

# Censura y decoro: la autocensura en los manuscritos e impresos teatrales en la España de finales del siglo XVIII

ÓSCAR RUIZ HERNÁNDEZ  
*University of Massachusetts Lowell*

Desde una perspectiva actual, el término «censura» puede provocar un sentimiento de repulsa por sus connotaciones de represión política, pero si aplicamos esta percepción en el siglo XVIII, estaríamos cometiendo un anacronismo histórico, ya que en su forma más básica se trataba de una barrera de los gobiernos ilustrados para proteger la ley, la moralidad y el buen gusto (Bragado y Caro, 2004: 572). Más específicamente en el ámbito teatral, como nos recuerda Jesús Rubio, lo interesante de los textos dramáticos, con relación a su censura, es que normalmente no siguen los mismos trámites administrativos como cualquier otro libro, ya que, en su dimensión como espectáculo, no siempre tenía prioridad el imprimirlos. Así, de los textos dramáticos «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» (Rubio, 2013: 67).

Igualmente, la censura, y la autocensura, a finales del siglo XVIII tenían el objetivo de mantener el orden público y, por ello, afectaba también al proceso por el cual una obra de teatro pasaba desde que el autor la concebía hasta que el público tenía acceso a ella en la representación. En ese, a veces, largo proceso, la censura no debía entenderse tampoco como una simple limitación del contenido, sino como una parte más en la edición y la calidad de los textos, labor que se lleva a cabo ahora en las editoriales. Los censores literarios eran objetivos, aunque, por supuesto, como señala Rubio, el buen gusto ilustrado y la censura son inseparables «de la idea misma de crítica, ya que esta discrimina y categoriza, afirma y niega» (2013: 60). Jerónimo Herrera Navarro considera, pues, acertadamente, que estos censores y críticos literarios «condicionaron y encauzaron el devenir de la creación dramática a lo largo de todo el siglo», imponiendo no solo «sus concepciones estéticas y literarias», sino también «una determinada moral» y unos «valores acordes con la política gubernamental», con lo que señalaron así el inicio de «la práctica censoria claramente política del siglo siguiente» (2012: 205).

En este artículo se presentarán cinco ejemplos de piezas dramáticas en las que se evidencia la cuidada lectura y edición a la que fueron sometidas, no solo por los censores, sino también por sus autores o compañías teatrales para su representación. Cuestiones de tipo sexual, el color de piel de los personajes, la discapacidad o la violencia conyugal son objeto de reflexión en las obras examinadas, cuyos versos son a veces expurgados por la censura civil y religiosa, pero en otras ocasiones no está tan claro el autor de las enmiendas. La información extraída de las licencias teatrales, así como de las numerosas anotaciones al margen y tachaduras en los manuscritos y apuntes de teatro,<sup>1</sup> ponen de manifiesto el interesante papel de la autocensura de las propias compañías de actores en el complicado entramado de la maquinaria censora. Este estudio de la censura y autocensura teatrales nos permite entender mejor qué fue aceptable y qué no en la España de finales del siglo XVIII y, en palabras de Rubio, resulta «muy revelador para la construcción de la historia de las mentalidades de aquel siglo» (2013: 58).

Ya desde antiguo, la censura de los teatros estuvo en manos del Consejo de Castilla (Rumeu, 1940: 96), y en el siglo XVIII, el aparato censor se hizo aún más complejo, delegándose su autoridad cada vez en más intermediarios. Al final del siglo, los esfuerzos por aunar esta responsabilidad en una Junta Directora general formada a finales de siglo por el Gobernador del Consejo, Leandro Fernández de Moratín y Santos Díez González, quedaron en nada ya que la Junta fue disuelta y devuelta la autoridad censora a los ayuntamientos en 1806 (1940: 97-98). La complicada cadena de poder entre las diversas instituciones delegadas y el Consejo de Castilla se evidencia, apunta Elena de Lorenzo Álvarez, cuando «las instituciones delegadas indican a los censores en qué han de reparar y en qué no y explicitan cuál entienden que es su papel», pero el Consejo puede decidir «en sentido contrario a lo que los censores indican, porque en el fondo solo ha delegado la censura y es quien finalmente concede o deniega» (2021: 97). Es más, en la segunda mitad del siglo XVIII, dada «la ideología regalista, meritocrática e intervencionista de la Ilustración», los autores terminaban «apelando al *rex ex máquina*, conscientes de que la censura no es más que una *regalía* de la corona delegada en otra autoridad [...], y por eso algunos autores terminan apelando a él, para que se les permita publicar o para impedir que otros lo hagan» (Lorenzo, 2021: 97).

Antonio Roldán explica cómo el teatro tenía tres tipos de censuras sucesivas: una eclesiástica y otra civil, ambas de carácter represivo por ser previas a la representación. Por último, el Corregidor es quien debe autorizar la representación después del siguiente proceso: «primero la [censura] eclesiástica del Ordinario (nunca in-

<sup>1</sup> He de agradecer al personal de la Biblioteca Nacional de España y muy especialmente al de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid su inestimable colaboración para acceder a los textos y a los apuntes teatrales manuscritos de las obras que aquí analizo.

quisitorial); después la civil la cual es normalmente doble, fraile y Corrector oficial» (1998: 125). Roldán, no obstante, nos recuerda que la obra podía ser interrumpida y cancelada su representación si era delatada ante el Tribunal Inquisitorial. De esta manera, es «entonces y solo entonces cuando puede hablarse de la Censura propiamente inquisitorial como expediente que se abre por delación con posterioridad a la representación interrumpiéndola casi siempre» (Roldán, 1998: 126).<sup>2</sup>

A lo largo del siglo, la censura que se hacía de los teatros venía a tener como objetivo, por tanto, resume Jerónimo Herrera Navarro, mantener un equilibrio entre un control de la moralidad y asegurar las necesidades de cada una de las partes interesadas: la Iglesia, para las cuestiones religiosas y morales; el Estado, para mantener la ley y el orden público, así como las buenas costumbres; el Ayuntamiento, para recaudar los ingresos económicos empleados en los hospitales; y, finalmente, el público, que buscaba divertirse en su tiempo de ocio (2012: 205). Así, las propias compañías también contribuían en la corrección de los textos con su granito de arena para asegurarse de que el público los aplaudiera y poder aumentar de esta forma la recaudación. No olvidemos, subraya Rubio, que «todos los que intervienen en la creación de un espectáculo son censores antes de que el telón se levante» (Rubio, 2013: 59).<sup>3</sup>

Empezando por orden cronológico, este estudio comenzará con un claro ejemplo de por qué la siguiente obra fue censurada, quizá por el mismo director de escena. La comedia en un acto de Sebastián Vázquez *El negro esclavo* fue representada en el Teatro del Príncipe del 16 al 18 de septiembre de 1776 con un total de tres funciones que aportaron unos ingresos de 4350, 2185 y 1884 reales, respectivamente (Andioc y Coulon, 2008). En esta, Trobante, el protagonista, es un esclavo negro quien, aunque al principio parece otro héroe virtuoso de la *comédie larmoyante*, pronto se convierte en el villano de la obra por motivo de su lujuria. Después de enamorarse de la esposa de su nuevo amo, entra de noche en su casa en ausencia de este y, cubierto por la oscuridad de la noche, se aprovecha de las circunstancias para fingir ser su amo e intentar pasar la noche con su esposa. Al final es descubierto y confiesa, tras lo cual es apuñalado por la esposa de su amo, cumpliendo así su venganza.

Dejando a un lado lo poco verosímil de la escena, porque la esposa no reconoce a su marido a la hora del acto sexual solo por la ausencia de luces, esta escena de adulterio involuntario es censurada de dos maneras diferentes. En primer lugar, Trobante,

<sup>2</sup> Aclara Roldán que la censura de la Inquisición se limitaba a las siguientes circunstancias: (1) las cosas opuestas a la fe católica (errores dogmáticos), (2) enderezar las buenas costumbres (moral cristiana), y (3) asuntos sobre las regalías de su majestad (1998: 120).

<sup>3</sup> Sobre el funcionamiento de la censura en el siglo XVIII, además de las citadas, reseño otras obras de referencia; sobre aspectos generales, los libros de Domergue (1996), Conde Naranjo (2006) y el coordinado por Durán López sobre instituciones censoras (2016). Sobre traducciones y censura de obras extranjeras, remito a García Garrosa (2012); y para un compendio de toda la legislación en España y América, a los dos volúmenes de Reyes Gómez (2000).

el esclavo, se duerme tan pronto como entra en el dormitorio por lo que no se deja claro si se consuma el acto incriminatorio o no. En segundo lugar, en el manuscrito B, la «cama imperial» donde está recostado Trobante es sustituida por una silla, en un intento obvio de reducir la alusión directa al adulterio y al acto sexual, seguramente acentuada esta transgresión del decoro por ser una persona de color, al que la esposa llama «monstruo» en diversas ocasiones (Ms. B, fol. 18r). Esta corrección de la cama por la silla, sin embargo, se olvidará posteriormente en otras ocasiones en las que se menciona en el manuscrito B, pero claramente fueron debidamente corregidas porque no aparecen en los otros manuscritos.

En este caso, la censura o autocensura de los propios comediantes se debió por motivo de la inmoralidad del adulterio, agravada por supuesto por una cuestión racial por el color de piel del culpable. Pero no siempre debieron ser los casos tan evidentes. Como indica Christian Peytavy en cuanto a la censura civil y religiosa, los censores se mostraron «más o menos sensibles» según qué temas. Por ejemplo, un censor se ensañaba «contra cualquier uso de la palabra Dios, por muy banal que sea» y así, un «Locos, a Dios», lo substituyó por un simple «¿Os vais?» (Peytavy, 2017). Otro censor, sin embargo, estaba empeñado en evitar cualquier contacto entre actores y actrices si no estaban casados o no eran familia, por lo que tachaba toda escena en la que hubiera incluso abrazos (Peytavy, 2017).

Por supuesto, los censores también se cuidaban mucho de tachar todas aquellas alusiones sexuales metafóricas, aunque algunas consiguieron pasar el escrutinio. Este es el caso de las transgresiones de la moral que ocurren en piezas como *El picapedrero* y *El mal casado*, ambas de Ramón de la Cruz y de 1767, *Chirivitas el yesero* (Vázquez, 1774), o *La duda satisfecha* (José López de Sedano, 1778); donde individuos de las clases elevadas se desplazan por Madrid o fuera de la Corte para ganarse los favores ilícitos de aldeanas y otras mujeres de clase inferior a cambio de bienes materiales, por lo que atentan contra la moral y la ética públicas.

En la última pieza mencionada, la exposición del problema se muestra de manera más o menos ficcional. En el sainete *La duda satisfecha*, estrenado el 6 de junio en el Teatro de la Cruz y representado otras muchas veces hasta 1806 (Andioc y Coulon, 2008); el alcalde sirve como juez del lugar para seleccionar los usos sociales correctos y separarlos de los inaceptables, y dirige una investigación en su pueblo para aclarar, como indica el título, una «duda», preocupado por una posible causa de inmoralidad. Así, se organiza una especie de asamblea o juicio, donde, después de aclarar que «en este pueblo / no hay toros, comedias, bailes, / diversiones o paseos, / edificios, ni otra cosa / que pueda causar recreo», pregunta a los convocados por qué «tanto frecuentan la Villa / diferentes madrileños», ya que «desde que ellos acuden, / a muchas mujeres veo / que andan ellas muy compuestas, / pero sus maridos hechos / un andrajo» (fol. 4r).

Dado el empleo humilde de sus maridos —Perucho es zurcidor, Manolillo, jornalero y Paco, carbonero—, no se entiende cómo sus esposas pueden exhibir esos vestidos de majas.<sup>4</sup> En seguida se entrevé la causa, pues a manera de acusados y testigos, el sainete se desarrolla como un juicio en el que los abogados y fiscales moderan los diálogos, defendiendo o acusando a los respectivos personajes (fol. 12v). Principalmente se acusa a las mujeres de adulterio y de la inmoralidad de su comportamiento, aunque estos hombres y mujeres, que forman parejas de matrimonios, se acusan de manera mutua de su precaria situación económica:

CLARA: No es eso, sino es que tú [a Paco]  
eres un borracho eterno,  
que lo que en una semana  
adquieres, en un momento  
lo gastas en la taberna;  
pero yo lo que granjeo  
con mi aplicación, lo guardo,  
y en mi decencia lo empleo.  
ALCALDE: ¿Lo que granjeas? ¿Pues tú  
en qué tratas?  
CLARA: Señor, vendo  
avellanas cuando vienen  
a la villa madrileños.  
ALCALDE: ¿Y eso da tanto de sí?  
Regidor, decid, ¿qué precio  
ponéis a sus avellanas? (fols. 6v-7r)

Cita que sigue con varios juegos de palabras con la expresión «vender con-postura» (fol. 7r), que alude a relaciones sexuales implícitas. Se comprende que son esos madrileños venidos de la Corte los que proporcionan esos ingresos extraordinarios a sus esposas, y se exponen varios ejemplos concretos, frecuentemente acompañados de chistes para disimular el hecho, como decir que les tocó la lotería gracias a un lotero de Madrid (fol. 7v). Entre otros casos, Inés, la esposa de Perucho, recibe a don Tadeo, un abogado de Madrid (fol. 8r), o al barbero, «su sustituto», en cuanto Perucho sale de su casa (fol. 10v).

Se podría pensar que esta escena citada anteriormente sobre las avellanas fuera motivo de censura, pero parece ser que fue una de las más celebradas, puesto que se

<sup>4</sup> Véanse las diferencias entre «majo» y «petimetre» y sus influencias mutuas en Martín Gaité (1972: 63-65; 84-86), así como la cuestión de género y otredad en el capítulo tercero del libro de Rebecca Haidt, ambos citados en la bibliografía.

conserva en una refundición de esta pieza dramática realizada por Enrique López Marín (1912). Esta nueva versión ya de principios del siglo xx y que denomina a este sainete como «clásico», dice en una nota inicial que en la edición se conservan un total de 36 versos de su original (1913: 4), los cuales aparecen subrayados, y podemos comprobar que se mantiene este chiste con las avellanas (1913: 13).

Sin embargo, las relaciones observadas en *La duda satisfecha* son claramente adúlteras o, en todo caso, ilícitas, pues las connotaciones sexuales de varios ejemplos no dejan lugar a «duda». Un pequeño fragmento es bastante significativo, marcado en el manuscrito con cierta confusión, pues no se sabe si debe ser el texto incluido o no, con una nota de «sí» tachada a la izquierda, y un «no» a la derecha tachado varias veces (fol. 11r). La cita hace referencia al apetito de la mujer por la «carne», dejando al marido solo los huesos (fols. 10v-11r) con una clara connotación sexual: «Perucho: Sí, señor, y por eso hay mil encuentros [o disputas], pues no me gusta que tenga a la carne tanto afecto» (fol. 11r).

El colmo de esta situación sobreviene cuando se descubre que la propia mujer del alcalde y sus hijas reciben en su casa también a estos indecentes madrileños, hecho que se certifica en una acotación posterior: «Mutación de sala; y con mucha bulla y fiesta, salen la alcaldesa y sus dos hijas, con los tres madrileños» (fol. 15r). La única solución posible se manifiesta de manera clara en el sainete: la respuesta violenta de los aldeanos que deben expulsar a los intrusos por la fuerza, donde incluso se pide su muerte a gritos, quizá como exageración cómica, del carácter bárbaro de las provincias en relación con las cuestiones de honor —sobre la relajación de las cuestiones de honor en la Corte, Martín Gaité (1972: 131-133)—.

Este sainete estuvo quizá sometido a un fuerte escrutinio, en especial por inclusión de la alcaldesa y sus hijas entre el grupo de mujeres indecentes, como indican las varias anotaciones en las que se indica que debe terminarse el sainete con las típicas expresiones de «perdonad nuestros defectos». Por ejemplo, en el manuscrito 14520/35/2 de la Biblioteca Nacional hay una pequeña hoja insertada entre los folios número 13 y 14, antes de que se aluda a la indecencia de la alcaldesa y sus hijas, en el que las mujeres ofrecen su arrepentimiento y el sainete termina pacíficamente: «Señores, por Dios se templen, / que nosotras ofrecemos / mejorar nuestra conducta [...] Fin» (fols. 13v-14r). O justo antes de que salga también la alcaldesa y sus hijas en una de sus fiestas y bailes con tres madrileños, donde se indica en una pequeña anotación que el sainete se termina (fol. 15r).

En esta pieza, al marcado ambiente popular castizo se le suma también la intención de utilidad de la ideología ilustrada, puesto que este sainete de carácter cómico buscaba una sátira de vicios generales, no de individuos particulares, como el propio alcalde deja saber al término del sainete, «porque el teatro es un puesto / respetable donde deben / corregirse los defectos, / sin nombrar en las ideas / determinados

sujetos; / haciéndolo así, se logra / la diversión y el provecho, / y en lo contrario se arriesga / la instrucción y el buen ejemplo» (fol. 17v).

En la tercera obra, no es el color de piel ni el adulterio la razón por la que se censuran algunos versos de la pieza, sino razones de índole de política económica. En las aprobaciones para la representación del sainete *La casa de Chinita* (1778), de José López de Sedano —para un estudio más detallado, Ruiz Hernández (2022)—, se indica que «podrá pasar» con tal de que «se omita lo que va tachado» porque no atenta contra «la santa religión y buenas costumbres» (Ms. Tea 1-154-19: fols. 19v-20r). En este sainete, el gracioso de la compañía teatral, Gabriel López, «Chinita», ante la baja asistencia de público y las penurias económicas, se marcha para montar un «taller del gusto del reino» (fol. 12v) en su casa, donde sirve como mecenas a otros trabajadores sin fortuna. Los versos tachados hacen referencia a labradores sin tierras propias que labraban tierras ajenas, los cuales podían quizá malentenderse como permiso para apropiarse de esas tierras (fols. 11v-12r). Sin embargo, lo curioso de este sainete está al final, donde en otros manuscritos conservados parece eliminarse una escena sin motivo aparente.

La escena eliminada a la que me refiero está justo antes del baile con el que terminan este tipo de piezas breves jocosas. En los otros dos manuscritos conservados (Tea 1-183-37 A y B), la escena en la que se menciona a una serie de trabajadores discapacitados parece omitirse, ya que el ms. B tiene las páginas finales cosidas, mientras que en el A están unidas por un alfiler. ¿Autocensura? ¿Falta de actores o imposibilidad técnica? No parece probable, pero sea lo que fuere, en ambos manuscritos se salta directamente a la música y baile finales. Analicemos la escena en sí — extraído este alfiler, pueden leerse fácilmente, por lo que sigo el ms. A para citar esta escena—. Cuando hacen sonar la campana en el taller porque es la hora de comer, con «música y zambra»:

*(Van saliendo los más que puedan con trajes que denoten haber estado trabajando y en ademán de ir a comer). [...]*

FIGUERAS: ¿Qué hace aquel cojo?

CHINITA: Se emplea  
en traer un organillo.

ESPEJO: ¿Y aquel sin brazos?

CHINITA: Da vueltas  
por la casa: es sobrestante [o capataz].

POLONIA: ¿Y aquel sin brazos ni piernas,  
que lo llevan entre cuatro?

CHINITA: Amiga, ¿si usted supiera  
lo que es ese hombre? Eso es mucho,  
ese es un pozo de Ciencias,  
ese dicta memoriales.

(Ms. A, fols. 17v-18r)

Observamos que el sainete incluye no solo a artistas y los controvertidos trabajos manuales «viles» (García Garrosa, 1993; Ruiz Hernández, 2023), sino que se representan estos trabajadores discapacitados como hábiles y no como mendigos, como sería lo normal en el teatro de la época. Esta escena es la más utópica de todo el sainete y que solo podemos entender por su clara intención cómica. Especialmente cuando el público presenció al último trabajador mudo:

UN MUDO: Ba. Ba.  
 FIGUERAS: ¿Y ese mudo en qué se emplea?  
 CHINITA: Enseña a un lorito.  
 ESPEJO: ¿El mudo?  
 CHINITA: Es que aprende a hablar por señas  
 con las garras, con el pico  
 y con un ba, ba que eleva.  
 (*La campana aprieta*).  
 (Ms. A, fol. 18r)

Con la nueva llamada de la campana para el descanso del almuerzo, se termina esta escena tan llamativa, y principia el baile final del sainete con música y despedida de los actores. Las dudas nos asaltan como críticos literarios actuales. Si esta escena fue eliminada, ¿cuál fue el motivo o quién editó el sainete? No parece motivo de autocensura, a no ser que hubiera una sátira personal velada hacia un individuo concreto que se nos escapa. Quizá fue el dramaturgo, para mantener el tono serio y utópico, aunque paródico, que se había mantenido a lo largo del sainete. Si se llegó a representar ante el público, lo cierto es que dado el momento sociohistórico en el que se estrenó el sainete, no parece que sea plausible la existencia de una intención de crítica social por parte del autor en esta escena de risa por motivo de la incompatibilidad entre la discapacidad del trabajador y su nuevo oficio en el taller.

Un ejemplo similar lo tenemos en el siguiente sainete de Sebastián Vázquez, *El obrador de sastres* (1778), específicamente en el manuscrito B, cuando los personajes salen a la feria que se celebra en la calle. Aparte de eliminar a algunos vendedores del diálogo, como al aguador o al choricero —quizá por falta de actores o por no extender demasiado la pieza— todas las escenas entre la «usía» y el «enfermo» se presentan tachadas.<sup>5</sup> Las interacciones entre estos dos personajes están claramente marcadas por la violencia hacia un enfermo, como en la primera escena tachada, donde se pre-

<sup>5</sup> En el manuscrito A se conservan las aprobaciones del final, donde se permite su representación sin ninguna reticencia, salvo en una donde se especifica que debe eliminarse lo borrado (Ms. A, fols. 16v-18r). Sin embargo, el manuscrito A es más corto que los otros tres conservados, y las escenas entre la usía y el enfermo no están tachadas.

senta al enfermo, lamentándose de frío y suplicando que se vuelvan a casa, pero la usía lo insulta y trata a empujones (Ms. B, fols. 15v-16v). Podríamos argüir que el motivo fue la falta de caridad cristiana, pero dado que seguramente tenía otra vez una intención cómica, no podemos afirmar rotundamente que este fuera el motivo de su supresión, aparte de que existen otras escenas aún más violentas e inquietantes protagonizadas por el loco cuando casi mata al sastre de un sablazo (Ms. B, fols. 13r-13v). Seguramente la razón fue que estos dos personajes eran marido y mujer, y no se podía representar a una esposa maltratando a su marido. La falta de piedad con el enfermo resulta en una escena bastante cruda:

ENFERMO: Hija...

USÍA: Anda, y chito. (*Dándole empujones para que entre*)

ENFERMO: Que me matas.

USÍA: Que te mueras.

ENFERMO: ¡Ay! Que perezco de frío.

USÍA: Anda, un rejón te metiera  
por el alma.

ENFERMO: ¡Ay, pobrecito!

(Ms. B, fols. 16r-16v)

Si la censura lo permitió, de nuevo nos preguntamos, ¿fue autocensura? ¿una mala recepción por parte del público? Está claro que el proceso de enmendar y considerar qué podía representarse y qué no llegó a formar parte del día a día de los dramaturgos, hasta el punto de producir parodias sobre el proceso de escritura, autocensura y edición de los textos dramáticos. En el último ejemplo que se analizará en este estudio, se puede comprobar hasta qué punto algunas obras podían extralimitar el buen gusto ilustrado, y, por tanto, debían ser expurgadas.

En el sainete de Juan Ignacio González del Castillo, *El médico poeta*, del cual conocemos una representación en Madrid en 1805 y otras varias en 1806 (Andioc y Coulon, 2008), la trama presenta a un médico, don Bruno, que quiere ser poeta dramaturgo y se pone a escribir una comedia totalmente disparatada. Este médico «autor» afirma orgulloso que de la comedia «cincuenta escenas/ llevo ya escritas» (fol. 2v), con lo que se resalta el tono paródico desde el principio del sainete. El personaje protagonista, el médico don Bruno, representa en este sainete a todos aquellos malos dramaturgos que no siguen la escuela del Neoclasicismo criticados por Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva o El café* (1792), en el personaje de Eleuterio.

El título de la comedia que está escribiendo es el siguiente: «Nacimiento, vida y muerte, / de la más fuerte gallega» (fol. 2v); personaje totalmente inventado, aunque termina siendo «Dominga de Ferreiras, / una mujer comu un pinu», conocida

de su criado, también gallego (fol. 3v).<sup>6</sup> El título no puede ser más indicativo del tipo de obra que quiere escribir, donde se da una voluntaria ruptura de las unidades neoclásicas y una parodia hiperbólica del género de las mujeres guerreras y muy del estilo de la épica medieval —sobre este subgénero, Fernández Cabezón (2003)—. En relación más directa con la mujer y la sexualidad, existen algunos ejemplos muy cómicos. La descripción paródica de la protagonista como estereotipo de gallega, exagera sus fuerzas hasta el hecho de que, para saltar una zanja en una selva, «se echó su caballo a cuestras» (fol. 7v). Asimismo, entre los personajes descabellados, entre los que figuran numerosos reyes y emperadores extranjeros, sorprende también la existencia de personajes muy menores: se incluye incluso a la partera que ayuda a nacer a la protagonista en escena, ante la sorpresa de sus interlocutores, quizá por motivos de pudor (fols. 6r-6v). También es ridículo el número de algunos de los personajes, por la cantidad ingente de actores necesarios, que ni siquiera cabrían juntos en el escenario: «un enterrador, cien frailes, / seis cofradías, sesenta / pobres de hospicio» (fol. 6v).

El sainete de González del Castillo, en sí, es un ejemplo insuperable de parodia metateatral, en donde se recogen los principales subgéneros teatrales y temas más exitosos del momento, incluso con ataques a las comedias de santos y de magia, con hechiceras y apariciones por todas partes del coliseo. Examinemos, para terminar, la siguiente perla, que constituye otro ejemplo de travestismo en escena ¿cristiana alegórico-social?: «[el tío Pedro] se arrodilla en el tablado, / y poco a poco se eleva / sobre dos nubes que salen / por debajo de la tierra, / y al mismo tiempo volando / baja desde la cazuela / San Miguel, trayendo al diablo / vestido de petimetra» (fol. 16r). Escena que daría mucho qué pensar en cuestión de moral si fuera de veras y tuviera que ser leída por los censores civiles y religiosos.

A partir de estos ejemplos, hemos podido observar cómo los apuntes de teatro contienen la mayoría de las veces cuantiosas revisiones y ediciones de los textos que se pierden en las impresiones posteriores y que nos informan sobre el quehacer literario y de las compañías teatrales de la época. Son una auténtica mina de información que en muchos casos se mantiene en el olvido aún hoy en la crítica actual. Mientras muchos de los casos son claras muestras de cómo se intentaba mantener el decoro en escena, en especial si intervenían personas de color, los ejemplos examinados subrayan el papel que los dramaturgos y las compañías de actores tenían como censores de sus propias obras, seguramente para no exasperar a sus propios espectadores, fuente de sus ingresos económicos. En otros casos, sin embargo, los dramaturgos utilizaron la metáfora para intentaban engañar a los censores y poder complacer al público con chistes picantes y alusiones subidas de tono.

<sup>6</sup> Nótese el habla gallega estereotipada, terminando las palabras en -u, en vez de en -o, o formando diptongos donde no los hay en castellano: «Deme vmd. el dineiru» (fol. 4r).

Cabe preguntarnos si los ejemplos propuestos pueden considerarse autocensura o la simple edición de los textos por parte del autor. Sin embargo, si volvemos a contemplar el caso de *La duda satisfecha*, podemos comprobar que las correcciones para la representación no afectaron a su impresión, y las escenas tachadas se volvieron a representar incluso en la refundición de la obra realizada en el siglo xx. Por ese motivo, se puede deducir que muchas de estas anotaciones al margen y supresiones fueron consecuencia de la autocensura de los dramaturgos y actores sobre su propio texto, y solo son producto de esa sociedad como respuesta a ese momento histórico concreto. En todo caso, junto a los ejemplos de parodia de las polémicas literarias, estos ejemplos de autocensura se conciben como un elemento más en la labor editorial de los textos dramáticos en ese periodo, y forman parte, como otro engranaje, de la compleja máquina censora y de la mentalidad moral y social de la España de finales del siglo xviii.

## Bibliografía

- Andioc, René y Mireille Coulon (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii*, 2 vols., Madrid, FUE. 2.<sup>a</sup> ed. corr. y amp.
- Bragado Lorenzo, Javier y Ceferino Caro López (2004), «La censura gubernativa en el siglo xviii», *Hispania*, n.º 217, págs. 571-600.
- Conde Naranjo, Esteban (2006), *El argos de la monarquía: la policía del libro en la España ilustrada (1750-1834)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Domergue, Lucienne (1996), *La censure des livres en Espagne à la fin de l'ancien régime*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Durán López, Fernando (2016) (ed.), *Instituciones censoras: nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, Madrid, CSIC.
- Fernández Cabezón, Rosalía (2003), «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo xviii», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 26, págs. 117-136.
- García Garrosa, María Jesús (1993), «La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, vol. 95, n.º 2, págs. 673-692.
- (2012), «Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo xviii», *Anagnórisis*, n.º 6, págs. 92-115.
- González del Castillo, Juan Ignacio (s. a.), *El médico poeta. Sainete*, BHMM, Ms. Tea 1-157-28 F.
- Haidt, Rebecca (1998), *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York, St. Martin's Press.
- Herrera Navarro, Jerónimo (2012), «Censura teatral y censores en el siglo xviii», *Crítica hispánica*, n.º 32, págs. 169-206.

- López de Sedano, José (1778). *La casa de Chinita. Sainete*, BHMM, Mss. Tea 1-183-37 A y B, y Tea 1-154-19.
- (1800 [1778]), *La duda satisfecha. Sainete*, s. l., s. e. BNE. Ms. 14520/35/2.
- López Marín, Enrique (1913 [1912]), *La duda satisfecha. Sainete clásico en un acto y en verso refundido por Enrique López-Marín y representado por la compañía del Teatro Español en La fiesta del sainete, celebrada el día 1 de mayo de 1912, en el Teatro de Apolo de Madrid a beneficio de la Asociación de la Prensa*. Madrid, Imprenta de Marqués de Santa Ana.
- Lorenzo Álvarez, Elena de (2021), «La censura gubernamental y las polémicas literarias de la Ilustración», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 44, n.º extra 8, págs. 61-102.
- Martín Gaité, Carmen (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- Peytavy, Christian (2017), «Poderes y escritura en algunos sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII: el público cuestionado», *Líneas*, en red en <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=243>.
- Reyes Gómez, Fermín de los (2000), *El libro en España y América: legislación y censura (Siglos xv-xviii)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- Roldán Pérez, Antonio (1998), «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, n.º 7, págs. 119-136.
- Rubio Jiménez, Jesús (2013), «Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 19 (2013), págs. 57-84.
- Ruiz Hernández, Óscar (2022), «Aberraciones ilustradas: economía, educación moral y discapacidad en el teatro español de finales del dieciocho», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 45, n.º 2, págs. 215-242.
- (2023), «En tierra de nadie: la caída en España del Antiguo Régimen y la (re)configuración de las fronteras sociales en *Los menestrales* (1784) de Trigueros», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 46, n.º 1, págs. 87-108.
- Rumeu de Armas, Antonio (1940), *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar.
- Vázquez, Sebastián (1776), *Fingir para merecer y perderse por querer o El negro esclavo. Jornada única*, BHMM, Mss. Tea 1-113-16 A, B y C.
- (1778), *El obrador de sastres. Sainete*. BHMM, Mss. Tea 1-158-6 A, B, C y D.