

## LA ACCIÓN DE LA CENSURA EN SIETE DRAMAS DEL SIGLO XIX

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ  
Universidad de Salamanca

En el siglo XIX el teatro español experimenta una profunda crisis, a pesar de lo que pudiera parecer en virtud de la existencia de varios géneros y de la calidad de ciertos autores. Para comprobarlo basta un análisis de su situación desde el interior, considerando las opiniones de los que viven inmersos en la realidad del momento. Fue Larra, excepcional cronista de la época, uno de los primeros en denunciar el pésimo estado de nuestro teatro: una censura rígida en exceso y falta de inteligencia; una escena parca en originales que se nutre de traducciones de escaso valor; una decoración y unos enseres pobrísimos; pocos actores de calidad; unos autores desprotegidos de la administración no sólo desde la perspectiva económica, sino además, y lo que es más grave, en el plano de la propiedad intelectual; una falta de entendimiento entre los críticos teatrales y los actores y compañías, etc.<sup>1</sup> Más tarde será Galdós quien insista en la grave enfermedad que aqueja a la escena española, aunque desde su punto de vista, y por lo que respecta al último tercio del siglo, el culpable de la situación es el público, que con su gusto detestable ha convertido el teatro en un conjunto de patrones faltos de originalidad, representados por personajes de cartón-piedra, idénticos en todas las obras<sup>2</sup>. Tanto Galdós como Larra coinciden en que la solución a estos problemas depende inicialmente de una adecuada educación del público, de una instrucción en

---

<sup>1</sup> Al respecto *vid.* los volúmenes 127 y 128 de la B.A.E.: *Obras de Mariano José de Larra (Figaro)*, Madrid, Atlas, 1960, y fundamentalmente los siguientes artículos: «Teatros» (B.A.E. 128, págs. 157-161); «Teatros y algo más» (B.A.E. 128, págs. 201-204); «Teatros. ¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?» (B.A.E. 127, págs. 92-95 y 98-100 —dos artículos—); «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» (B.A.E. 127, págs. 122-129); «No lo creo» (B.A.E. 127, págs. 243-247).

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós: «Echegaray» y «Viejos y nuevos moldes», en *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923.

la que los autores son pieza clave, pues su principal misión consiste en no sucumbir ante la tentación del mal gusto. *Figaro* añade, además, la necesidad de reconocer la labor de los creadores, de mejorar la formación de los actores, de aligerar a los teatros de las pesadas cargas que los abruman y de que se ejerza una censura inteligente, diametralmente opuesta a la que a él mismo le tocó sufrir<sup>3</sup>.

El tema de la censura es, en efecto, pieza clave para interpretar de forma correcta la literatura de nuestro siglo XIX. Fue muy rígida durante la «Ominosa década» (1824-1833), aunque ya contaba con leyes a su favor desde 1805, fecha en que se promulgó un decreto que haría abortar cualquier iniciativa considerada poco ortodoxa<sup>4</sup>. Durante los años románticos y liberales su hasta entonces excesiva tirantez cedió un tanto, pero a pesar de ello la situación no mejoró lo que hubiera sido deseable, según testimonia el mismo *Figaro*. De hecho, para la elaboración de este artículo hemos rescatado de los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Madrid una serie de dramas que nunca llegaron a representarse debido a la actividad que sobre ellos ejercieron los encargados de salvaguardar la moralidad de la patria<sup>5</sup>. Se trata de un conjunto de obras que tienen en común una exigua calidad, y que responden a una doble acción de la censura: religiosa y moral de un lado, y política de otro. El análisis de los textos nos permite rastrear la línea de actuación que, al menos por lo que respecta a este grupo de obras, se siguió sobre ambos campos. En este sentido, resulta pertinente aludir a uno de los artículos del reglamento de censura recogido por Larra, pues aunque atañe a la prensa escrita, lo cierto es que refleja el espíritu de la dicotomía que acabamos de establecer. Dice así: «Artículo 12: No permitirán los censores que se inserten en los periódicos: Primero: artículos en que se viertan máximas o doctrinas que conspiren a destruir o alterar la religión, el respeto a los derechos y prerrogativas del trono, el Estatuto Real y demás leyes fundamentales de la Monarquía»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Vid. «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», pág. 128.

<sup>4</sup> Los motivos de su publicación se explican en el preámbulo: *El abuso que se ha hecho y hace en varios países extranjeros de la libertad de la imprenta, son grave perjuicio de la Religión, buenas costumbres, tranquilidad pública y derechos legítimos de los Príncipes exige providencias eficaces para impedir que se introduzcan y extiendan en España los impresos que tantos males ocasionan*. Recogido por Ángel González Palencia en *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833* (3 volúmenes), Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. La cita está en el vol. I, pág. XVI.

<sup>5</sup> Mi gratitud hacia don Ricardo Senabre por su generosidad al cederme los títulos y signaturas de las obras que dan origen a este artículo.

<sup>6</sup> «Lo que no se puede decir no se debe decir», publicado en *El Observador*, en octubre de 1834, y recogido en B.A.E. n.º 128, págs. 48-50. La cita está en la página 48. Una mayor información al respecto aparece recogida en el valioso libro de Ángel González Palencia, fundamentalmente en el preámbulo al vol. I.

La vertiente religiosa y moral es la mejor y más ampliamente representada en los dramas que forman nuestro *corpus*, pues los temas abordados en ellos se sitúan dentro del mismo ámbito. Se pueden contabilizar, al menos, seis elementos considerados censurables que aparecen en más de una obra de cuantas hemos analizado<sup>7</sup>. En primer lugar se sitúa la violación del sacramento del matrimonio por parte de la esposa, pecado ante el que sucumben María en *El veneno de los celos*, Camila en la obra homónima y Petra en *Arrepentimiento*. Estrechamente relacionado con este asunto está el rechazo del estado de maternidad, presente en las dos últimas obras citadas. Para ambos casos los autores presentan unos personajes femeninos sin escrúpulos, capaces de abandonar a sus esposos o de entregar a sus hijos recién nacidos con el fin de alcanzar o mantener una boyante situación económica y social. De todas ellas María es, tal vez, la menos perversa, la que no se ajusta al esquema presentado de forma plena. A pesar de ello su capacidad para mentir y su atrevimiento al enamorarse de otro hombre la convierten en digna representante del grupo. En los dos temas citados los personajes soportan duras pruebas —la finalidad de las obras consiste en ejemplificar las consecuencias de una mala actuación— que les conducen al arrepentimiento y finalmente al perdón de sus seres allegados, mucho más benevolentes que los censores encargados de calibrar el contenido moral de los dramas.

Un tercer asunto reprochable es el de la deshonor por parte masculina, que tiene varias formas de manifestarse en los textos analizados. El marqués del Valle en *¡Dolores!* comete un doble delito: abandona a una mujer que lleva un hijo suyo en las entrañas después de haberla engañado con falsas promesas, y más tarde rechaza a otra por encontrarse en una situación parecida. Por su parte, Kankloff en *Las garras del buitre* se desentiende del sacramento del matrimonio al tratar de conseguir el amor de Victoria, una muchacha polaca que le odia porque representa la fuerza irracional que ha dominado a su patria. Finalmente habría que recordar el insano deseo de don Diego de burlar

---

<sup>7</sup> La mayor parte de los dramas son anónimos, y responden a los siguientes títulos: *El veneno de los celos*; *Camila*; *El crimen y la deshonor*; *Las garras del buitre*; *El honor en la deshonor*. Dos de ellos aparecen vinculados al nombre de sus autores, lo que favorece su localización temporal de forma evidente. Nos referimos a *Dolores*, compuesto por Joaquín Asensio Alcántara, y *Arrepentimiento*, de Serafín Mata y Oneca. Joaquín Asensio Alcántara (o Asencio de Alcántara, según aparece citado en el *Manual del librero hispanoamericano* de Palau y Dulcet —Barcelona, 1948—) nació en Barcelona en 1832 y murió en 1877. Como autor dramático se le conocen varias obras, entre las que destacan *Amores perdidos* (1859), *Los soldados de la industria* (1863) o *Calabazas y cabezas* (1865). El nombre de Serafín Mata y Oneca aparece citado en el tomo VIII de la *Historia de la lengua y la literatura castellana*, de Julio Cejador y Frauca. Al parecer estrenó una comedia en 1863 titulada *La caza del pollo*, pero no tuvo tanta suerte con el drama objeto de nuestro análisis. De cualquier modo, y como se puede observar por las fechas citadas, se trata de autores que componen sus obras en la segunda mitad del siglo XIX.

a una mujer casada en *El honor en la deshonra* con la única finalidad de ganar una apuesta. En cualquier caso estas deshonras masculinas carecen del alcance que revisten las ejecutadas por mujeres, ya que si de un lado no están gravemente castigadas, de otro, y quizá salvo en el caso de *¡Dolores!*, no conforman el centro del drama; por el contrario, responden a un asunto secundario que como tal es tratado en la obra.

En cuarto lugar hemos de referirnos a la enorme cantidad de blasfemias lanzadas en una gran parte de los textos. Por su fiereza e irreverencia cabe destacar las de Carlos en *El veneno de los celos*, las del marqués del Valle en *¡Dolores!*, las de Eugenio en *El crimen y la deshonra*, las del conjunto de rusos en *Las garras del buitre* y las de don Alfonso en *El honor en la deshonra*. En líneas generales se trata de juramentos y fórmulas expresivas que atacan la religión católica o algún elemento constitutivo de la misma y que, dada su evidencia, no pasaron inadvertidas ante los ojos de los censores.

Sin abandonar el mundo de la religión son igualmente reprobables aquellas situaciones en que los personajes demuestran tener un nulo respeto por la vida, máximo don divino. En este sentido los dramas reflejan el deseo de la muerte, el asesinato y el suicidio, como se observa en *El veneno de los celos* de forma general; en *Arrepentimiento*, donde Pedro envenena a su amigo Diego; en *El crimen en la deshonra*, donde asistimos al suicidio de Eugenio; y finalmente en *El honor en la deshonra*, obra que presenta todo un muestrario de circunstancias: el reto de don Alfonso y la posterior muerte del burlador, la orden lanzada por don Alfonso a propósito de la matanza de su esposa doña Luz, y el deseo de la propia muerte por parte del mismo personaje. Una vez más al censor le resultó extraordinariamente sencillo encontrar motivos para desaprobar los textos, dado el evidente divorcio entre los mandatos de la religión y las escenas ofrecidas en los mismos.

Por otra parte, en dramas donde abunda la manifestación vehemente de efusiones afectivas no resulta difícil hallar representados sentimientos ajenos al mandato divino. Recordemos a modo de ejemplo la venganza atroz que Diego hace jurar en su lecho de muerte a su hijo Rodulfo —en *Arrepentimiento*—, dirigida contra la propia madre del muchacho; o el odio y la envidia que corroen a Eugenio en *El crimen y la deshonra* y que le empujan a maquinar un plan para separar a dos enamorados; o la animadversión y la inquina que demuestran Kankloff y el ejército ruso hacia los polacos en *Las garras del buitre*.

En algunos de los textos que forman parte de nuestro *corpus* también es posible encontrar razones para una censura de tipo político. Así, en *Las garras del buitre* aparece una crítica de carácter genérico contra los altos dirigentes de las naciones. De cualquier modo su alcance es mínimo, pues se presenta en un párrafo fácilmente aislable. Mayor gravedad revisten ciertos juicios

lanzados contra la Monarquía en la vertiente histórica de *El honor en la deshonra*, donde se hace pública la ambición del rey Juan II y se airea su falta de carácter, para lo que se alude al dominio que la reina ejerce sobre él y a su tendencia a evadirse de la realidad por influjo del arte del poeta Juan de Mena. A pesar de la distancia temporal que en ocasiones los autores imprimen a las historias que relatan, la censura, que se ha caracterizado siempre por su elevada susceptibilidad, ha captado un contenido reprobable. De ahí que, y en el caso que nos ocupa, cualquier crítica hacia la acción del monarca en el siglo xv fuera rápidamente vinculada a la circunstancia actual.

### El veneno de los celos

La historia transcurre a mediados del siglo xvii, hecho que es interpretable en varias vertientes: por una parte, y como acabamos de señalar en el párrafo precedente, la intención del anónimo autor posiblemente sea la de burlar la censura, tratando que la acción no se interprete como posible por lo cercana, como reflejo de la realidad del momento. Además, la dislocación cronológica supone una concesión a la tranquilidad del público, que veía sin inmutarse la representación de faltas morales en personajes de la Edad Media o del Siglo de Oro pero quería que se silenciara las de sus contemporáneos<sup>8</sup>. Finalmente se puede hablar de un interés historicista del autor, relacionado con el tipo de obra escrita en la segunda mitad del siglo xix.

María, casada con Carlos y madre de un hijo, ha sido salvada en un lance por el conde de Martos, y se ha enamorado perdidamente de él. Su marido siente unos celos terribles aunque no tiene ninguna certeza de la infidelidad de su mujer. Esta historia se entrelaza con la de Inés, la hermana de María, y Gonzalvo, un criado del padre. Ambos se aman, pero son conscientes de que el desnivel social existente entre ellos imposibilita su matrimonio. Los problemas comienzan por una carta del conde a María descubierta por el padre, hecho que origina una serie de malentendidos que ponen de manifiesto el amor contra natura de las dos parejas. En el primer caso los celos son causa de la locura de Carlos, mientras en el segundo el duque, padre de las dos mujeres, se da cuenta a tiempo de que el honor no está en la alcurnia, sino en el amor y respeto de Gonzalvo por Inés y en la rectitud moral del criado. Al final, pues, esta pareja se salva, mientras María es sacrificada a cuidar de la locura de Carlos hasta el fin de sus días.

El elemento desencadenante de la acción es la ruptura que hace María de la regla sagrada del matrimonio. La mujer no ha pecado de hecho, pero ese amor que siente por el conde supone el resquebrajamiento de las promesas

<sup>8</sup> Vid. Narciso Alonso Cortés, «El teatro español en el siglo xix», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, IV, Barcelona, 1957, págs. 261-337.

pronunciadas ante Dios en el altar. Para el duque, a quien sólo le interesa la honra de su casa, esta infidelidad de María supone un importante descrédito frente a las personas de su misma alcurnia. Sólo Gonzalvo, personaje que defiende a lo largo de todo el drama una moral auténtica, se lamenta de verse obligado por el conde a llevar a cabo un hecho que va contra las leyes de la ética matrimonial, como es el de entregar a María una carta de su amante.

La violación que hace María del sacramento del matrimonio es el primer elemento censurable de *El veneno de los celos* desde una perspectiva religiosa, el marco en el que se encuadra un drama pernicioso para la moral católica. Este hecho, además, desencadena una serie de actitudes que no pasan inadvertidas para el censor. Así, por ejemplo, los personajes de la obra están dispuestos a matar, o a cometer suicidio, o desean la muerte con una facilidad deslumbrante: ya en la escena quinta del acto II los celos le hacen a Carlos desear la muerte, y más adelante le inducen a matar a María y a reservar la misma suerte para sí. También el conde de Martos habla de suicidarse por el amor hacia la misma mujer, según lo expresa en la carta que escribe a su amante. Después, cuando la situación se complica y se hace creer al duque que son Inés y el conde quienes están enamorados, Gonzalvo amenaza con matarse en el caso de que su amada se uniera al conde. De igual modo, y ante el oprobio de verse deshonrado por sus hijas, el mismo duque pide a Dios la muerte en una escena llena de dramatismo. A todo ello hay que añadir el intento de suicidio de un Carlos preso ya de la locura, narrado al principio del tercer acto. La actitud valiente de Gonzalvo consigue frustrar el hecho, lo que desencadena en el marido de María una rabia de orate que le lleva, incluso, a blasfemar, según cuenta Gonzalvo. De igual modo la locura también es causa de que Carlos, envenenado por los celos, obligue a Inés y al conde a jurar su amor por la Forma Consagrada en la escena novena del tercer acto. Al final del drama el autor busca restituir el orden perdido, encauzar de nuevo la corriente desbordada. Es entonces cuando el duque perdona a sus hijas, se arrepiente de su falso sentido del honor y proclama la bondad divina, manifestada en el perdón. Pero a pesar de ello el censor consideró demasiado pernicioso el contenido íntegro de la obra y no se dejó convencer por las aflicciones de última hora.

### **Camila**

Camila es una mujer con una pasión desmedida por el lujo y el placer. En el momento de iniciarse la acción mantiene relaciones con tres hombres: Pedro, que ha abandonado a su esposa moribunda por el amor que ella le promete; Jorge, un muchacho que, como Pedro, carece de bienes, y un conde entrado en años que posee una sólida fortuna. La protagonista del drama, entonces, urde un plan para conseguir sus propósitos, y la víspera de su boda

con Jorge se hace sorprender en su dormitorio con el conde. Las leyes de la honra social obligan a que la boda entre ellos se lleve a efecto de forma inmediata. A partir de ese momento Camila disfruta del lujo que siempre había soñado, pero hay un eslabón que relaciona su actual vida con el pasado: el hijo que ha tenido de Pedro y del que increíblemente nada sabe su esposo. El principal problema entonces se le plantea al intentar mantener su actual estado de vida; de ahí que le entregue el niño a su amiga Julia para que se ocupe de él. El desenlace se precipita cuando el celoso marido de Julia sospecha que ésta tiene un amante y que el niño es de ambos, aunque el único pecado de la mujer haya sido enamorarse platónicamente de Pedro, a quien ayudó a recuperarse de una enfermedad. El conde, finalmente, conoce la existencia del niño y de Pedro, con el que pretende batirse para desempañar la honra de su casa. Sin embargo, al final se descubre la perfidia de Camila, quien, arrepentida ante Dios y ante los hombres, pone fin a su desdichada existencia<sup>9</sup>.

El pecado fundamental de Camila es la ambición, y de ahí derivan todas las demás faltas reprobables que se dibujan en el drama. La ambición desmedida empuja a Camila a idear una estratagema para casarse con el único de sus tres amantes que puede darle toda la vida de lujo que ella ansía. El autor ha puesto un énfasis especial en mostrar esa pasión desenfadada de la protagonista, pero temiendo, quizá, una acción de la censura, ya en la escena segunda del acto I trata de paliar la magnitud del mensaje, para lo cual pone en boca del padre de Camila unas palabras que sirven de prevención a las mujeres ambiciosas.

Al margen de este gran pecado de la protagonista, pero como elemento fundamental de la trama que contribuye, además, a perfilar el abandono moral del personaje, Camila aparece relacionada con tres hombres a la vez. La consecución de sus fines no le impide eliminar cualquier obstáculo que se encuentre en su camino; por ello abandona a Jorge un día antes de la boda, y hace lo propio con Pedro, aunque se sabe encinta de él. El nacimiento del niño supone la presencia de un nuevo riesgo para Camila. El temor a que su esposo la despoje de la opulencia que tantos desvelos le ha causado conseguir la empuja a entregar a su hijo a Julia, añadiendo con ello otra lacra a su ya cumplida lista.

<sup>9</sup> Existen datos fehacientes acerca del rechazo del suicidio por parte de la censura, como el referido por Gonzalo Calvo Asensio a propósito de un célebre censor de teatros, el padre fray Fernando Carrillo, quien, *en una situación desesperada no permitía a un personaje de tragedia decir cómo le quedaba sólo su espada y el desprecio de la muerte, y para apartar toda idea de suicidio ponía en su boca: me voy, me voy, que estar más aquí no puedo*, en *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, Madrid, Rojas, 1875, págs. 61-63. Sobre el mismo tema *vid.* también los datos aportados por Ángel González Palencia a propósito de la censura de la traducción de la novela francesa *Felicia de Vilmard*, de Andrés García de Longoria, *op. cit.*, vol. II, pág. 316.

Pero todavía el autor se atreve un poco más, y pone en boca de la mujer unas palabras, comprometedoras para el futuro del drama, en las que insinúa que debió abortar al enterarse de que esperaba un hijo (acto I, escena primera).

Más adelante, y con el fin de demostrar el grado de depravación moral al que ha llegado Camila, ésta se refiere a la maravilla que supone disfrutar de su nueva vida, conseguida a base de medro y audacia. En este sentido el autor refuerza la expresión de su ambición con el fin de preparar el desenlace del drama (acto II, escena segunda).

A partir de entonces la manifestación del pecado se centra en el odio que se profesan Camila y Pedro, un sentimiento tan fuerte que empuja a Pedro a disparar sobre Camila (acto II, escena séptima) y que lleva a ésta a desear la muerte de aquél por encima de su propia vida.

El acto III supone la culminación del drama en un doble sentido: completa la acción y manifiesta el contenido moral que el autor pretende transmitir. La escena cuarta es un larguísimo monólogo en el que Camila resume lo que hasta entonces ha sido su vida: durante mucho tiempo buscó el placer y el lujo, y cayó en una absoluta miseria espiritual; pero entonces Dios le concedió un hijo que le proporcionó la fuerza suficiente para arrepentirse del pasado. La segunda parte del monólogo es un canto a la maternidad con el que el autor pretende borrar todos aquellos elementos del drama que previamente la habían mancillado. No fue suficiente, sin embargo, a ojos de la censura, como tampoco lo fue la intervención final de Camila que supone la universalización del contenido de la obra y de la enseñanza que se pretende transmitir: la mujer está obligada a saber lo que se espera de ella para que el orden social no se vea subvertido: tiene que unirse a un hombre honrado, desechar vanidades y ser una buena madre. Esto es lo que Dios ha preparado para ella. Camila es el vivo ejemplo de mujer que ha frustrado las expectativas divinas, y por ello debe morir, como advertencia para aquellas que todavía no han caído y escarmiento de las que ya lo han hecho.

### **Joaquín Asensio Alcántara: *¡Dolores!***

El drama de Asensio Alcántara se inicia con la expresión del amor entre Rosa y Ricardo, dos jóvenes recogidos de niños por un conde, que en la actualidad viven con su viuda. El suyo parece ser un amor sin futuro debido a la oposición de la condesa, ya que ellos se sienten obligados a obedecer por agradecimiento. Entre tanto, el marqués del Valle pretende a Rosa, aunque se cuestiona su empeño al enterarse de que la muchacha es hija natural. Cuando los documentos de la boda están a punto de ser firmados, Miguel, el criado de la casa, reconoce en el marqués a la misma persona que veinte años atrás deshonoró a su hermana Dolores con vanas promesas de matrimonio, e impide



la celebración. Del fruto de aquellos amores nació una niña, Rosa, la muchacha pretendida ahora por el noble. Miguel pide entonces que la honra de su hermana sea reparada ante Dios y ante los hombres. Por eso parte raudo con el marqués hacia el lugar donde Dolores Sandoval ha permanecido oculta durante todo este tiempo. Él restituye la honra de la mujer casándose con ella. Al poco tiempo Dolores muere<sup>10</sup> y el drama termina, aunque la relación entre Rosa y Ricardo queda en suspenso.

Asensio Alcántara ha planteado su obra en términos religiosos. De hecho, en múltiples ocasiones los personajes relacionan con la divinidad los acontecimientos de su vida: Rosa y Ricardo entienden el agradecimiento que sienten hacia la condesa en relación con Dios; Miguel asegura en varias ocasiones que hay que perdonar como Dios nos perdona; el mismo Miguel manifiesta que la honra que perdió su hermana ha de ser recuperada para que Dolores pueda finalmente ponerse ante Dios; la condesa valora a su criado como ejemplo vivo de resignación ante los designios divinos, etc.

Estos ejemplos, espigados de entre los muchos que pueden hallarse en el texto, ponen en evidencia el interés del autor por jugar del lado de la censura religiosa, de, en cierto modo, adelantarse positivamente ante el contenido del resto de la obra. En efecto, ¡Dolores! cuenta como posible motivo de censura con la falsedad de un hombre, el marqués del Valle, capaz de deshonorar a una mujer y de rechazar a otra por considerarla deshonorada. Pero la causa fundamental es, indudablemente, el engaño en que mantuvo a Dolores Sandoval, a quien requirió de amores ilícitos y después abandonó a su suerte, para lo cual utilizó, incluso, el nombre de Dios, según manifiesta Miguel, el hermano de la víctima, en la escena duodécima del acto II. La doble moral del marqués, unida al falso juramento en Dios y, sobre todo, a la deshonor de Dolores Sandoval, inclinaron la balanza del lado de la desaprobación, a pesar de ese cañamazo religioso que Joaquín Asensio utiliza de contrapeso.

### Serafín Mata Oneca: *Arrepentimiento*

Diego y Petra forman un matrimonio de conveniencia<sup>11</sup>. Al iniciarse el drama él está muy enfermo y ella le atiende por obligación. Pedro es un amigo

<sup>10</sup> Joaquín Asensio Alcántara informa de la muerte de Dolores Sandoval por medio del tañido de las campanas. Esta utilización de efectos sonoros con fines dramáticos constituye un elemento característico del drama romántico, y, en opinión de Ermanno Caldera, tiene una función *vagamente evocativa [que] perseguono lo scopo di rendere misteriosa o suggestiva la realtà. Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa, 1974, pág. 165. Idéntico uso del sonido con valor significativo aparece en *Camila*, donde las campanas doblan a fuego en uno de los instantes más dramáticos de la trama.

<sup>11</sup> El tema de los matrimonios de conveniencia fue moneda común en el teatro del siglo XIX, fundamentalmente por lo que respecta a su segunda mitad. La vertiente pecuniaria aparece en

del matrimonio enamorado de Petra. Según se cuenta al final del prólogo, para conseguir que la mujer huya con él Pedro cambia la medicina de Diego por un veneno, provocándole la muerte. Catorce años después los personajes de Petra y Pedro (ahora Adela y conde del Castillo) vuelven a aparecer. Entre los dos, en la actualidad separados, ha quedado un poso amargo de odio. Adela da una fiesta, y en ella se presenta el conde con Rodolfo, un muchacho paisano de Petra que, al parecer, está buscando a su madre y al asesino de su padre para vengarse. Entre Rodolfo y Adela se establece una relación especial, parecida al enamoramiento, que encela a los demás pretendientes de la mujer. Poco a poco Adela y Rodolfo van descubriendo que ambos son madre e hijo (Adela le había enviado a un internado tras su nacimiento). El conflicto se plantea por la presencia de sentimientos encontrados, ya que si de una parte Rodolfo tiene que ejecutar su castigo, de otra siente, cada vez de forma más intensa, el amor de hijo hacia su madre. Al final un duelo resolverá la situación: Rodolfo se bate con el conde y lo deja malherido. Antes de su muerte, éste escribe una carta en la que se confiesa culpable de todo lo sucedido en el pasado, exculpando a Adela. El arrepentimiento sincero de la mujer permite que madre e hijo se fundan, por fin, en un abrazo.

La historia del drama de Mata y Oneca se centra en torno a la figura de Petra. En el texto se percibe un movimiento ondulante de culpación y exculpación hacia ella que al final se resuelve de forma favorable. Petra desdeña a su esposo, pero después se nos dice que Diego nunca le manifestó una brizna de cariño; además, y todavía dentro del «Prólogo», si en un principio la vemos actuando con frialdad hacia Diego, enseguida se muestra acongojada por su desdén y arrepentida de su relación con Pedro (escenas decimosegunda y decimotercera) —al final, incluso, para su descargo, el mismo Pedro revela que nunca hubo entre ellos relación carnal—. Ya en el acto I (escena segunda) Adela lamenta haber violado el sacramento del matrimonio, hecho que sólo le ha aportado amargos sufrimientos. Con anterioridad, no obstante, había cometido otro delito que no debió de pasar inadvertido para los censores: nos referimos al abandono de su hijo al poco tiempo de nacer. Petra, pues, ha cometido las dos faltas más graves en que puede incurrir una mujer desde el

---

textos como *Los soldados de plomo* (1865), de Luis de Eguilaz, o *Consuelo* (1878), obra de tesis en la que Adelardo López de Ayala utiliza este contenido como argumento principal. La conclusión moral buscada por los autores es la siguiente: *Los padres no han de fomentar en sus hijos el materialismo, y en vez de procurarles un matrimonio de ventajas pecuniarias, deben reconocer que la verdadera felicidad se basa en el amor y en la honradez* (Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, pág. 299). Una variación sobre este tema es la del pacto conyugal que los progenitores establecen entre su hija, todavía una niña, y un viejo, como sucede en *El viejo y la niña* (1790) y *El sí de las niñas* (1806), ambas de Leandro Fernández de Moratín, o *La boda y el duelo* (1820) de Martínez de la Rosa. Este asunto también está presente en los dramas analizados, aunque nunca como motivo central, según se observa en *El veneno de los celos*, *Camila*, y *¡Dolores!*

punto de vista de la moral religiosa: la infidelidad y el abandono del hijo. A ellos se une más tarde la huida del hogar conyugal con el amante. Por su parte, Pedro, el amigo de la familia, ha tenido el valor suficiente para envenenar a Diego con la finalidad de que Petra se marche con él. Éstas son las razones por las que el mismo Diego hizo jurar venganza sin piedad a su hijo en el lecho de muerte. Y en esta situación, y por azar, se encuentran Adela y Rodulfo catorce años después del luctuoso suceso. El espíritu de venganza que mueve a Rodulfo está justificado en el drama por una justicia divina que no habla de devolver bien por mal, porque no olvida. Estos sentimientos aparecen expresados por boca de Antonio, el criado que acompaña a Rodulfo en la búsqueda de Petra (escena novena, acto I), así como en la carta que le escribe Diego a su hijo antes de morir, donde le ordena que se vengue de su madre. A todo ello hay que añadir el tratamiento ambiguo que hace el autor de la relación entre Adela y Rodulfo. La mujer decide fingirle amor al muchacho para sentirse menos desgraciada, pero su simulación es tan perfecta que encela a los otros pretendientes, causa la ira de Pedro y confunde al mismísimo Rodulfo quien, a pesar de que tiene sospechas fundadas para creer que Adela es su madre, en ocasiones se ve inducido a rechazarlas.

Esta acumulación de despropósitos morales y religiosos, así como la magnitud de las faltas expuestas en el drama, favorecieron decisivamente la actividad desaprobadora de la censura. De nada sirvió, entonces, el arrepentimiento de los personajes y las apelaciones al perdón y a la clemencia divinas, de donde deriva la enseñanza que el autor pretende transmitir en la obra. El censor desoyó, pues, el mensaje lanzado por medio de Adela, donde se insiste en la bondad y el perdón de Dios (acto III, escena séptima). Pero sobre todo no consideró válidas las múltiples muestras de arrepentimiento que despliega el personaje femenino a lo largo del tercer acto, y que la llevan a inculparse de delitos que en realidad no cometió, como la muerte de su esposo. El censor desoyó igualmente las palabras puestas en labios de Adela en las que se advierte a las madres del pecado en que incurrían cuando no aprecian el don de la maternidad (escena decimoprimerá); y no consideró suficientemente didáctico el parlamento final de Rodulfo en el que éste afirma perdonar a su madre según la enseñanza divina.

Al margen de su valor como ejemplo vivo del funcionamiento de la censura en el teatro del siglo XIX, la obra de Serafín Mata y Oneca destaca por un elemento de indiscutible valía literaria, sobre todo si se tiene en cuenta la escasa calidad de los dramas analizados. En efecto, el autor del texto se sirve del recurso de la metaficción para allanar los tortuosos caminos en la relación de Rodulfo y Adela. Sospechando si la mujer que tanto le ha deslumbrado será su madre, el muchacho maquina un plan que consiste en contarle el argumento de un supuesto drama escrito por él, y que, como cabría esperar, es el relato de

lo sucedido catorce años atrás. Más adelante, cuando ambos ya se saben madre e hijo aunque todavía no se lo han confesado, Rodulfo recupera el contenido de su drama para pedirle a Adela que le ayude a encontrar un final. Adela es partidaria de que el protagonista ejecute el mandato del padre y ponga fin a la vida de la madre, pero Rodulfo prefiere que ella sufra hasta que se acaben sus días, viviendo con el hijo y recordando a cada momento al esposo ultrajado.

### **El crimen y la deshonra**

Fernando y Elisa mantienen una relación amorosa fundada sobre motivos religiosos. Las cosas funcionan bien hasta que el hermano de Fernando siembra cizaña entre ambos movido por la envidia y el odio. Su intención es alejar a los dos amantes, separarlos para casarse después con Elisa. Pero no ha contado con la fuerza de la mujer, capaz de mantenerse firme en sus convicciones y en su amor, a pesar de que todo el mundo duda de ella. Finalmente Juan, un criado de la casa, descubre las aviesas intenciones de Eugenio, exculpando a Elisa. El padre, entonces, acusa a su mal hijo, al tiempo que bendice el matrimonio de los enamorados. Desesperado, Eugenio reconoce sus pecados, y tras aceptar el infierno como castigo justo para sí, se suicida.

Esta historia tan simple sirve de soporte a un drama más simple todavía en el doble sentido del término, ya que, al margen de su falta de complejidad, es el de más baja calidad de cuantos hemos analizado. De hecho está plagado de inverosimilitudes y situaciones meramente teatrales que nunca se producirían en la vida real. Además abunda en faltas sintácticas y léxicas, así como en vulgarismos, por no hablar de los numerosos ripios y rimas fáciles que lo adornan desde el punto de vista métrico. La intención del drama también es muy simple, como lo son, de igual modo, sus elementos constitutivos. De ahí que resulte sencillo determinar las razones que motivaron su desaprobación por parte de la censura.

La relación entre los personajes se fundamenta en motivos religiosos, es decir, al hablarse aluden con frecuencia a Dios, le rezan o le ponen por testigo de sus palabras. Se trata de una religiosidad amanerada y retórica que evidencia falta de profundidad, lo que la hace aparecer como falsa. Las imprecaciones de Eugenio, el mal hermano, actúan como contrapunto de los rezos emitidos por los personajes valorados positivamente, y constituyen uno de los puntos de mira de la censura. En este caso nos encontramos ante sentimientos puros y bien delimitados, donde el odio es odio, y el rencor se manifiesta como tal. Del mismo modo, las blasfemias lanzadas por el propio Eugenio no dejan espacio a la ambigüedad: son descarnadas, y evidencian sin ambages el tormento de un personaje que va a la deriva (asegura que su Dios es el odio y rechaza la misericordia divina solicitada por su padre). Finalmente

el barón, impotente ante la actitud de su hijo, manifiesta la consigna cristiana según la cual Dios premia a los buenos y castiga a los malos.

En efecto, el drama consiste en esto precisamente: en la contraposición de buenos y malos netamente definidos, porque los personajes no son sino la representación de una conducta —positiva o negativa— basada en términos religiosos, de una lucha maniquea, irreal e inverosímil. Pero la preocupación del censor no es tanto el enfrentamiento entre el mal y el bien cuanto el modo en que uno y otro, fundamentalmente el primero, se manifiestan en el drama. Y no debió de gustarle esa expresión antirreligiosa en forma de blasfemias y juramentos, como tampoco debió de agradaarle la personificación tan perfilada del mal que se hace en la figura de Eugenio. De hecho, el personaje no llega a arrepentirse nunca de sus malas acciones y sentimientos perversos, porque las palabras que pronuncia antes de cometer el suicidio son un reconocimiento de sus pecados y una aceptación del infierno como justo castigo, no una imploración de perdón y misericordia.

### **Las garras del buitre**

Victoria es natural de Polonia, país que ha sido invadido por el bárbaro ejército ruso. Ella está enamorada de Zelinski, y ambos van a contraer matrimonio con el beneplácito de Padlewski, el padre de la muchacha. El conflicto dramático, latente en cada alusión a las facciones dominadoras, se desata cuando Kankloff, ya casado en su Rusia natal, pretende que Victoria sea suya. Las negativas de la mujer llevan al malvado Kankloff a encarcelar a Padlewski con el fin de chantajearla para hacerla sucumbir. Pero el ruso no cuenta con la resistencia que opone un verdadero patriota, capaz de mantenerse firme en sus convicciones por amor a Polonia y devoción al catolicismo. Tras una serie de vicisitudes que demuestran la gallardía de los dominados y su respeto por la religión y la patria, frente a la brutalidad de los rusos y su desprecio por los valores auténticos, el drama termina con la muerte del perverso Kankloff a manos de Victoria. Con ella se pone fin, simbólicamente, al enemigo, al traidor y al blasfemo, y se produce el triunfo de la virtud, del honor y de la religión católica.

Como se observa en el resumen del argumento, *Las garras del buitre* es un drama histórico extranjero, cuya acción transcurre durante la dominación que Rusia ejerció sobre Polonia desde el siglo XVIII. El enraizamiento del catolicismo polaco es tema fundamental de la obra, y es, asimismo, consecuencia real de las luchas e intervenciones rusas y prusianas que vivió Polonia durante los últimos tres siglos, pues ese sentimiento religioso se presentaba como expresión de la libertad y del amor a la patria, elementos también presentes en el drama. Como en otros casos, en la obra se perfila un mundo maniqueo de buenos —los polacos— y malos —los rusos—. Además, se plantean dos

puntos de inflexión fundamentales que permiten observar el comportamiento de ambos grupos humanos y que, por esta misma causa, debieron de servir a la censura como hitos esenciales para decidir su desaprobación: la religión y la moral.

El drama establece la oposición entre el catolicismo y la religión del ejército ruso, identificadá en algunos momentos, y en sus signos externos, con la musulmana. Esta oposición es, más bien, un rechazo y un intento de desprestigio por parte rusa, pues en ningún momento los miembros del ejército invasor abogan por las prácticas del pueblo que representan en esta materia. Y es aquí donde el tema religioso se relaciona con el moral, pues en el texto se pone especial énfasis en mostrar la brutalidad del bloque dominador: su falta de inteligencia y de valor, su mezquindad, su prepotencia, así como su nulo respeto hacia las costumbres de otros y hacia las normas éticas más universales.

Recuperando el tema religioso y su importancia para la actividad de la censura, ya en la escena primera del acto I Victoria manifiesta la fe que el pueblo polaco ha de tener en Dios para vencer al ejército dominador, y lo hace en un diálogo con Padlewski, que se muestra un poco desconfiado. Destaca la relación que se establece en el texto entre política y religión, ya que Victoria habla de Dios como de un cruzado capaz de movilizar a su pueblo frente a los enemigos. Tal vez fuese esta idea de la Guerra Santa uno de los datos en los que se basó la censura para desaprobar el drama.

En un pasaje posterior (acto II, escena tercera) se vuelve a recuperar el vínculo entre los conceptos previamente aludidos por Victoria. Aquí es Padlewski quien, desde la cárcel, lanza un canto por la libertad del hombre en sentido universal: al principio relaciona a ésta con Dios, porque él es el origen y la causa de todas las cosas; al final alude al aprisionamiento que atenaza a Polonia, y arenga a la patria para que se alce contra el enemigo y recupere lo que le han arrebatado. Dentro del parlamento de Padlewski hay un pasaje en el que abiertamente se critica a los hombres que rigen el mundo y que quizá sirviera al censor para temer por un desequilibrio del orden social establecido. Pero estos elementos no fueron los únicos censurables. En efecto, desde la perspectiva religiosa es necesario aludir a una serie de blasfemias y juramentos lanzados por los rusos contra elementos del catolicismo. Ya en la escena número veinte del acto I Padlewski alude a la mofa que de Dios hacen los rusos; más adelante, en las escenas tercera y quinta del acto II, el cabo Toll y el capitán Kankloff lanzan sendos juramentos a Dios, y en la escena decimoquinta se concentran otros varios, vertidos sobre símbolos cristianos. Estas exclamaciones no debieron de pasar inadvertidas para los censores porque a pesar de que con ellas se pretende desprestigiar la barbarie del invasor, lo cierto es que resultan blasfemas.

Junto a las alusiones a la religión, el autor del drama ha situado un parlamento de Juana, la madre de Victoria, con la intención de ofrecer un nuevo punto de vista. En sus palabras la anciana demuestra vivir una religiosidad auténtica, según los mandatos de la Iglesia que a su vez derivan de los designios de Dios. Con ello el autor pretende atajar la acción de la censura, aunque tampoco en este caso lo consigue.

Por lo que respecta al tema moral, en el texto se observa un interés particular por desprestigiar al ejército ruso, mostrando su baja condición en este campo. Así, Kankloff desatiende sus promesas conyugales al declararle su amor a Victoria, y no contento con ello jura vengarse y lograr a la muchacha por la fuerza cuando su padre se la niega. Además, para castigar a Padlewski y conseguir sus objetivos mediante el chantaje, Kankloff ordena encarcelar al polaco, mostrando así su inmoralidad, su crueldad y su espíritu vengativo. Aunque las malas acciones son siempre protagonizadas por los invasores (recuérdese lo que decíamos al principio con respecto a que en el drama se dibuja un mundo maniqueo), lo cierto es que las miserias y bajezas humanas quedan plasmadas, y son ejemplos que hubieran tenido una gran repercusión si hubieran sido representados públicamente en un teatro.

### **El honor en la deshonra**

La historia se desarrolla a mediados del siglo xv. Don Alfonso y doña Luz forman un matrimonio noble bien avenido, aunque ella, un poco celosa de los últimos viajes de su marido, le hace prometer que no van a separarse nunca más, a lo que él accede encantado. Sin embargo llega don Pedro con el encargo de pedir ayuda a don Alfonso para apresar a don Álvaro de Luna, pues el rey Juan II se muestra incapaz de poner fin a la tiranía y a los atropellos cometidos por el Condestable en el ejercicio del poder. Don Alfonso se ve obligado a atender la llamada de los nobles por su condición de tal, a pesar de la promesa que acaba de hacerle a su mujer. Y esto, además, sin que doña Luz conozca el contenido de la empresa pues, como dice don Pedro, *es mujer y no es prudente* (acto I, escena sexta). Mientras don Alfonso está ausente, don Diego entra en el castillo con la intención de conseguir favores de doña Luz, ya que así ganará una apuesta. Pero Teresa, la criada que le ha franqueado la puerta engañada por las promesas de matrimonio de un vasallo de don Diego, finge ser doña Luz y no se consuma la deshonra. A pesar de ello, el traidor desconoce este hecho, y se presenta ante el resto de los nobles fanfarroneando de su más preciada conquista y mostrando la joya que doña Luz —en realidad Teresa— le ha dado en prenda de su amor. Cuando don Alfonso se percata de que la dama burlada es su mujer reta en duelo a don Diego y termina con su vida. Ya en la cárcel, envía a un criado para que haga lo mismo con doña Luz. Posteriormente, enterado por un monje de la ino-

cencia de su esposa, don Alfonso, desesperado, proclama que lo único que desea es la muerte. Al final llega el indulto del rey y la noticia de que doña Luz está viva porque Farfán no ejecutó el mandato de su señor. Por lo que respecta a la trama histórica, los nobles consiguen apresar al Condestable con la ayuda del monarca, de modo que éste queda restituido en su honor, a pesar de las críticas contra él lanzadas a lo largo de la obra.

Como acabamos de comprobar por el resumen del argumento, en *El honor en la deshonra* existen dos tramas: la propiamente teatral —en el sentido de inventada— y la histórica. En la primera, las razones de la acción de la censura sobre el texto no difieren de las que hemos analizado en otras obras: blasfemias contra Dios o contra contenidos de la religión católica; posibilidad de un adulterio; reto y asesinato por parte del marido burlado; intención de éste de acabar con la vida de la esposa; anhelo de la propia muerte..., etc. La novedad, por lo tanto, no hay que buscarla aquí, sino en el contenido histórico del drama. En este sentido destacan las críticas lanzadas en el texto contra la acción de la Monarquía, representada por la figura de Juan II. La trama se halla en perfecta armonía con los sucesos acaecidos en la primera mitad del siglo xv, época que vivió un recrudecimiento de las luchas políticas y sociales sostenidas por el poder en Castilla. Dentro de los dos grupos de nobles existentes, el partido capitaneado por don Álvaro de Luna se convirtió en el favorito del rey castellano, hasta el punto de que su cabecilla consiguió grandes prerrogativas en el ejercicio del poder. En un principio, don Álvaro gozó del beneplácito de la nobleza, pero después llevó a cabo un gobierno demasiado personal y autoritario. De ahí que se alzase una revuelta contra la tiranía por parte de sus miembros, que actuaban frente a la indiferencia real. Finalmente el mismo Juan II se vio obligado a intervenir: firmó la sentencia de muerte del Condestable y éste fue ejecutado en Valladolid en 1453.

Las primeras críticas que aparecen en *El honor en la deshonra* contra Juan II lo hacen a través de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y se refieren a la ambición del monarca. En opinión de don Íñigo el rey ha accedido a intervenir en el asunto del Condestable porque aspira a poseer sus riquezas (acto II, escena quinta). Más adelante, al burlarse de la confianza que los nobles tienen en la caída de don Álvaro de Luna, don Lope alude a la falta de carácter que aqueja al rey, a lo que el marqués de Santillana contesta con nuevas debilidades del monarca: el dominio que la reina ejerce sobre él y la evasión de la realidad que ha encontrado en el arte del poeta Juan de Mena. Estas declaraciones de los personajes demuestran hasta qué punto se critica en el drama la labor de Juan II. No importa que el autor de la obra se acercara a la realidad, y fuese fiel a la imagen que en vida y ante la Historia diera de sí mismo el propio rey. Lo relevante en este caso son las acusaciones lanzadas contra la Monarquía como estamento, sobre todo porque éste tam-



bién era el régimen de la época en que fue escrito el drama. Por ello en poco valoró el censor que el autor recuperase el momento histórico del apresamiento del Condestable por parte de Juan II (acto III, escena primera); o que recrease, dentro de la situación ficticia, el perdón real a don Alfonso (escena séptima). Ambas situaciones mejoraban la visión que se había dado del rey, pero no fueron suficientes para rehabilitar la imagen de la institución que representaba<sup>12</sup>.

A esta crítica institucional hay que sumar, además, los múltiples elementos religiosos y morales que el censor valoró para dar su veredicto condenatorio. Por lo que respecta a las blasfemias, tan comunes en este tipo de dramas donde las grandes exclamaciones son moneda corriente, hay que destacar una acusación de Farfán a la ambición de Teresa, quien al renegar de sus padres lo hace también de Dios (acto I, escena séptima). Además, en tres ocasiones blasfema don Alfonso al decir, como Calixto de Melibea, que doña Luz es su Dios<sup>13</sup>. A éstas hay que añadir una nueva blasfemia de don Alfonso cuando, desesperado al conocer la inocencia de su esposa, prorrumpe en lamentaciones en las que acusa a Dios de injusto (acto III, escena cuarta).

Además de las blasfemias anotadas también se pueden considerar motivo de censura ciertos aspectos del contenido. Se trata de todos aquellos elementos de la trama amorosa que resultan reprobables desde el punto de vista moral: el deseo de don Diego de burlar la virtud de una mujer casada (al parecer último bastión de Castilla) con la única finalidad de ganar veinte doblones, y su jactancia al creer que lo ha conseguido. Aparte del sustrato ficticio en que se apoya el contenido histórico, nos encontramos ante la crítica lanzada por el autor contra una parte del estamento nobiliario, cuya frivolidad le descuenta de sus deberes políticos en un momento crítico para el futuro de Castilla. Otros elementos censurables son la posibilidad del adulterio (el lector sólo sabe lo que dice don Diego) y el reto del marido burlado, que termina con la muerte del burlador. A ello hay que añadir el deseo de venganza que domina a don Alfonso, y que le empuja a ordenar la muerte de doña Luz. Finalmente, don Alfonso demuestra tener una conciencia íntegra, pues admite su culpabilidad, acepta cuantos castigos divinos y humanos le sobrevengan y se arrepiente de haber ordenado a Farfán el sacrificio de su esposa. La

<sup>12</sup> A propósito de la acción de la censura sobre las críticas a la Monarquía hay que tener en cuenta que las leyes prohíben de forma expresa dichas manifestaciones (*vid.* Ángel González Palencia, *op. cit.*, vol. I, págs. XX y XXVII). El mismo González Palencia recoge en el vol. II de su obra las palabras que el censor de las *Poesías varias*, de Diego de Colón, escribía sobre este asunto (pág. 242).

<sup>13</sup> El censor de teatros fray Fernando Carrillo proscribía, al parecer, frases del tipo *ángel mío, yo te adoro*. Sirva este testimonio que Gonzalo Calvo Asensio recoge de Ferrer del Río para demostrar la realidad de ciertas causas de censura. Gonzalo Calvo Asensio, *op. cit.*, pág. 63.

desesperación que siente al conocer su inocencia le induce a desear su propia muerte, lo que también puede interpretarse como debilidad y como falta de aceptación, al menos momentánea, de los designios de Dios. Por otra parte, su honor de noble le impide arrepentirse de la muerte de don Diego, ya que la intención de éste siempre fue arrebatarle su honra, su bienestar y su dicha. A pesar de todo, el drama cuenta con un final feliz, pues don Pedro llega con la doble noticia de que doña Luz vive y de que el rey ha perdonado la acción de don Alfonso.

### **Conclusión**

Los textos analizados revelan que la tarea de la censura en dramas que cabe situar en la segunda mitad del XIX tanto por su temática como por la forma en la que ésta se desarrolla, se ajusta, en líneas generales, al modo de actuación de la misma en los años que abrían el siglo. Existen, pues, tres campos que interesan al censor: el religioso, el moral y el político. El mantenimiento de un grado óptimo de moralidad ha sido desde siempre asunto del estamento religioso; de ahí que ambos aspectos estén íntimamente relacionados en los dramas. De este modo se rechaza la violación del sacramento del matrimonio (especialmente si corre a cargo de la mujer), así como la negación del estado de maternidad. Por parte masculina se reprueba la deshonor cometida sobre mujeres, presentadas como seres débiles e indefensos, totalmente sometidos y sin voluntad para oponerse a tales atropellos. De la misma manera, y por razones obvias, son reprobables actitudes en las que se observa una acusada falta de respeto hacia la vida, que, recordemos, es el máximo don divino. De ahí que sean censuradas situaciones de suicidio y asesinato. Igualmente atacables, aunque de menor alcance, resultan las actitudes y palabras blasfemas contra la religión, así como la manifestación vehemente de sentimientos como el odio o la envidia, presentes todos ellos en algunos de los textos de nuestro *corpus*. Por lo que respecta a la política, el censor trata, en la medida de sus posibilidades, de mantener el orden social, y cuida de que el público no vea reflejadas situaciones que puedan incitarlo a un comportamiento rebelde que termine por romper el equilibrio establecido. En este sentido se rechazan las críticas contra los altos dignatarios, y sobre todo los juicios de valor que podrían hacer tambalear el sistema político vigente.