp. 295-315.
- GIES, David T. (1991), «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», *Teatro político spagnolo nel primo ottotento*, a cura di E. Caldera, Roma, Bulzoni Ed., pp. 43-62.
- (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GÓMEZ-REINO Y CAMOTA, Enrique (1977), *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1934-1941), *Historia de la censura. Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833)*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- (1931), «Ideas de Campomanes acerca del teatro», *BRAE*, 18, pp. 553-570.
- HABERMAS, Jürgen (1981), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ, Mario (1980), «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», *Revista de Literatura*, 84, pp. 185-220.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1996a), «Los planes de reforma del teatro en siglo XVIII», *El Mundo hispánico en el siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense, II, pp. 789-803.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1996b), «Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un Discurso dirigido a Armona», *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 529-541.
- (1996c), «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. Hacia los derechos de autor», *Revista de Literatura*, LVIII, 115, pp. 47-82.
- HOMEDO, Rafael María de (1979), «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII», en R. García Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, IV, Madrid, BAC, pp. 311-360.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de (1997), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, Cátedra. Edición de Guillermo Carnero.

- (1984), *Obras completas*, prólogo de José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- JUNTA DE DIRECCIÓN Y REFORMA DE TEATROS (1807): *Reglamento general de la Dirección y Reforma de teatro por Real Orden de 1806*, Madrid, Ibarra. (Lo recoge Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias*).
- KANY, Charles (1929), «Plan de reforma de los teatros Madrid aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, pp. 245-284.
- (1933), «Theatrical jurisdiction of the Juez Protector in XVIII Century Madrid», *Revue Hispanique*, LXXXI, pp. 382-393.
- LAFARGA, FRANCISCO (1982), *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- (1983 y 1988), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2 vols.
- (1990), «El teatro de la Revolución y la revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835», en Loreto Busquets (ed.), *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni Ed., pp. 129-146.
- (ed.) (1997) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.
- LARRAZ, Emmanuel (1977), «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, II, pp. 571-578.
- (1980), «Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XXème siècle», en Claude Dumas (ed.), *Culture et société en Espagne*, Université de Lille.
- (1974), «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en Provence, Université de Provence, pp. 126-137.
- (1987), *La guerre d'Indépendance espagnole au théâtre: 1808-1814. Anthologie*, Aix-en Provence, Université de Provence.
- (1988), *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en Provence, Université de Provence.
- (1991), «El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal», en Ermmano Caldera (ed.), *Teatro político español del primer ottotento*, a cura di E. Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 105-124.
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (1996), «Censura civil e integración nacional: el censor ilustrado», en *El Mundo hispánico en el siglo de las luces*, II, pp. 855-867.
- MARAVALL, José Antonio (1977), «La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, I, pp. 79-104.
- (1980), «Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín», *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Piován Editore, Abano Terme, pp. 163-192.
- (1988), «Política directiva en el teatro ilustrado», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Piován Editore, Abano Terme, pp. 11-30.
- (1982), «La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración», *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, II, Valencia, pp. 617-642. Y en Carmen Iglesias (ed.) (1991), *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, pp. 384-405.
- MÁRQUEZ, Antonio (1980), *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus.
- MARTÍN VEGA, Arturo (1993), «La polémica de 1682 acerca de la licitud del teatro en España: orientación bibliográfica», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 17, pp. 125-134.
- MERCADER RIBA, Juan (1983), *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Estructura del estado español bonapartista*, Madrid, CSIC.

- MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa (1991), «Gaspar Melchor de Jovellanos: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*», *Epos*, 7, pp. 353-367.
- MORGADO, Arturo (2004), «Los romances de censores en la España del siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 5, pp. 123-145.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2003), «Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura», *Las puertas del drama*, 15, pp. 19-25.
- NASARRE, Blas (1749), *Disertación sobre las comedias de España, que sirve de prólogo a la reimpression de las comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid.
- NIPHO Y CAGIGAL, Francisco Mariano (1994), *Idea política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el magistrado y pueda constituirse por modelo de todos de Europa...* (1769), Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses. Ed. de Christiane España y prólogo de Lucienne Domergue.
- (1996), *Escritos sobre teatro, con el sainete El tribunal de la poesía dramática*, Teruel, Instituto de estudios Turolenses. Edición de María Dolores Royo Latorre.
- PALACIOS, Emilio (1990), «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 43-64.
- (1983), «La descalificación moral del sainete dieciochesco», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 215-230.
- (1990), «*Diario de las Musas*: Una propuesta de reforma del teatro español a finales del siglo XVIII», en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, Madrid, pp. 345-356.
- y ROMERO FERRER, Alberto (2004), «Teatro y política (1789-1833). Entre la revolución francesa y el silencio», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 185-242.
- PELLICER, Casiano (1975), *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas. Reales resoluciones y providencias del consejo supremo sobre comedias*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols. Edición parcial moderna a cargo de José María Díez Borque en Barcelona, Editorial Labor.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (1992), «Reductos judaizantes en el siglo XVIII. El Tribunal del Santo Oficio en Murcia»; *Revista de la Inquisición*, 2.
- (1996), «Inquisición y moralidad pública en la España del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 5, pp. 293-302.
- PÉREZ, Rafael (2008), *Madrid en 1808. El relato de un actor*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes. Edición de J. Álvarez Barrientos, Ana Isabel Fernández Valbuena y Ascensión Aguerri Martínez.
- PÉREZ GARZÓN, Sisinio (ed.), (2000), *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*, Barcelona, Crítica.
- PINTO CRESPO, Virgilio, «El aparato de control censorial y las corrientes doctrinales», *Hispania sacra*, XXXVI.
- PLANO, Juan Francisco (1798), *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa.
- PLAZA ORELLANA ROCÍO (2007), *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- PRADO, Ángel de (2002), «El tribunal de la Inquisición de Valladolid y el control de las ideas en la España del siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 3, pp. 13-31.
- PROFETI, Maria Grazia (1988), «Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual», en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII (Bologna 15-18 de octubre de 1985)*, Abano Terme, Piovan, pp. 333-350.

- REYES PEÑA, Mercedes y REYES CANO, Rogelio (1984), «Algunas muestras de la relación Política-teatro durante el sexenio absolutista en Sevilla (Datos para una historia del teatro en Sevilla en el siglo XIX)», *Archivo Hispalense*, 206, pp. 41-61.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1986), «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en *La Ilustración. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante 1-4 de octubre de 1985*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, pp. 189-196.
- (1988), «García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII», *Revista de Estudios Extremeños*, 44-II, pp. 449-464.
- (1990), «La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, pp. 65-75.
- RIVAS, Asunción (1997), «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», *Anuario de Estudios de Filología*, xx, pp. 391-408.
- (2001), «A vueltas con la censura en el siglo XIX: un nuevo drama inédito y reprobado», *Anuario de Estudios Filológicos*, xxiv, pp. 397-408.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1984), «Escena árbitro / estado árbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)», en *La norma literaria*, Granada, Diputación de Granada, pp. 124-192.
- (1991), *Moratin o el arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC.
- (2004), «La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX», en María José Vega (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel Editorial, pp. 229-267.
- ROGERS, Paul Patrick (1929), «The peninsular war as a source of inspiration in the Spanish drama of 1808-1814», *Philological Papers*, 8, pp. 264-269.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1987), «Censura inquisitorial y licitud moral del teatro», *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Academia Alfonso el Sabio, vol. II, pp. 1437-1458.
- (1991), «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, 1, pp. 63-104.
- (1997), «Don Antonio Valladares de Sotomayor y la Inquisición murciana: censura inquisitorial y polémica sobre la licitud del teatro», *Revista de la Inquisición*, 6, pp. 45-72.
- (1998), «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 7, pp. 119-136.
- ROMERO FERRER, Alberto (1991), «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1, pp. 105-128.
- (1999), «La ficción de la historia en los orígenes del Romanticismo español. La recepción gaditana de *El Duque de Viseo* de Quintana (1801-1815)», *Historia, memoria y ficción*, Cádiz, Universidad de Cádiz, coord. de Alberto González Troyano, pp. 363-369.
- (2002), «Censura y represión: sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VII (1814-1833)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10, pp. 105-121.
- (2002), «Fuentes literarias para el estudio de las Cortes de Cádiz: historia y política desde la República de las Letras. Bibliografía», *Cuadernos dieciochistas*, 3, pp. 181-206.
- (ed.) (2007), *Las lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura (Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6).
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2004), «Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801-1805)», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 12, pp. 27-60.
- (2006), *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, FUE.

- (2007), *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, FUE.
- ROSSI, Giuseppe Carlo (1967), «Calderón en la polémica del XVIII sobre los autos sacramentales», *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos)*, Madrid, Gredos, pp. 9-40.
- ROZAS, Juan Manuel (1965), «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 2, pp. 247-273.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1984), «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40, pp. 193-231.
- (1988), «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Y. Lissorgues, Barcelona, Anthropos, pp. 257-285.
- (1994), «El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet*, VI, pp. 175-201.
- (1998), *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja.
- (2002), «Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX», *ADE Teatro*, 92, pp. 120-129.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1940), *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (ed.) (1996), *El teatro del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 2 vols.
- (2000), *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el romanticismo. Las musas de guardilla*, Lleida, Ed. Milenio.
- (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.
- SALGUES, Marie (2008), «La Guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en *Sombras de mayo*, ed. cit., pp. 267-288.
- SERRANO Y SANZ, M. (1906 y 1907), «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15, pp. 28-46, 244-259, 387-402. Y 16, pp. 108-116 y 206-218.
- SIERRA CORELLA, Antonio (1947), *La censura de libros y papeles en España y los Índices y Catálogos españoles de libros prohibidos*, Madrid.
- SILVA Y FERNÁNDEZ, Agustín de (1788), «Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político», *Correo de Madrid*, III, números 157-160, abril-mayo.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2006), «La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación», en *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático*, Ángel Martínez Roger ed., Madrid, RESAD-SECC, pp. 33-75.
- SUÁREZ, Ana (1993), «Bances Candamo. Hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura*, 109, pp. 5-53.
- SUBIRÁ, José (1932), «La Junta de Reforma de Teatros, sus antecedentes, actividades y consecuencias», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museo*, XXXIII, pp. 19-45.
- TRAVERSA, ENZO (2007), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons.
- VELASCO, Eva (2003), «Fundamentos históricos y principios ideológicos en el intento de reforma de la censura previa en el siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 4, pp. 123-134.
- VELLÓN, Javier (1995), «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia e el siglo XIX», en *El siglo XIX y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 370-376.
- ZAVALA, Iris (1984), «Viaje a la cara oculta del setecientos», *NRFH*, XXXIII-1, pp. 4-33.
- (1985), «La Inquisición: lector privilegiado del discurso autoritario en el setecientos», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid.

- (1987), «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5, pp. 147-157.
- (1988), «La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII», *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Piovan Editore, Abano Terme, pp. 399-415.