

A VUELTAS CON LA CENSURA EN EL SIGLO XIX: UN NUEVO DRAMA INÉDITO Y REPROBADO

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

Desde que los Reyes Católicos promulgaron la Carta que regulaba la censura en el año 1502 muchos han sido los textos que han sufrido la condena, e incluso el expurgo, de autoridades eclesiásticas y civiles¹. Durante la primera mitad del siglo xvi, y en virtud de la unidad defendida por Isabel y Fernando, la Inquisición ejerció una censura fundamentalmente religiosa, destinada, sobre todo, a perseguir las herejías. Más adelante, a partir de la promulgación del Índice de Valdés en el año 1559, se detecta con claridad que la censura no sólo busca prohibir obras concretas, y que ha ampliado considerablemente el límite de lo heterodoxo, alcanzando también al humanismo. Un cuarto de siglo después el catálogo de Quiroga rechazaba incluso ciertas obras de la antigüedad. A principios del siglo xvii, mientras gobernaba el duque de Lerma, se prohíbe a los españoles que impriman sus libros fuera de España sin una licencia expresa, con el fin de evitar la burla de la censura generalizada entonces, y en 1623 el Inquisidor General, Andrés Pacheco, solicita del Rey un mayor cuidado en la aprobación de los libros porque, al parecer, muchos de los que en aquella época corrían de mano en mano deberían haber sido prohibidos. Pero no fue hasta el siglo xviii cuando surgieron los primeros conflictos entre el Santo Oficio y la autoridad civil, ante las aspiraciones reales de ejercer un poder absoluto que no excluyera la censura, entonces en manos de la Iglesia. Así fue cómo el Santo Oficio perdió gran parte de sus prerrogativas, y la censura pasó a ser

¹ Los datos históricos de esta introducción han sido tomados del libro de Antonio Sierra Corella, *La censura en España. Índices y catálogos de libros prohibidos*, Madrid, 1947.

esencialmente gubernativa. En 1810 las Cortes Generales aprueban una ley muy ambigua sobre la libertad de imprenta que fue derogada cuatro años después por un decreto del ministro Macanaz. Al principio del trienio liberal (1820) se aprobó la llamada *Ley de libertad política de la imprenta*, en la que, sin ambages en la forma, se afirma que todo español tiene derecho a publicar sus pensamientos sin censura previa. En la práctica, sin embargo, se determinaron una serie de abusos sobre la misma que deberían ser evitados. Se prohibieron, así, los escritos que atentaran contra la religión católica o contra la monarquía. De igual modo se reprobaban las doctrinas que incitaran a la rebelión, a perturbar la tranquilidad pública o a desobedecer las leyes. También eran proscritos los textos obscenos o contrarios a las buenas costumbres, así como las obras que mancillaran el honor y el buen nombre de las personas. Como se ve, pues, cobraban cada vez más relieve en el ámbito de la censura las faltas contra las costumbres, contra la moral (pública o privada) y contra la estabilidad del Estado, y todo ello frente al dominio esencialmente religioso que se había extendido desde los albores de la institución hasta el siglo XVIII.

En el teatro la censura se aplicaba de forma especialmente rigurosa, dado el carácter abierto y ejemplarizante del género. No olvidemos que esta forma literaria llegaba a un gran número de personas, y que en épocas de escasa difusión de la cultura se convierte en un medio importantísimo de educación. De hecho, así lo pone de manifiesto el anónimo autor de un texto aparecido en «El Censor» a finales del siglo XVIII: «No basta que el teatro instruya, es menester también que pule, y que cultive: quiero decir, que dé buenas máximas de educación y conducta, que enseñe a respetar las clases que componen un estado, que inspire a cada una el amor a sus deberes, que haga conocer cuánto valen en el uso del mundo el decoro, la cortesanía, la afabilidad, y haga apreciar la generosidad, el candor, la veracidad, la buena fe, el recato, el recogimiento, la aplicación al trabajo, y otras mil virtudes civiles, que por lo común tienen en poco los ignorantes y orgullosos»². Larra, sin embargo, no cree que el teatro consiga corregir las costumbres y desterrar los vicios, tal y como se pone de manifiesto en alguno de sus artículos. Concretamente, en el titulado «Teatros», publicado en *El Español* el 29 de febrero de 1836, se refiere al escaso valor ejemplarizante de la escena con estas palabras: «El hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasión que en el teatro suelen revestir los vicios y los crímenes, no sería el mejor medio de hacerle escarmentar»³.

² Elsa García Pandavenes (ed.), «El Censor» (1781-1787). *Antología*, Barcelona, Labor, 1972, pág. 170.

³ Mariano José de Larra, «Teatros», recogido en *Obras de Mariano José de Larra (Figaro)*, en *BAE*, 128, pág. 157.

Como ya hemos señalado en otro lugar⁴, las causas de la censura en el teatro del siglo XIX eran esencialmente de dos tipos, a saber: religiosas y/o morales (violación del sacramento del matrimonio, rechazo de la maternidad, deshonor masculina hacia las mujeres, falta de respeto por la vida, blasfemias y expresiones soeces, etc.) y políticas (crítica hacia los altos dignatarios, juicios lanzados contra la monarquía y otras instituciones, etc.). A finales de la centuria anterior, sin embargo, ya había ejemplos de un tipo de censura que iba más allá del contenido para centrarse en la valoración estética y técnica de las obras. En este sentido, Serrano y Sanz⁵ alude al *Métrico bosquejo en que se demuestra la gran función de parejas ejecutada en Aranjuez*, de José de la Ballina, texto censurado por «su estilo bajísimo, redundante sobre manera, sin propiedad en las voces ni claridad en las expresiones, lleno de repeticiones y falto de medida en muchos versos» (art. cit., pág. 32). Algo parecido le ocurrió a las *Poesías*, de Antonio Pérez de Soto, obra de la que el censor afirmaba con rotundidad: «no veo otro artificio ni descubro doctrina, invención, pensamientos, ideas, imágenes ni calidad alguna que las haga dignas de aquel nombre» (art. cit., pág. 33). Y lo mismo cabe decir del *Juicio de Apolo o examen poético de las obras de D. Juan Pedro Maruján* (1769), desaprobado porque era «un romance carente de fuerza o entusiasmo poético, sin estilo, frase o concepto que lo haga recomendable; sin gracia ni chiste, faltándole hasta el trivial equívoco, tan obvio en nuestro lenguaje» (art. cit., pág. 32). Estos testimonios son, pues, buena muestra de que la censura también rechazaba obras de escaso valor estético o técnico, dato significativo para nuestro propósito, como después tendremos ocasión de comprobar.

Una vez sentadas estas premisas, para la elaboración de este artículo hemos partido del trabajo anteriormente citado⁶, al tiempo que hemos recuperado un nuevo drama todavía inédito. Se trata de dos ejemplares manuscritos de la misma obra cuyos puntos de divergencia pueden resultar relevantes a la hora de determinar cómo funcionaba la censura en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, *La estrella del infortunio* e *Infamia por interés* son dos dramas en cinco actos y un prólogo en prosa, escritos hacia mediados del siglo XIX. A pesar de que responden a los mismos contenidos, entre ambos se establecen ciertas diferencias. En primer lugar, y dejando a un lado la diversidad en el título, en *Infamia por interés* se alude expresamente, aunque de forma un tanto enigmática, a los autores, ya que según se dice en la página inaugural, el texto fue escrito por los señores D. A.R. y D. A.C. Por

⁴ Ascensión Rivas Hernández, «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 1997, tomo XX, Universidad de Extremadura, págs. 391-408.

⁵ Manuel Serrano y Sanz, «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15, 1906, págs. 28-46.

⁶ A. Rivas Hernández, art. cit.

otra parte, entre ambas obras existe una multitud de pequeñas diferencias que responden a posibles enmiendas sobre la marcha o erratas y fallos del copista. Además, los textos se diferencian en tres párrafos, importantes a la hora de analizar la labor de la censura sobre los dramas, y por último también se distinguen en la coletilla final, añadida por el censor: *A el 1º con supl.* en *La estrella del infortunio* y *D el 30 de Abril en Infamia por interés*. Tanto estas dos frases como el análisis de los fragmentos citados con anterioridad revelan que este último drama fue enteramente desaprobado por la censura mientras el anterior lo fue sólo parcialmente, ya que gracias a las enmiendas se consiguió salvar el primer acto, según señala la frase manuscrita del censor.

En el prólogo se da cuenta de la prehistoria, es decir, de aquellos sucesos previos, imprescindibles para que el contenido se desarrolle como realmente lo hace en las cinco partes de que consta el drama. Pedro de Canales es un joven calavera cuya inclinación hacia el juego ya ha causado algunos disgustos a su padre. El muchacho tiene a Contreras, el fiel administrador de la familia, como amigo y confidente. Los problemas se desatan cuando Pedro descubre que Irene, su hermana menor, va a tener un hijo de un hombre sin escrúpulos que la ha engañado —Luis de Morera—, y que resulta ser, además, el que acaba de estafarle a él en el juego. Para salvar la honra de Irene, Pedro se autoinculpa de un robo cometido por ésta contra los bienes de la familia, y decide huir del hogar paterno no sin antes haberle hecho prometer a Luis que se casará con su hermana. El primer acto se sitúa dieciséis años más tarde, cuando la familia Canales va a celebrar el enlace entre Diego, uno de los hijos, y Ana de la Selva, prometida de Pedro desde la infancia. Durante este tiempo han tenido lugar ciertos sucesos dignos de mención: don Juan, el padre, ha muerto, y también ha muerto la desafortunada Irene a causa de los malos tratos de su marido. Luis, por su parte, se ha casado con Lucía, una hermana de su primera mujer que demuestra ser aún más ambiciosa que él. Antes de la ceremonia se presenta un marino con la noticia del regreso de Pedro. Todos le reciben con júbilo, aunque Ana de forma especial porque siente renacer su antiguo amor por él. Sin embargo, Luis y Lucía no están dispuestos a prescindir de la herencia de su padre, y para evitar que esto suceda urden un maquiavélico plan: fingen que el hermano es un impostor y sobornan a los jueces con el fin de que también así la ley lo reconozca. Como consecuencia de tales intrigas Pedro es encarcelado. A pesar de su inocencia, la corruptibilidad de todos los implicados en el caso le demuestra la dificultad de una salida justa para él. Finalmente, y con la intención de evitar las consecuencias de una posible sentencia favorable, los mismos Luis y Lucía maquinan otro plan que consiste en facilitarle la huida al reo antes de que se haga pública la decisión

adoptada por el Tribunal. Pedro acepta esta solución y parte con Ana hacia Francia. En la última escena Antonio, el marinero, consigue vengar a Pedro mediante el asesinato del pérfido Luis.

De este resumen se desprende con nitidez que, desde el punto de vista del contenido, las causas de la censura del drama no difieren mucho de las que ya habíamos señalado en el trabajo anteriormente citado: Pedro es un calavera que no aprovecha sus estudios; Irene, que le ha robado dinero a su padre, incurre además en una falta gravísima para una mujer, porque como resultado de los amores clandestinos que mantiene con Luis se ha quedado embarazada. El matrimonio entre los dos, sin embargo, no consigue eliminar el problema, porque le da al marido la posibilidad de mostrar su lado violento (maltrata a Irene) y de dilapidar con mayor facilidad el dinero de su suegro. Otro de los hechos censurables desde la perspectiva del contenido lo constituye la falta de escrúpulos que demuestran Luis y Lucía, unidos en matrimonio tras la muerte de la infeliz Irene. El ejemplo que ofrecen no puede ser más nefasto. Es el suyo un egoísmo sin límites, ávido sólo de la herencia familiar aún a costa de dejar a los hermanos en la indigencia, de abandonarlos y condenarlos al desarraigo, obligándoles al exilio; a costa, incluso, de quitarle la vida a Pedro, a quien tratan de envenenar. Su miseria moral es absoluta, porque no dudan en utilizar el soborno (a un juez, al escribano y al carcelero), el engaño y la extorsión para conseguir sus fines.

Pero además, al cotejar ambos textos se descubre una serie de diferencias relevantes desde la perspectiva de la censura. Se trata fundamentalmente de tres párrafos que dejan de tener validez por causas que trataremos de aclarar a continuación. El primer fragmento aparece tachado en *La estrella del infortunio* (A en adelante), el texto parcialmente aprobado, y no lo está en *Infamia por interés* (B en adelante), el texto desaprobado en su totalidad. A pesar de los ruidos el fragmento es perfectamente legible. Dice así:

¡La ley lo manda! ¡La ley! Esto es, el capricho, el favoritismo, la adulación, por no decir... el soborno y la inmoralidad.

Nos hallamos ante unas breves frases, pertenecientes a un parlamento de Contreras (acto I, escena primera) en las que se expone sin ambages una opinión muy grave sobre el funcionamiento de la ley. Según el fiel administrador de la familia Canales, la ley ha dejado de ser un fundamento básico y objetivo que organiza la vida entre los hombres para convertirse en algo caprichoso, movido por el favoritismo, la adulación e incluso el soborno y la inmoralidad. Se trata de una acusación severa de carácter universal, es decir, una denuncia lanzada a propósito del contenido del drama sobre la ley en general; y esto podría tener consecuencias serias, tal vez subversivas, si se hubiera expuesto públicamente y de forma tan explícita en un teatro. De ahí que

el párrafo aparezca tachado en la versión que finalmente vería aprobado el primer acto (A), mientras el texto desaprobado (B) todavía lo mantiene.

El segundo fragmento que es preciso analizar pertenece a la escena quinta del mismo acto I. En este caso lo que encontramos es un texto tachado en B y sustituido por otro, escrito entre líneas; en A aparece sólo el segundo texto, y lo hace en sus renglones correspondientes. Ello probaría que el contenido de A es posterior al de B. A pesar de las dificultades es posible reproducir la mayor parte de ambos fragmentos: el primero es el que aparece tanto en *La estrella del infortunio* como en *Infamia por interés*, es decir, el texto final; el segundo es el que está tachado en la última obra citada:

Eso no impide que esté muy bien, pues aun cuando envejecemos en tierra y en tierra nos mareamos (i) siempre después de un largo viaje (ii) se gozan con el placer las distracciones de un puerto, donde al fin, se vive sin la subordinación de a bordo y se deja oír el eterno grito del contra maestre. (iii)

(i) En B aparece la coma detrás de *mareamos*.

(ii) En B hay una palabra tachada que puede ser *navegación*; sobre la misma aparece *viaje*.

(iii) Tanto en B como en A el texto continúa con elementos del drama que carecen de importancia para nuestro propósito.

Eso no impide que esté muy bien: pues ¿cuánto mejor se está aquí que no tendido en el camarote sufriendo el eterno vaivén de las olas, o sentado sobre la escotilla humedeciéndose [?] más de una vez, o subiendo y bajando a las jarcias donde siempre se está en peligro? (Pausa) La vista del mar es majestuosa y sublime pero se cansa [?] uno muy pronto de ella y desea llegar cuanto antes a tierra: por [?] mucho [?] que a uno le guste la carrera de marino, yo no sé lo que es, pero en cuanto uno desembarca experimenta [?] nuevos [?] goces [?].

Si leemos con detenimiento el texto que se pretendía desapareciera observamos que el responsable ficcional de estas palabras —Antonio, el criado de Pedro— se lamenta de las condiciones de vida a bordo no sin cierta ligereza. Así, protesta del molesto movimiento de las olas, de la humedad que se respira en el barco y del trabajo peligroso; después se refiere al cansancio que produce la sola vista del mar durante mucho tiempo, y finalmente expresa el deseo que experimenta el marino de volver a tierra. Ciertamente, la visión que ofrece Antonio de la institución que representa no es muy halagüeña, pero lo más importante es que se halla en contradicción con la imagen que de la misma tratan de plasmar los autores en otros momentos del drama. En este sentido, la obra ensalza el valor de la marinería, cuyos miembros realizan actos necesarios para el desarrollo de la trama; se trata de situaciones a

priori poco honrosas que los marinos resuelven con honestidad. Así, el patrón que ha de conducir a Pedro y a Ana a Francia asegura expresamente que no hace el viaje por el interés (acto IV, escena primera), como cabría sospechar de cualquiera que trabajara para Luis. El caso de Antonio resulta más complejo. Tentado económicamente y engañado por Lucía y Luis, el marinero entrega la cartera con los documentos de su señor (acto II, escena segunda) en lo que supone un eslabón esencial para el desenlace de la historia. Al final de la obra asistimos a la justificación que el propio Antonio hace del hecho, acompañada de una declaración en favor de la marinería española (acto V, escena octava); y ello como asunto previo de la última acción honrosa del muchacho, ya que será el encargado de vengar las maldades cometidas por Luis contra Pedro y su familia. En el lance aquél manifiesta su cobardía al ofrecerle a Antonio riquezas y honores si le deja libre, circunstancia que también es utilizada para mostrar el verdadero honor de un marino español: el muchacho rechaza los bienes terrenos y ejecuta al perverso corruptor, restituyendo así el orden perdido. De cualquier modo, los dos ejemplos aducidos evidencian que los autores pretenden salvaguardar la institución de la marinería. De ahí que anulen el texto en el que se plasman las quejas de Antonio y lo cambien por otro que resulta menos directo y, por lo tanto, menos crítico, tal como, según supondrían, sería más del gusto del censor.

El tercer caso al que vamos a aludir se encuentra en la escena sexta del acto IV. En el texto de B aparecen tachadas unas líneas, y sobre éstas se pueden leer las palabras que en A ocupan su lugar correspondiente, lo que probaría, una vez más, que *La estrella del infortunio* es posterior a *Infamia por interés*. El fragmento anulado dice lo siguiente (Luis le habla al juez en voz baja y en plena vista):

Esta gente no está por [idea de colaborar], sin embargo aún nos queda el medio que indiqué a U. para deshacernos de él y que jamás pueda presentarse [?] en España.

Y éste es el texto que se da como válido en B:

Toda ésta es gente non sancta (el juez contesta afirmativamente con la cabeza) (i)

(i) En A continúa así: *y agita la campanilla*. En B esta parte de la acotación forma parte de la entrada siguiente, que corresponde al juez: *Juez: (agitando la campanilla)*.

Si bien en el texto invalidado se evidenciaba que entre Luis y el juez existía una relación que afectaba al trabajo de éste, lo cierto es que la reforma del párrafo no niega ese vínculo, y que ambos resultan igualmente compro-

metedores. Sin embargo, la anulación o el arreglo de los fragmentos pertenecientes al acto I sí mejoraba el alcance del mensaje al disminuir su carga crítica, razón por la que esa parte del drama fue aprobada en *La estrella del infortunio*. De cualquier modo, una simple lectura de los dramas demostraría la imposibilidad de un indulto total, debido no sólo a la presencia de elementos considerados censurables (faltas morales y religiosas, presencia de un espíritu de odio y venganza entre hermanos, muerte violenta...) sino, fundamentalmente, a la intensidad con que se critica la corruptibilidad de los estamentos públicos⁷. Así, por ejemplo, en la escena primera del acto II Lucía se refiere a una serie de objetos utilizados para consumir el chantaje, y aunque no especifica las personas a las que están destinados se atreve a decirle a Luis: «a estas horas todas las autoridades están de nuestra parte», frase que resume de forma clara el contenido que los autores pretenden transmitir. Además, el breve parlamento de Luis, anterior a la explicación de su mujer, muestra de forma clara el carácter corrupto de muchos jueces: «Sin embargo, los jueces no son todos iguales y los hay que anteponen su honor a los billetes de banco» (acto II, escena primera). El tercer ejemplo aducible es el de la sobornabilidad del carcelero, caso en el que la crítica no sólo recae sobre una institución menor dentro de la Justicia, sino también sobre un personaje particular que representa una filosofía de la vida muy extendida: la del hombre de baja condición social y poco pulido intelectualmente, que prefiere dejar de ser honrado y de actuar según una conciencia rigurosa ante el temor de ser tachado de majadero por el entorno social; en definitiva, la del hombre común que aprovecha las ventajas de un cargo en el que, según sus palabras «se sacan muy buenas propinejas sabiendo hacer la vista gorda en ocasiones» (acto III, escena primera). El mismo Luis deja claro su carácter corrupto cuando afirma: «El carcelero habrá cumplido con su deber, esto es... con el deber que yo le he impuesto enseñándole unos cuantos billetes de banco» (acto V, escena tercera).

Aunque los ejemplos podrían multiplicarse pondremos el último para concluir. En la escena octava del acto II el juez visita a Pedro en la cárcel y

⁷ En uno de los decretos firmados por Fernando VII se alude de forma expresa a la prohibición de todo escrito que satirice a las Autoridades o incite a la rebelión: «Se prohíbe la impresión de todo libro o papel grande o pequeño [...] que sea contra las buenas costumbres, usos legales, forma de Gobierno de estos Reinos, Regalías de Su Majestad y leyes no derogadas; las sátiras, insultos y papeles sediciosos contra las Autoridades constituidas, Tribunales, Cuerpos, Jueces y particulares, sobre todo lo cual se encarga a los Jueces y Subdelegados de Imprentas, particularmente a los Censores, pongan la más escrupulosa diligencia en no aprobar ni permitir se esparzan semejantes escritos, que son turbativos de la unión y tranquilidad pública, de la administración de justicia y de la seguridad individual». Texto recogido por Ángel González Palencia, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, pág. xxvii.

trata de llegar a un acuerdo con él para que abandone España, lo que demuestra de un modo evidente su enorme grado de corruptibilidad. Ante las insinuaciones del juez, el reo se niega en un principio, pero al final claudica sorprendentemente, y huye por mar con destino a Francia. En su descargo, es cierto, funcionan una serie de hechos, como la evidente sobornabilidad de los representantes de la Justicia que haría dudar de un veredicto objetivo, o el engaño a que tanto él mismo como la familia de la Selva son sometidos por parte de Luis y por acción del juez y el carcelero. Pero a pesar de todo ello su huida simboliza la entrega del último bastión, la confirmación de la falta de respeto hacia unas instituciones que han demostrado su absoluta falta de moralidad. Además, también interesa poner el énfasis en el origen mismo de la situación —el soborno de Luis— para subrayar la baja moral de un personaje que no se detiene ante nada.

Por otra parte, y como ya señalábamos al principio de este trabajo, existen datos que nos permiten afirmar la presencia de una censura basada en motivos estéticos y técnicos a la que el teatro no le es ajeno. De hecho, en el último tercio del siglo XVIII aparecieron testimonios que denunciaban falta de calidad en las obras, tal y como se observa en este párrafo de «El Censor»: «Sobre todo levante Vm. el grito contra cierta especie de comediones que se van haciendo de moda, [...] y representando contra el dictamen de los doctores del buen gusto: dramas sin invención, sin interés, sin poesía, sin lenguaje, en una palabra, sin pies ni cabeza: donde todo es trivial o chabacano, todo común, y cien mil veces repetido»⁸. El mismo Galdós se referirá un siglo después a la pobreza intelectual que dominaba el teatro de una época, la suya, en la que se repetían una y otra vez las mismas situaciones altisonantes⁹. Para el crítico el público es el causante de la decadencia que sufre la escena española. Su gusto detestable y su deseo de ver representadas ciertas situaciones y circunstancias morales, restringen considerablemente las ideas dramáticas, los personajes, las acciones y hasta el lenguaje¹⁰. Por lo tanto, si a finales del siglo XVIII se pedía a los censores que obrasen con mano dura ante una serie de dramas que por entonces se estaban poniendo de moda y que una centuria después ya eran denostados por Galdós, no sería muy arriesgado afirmar que una de las causas de la censura de *La estrella del infortunio e Infamia por interés* fue su exigua calidad. En efecto, la obra es un conglome-

⁸ García Pandavenes (ed.), pág. 170.

⁹ «No hay mes que no se verifique un estreno de pieza transcendente, atroz, llena de adulterios y problemas insolubles, escrita en caucamuria de versos líricos. La prensa y los amigos le proporcionan un fácil éxito, pero en menos de diez noches, al olvido y a la muerte», Benito Pérez Galdós, en «Echegaray» (Madrid, 4 de febrero de 1885), recogido en *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923, pág. 141.

¹⁰ Benito Pérez Galdós, «Viejos y nuevos moldes», en *Nuestro teatro*, ed. cit., págs. 154-156.

rado de historias archiconocidas, carentes de interés y de buen gusto, y de las que está ausente un buen uso del lenguaje. Los personajes son de cartón piedra: unos, perversos hasta la saciedad; otros, buenos hasta la estupidez; unos terceros, simples figurones cuya presencia no añade casi nada a la trama.

Además, el contenido se halla plagado de inverosimilitudes y de situaciones que parecen más el resultado del azar que de un trabajo reflexivo de los autores. Así, resulta inverosímil que en la fiesta previa a su enlace matrimonial Diego tenga dudas porque cree que Ana de la Selva está enamorada de su hermano Pedro, desaparecido hace dieciséis años y al que se supone difunto. ¿Cómo es posible que después de todo el tiempo transcurrido, y creyéndole muerto, Diego piense que su futura esposa sigue queriendo a Pedro? La situación es increíble en extremo, porque si bien Pedro tenía dieciocho años cuando se marchó, Ana sólo tenía seis. Así resulta inverosímil el enamoramiento de ambos, dada la diferencia de edad entre dos personas en las primeras etapas de la vida. Resulta difícil de creer, por lo tanto, que una niña de seis años se enamore, y que lo haga, además, de un muchacho de dieciocho, como también es increíble que ese mismo muchacho se haya fijado en una niña de seis. Tanto es así que los autores del drama se ven en la necesidad de aludir a lo inverosímil de la situación en una intervención de Diego: «Bien sea por capricho de mujer, bien porque en realidad tenga aún presente el amor de Pedro, mi difunto hermano, cosa inverosímil pues cuando aquél desapareció era una niña, pero lo cierto es que no se casa conmigo por inclinación» (SIC) (acto I, escena segunda). Lo que sucede en realidad es que la posterior aparición de este hijo pródigo exige del drama la creación de un conflicto que los autores no saben cómo desarrollar porque no han meditado sobre su alcance. De ahí que la trama se pierda en situaciones inverosímiles para las que no se encuentra un fin adecuado.

También resulta inverosímil que Antonio, el criado, entregue los documentos de Pedro sin remordimiento alguno, y que lo haga por ambición, ya que enseguida, y sin que medie una explicación, se mostrará devoto de su amo y no se volverá a recordar su ansia de ser rico. Resulta inverosímil, asimismo, que tiempo después, cuando Pedro está en la cárcel, Antonio descubra que sustituyó los documentos de la cartera por los de un marino que había muerto a bordo. En realidad se trata de un golpe de efecto mal urdido y poco creíble. No se entiende, pues, que los documentos que prueban la identidad de Pedro aparezcan y desaparezcan como por encanto, según el capricho de los autores.

De igual modo, los síntomas de envenenamiento de Pedro, tan significativos en un principio, acaban diluyéndose, y no vuelven a ser mencionados. También resulta increíble, al principio de la misma escena dramática, que Pedro caiga desmayado cuando lo apresan, después de que se ha destacado

su valentía y su fuerza como hombre y como marino. Se trata, no obstante, de una situación necesaria para que su hermana Lucía pueda darle el agua donde ha diluido el veneno.

Pero además, el drama constituye un cúmulo de defectos técnicos, como lo prueba su nulo respeto por la regla de las tres unidades¹¹. En efecto, no se mantiene la unidad de acción, como es fácil comprobar por el resumen del argumento ofrecido con anterioridad. La obra está formada por diferentes episodios que, aunque tarde o temprano y con mayor o menor acierto confluyen hacia el mismo fin, no contribuyen a la acción unitaria exigida por la preceptiva. Tampoco se respeta la unidad de tiempo, porque desde que empieza la historia hasta que se prepara el nudo de la acción transcurren dieciséis años. Además, la situación que se cuenta en la obra sucede a lo largo de varios días, tal y como ponen de manifiesto los personajes por medio del diálogo. Y lo mismo sucede, como es obvio, con la unidad de lugar, porque además de la diversidad de espacio entre la situación del prólogo y la del primer acto obligada por el paso del tiempo, los distintos episodios de la trama acaecen en lugares diferentes. Así, al iniciarse la acción ésta se desarrolla en la casa de campo del marqués de Casa Blanca, mientras el acto tercero tiene lugar en los calabozos de la prisión, el acto cuarto en una sala de la cárcel preparada para vistas orales y el acto quinto en una cabaña de la playa de Valencia.

Así, pues, la desaprobación de un drama como *La estrella del infortunio/Infamia por interés* fue debida a varias causas, unas relacionadas con el contenido y otras con aspectos estéticos y técnicos. La presencia de personajes que no respetan a sus padres, de una mujer soltera que se queda encinta, de hermanos ambiciosos capaces de matar por una herencia, de jueces sobornables, carceleros venales y marineros que no respetan la institución que representan, son motivos suficientes de censura. Pero además, la obra abunda en historias archiconocidas de las que está ausente el buen gusto, en situaciones inverosímiles, en personajes planos de actuación previsible y en ciertas deficiencias técnicas, entre las que destaca la dispersión de la trama. El conjunto de todos estos errores, pues, hizo imposible que el drama fuese aprobado, y como consecuencia de ello que fuese representado en un teatro.

Bibliografía

BUENO, Manuel, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Renacimiento, 1909.

CALVO ASENSIO, GONZALO, *El teatro hispanolusitano en el siglo XIX*, Madrid, Rojas, 1875.

¹¹ Sobre las deficiencias técnicas como causa de censura en el teatro del siglo XVIII, *vid.* El artículo de M. Serrano y Sanz citado en la nota 5.

- DEFOURNEAUX, M., *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1973.
- GARCÍA PANDAVENES, Elsa (ed.), «El Censor» (1781-1787). *Antología*, Barcelona, Labor, 1972.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- LARRA, Mariano José de, *Obras de Mariano José de Larra (Figaro)*, en BAE, número 128, Madrid, Atlas, 1960.
- PEAK, Hunter, *Social Drama in Nineteenth-century Spain*, Chapel Hill, University of North California Press, 1964.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Echegaray», recogido en *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923.
- «Viejos y nuevos moldes», recogido en *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923.
- PINTO CRESPO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», en *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, xx (1997), págs. 391-408.
- RODRIGUES GRAÇA, Almeida, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1990.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SERRANO y SANZ, Manuel, «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15 (1906).
- SIERRA CORELLA, Antonio, *La censura en España. Índices y catálogos de libros prohibidos*, Madrid, 1947.
- ZURITA, J., «Dictamen de Jerónimo Zurita acerca de la prohibición de obras literarias», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8 (1903), págs. 218-221.