DERECHOS DEL TRADUCTOR DE OBRAS DRAMÁTICAS EN EL SIGLO XVIII

JERÓNIMO HERRERA NAVARRO

En la primera mitad del siglo XVIII apenas se traducían obras para los teatros. La producción dramática era exclusivamente nacional por un rechazo de lo extranjero que venía del siglo anterior. Sólo la afición de la Corte a la ópera contribuyó a extender el gusto por las obras musicales traducidas del italiano, y adaptadas al gusto español en forma de piezas que recibían las denominaciones de "melodrama escénico", "dramma harmonica" o "zarzuela". Incluso en una época tan propicia para abrirse al exterior como la que se inicia con el reinado de Carlos III, la traducción de obras dramáticas del francés, propugnada por muchos como el mejor instrumento de reforma del teatro español, tiene serios inconvenientes, ya que, como pone de manifiesto Bernardo de Iriarte en el informe que dirige en 1767 al conde de Aranda:

> rara comedia francesa (bien que no milita esta razón en las tragedias) podría acomodarse con éxito al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones: a que se agrega la dificultad de encontrar traductores hábiles que desempeñasen bien la ardua empresa de las traducciones; sobre todo debiendo éstas ser en verso; pues nuestro teatro no consiente la prosa como la admiten el francés, italiano e inglés (los segundos con preferencia a la poesía) y debiendo también competir en el lenguaje con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de *Lope*, de *de la Hoz*, de *Calderón*, de *Moreto*, de *Solís*, de *Mendoza*, de *Leiva*, de *Alarcón*, y otros. (cit. por Palacios 1990: 58-59)

A pesar de las dudas de Iriarte sobre la viabilidad de la traducción de obras francesas, es durante el gobierno del conde de Aranda cuando se ponen en marcha una serie de iniciativas encaminadas a conseguir la reforma del teatro, tomando como modelo el teatro francés: la creación en 1769 de la compañía teatral de los Sitios Reales con los actores más destacados de la escuela sevillana de Olavide para representar obras francesas traducidas, y la reforma que se inicia en 1770 en los teatros de Madrid persiguen este objetivo.

El círculo más cercano al monarca es el que actúa de avanzadilla impulsando la reforma según el *buen gusto*, introduciendo la traducción de obras francesas como alternativa al teatro nacional. Aunque estas reformas *ilustradas* fracasaron al rechazar el pueblo el estilo de declamación *a la francesa* de los actores de la escuela sevillana, y al considerar como poco adecuadas al carácter español las obras francesas, sin embargo,

tuvieron el efecto positivo de que, roto definitivamente el miedo al teatro extranjero, poco a poco se fue intensificando la traducción o adaptación de obras teatrales hasta tal punto, que el autor de un *discurso* anónimo dirigido al corregidor de Madrid José Antonio de Armona describe la situación a que se ha llegado en 1790 con estas palabras:

> en la copiosa colección que pudiera hacerse de nuestras comedias modernas, malas, buenas o medianas, apenas se hallarían dos enteramente originales, resultando de aquí que los franceses e italianos nieguen a nuestros poetas la facultad de inventar, y, con no menos vanidad que magisterio, publiquen que si hay entre nosotros alguna mediana composición dramática, debe su mediocridad a alguno de sus originales que le sirvió de norma". (Armona 1988: 294)

Este autor, que sin duda era un dramaturgo de la época, y que podría ser Gaspar Zavala y Zamora (Herrera 1996a) intenta explicar las causas de este hecho, y llega a la conclusión de que se produce por la costumbre de pagar lo mismo al *ingenio* por una obra original que por una obra traducida. Dice en este mismo documento que "no hay producciones cómicas que puedan honrarnos, porque no hay para ellas el competente premio" y continúa: "No es menos extraño y reprensible el establecido sistema de señalar igual recompensa [a] un poema enteramente original, bien sea cómico o trágico, que a una simple traducción. Es preciso desconocer absolutamente la notable diferencia que hay entre el crear y el copiar, o confesar que es uno de los más crasos desaciertos" (Armona 1988: 294).

Este interesante testimonio nos introduce de lleno en la problemática del pago a los poetas dramáticos por sus obras, que ya tratamos en otro sitio desde una perspectiva más amplia (Herrera 1996b). Ahora nos vamos a referir exclusivamente a las obras dramáticas traducidas y representadas en los teatros de Madrid, pero antes es necesario resumir brevemente el procedimiento de pago a los *ingenios* y el sistema de precios vigente en el siglo XVIII.

Durante todo el siglo XVII y la mayor parte del XVIII, las compañías cómicas adquirían las piezas que iban a poner en escena, directamente o a través del arrendador o del Ayuntamiento (desde 1720), entregando una cantidad fija y única al *ingenio*, normalmente pactada con anterioridad, aunque eran frecuentes los desacuerdos en función del éxito o fracaso de la representación. En todo caso, el Ayuntamiento tenía la última palabra. El autor entregaba el manuscrito de la obra y perdía todo derecho sobre ella, con lo que la compañía podía llevarla a las tablas cuantas veces quisiera, revenderla o imprimirla.

Durante la primera mitad del siglo, el autor mejor pagado fue José de Cañizares, que cobraba 1.500 reales por el conjunto formado por una comedia o zarzuela y dos entremeses o sainetes, hasta 1731, y después de esa fecha hasta su muerte ocurrida en 1750, 2.100 reales por el mismo concepto, si bien hay que destacar que en esta época era costumbre que el mismo *ingenio* entregara la comedia con los dos entremeses o sainetes. Otros autores menos conocidos conseguían cantidades inferiores, variables según las circunstancias, que llegaban como mucho a los 1.500 reales por comedia y dos sainetes.

Este procedimiento de pago, que era el habitual, se simultaneó durante los años 1720 y 1730 con otro que sólo se aplicaba a las comedias y que consistía en pagar al autor a razón de 100 reales por día de representación, de forma que se vinculaba el pago al *ingenio* con la permanencia de su obra en cartel. Pero se abandonó pronto porque normalmente percibían los autores cantidades demasiado pequeñas -entre 300 y 700 reales- salvo en los casos de comedias que llamaban de "teatro", las de magia o de santos -las más populares- que llegaron a producir hasta 2.300 reales a Manuel Francisco de Armesto por *La coronista más grande de la más sagrada historia, Sor María de Jesús de Agreda*, primera parte, en 1725, lo que es todo un récord.

En la segunda mitad del siglo, el dramaturgo mejor pagado fue Ramón de la Cruz, pero gracias a sus sainetes. Por una comedia o zarzuela cobró a lo largo de toda su vida 1.500 reales, mientras que por cada sainete empezó a cobrar entre 300 y 400 reales en los años 1760, y a partir de 1776, consiguió 600. En definitiva, se mantienen los precios de la época de Cañizares, con la única diferencia de que los sainetes se pagan aparte y no siempre se encargan al mismo autor de la comedia. Así, comedia o zarzuela y dos sainetes, en el caso de Ramón de la Cruz, suponían 2.700 reales (a partir de 1776). Los demás dramaturgos cobraban menos por los sainetes, 500 reales como máximo, pero sí percibían lo mismo por una comedia en tres actos, 1.500 reales.

Por el resto de piezas se cobraban las siguientes cantidades sin distinción entre los autores: comedia en dos actos, entre 900 y 1.000 reales; comedia o pieza en un acto, entre 500 y 750 reales; zarzuela u ópera -siempre en dos actos- 1.500 reales; ópera en un acto u *opereta*, entre 600 y 900 reales.

Unicamente se rompía esta tabla de precios en verano. A partir de 1776, por una pieza de verano, fuera en dos o tres actos, percibían la cantidad fija de 900 reales, hecho criticado por Moratín en *La comedia nueva o el café*. La justificación de esta rebaja de precios puede deberse a que en esta época del año se representaban más piezas nuevas que en el resto de la temporada teatral, pero a cambio, eran más baratas.

De acuerdo con los datos manejados en el trabajo anteriormente citado, publicado en la *Revista de Literatura*, que ahora he podido ampliar y confirmar con los que aporta la *Cartelera* de René Andioc y Mireille Coulon (Andioc & Coulon 1996), en todos estos precios no influía el que la obra fuera original o traducida, lo que coincide con la denuncia formulada por el autor del *Discurso* antes mencionado.

Vamos a poner unos ejemplos. Ramón de la Cruz, cobró 1.500 reales -lo mismo que por una comedia original- por las siguientes traducciones: *No hay mudanza ni ambición, el rey pastor* (1767), de Metastasio; *La esclava reconocida* (1769), adaptación de una ópera del mismo título de Giuseppe Scolari; *Bayaceto* (1769), de Nicolas Pradon; *La toma de Jerusalén* (1773), arreglo de la ópera de Quinault y Lulli *Armide et Renaud*; *El severo dictador y el vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Fabio* (1776), de Apostolo Zeno; *Aquiles en Sciro* (1779), de Metastasio y *Cayo Fabricio* (1783), de Zeno.

Lo mismo que Ramón de la Cruz cobraron los siguientes autores: Antonio Bazo, por *La buena fillola* (1765), de Goldoni, y por *No hay en amor fineza más constante*

que dejar de amar su mismo amante. La Niteti (1766), de Metastasio; el cómico José Ibarro, por sendas traducciones de Metastasio, *Antígono y Demetrio* en 1769, y *Clelia triunfante en Roma* en 1776.

Desde este mismo año de 1776, las traducciones se concentran en verano, con lo que el precio pasa a ser 900 reales, pero sólo por esta circunstancia, no por tratarse de traducciones. Así, por ejemplo: *A suegro irritado nuera prudente* (1776), traducción de Goldoni, por Antonio Valladares de Sotomayor; *Buen genio y mal corazón* (1776), también de Goldoni, por José de Ibáñez y Gassía; *El desertor* (1777), de Mercier, por José López de Sedano; *El huérfano inglés o el ebanista* (1778), del marqués de Longueil, por José López de Sedano; *La joven isleña* (1779), de Chamfort, también por López de Sedano; *La suegra y la nuera* (1781), de Goldoni, por Manuel Fermín de Laviano; *El reo inocente* (1782), traducción de *Clémentine et Desormes* de Boutet de Monvel, por Manuel Fermín de Laviano; *El fabricante de paños o el comerciante inglés* (1783), adaptación de *El comerciante inglés* de Fenouillot de Falbaire, por Antonio Valladares de Sotomayor; *La Hirza y conquista del Canadá* (1786), de Sauvigny, por Juan de Dios del Pech; *La viuda generosa* (1792), de Faciolle, por Fermín del Rey, etc.

Así mismo, Ramón de la Cruz cobra la misma cantidad -600 reales a partir de 1776- por los numerosos sainetes en que adapta piezas francesas (de Molière, Legrand, Carmontelle, Favart, Regnard, Pannard, etc.) que por los originales.

Vemos, por tanto, que la obra traducida o adaptada no recibe un *premio* o *gratificación* -en la terminología de la época- distinto que una de nueva creación. Sin embargo, sí parece que la rebaja de precios que se practica en verano, contribuye a que aumente el número de traducciones en esta época, ya que evidentemente el esfuerzo es menor. Precisamente, el censor de teatros, Santos Díez González, amigo de Moratín y conocido partidario del neoclasicismo, consideraba en 1797 que estas piezas eran más regulares que las nuevas que se estrenaban en otras épocas del año, en que el precio era 1.500 reales.

De todas maneras, la dificultad de saber con exactitud si una obra era original, traducida o adaptada, teniendo en cuenta que los traductores de obras dramáticas en el siglo XVIII se arrogaban una extraordinaria libertad, haría imposible en la práctica establecer distinciones en el pago de honorarios en función de este hecho. Sin embargo, la denuncia formulada por el autor del *Discurso* citado, demuestra que existía sensibilidad hacia este problema, y que dentro del debate que se estaba produciendo en el seno de la sociedad española sobre la reforma del teatro, éste era uno de los aspectos a tratar.

En este sentido, se puede considerar muy autorizada la opinión del censor de teatros que acabamos de citar, Díez González, que ocupó el cargo durante quince años, entre 1789 y 1804, y que era la cabeza visible del grupo reformista. Ya en su primer plan de reforma del teatro, de 1789, propone en vez de la *gratificación* fija de 25 doblones (1.500 reales de vellón), que

> al ingenio se le gratificase con un 5 por ciento del producto diario de las entradas, si la pieza fuese original, y si fuese traducida, con un 4 por ciento, pues de este modo, si

> solamente duraba uno o dos días la representación de su pieza, era poco el desperdicio en gratificarle y se hallaría el ingenio castigado por el público, y si durase ocho o más días, quedaría bien remunerado, y el caudal de teatros ganaría en las repetidas entradas. (cit. por Cambronero 1896: 297)

Esta novedosa propuesta, aunque no fue aceptada, suponía un primer paso hacia el reconocimiento del derecho del autor a participar en el resultado económico de la representación teatral, fuera positivo o negativo, y por vez primera ofrece a la traducción un trato diferenciado de la obra original, 4 frente a 5%, diferencia que no resulta sustancial y que pone de manifiesto el parecido valor que se otorgaba en este momento al acto de creación y a la labor más mecánica de traducir y adaptar una obra a nuestro idioma, lo que justifica en parte la queja del anónimo autor del *Discurso*.

No obstante, en el más amplio y detallado plan de 1797 del propio Díez González, que fue aprobado en 1799 y puesto en ejecución a partir de 1800, no mantiene esta distinción. Únicamente habla de aplicar un tanto por ciento durante diez años al producto de las entradas cuantas veces se represente, sin cuantificar y sin entrar en más detalles. También establece seis premios anuales y la publicación de una colección que reuniría todas las piezas que se admitieran para la representación, bajo el título de *Teatro Nuevo Español*. Precisamente en un prólogo que se puso al frente del tomo primero de esta colección que se inició en 1800, se precisa más: Su Majestad concede el «privilegio de exigir por diez años un tres por ciento del producto de entradas en todos los teatros fixos del reino para los compositores de tragedias y comedias originales», además de seis premios anuales consistentes en medallas de oro, mientras que

> las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho al privilegio concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios; en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente; pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones. (*Teatro* 1800: I, XIII-XIV)

Como se puede observar, se reconoce por vez primera con fuerza de ley el derecho del autor sobre su obra, aunque sea por espacio de diez años y se reserva exclusivamente este *privilegio* para las obras originales, aunque transitoriamente se benefician también de él los traductores, que serían recompensados por el procedimiento habitual de pago único, aunque introduce un elemento novedoso: se les gratificaría según el *mérito*.

Sin embargo, a pesar de las espectativas que podría abrir esta nueva situación, la realidad fue muy distinta. La reforma se inicia con obras traducidas que cobran la cantidad fija tradicional, incluso en algunos casos los traductores piden expresamente este modo de pago. Así, Vicente Rodríguez Arellano cobra 2.000 reales por *Cecilia y Dorsán*, adaptación de una obra de Marsollier, estrenada el 20 de junio de 1800, cantidad superior a la acostumbrada, pero en seguida se vuelve a los 1500 reales, como en *Pablo y Virginia*, traducción de Favières, por Juan Francisco Pastor, estrenada el 16 de julio de 1800; *Semíramis reconocida*, el 25 de agosto de 1800, y *Temístocles*, el 9 de septiembre

del mismo año, ambas de Metastasio, traducidas por Vicente Rodríguez Arellano. Únicamente se acogen, en este inicio de la reforma, al 3%, Juan de Estrada y Clemente Peñalosa, traductores de *El abate de l'Epeé*, de Bouilly, estrenada el 23 de julio de 1800, el primero de los cuales cobró 1.274 reales por la mitad que le correspondía, dado el éxito que obtuvo.

Posteriormente, Eugenio de Tapia el 14 de octubre de 1800 renuncia expresamente al 3% por la traducción de *Agamenón*, de Lemercier y cobra los 1.500 reales. El mes siguiente, Fernando Nicolás de Rebolleda se acoge al 3% por la traducción de *El amor y la intriga*, de Lamartelière y cobra 1.343 reales Tomás García Suelto, por aplicación de este porcentaje, cobra 675 reales por *El solterón y su criada*, traducción de Collin d'Harleville en abril de 1801.

Como vemos, algunos traductores prefieren la seguridad de una cantidad fija determinada de antemano, al riesgo del porcentaje sobre las entradas. Por otra parte, existía cierto excepticismo sobre la efectividad del cobro de sus derechos en los diez años siguientes, sobre todo, cuando la Junta de Reforma tuvo que hacer frente a graves problemas económicos -lo que no tardó mucho en suceder- al no ser suficientes los ingresos para equilibrar los gastos que se estaban produciendo.

Además de estos problemas, la Junta de Reforma cae en los mismos errores que intentaba corregir. Por un lado, pretende animar a los jóvenes poetas no comprometidos con las compañías cómicas, a colaborar escribiendo o traduciendo piezas según las reglas del arte, pero por otro, seguía manteniendo criterios que chocaban con esas premisas, por ejemplo, prima la extensión de la pieza, es decir, el tiempo que dura la representación de la obra, sobre el mérito literario, para determinar la forma de pago. Así le sucede al joven poeta Eugenio de Tapia, al que le dan el dos por ciento en vez del tres por la traducción de la ópera en un acto *Adolfo y Clara o los dos presos*, de Marsollier, estrenada el 29 de enero de 1801.

La Junta toma esta decisión "en atención a que se había representado otra pieza con la ópera no bastando esta a llenar todo el tiempo", lo que motivó la presentación de un memorial del traductor reclamando el 3% y protestando por esta decisión que considera injusta ya que le parece "extraño, y aun pudiera decirse vergonzoso que se haya de galardonar menos una composición, que aunque pequeña encierra mucho mérito y ha costado a su autor grande trabajo, que una composición desarreglada, obra tal vez de dos o tres horas" (Tapia 1801).

En este interesante memorial, Eugenio de Tapia señala las contradicciones de la Junta de Reforma y se refiere a la dificultad de su trabajo en estos términos:

> Y ya que es forzoso hablar de la traducción lo haré en unos términos que ni parezca arrogante, ni tampoco ofenda mi amor propio. No es este tan grande que presuma yo haber hecho una traducción perfecta; pero puedo y debo decir que el censor del teatro y varios sujetos inteligentes a quien se la he leído la han aprobado como buena, y aun me atrevo a decir que los espectadores han sentido del mismo modo puesto que les ha excitado el deleite y la risa, efecto de la comedia, y esto no pudiera ser habiéndose

> perdido en la traducción las gracias del original, y faltando al lenguaje castellano la energía que respectivamente tiene el francés. Prescindiendo de esto y atendiendo sólo al trabajo material, me parece que debe premiarse igualmente que las demás puesto que he empleado muchos días en arreglar la letra a la música que vino de París, y V. E. conoce cuánto trabajo costará arreglar a los puntos de una música que no se puede variar sin perder mucha gracia, la letra en una lengua tan distinta en la versificación y todo lo demás de la francesa. (Tapia 1801)

A pesar de esta queja, Eugenio de Tapia cobró sólo 495 reales, el 2% de los 24.775 que produjo la representación, y aunque se conformaba con el 3% -ya que lo que le animaba era «el deseo de vindicar mi honor y mi decoro que considero ultrajados»- realmente le estaban pagando menos que antes, pues el precio de las óperas en un acto, como hemos visto, oscilaban entre los 600 y los 900 reales.

La Junta de Reforma, a pesar de sus buenos y avanzados propósitos, duró sólo dos años. Cesó por Orden de 24 de enero de 1802, aunque se mantuvo en el cargo el censor Santos Díez González y oficialmente se mantenía el empeño de perseverar en la reforma.

Una vez fracasado este nuevo intento de los reformistas, se volvió al sistema anterior de pago único tomando como referencia los 1.500 reales de la comedia en tres actos, sin distinción entre obra original y traducida, hasta que el 16 de marzo de 1807 fue aprobado por S. M. el completísimo y detallado *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, en cuyo capítulo VII, "De las piezas de los autores y su recompensa", se mantienen los mismos principios de la reforma de 1800, pero va mucho más lejos: los derechos del autor sobre lo que produzca la representación de su obra se extienden a lo largo de toda su vida.

En concreto, la nueva reforma se basa en que "toda tragedia o comedia nueva original, de regular duración, rendirá a su autor *mientras viva* un ocho por ciento de su producto total en las representaciones que se hagan de ella en los teatros de Madrid y en los de provincias" (Cotarelo 1904: 701; la cursiva es mía). Si se trataba de una comedia o drama sentimental original, sería un cinco por ciento, también durante toda la vida del autor.

En el caso de las piezas traducidas, distinguía entre las que estaban en verso y las que estaban en prosa. Las primeras "rendirán a sus autores el tres por ciento de su producto total en los teatros del reino por el tiempo de diez años", exactamente lo mismo que atribuía la reforma de 1800 a las piezas originales. En el segundo caso, en cambio, al igual que «las piezas antiguas que no estén más que corregidas, las tonadillas, sainetes y toda clase de intermedios, se pagarán alzadamente por una vez». En este caso, se vuelve al sistema antiguo.

Como vemos, el nuevo sistema es muy avanzado, demasiado avanzado si tenemos en cuenta que hasta mediados del siglo XIX, no se vuelve a reconocer a los autores dramáticos este derecho, ya de una forma definitiva. Sin embargo, este nuevo ensayo

de reforma no tuvo tiempo material de ser puesto a prueba a causa de la guerra de la Independencia que cortó de raíz este intento de avanzar hacia la modernidad partiendo de experiencias anteriores, pero sin romper con la tradición.

Las iniciativas que después de la invasión napoleónica se pusieron en marcha con la participación, entre otros de Moratín, se enmarcan en una situación de excepcionalidad y de división política y social que, por bien intencionadas que fueran, estaban condenadas al fracaso. Todavía más, la profesora Ana María Freire, estudiosa del teatro de esta época, concluye que "al final de la guerra [de la Independencia] la batalla del teatro la habían perdido para siempre los partidarios de la reforma" (Freire 1996: 394). Es decir, después de medio siglo de intensos debates y continuos proyectos, con la Guerra de Independencia acababa definitivamente la reforma del teatro tal y como la concebían los ilustrados.

Y efectivamente, hasta el Real Decreto de 30 de agosto de 1847 no se vuelve a reconocer a los autores dramáticos el derecho a percibir un tanto por ciento de lo que produjese la representación de sus obras, un 10% si era original y 3% en otros casos, en todos los teatros donde se pusiesen en escena (Martín 1996: 152).

Así pues, como conclusión, los traductores durante prácticamente todo el período estudiado se benefician -en relación a los derechos que les corresponden por su trabajo- de un trato similar al de los autores de obras originales, posiblemente por la escasa conciencia que existe en la sociedad de la época de que el dramaturgo tenga derechos de propiedad sobre su obra, lo que da lugar a que en la práctica casi no se establezca distinción entre *el crear y el copiar*, utilizando la terminología del autor del *Discurso* tantas veces mencionado, aunque también influye en esta falta de distinción la absoluta libertad con que el traductor se enfrenta a su labor, hasta el punto de que, con frecuencia, llega a considerarse autor de la obra resultante, y es verdad que en muchas ocasiones no son fáciles de establecer los límites entre lo que es originalidad, traducción libre, imitación o copia.

Referencias bibliográficas

ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de. 1988. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Edición de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos & Mª del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación de Álava.

CAMBRONERO, Carlos. 1896. "Un censor de comedias" *Revista Contemporánea* 101, 150-159, 292-300, 378-385 y 492-502.

COTARELO Y MORI, Emilio. 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos.

Freire, Ana María. 1996. "El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la guerra de la Independencia)" en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, 377-396.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1996a. «Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un *Discurso* anónimo dirigido a Armona» en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 529-541.

Herrera Navarro, Jerónimo. 1996b. «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. (Hacia los Derechos de Autor)» *Revista de Literatura* LVIII:115, 47-82

Martín, Gregorio C. 1996. "Derechos de autor y derechos de dramaturgo en la primera mitad del siglo XIX" en Mercedes Vidal Tibbits (ed.), *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 141-158.

Palacios Fernández, Emilio. 1990. «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)» *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 43-64.

Tapia, Eugenio de. 1801. *Memorial* de 6 de [febrero], Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14057/2-1

Teatro. 1800-1801. *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Benito García y Compañía, 6 vols.