

Olmedo Clásico



La censura teatral en el Siglo de Oro

Héctor Urzáiz Tortajada



OLMEDO
CLÁSICO

LA CENSURA TEATRAL
EN EL SIGLO DE ORO

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 19

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor

La censura teatral en el Siglo de Oro / Héctor Urzáiz Tortajada. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2023.

220 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 19)
ISBN 978-84-1320-249-5

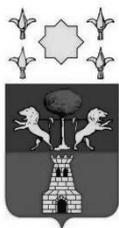
1. Censura – España – Historia – Siglo XVI-XVII 2. Literatura española – 1500-1700 (Periodo clásico) 3. Teatro español – 1500-1700 (Período clásico) I. Urzáiz Tortajada, Héctor, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Olmedo (Valladolid, España). Ayuntamiento, ed.

351.751.5(460)"15/16"(091)
821.134.2-2(460)"15/16"(091)

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

LA CENSURA TEATRAL
EN EL SIGLO DE ORO

Olmedo Clásico
2023



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial - Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA, Valladolid, 2023

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es

Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-1320-249-5

Diseño: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

*A Germán Vega, rey que no rabió,
galán emérito y alivio cómico,
todo un caballero para Olmedo*

«Que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (...), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna; y desta manera (...) aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y se conseguirá (...) el ahorro del cuidado de castigar a los recitantes».

(MIGUEL DE CERVANTES, *Quijote*, I, 48)

Índice

PRÓLOGO	11
A) TEATRO Y CENSURA EN LOS SIGLOS DE ORO: ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
1. Introducción: la censura literaria en los Siglos de Oro	15
2. La vigilancia del poder sobre el teatro	25
3. Teoría de la censura en Lope de Vega: el <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	34
4. Teoría de la censura en Cervantes: el <i>Quijote</i>	39
5. Política y censura en el teatro: <i>El castigo sin venganza</i>	45
6. El teatro, un género en el punto de mira	58
7. La censura del libro teatral: literatura, amistad y círculos de poder	64
8. La censura del teatro representado:	76
8.1. El proceso de revisión	76
8.2. La censura inquisitorial previa	78
8.3. El <i>Índice de libros prohibidos</i> y el teatro	79
9. El teatro impreso y la legislación sobre libros	83
B) LA PRÁCTICA CENSORIA: TEMAS, TEXTOS Y DOCUMENTOS	97
10. El control civil y eclesiástico del teatro representado	97
11. El control del Santo Oficio	99
12. El teatro de materia bíblica	110
13. El teatro hagiográfico y religioso	118
14. La censura de la «graciosidad» y la desvergüenza	155
15. La temática histórica y la censura teatral	175
16. La censura teatral en América	194
17. La censura dieciochesca del teatro barroco	200
EPÍLOGO	207
BIBLIOGRAFÍA	209

OLMEDO CLASICO

PRÓLOGO

«Observando lo atajado» (o «lo borrado», o «lo testado») era una de las fórmulas más habituales de los censores teatrales del Siglo de Oro para indicar en sus aprobaciones a las obras que evaluaban que ponían ciertas condiciones a la representación de una pieza: significaba que la autorizaban, siempre y cuando se suprimieran los pasajes que habían tachado sobre el manuscrito correspondiente. Esa acepción del término *observar* se recoge así en el *DRAE*: ‘Guardar y cumplir exactamente lo que se manda y ordena’.

La presente monografía ofrece también el resultado parcial de habernos pasado unos cuantos años *observando lo atajado*, aunque en otro sentido: en nuestro caso, en el de ‘examinando atentamente’ aquello que suprimieron los censores (porque, en nuestra opinión, ha sido desatendido a lo largo del tiempo, pese al interés objetivo que tiene saber qué se ha prohibido exactamente en la historia de nuestra literatura dramática).

Si el trabajo de los responsables de una función teatral se veía condicionado por la obligación de acatar las decisiones del censor, nosotros nos hemos obligado a poner la lupa sobre el trabajo de esta figura del encargado de autorizar o no una representación, el censor teatral.

A lo largo de los años, y al amparo de varios proyectos de investigación subvencionados por el Plan Nacional de I+D¹, hemos venido estudiando el fenómeno de la censura teatral en los Siglos de Oro tanto desde un plano teórico (normativa, controversias, periodización) como desde su vertiente más práctica y tangible, la de los manuscritos e impresos teatrales conservados que contienen huellas de su paso por el control censorio y la de las personas involucradas en los procedimientos. Se trata del proyecto de investigación CLEMIT (acrónimo de *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), cuyos resultados pueden consultarse en una base de datos en internet: <https://clemit.uv.es/consulta/>

Todo el acopio de datos que hemos podido recabar sobre quiénes, cuándo, dónde, cómo y por qué intervinieron en cada caso de censura teatral conocido se ha unificado en una base de datos en internet donde se puede consultar esa información repartida en diferentes campos. Pero también nos ha interesado (mejor dicho: sobre todo nos ha interesado) el qué: exactamente, ¿qué fue censurado?

Esos testimonios teatrales que hemos mencionado contienen datos sobre qué censor aprobó (o desaprobo) cierta obra en un lugar concreto en una determinada fecha. Pero también

¹ Ministerios de Educación y Ciencia (o de Tecnología, Innovación, Economía, etc., que también aquí las denominaciones han ido mutando), proyectos de referencias HUM2006-06590/FILO, FFI2009-09076, FFI2015-65197-C3-3-P y PID2019-104045GB-C52.

contienen dentro de sí la información para nosotros más valiosa: la de los versos que fueron cancelados o modificados por considerarse inmorales, irreverentes o peligrosos. Es esta una información que estaba ahí, en los testimonios (sobre todo en los manuscritos), pero a la que no se había prestado atención. O muy pocas veces había sido atendida. Y creemos que es del mayor interés saber qué cosas no les autorizaron decir en su época a nuestros dramaturgos. Lope, Calderón, Tirso y compañía eran, en su mayoría, gente de orden (religiosos, sacerdotes o teólogos, cronistas reales, dramaturgos de cámara, confesores de la realeza, familiares de la Inquisición...), y gozaban incluso de cierto poder o al menos de la protección de su prestigio. Pero incluso a ellos los censores les tenían que llamar a veces la atención y les prohibían versos y pasajes de sus piezas teatrales, o hasta alguna obra completa. De ahí para abajo, al resto de los centenares de escritores teatrales que hubo en esos siglos (algunos de ellos mucho menos ortodoxos que los mencionados), la intervención de la censura sobre sus obras les marcó el paso severamente.

El cotejo detenido de los efectos de la acción de la censura sobre sus obras permite fijar de forma bastante aproximada los principales contenidos temáticos, expresiones y campos semánticos que solían preocupar a los examinadores encargados de velar por que las obras teatrales no contuviesen nada atentatorio «contra la santa fe, nuestra buena política ni costumbres» (tal era la fórmula más extendida): la desvergüenza y sus representantes habituales ocupan el primer lugar de ese catálogo de lo reprochable, y los contenidos recurrentes más perseguidos por la censura fueron la religión, la moral, la política, la crítica social y el

sexo, pero no necesariamente por ese orden y sin perjuicio de otros menos previsibles, puesto que los censores dejan siempre margen para la sorpresa.

Las preocupaciones de la censura iban mucho más allá de «simples» cuestiones doctrinales controvertidas (la inmanencia del alma, la Inmaculada Concepción, la doble naturaleza –humana y divina– de Cristo, etc.), como vamos a procurar ilustrar abundantemente, con muchas y muy variadas comedias. En realidad, todo aquello que se consideraba indecente o desvergonzado era suprimido sin miramientos, si bien a lo largo del Siglo de Oro la intensidad en la presión censoria fue variable, hubo cosas que se prohibieron en determinado momento pero se aprobaron en otro, etc. Como la casuística es muy variada, iremos espigando en obras de diferentes periodos desde finales del siglo XVI a comienzos del XVIII, y alternando los ejemplos ya conocidos –pues conciernen a grandes autores (Calderón, Tirso, Lope, Vélez de Guevara) y a obras muy leídas– con otros tomados de autores menos célebres o de obras poco estudiadas, muchas de las cuales adolecen de falta de calidad literaria o interés teatral, pero son una mina de ejemplos curiosos y muy ilustrativos.

A partir de todo ese material, que hemos recopilado en nuestra base de datos CLEMIT, fundamentalmente en las fichas donde se analizan y comentan los datos respectivos y de los artículos publicados a lo largo de estos años en revistas científicas, monografías y actas de congresos, hemos acometido un estudio de conjunto sobre la censura del teatro de los Siglos de Oro y el tardobarroco, hasta la llegada de la Ilustración.

El presente ensayo pretende, con las lógicas limitaciones de su extensión, plantear una panorámica diacrónica del sistema de censura teatral (legislación, funcionamiento práctico, instituciones y personas, controversias sobre la licitud del teatro) y un estudio de las fuentes materiales (obras manuscritas e impresas, expedientes y otros documentos inquisitoriales) desde el punto de vista de la intervención

de la censura: licencias de representación, aprobaciones, modificaciones textuales, etc. La abundante información disponible (mucho de ella inédita o poco conocida) nos permite ofrecer un amplio soporte documental al estudio teórico, que pretende ser también una síntesis crítica de la bibliografía sobre la materia.

Héctor Urzáiz Tortajada

OLMEDO CLÁSICO

A) TEATRO Y CENSURA EN LOS SIGLOS DE ORO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. INTRODUCCIÓN: LA CENSURA LITERARIA EN LOS SIGLOS DE ORO²

La literatura española ha estado determinada decisivamente por la influencia de la censura (política, religiosa o inquisitorial) a lo largo de casi toda su historia, bien fuera en periodos de monarquías ultracatólicas y absolutistas o bajo gobiernos liberales e ilustrados, aunque no ha afectado del mismo modo a todos los géneros ni ha sido siempre igual de asfixiante. Por ello, la polémica sigue envolviendo el debate en torno a la valoración de la intervención de la censura, marcado casi siempre por un evidente apriorismo ideológico que a veces llega a despreciar casi la utilidad de su estudio, a minusvalorar sus efectos, incluso a negar (en el caso concreto de la censura inquisitorial) la represión cultural ejercida por el Santo Oficio, tenida por una invención destinada a alimentar la leyenda negra española.

Quizá sea entendible que en el contexto político de la España de los años setenta algunos estudiosos de la Inquisición hablaran del clérigo Juan Antonio Llorente –autor de la *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* (1817-1818)– como «el gran difamador y creador ante Europa del fanatismo español», condenado a figurar entre los más repugnantes «antiespañolistas delirantes y sectarios» a causa de sus querencias

afrancesadas y sus denuncias de las actividades de nuestra Inquisición, que conocía de primera mano (había sido comisario del Santo Oficio y secretario supernumerario de la Inquisición de Corte, así como censor literario del Consejo de Castilla) [Pinta Llorente, 1970: 103].

Más difícil resulta comprender que en nuestros días se sigan dedicando enormes esfuerzos intelectuales a sostener la tesis de que el Santo Tribunal es poco menos que un mito inventado por los enemigos de España para desacreditarla ante la Historia, como hace Doris Moreno en su libro sobre *La invención de la Inquisición*, jugando con el término «invención» para argumentar que se trata de la fabricación, morbosa y efectista, de un mero arquetipo conceptual, a cargo de víctimas resentidas, viajeros y curiosos extranjeros, literatos y artistas liberales, intelectuales e historiadores alineados en determinadas ideologías, incluso de algunos inquisidores que legitimaron las más reprobables acciones por puro y beligerante narcisismo:

La invención referida a la Inquisición tendría un doble perfil: el de la invención de la Inquisición por unas víctimas interesadamente hiperdramatizadoras de su propia experiencia y el de la invención por los inquisidores de unas causas que sólo existieron en el imaginario –también interesado– de los perseguidores. [2004: 22]

² Una primera versión de este acercamiento preliminar fue publicada en Urzáiz [2009].

Y no es este un caso aislado, sino que existe toda una «nueva historiografía de la Inquisición» (así se autodenomina esta escuela integrada por prestigiosos investigadores) que intenta «superar la tenaza ideológica de la que se partía [y] enterrar los fantasmas del imaginario», lo que en nuestra opinión viene a traducirse muchas veces en una mirada algo complaciente hacia su existencia y actividades, so pretexto de buscar «una explicación racional del Santo Oficio que no supusiera justificación del mismo, pero tampoco asumirlo como una arbitrariedad del poder estructuralmente despótico ni como una extraña anormalidad o excepcionalidad española en el paisaje europeo» [García Cárcel, 2008: 23]. Es decir, que ni fue la Inquisición un patrimonio español ni era tan arbitraria, puesto que es posible encontrarle una explicación racional si su memoria se resucita de una forma objetiva: tales son los principales argumentos de un análisis de sesgo revisionista (tan de moda últimamente en los ámbitos historiográficos) que busca polemizar sobre los datos para sacar del centro de la discusión las consecuencias y la propia esencia del hecho analizado, que queda al final desdibujado en una nebulosa de palabras condescendientes y ambiguas.

En el otro lado de la polémica se constatan también a veces ciertas tesis demasiado generalistas y exageradas, que tampoco ayudan demasiado a esclarecer los hechos históricos, pues hay quien afirma que el establecimiento de la Inquisición en España se caracterizó por una mezcla de motivaciones racistas (exterminio de una supuesta multitud de conversos judaizantes), intereses económicos (enriquecimiento a través de las confiscaciones, eliminación de la competencia comercial de ciertas castas gremiales) y maniobras políticas

(refuerzo del absolutismo regio frente a la pujanza de la nobleza y de cierto clero). O quien asegura –también con buenas dosis de tremendismo y prejuicios– que dicho establecimiento hizo que en nuestro país casi se dejara de escribir, en la medida en que los edictos e índices inquisitoriales de libros prohibidos alteraron los mecanismos de la producción intelectual, la difusión del pensamiento y la evolución cultural, contribuyendo así la censura, especialmente la inquisitorial, «al anquilosamiento del pensamiento hispano durante el siglo XVII y al distanciamiento que se produjo, también durante este siglo, con respecto al pensamiento europeo» [Pinto Crespo, 1989: 181-182].

Algunos estudios recientes sobre el Santo Oficio reivindican la aplicación de un método caracterizado por la asepsia y una pretendida equidistancia, con el fin de «romper la vieja polarización ideológica con la que tradicionalmente se había planteado la Inquisición» y «contribuir a la reconciliación ideológica de las dos Españas» [García Cárcel, 2008: 23], pero ciertamente se aprecia en gran parte de los acercamientos a este asunto una clara falta de objetividad. El objeto de su estudio fue una institución poderosa, pertinaz y longeva (tanto, que ha llegado hasta nuestros días, si bien camuflada tras otros nombres), y no reconocerlo o tratar de disimularlo, por que no parezca que se va «contra nada ni nadie», poco contribuye a esclarecer su influencia concreta en cada parcela de actuación. Exagerarla –por hebraísmo, maurofilia o anticlericalismo–, tampoco: como afirma José Antonio Escudero, «debe existir una vía intermedia más armónica, desapasionada y verdadera que permita entender con espíritu de concordia este complejísimo y doloroso capítulo de la historia de España» [1998: 46].

Si este tipo de desajustes del prisma científico afecta a los estudios sobre la actuación de la Inquisición en materias sumamente delicadas (puesto que de fondo se encuentra un variado mosaico de atentados contra los derechos humanos –si disgusta el anacronismo, léase la Ley Natural–), los problemas se multiplican cuando se trata de asuntos de menor gravedad, como los culturales, literarios, artísticos, etc., sujetos al criterio individual, los gustos o las opiniones de cada cual, que pueden despa- charse (y ventilarse) sin empacho alguno.

Aunque no parece razonable negar la incidencia negativa que ha tenido la Inquisición sobre la cultura, la ciencia y el pensamiento de nuestro país, y a pesar de que desde la aparición de las listas de libros prohibidos esa incidencia es particularmente apreciable en el caso de la literatura (y veremos los extremos a que se llegó en la vigilancia del género dramático, siempre sospechoso a ojos del poder político y religioso), resulta igualmente indiscutible que las cotas más brillantes de las letras hispánicas se alcanzaron durante las épocas de mayor presión censoria, de donde se inferiría que puede haber servido como estímulo para los escritores a lo largo de la historia.

Es decir, que la sofisticación del sistema censor español supuso un acicate para los buenos escritores, al someterlos a un *tour de force* de ingenio que redundó en cierto beneficio cualitativo. Del mismo modo que, según reza el

dicho, el hambre agudiza el ingenio, algunos parecen creer que el miedo al castigo aviva el seso y despierta el alma dormida y la imaginación. Así lo sugería Anthony Close, convencido de que «contrariamente a lo que pudiera esperarse y se ha creído, la censura sirvió de estímulo creativo a la vez que fuerza represiva». Se puede decir más alto, pero no más claro: «Sin la existencia de la censura, no se hubieran escrito obras cimeras como el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*» [Close, 2003: 301]³.

Parece que tampoco se habría escrito el *Lazarillo de Tormes*, cuya anonimidad se explicaría por el temor a la Inquisición: según la tesis de Rosa Navarro, el autor oculto del *Lazarillo* fue Alfonso de Valdés, quien no habría firmado la obra porque sus orígenes conversos y el fuego de su conciencia erasmista le iban a poner enfrente del temido tribunal [Navarro, 2003]. Coincide el escritor Juan Goytisolo (cuya propia obra fue muy censurada durante el franquismo) en que «una elemental prudencia le aconsejaba no darla a conocer con su nombre [...] para ponerse a salvo de un nada imaginario peligro: el encarcelamiento y proceso por el Santo Oficio» [2003: 6].

Después se comprobaría que el peligro era real, puesto que el *Lazarillo* fue incluido en los índices inquisitoriales de libros prohibidos, «en expiación de sus inequívocas sátiras anticlesiásticas», y años después se sacó una versión autorizada, un *Lazarillo de la*

³ «¿No declaró Luis Buñuel que su *Viridiana* mejoró después de que la censura franquista le obligara a cambiar el epílogo?», se pregunta –al hilo de una obra teatral de Calderón censurada por la Inquisición– José María Ruano de la Haza, recordando que el cineasta aragonés reconoció que el esfuerzo extra que hubo de hacer para someterse a los criterios de los censores acabó por proporcionarle unas soluciones argumentales mucho más brillantes y sutiles que las inicialmente concebidas por él, demasiado groseras y directas [2005: 49].

Inquisición preparado en 1573 por el cronista Juan López de Velasco, a quien el Santo Tribunal encargó que suprimiera los excesos doctrinales cometidos en este y otros libros, pero esforzándose «por infringir [sic] el menor “castigo” posible a los textos en cuestión» [Santonja, 2000: xv]. El perfil de este censor, asegura apologeta, se aleja de «la imagen tópica del funcionario unívocamente aferrado a la intransigente defensa de la ortodoxia, dando por el contrario la talla de un auténtico humanista» que admiraba «sinceramente las calidades literarias de los textos que, asumiendo una condición rayana en lo esquizofrénico, la fortuna le deparaba la desdicha de *castigar*» [ibídem].

La idea venía de tiempo atrás, pues ya en su día habló Menéndez Pelayo de López de Velasco (quien *arregló* también otras obras célebres) como «hombre muy culto, de espíritu tolerante, y que hizo todo lo posible para salvar la integridad de los textos» y, en efecto, se aprecia en las explicaciones de este censor su voluntad por reivindicar a los «buenos autores» a los que él mismo debía enmendar la plana y ensalzar la «facilidad y llaneza» de su estilo y el conjunto de las obras que él debía expurgar: «merecen ser leídas y tenidas en tanto» [1900: lxxvii-lxxviii].

Coincidió con él Martínez de Bujanda en lo tocante al *Lazarillo* («on peut affirmer que le correcteur Juan López de Velasco a été assez modéré et a fait preuve de bon sens. La majorité des passages, même s'ils sont assez osés, restent intacts»), aunque tenía una opinión cercana a la postura de Gillet en cuanto a la expurgación de la *Propalladia* de Torres Naharro, donde se encuentran menos motivos para honrar los méritos de López de Velasco

[Martínez de Bujanda, 1984: 206]. Más recientemente ha señalado Close que

en efecto, López de Velasco trata a Torres Naharro y a Castillejo como clásicos de la lengua vernácula. Y aunque, para nuestra sorpresa, muestre menos entusiasmo por el estilo del *Lazarillo*, al menos le reconoce primor artístico [...] Es cierto que manifiesta menos severidad hacia Torres Naharro y menos aún hacia el *Lazarillo*, que solamente –valga el adverbio– poda en un diez por ciento. [2004: 31]

Es decir que, en su versión menos dura, la *Inquisición* evitaba confiar ciertas misiones de limpieza literaria «a un *torquemada*», para poder recuperar obras de gran popularidad que, al escapar de su control moral y económico, estaban beneficiando al comercio librero clandestino; así lo dice claramente López de Velasco a propósito de la *Propalladia* del perseguidísimo Torres Naharro:

Aunque estaba prohibida en estos reinos años había, se leía e imprimía de ordinario en los extranjeros; por que aquello cese y los naturales destos no carezcan del entretenimiento y lectura de obras tan escogidas [...] así no queden en riesgo de volverse a prohibir otra vez y se vengan a perder.

Y es que, más allá de esas miradas complacientes, muchos de los movimientos individuales de algunos censores se debían al intento de recuperar obras de gran popularidad que, al escapar de su control moral y económico, estaban beneficiando al comercio librero clandestino o extranjero: «Los controles inquisitoriales supusieron de hecho una injerencia en el mercado del libro. Las prohibiciones suponían, a veces, importantes pérdidas para impresores y libreros, sobre todo cuando afectaban a obras impresas en España» [Pinto Crespo, 1989: 185].

En un sentido parecido se pronuncian Pedro Cátedra y Anastasio Rojo, tanto en lo referente a esta vertiente comercial del asunto («Desde otra ladera, muchas de esas censuras no carecen de inocencia económica, en la medida que, según algunos, los libros nuevos de piedad apenas se vendían, mientras que los libreros se enriquecen con los libros de ficción» [2004: 165]), como a los efectos perniciosos sobre el mundo del libro y la lectura ocasionados por una pragmática de Felipe II (1558) y, sobre todo, por la prohibición de libros decretada en 1559 a través del *ndice de libros prohibidos* por el Inquisidor General Fernando de Valdés (primer índice totalmente español):

Estos avatares legales, aunque fueran sistemáticamente incumplidos, debieron reducir la disponibilidad de muchos títulos, aunque no fueran carne de índice inquisitorial, y crearían también una especie de prevención por parte de editores e impresores que llevaría a la reducción de existencias en el mercado de libro nuevo. Los catálogos de librerías, estudiados en su secuencia cronológica, nos podrían ayudar a ver esta regresión de los libros que aquí nos interesan especialmente. [...] Este ambiente debió de contribuir bastante a la demonización del libro o, al menos, de determinados tipos de libros; no será difícil valorar cómo se impondrían actitudes de biblioclasmo inherentes a la misma censura, incluso públicas, gracias a los autos de fe o a las quemas de libros que menudearon por esos años más que antes o, incluso, después. Todo esto debió contribuir al desprestigio de la letra, impresa o manuscrita, y, por tanto, a la desconfianza, a la inseguridad y, en fin, a la auto-censura. [2004: 135-138]

En efecto, la existencia de esos *ndices* de libros prohibidos hacía que las librerías y las bibliotecas tuvieran que ser revisadas periódicamente, sobre todo cuando se promulgaba alguno de nuevo

cuño. Los libreros estaban obligados a llevar un registro claro de los libros vendidos y de las personas que los adquirían, quienes se situaban así en una posición incómoda. Por eso se produjeron a veces protestas de los comerciantes, al entender que el registro de los libros vendidos podía disuadir a sus clientes por miedo a quedar incluidos en una lista cuyo destinatario era la Inquisición; los libreros de Zaragoza arguyeron así contra la disposición censora, el 24 de enero de 1606:

Lo primero –el preguntar a los compradores sus nombres y decirles que se hace por mandato de Vuestras Señorías– es ocasión de que se escandalicen y cada uno entienda se veda aquel libro que lleva. Y pagado el dinero le tornan a pedir y dejan el libro y no lo compran. Y así cesa el negociar y no podremos pagar a las personas a quien debemos. Y faltaramos a nuestros créditos. [AHN, Inquisición, lib. 790, f. 91]⁴

Puesto que los transgresores de las disposiciones o prohibiciones censorias se exponían a la excomunión y otras penas inquisitoriales, el libro quedaba así convertido en una imagen arquetípica del mal, un objeto totémico «portador de maleficios penales»:

Los censores y tratadistas del derecho inquisitorial consideraban al libro como un «hereje mudo» y un predicador asiduo, pues los libros tenían la virtualidad de transmitir su mensaje perpetuamente, de manera mucho más eficaz que las palabras y aun después de que se hubiese podido silenciar por la muerte o el castigo la voz de los herejes. Esta actitud ante el objeto libro consiguió que las delaciones de obras sospechosas partiesen de todos aquellos ámbitos en los cuales el libro se desenvolvía. Es decir, logró inculcar una actitud de desconfianza en todos aquellos lugares en los cuales el libro debía haber sido un medio natural de transmisión de ideas. [Pinto Crespo, 1989: 185-186]

⁴ Remite Pinto, a AHN, Inquisición, lib. 1233, ff. 37-38.

Hay incluso quien ironiza sobre la figura del censor como la de un perspicaz crítico que otorgaba carta de naturaleza literaria a una obra al meterla en las listas negras:

Los mismos Índices servían de propaganda y garantía, y nadie dudaba de la validez del contenido, si estaba prohibido en uno de los catálogos. En cierta forma, por seguir con las paradojas, al pensar así se hacía homenaje a los hombres que seleccionaban las obras, y decidían cuáles eran importantes y cuáles no, es decir, a los inquisidores, lo que viene en apoyo del nivel literario de los censores. En este tema de la fama de las obras precisamente por aparecer en el Índice, tenemos un ejemplo muy claro: la Celestina. [Vílchez, 1986: 12]

Al margen de estas paradojas (que se siguen dando en nuestros días, con obras muy mediocres que se aúpan a posiciones de ventas millonarias en cuanto reciben la condena moral de la Iglesia y/o el reproche estético de la crítica literaria), lo cierto es que la realidad no aparece tan amable cuando se profundiza en las actuaciones de muchos censores, personajes sombríos y cicateros que veían por todas partes obras del Maligno y herejes sibilinos cuyas insidias debían atajar, amputando o eliminando sus textos. La mayoría eran religiosos a quienes, según José Simón Díaz, un escritor debía temer como «la peor de las desgracias» si se los topaba en su camino literario, puesto que su cerrazón, su fanatismo o, a veces, la mera animadversión personal hacia el autor, les llevaba a denegar arbitrariamente la licencia para un libro.

Este disparatado sistema ha llegado a ser visto como una situación «envidiable», pero hay quien lo afirma literalmente y quien solo lo sugiere. Menéndez Pelayo, por ejemplo, sostenía que el daño que la antigua censura pudiera

haber ocasionado (se refería en concreto a la inclusión de la *Propalladia* en el *Índice* inquisitorial) es muy preferible a otros controles censores propios de la época del ínclito polígrafo, por lo que salía en defensa del denostado tribunal:

Digan lo que quieran los fautores de ridículas leyendas, aquella censura era casi envidiable comparada con la censura laica e incompetente que hoy suelen ejercer improvisados moralistas en las columnas de los llamados periódicos católicos. [1900: lxxvi]

Otra vez, cómo no, la leyenda negra (hay argumentos que resisten el paso de los siglos). No pudo Menéndez Pelayo llegar a establecer otras comparaciones entre esa censura que denunciaba en su época y la que llegaría después de la mano de la dictadura de Franco, pero no es probable que la hubiera encontrado muy laica ni poco competente. El restablecimiento oficial en España de la censura encontró con facilidad motivos para justificar una práctica inveterada en España y legitimar su restauración:

Sólo algún pobre escritor [...] de un liberalismo trasnochado, podrá ya en lo sucesivo combatir, con apariencias de convencimiento, el ejercicio legal de la censura científica y literaria [...] la previa censura legal, serena, imparcial, ajustada a las normas dictadas por los Pontífices [...] no corta las alas a la inteligencia ni entorpece su vuelo, sino que al mirar por la existencia y seguridad del Estado mira también, indirectamente, por el bien de los escritores. [Sierra Corella, 1947: 2 y 25]

La añoranza y envidia de aquella censura podían dar paso a una abierta y chocante exaltación de la Inquisición, potente símbolo de aquellos tiempos antiguos y mejores. Uno de sus más constantes estudiosos, Miguel de la

Pinta, reivindicaba la figura de fray Tomás de Torquemada («un clérigo observante, amante de la justicia y extremadamente ponderado y misericordioso») y del Tribunal del Santo Oficio («un juego de niños comparada con la barbarie y la intolerancia europeas») frente a las *calumnias* trenzadas por «el equipo de saltatumbas literarios que España ha padecido [...] ¡Pobre Inquisición española!» [Pinta Llorente, 1970: 7 y 15]⁵.

Podría parecer poco pertinente sacar a colación opiniones expresadas hace más de un siglo o durante el franquismo (bien fuera en su época de mayor dureza censoria, o en la llamada *dictablanda*), pero la defensa a capa y espada de la censura se mantendría hasta los años ochenta, y todavía hoy se leen pronunciamientos no muy distintos. Algunos observaron en la «década prodigiosa» de los estudios sobre el Santo Oficio (1976-1986) una cierta «oxigenación de la historiografía de la Inquisición» [García Cárcel, 2004: 9], pero esas nuevas

aportaciones historiográficas (cuantificación de procesados, censo de inquisidores y funcionarios, determinación de responsabilidades concretas, comparación con Europa, etc.) han servido como excusa para instalar, en medio de una maraña de revisionismos y negacionismos, unas tesis que se mueven en el límite de la justificación de aquellos viejos mecanismos políticos y religiosos del control censorio.

Incluso cuando se habla desde otros postulados ideológicos antitéticos, muchas veces se hace tabla rasa de los perjuicios ocasionados para saludar la autenticidad del sabor del fruto artístico que esperaba a la vuelta del tortuoso camino: parece que con este jarabe de palo, administrado en generosas dosis, Mamá Censura sacaba adelante criaturas literarias bien rollizas y perspicaces.

Sin ir más lejos, como recuerda Germán Guillón a propósito de la traducción española del libro *Contra la censura* (del nobel surafricano

⁵ Por cierto que, mezclados en el mismo párrafo la quema de libros y los juegos de niños, cumple recordar una reveladora anécdota atribuida a la infanta Margarita de Austria (1567-1633), aquella nieta de Carlos V que profesó y llegaría a ser tenida por santa. La joven Margarita—que con trece años viajó a España acompañando a su madre, María de Austria—jugaba desde niña a ser monja, al parecer con gran entusiasmo, devoción e implicación en su papel, a tal punto que en 1580 arrastró a un grupo de sus nobles amiguitas a un monasterio de clarisas para recrear una ficticia toma de hábitos. En su camino de santidad jugaron un papel importante los libros devotos, con los que suele aparecer en la iconografía al uso—«Por la imprenta hacia Dios», dice María Luisa López-Vidriero, estudiosa de su biblioteca, conservada en el monasterio de las Descalzas Reales [2002]—y con los que practicaba peculiares diversiones: parece que, en ocasiones, arrebatada a las niñas luteranas que jugaban en palacio con ella sus biblias en vulgar y las quemaba, seguramente para aplacar con este furor flamígero (avalado por los *índices* católicos de libros prohibidos, donde figuraban también las traducciones de la Biblia) otros impulsos más violentos: «Si me fuera lícito, acabara allí con ellas, aunque me costara la vida y muriera a sus manos», amenazaba a la muchachita a sus compañeras de juegos, según cuentan sus panegiristas, en quienes se apoyaría después la Corona para impulsar su canonización. O así lo recoge, al menos, el biógrafo Juan Palafox y Mendoza (*Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz*, Madrid, 1664, f. 182), citado por López-Vidriero, quien señala que «vivir en una corte como la austríaca, donde los luteranos son una realidad cotidiana, la ha familiarizado con la herejía y ha agudizado su sensibilidad hacia el libro. La Infanta, bajo el modelo de una madre considerada bastión del catolicismo en tierras de infieles, se percibe a sí misma como una abanderada misionera al rescate de una sociedad desviada en donde el conocimiento del libro y el valor propagandístico de la imprenta son bien conocidos» [2002: 194-195].

John M. Coetzee), la tesis de los efectos salvíficos de la censura es una superchería facilona de la que se echa mano, por ejemplo, para hablar de la propia literatura de la España franquista:

Las letras jamás florecen bajo la censura propia de una dictadura. Numerosos análisis de la literatura española de posguerra defienden esa idea equivocada, que el burlar al censor agudiza el ingenio [...] los autores resultan azuzados o coartados por la censura, [que] acaba siempre influenciando al autor y al lector su sentido moral. [Gullón, 2007: 21]

O incluso para relacionar en el tiempo, al plutarquiano modo, las vidas supuestamente paralelas de escritores que supieron ver el lado bueno de la censura (poder burlarla) e hicieron de la necesidad, virtud. Así lo afirma Javier Huerta a propósito de unos versos del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, versos que en nuestro caso interpretamos como una crítica a la censura teatral del siglo XVII⁶ pero que a su modo de ver permiten hacer la siguiente proyección histórica sobre la España de Franco y el dramaturgo más brillante de este periodo: «Lope anticipa el posibilismo de Buero Vallejo, lo que éste llamaría el modo oblicuo de mirar la realidad, frente a las opciones radicales y extremistas» [*apud* Campal, 2009: 93].

Lejos, desde luego, de cualquier sectarismo, tergiversación histórica o peregrina apología de la censura, se sitúa «la opinión defendida por autoridades eminentes, según la cual la literatura fue afectada menos profunda y

gravemente por la censura de lo que se ha creído tradicionalmente», dice Close en referencia a Gillet, Alberto Blecuá y Edward Wilson, comentaristas respectivos de la *Propaladia*, el *Lazarillo* y Góngora: «Todos tienden a decir lo mismo: que las supresiones o enmiendas hechas por la censura sólo tocan la corteza y dejan intacto lo esencial» [Close, 2004: 31]. Pero sin duda, como señala también el estudioso, una consecuencia de las reiteradas prohibiciones, amenazas y castigos de la censura, vigentes durante décadas (listas negras, inspección de librerías, denuncias interesadas) fue la interiorización de ciertos mecanismos represivos por parte de los escritores:

Para [los españoles de aquel entonces], la amenaza de la censura era como una espada de Damocles que les colgaba sobre la cabeza. Observaban lo que la espada había cortado en los casos mencionados y escarmentaban en cabeza ajena. [Close, 2004: 33]

En su opinión, no es un asunto que pueda tomarse a broma o ventilarse con una recurrente (y rocosa) apelación a la leyenda negra como una suerte de invención de los enemigos de España, empeñados en desacreditarla:

Este juicio resulta tal vez comprensible si –como hacen Gillet y Wilson– la leyenda negra tradicional sobre la censura inquisitorial se mide con el rasero de lo que hizo concretamente en los textos de que se ocupan. Pero éste no es el único criterio pertinente. Cabe preguntarse qué efecto psicológico tendría sobre el público español de aquella época el hecho de haberse tomado deliberadamente tres clásicos de la literatura nacional –todos ellos de naturaleza cómica, en todo o en parte– y haberse

⁶ «En la parte satírica no sea / claro ni descubierto, pues que sabe / que por ley se vedaron las comedias / por esta causa en Grecia y en Italia; / pique sin odio, que si acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama» (vv. 341-346).

hecho en ellos un castigo ejemplar que demostrase concretamente cuáles eran, de allí en adelante, los límites de lo tolerable. [2004: 31]

En otro trabajo insistía Close sobre el hecho de que «la censura obligó a los españoles a cambiar radicalmente la forma en que hacían burla de varios temas sensibles o polémicos que en casi todos los tiempos y sociedades han proporcionado materia de risa, y esto los llevó forzosamente a modificar los hábitos mentales y expresivos correspondientes» [2003: 300].

En el caso particular del teatro, y para complicar aún más las cosas, hay que tener muy presente que su doble naturaleza de texto literario y espectáculo visual afectaba también a su relación con las instancias censoras de la época, puesto que había unos cauces para un texto destinado a la imprenta y otros distintos para los que iban a ser representados, y, además, no se atribuía la misma peligrosidad a la letra de molde que a la palabra dicha de viva voz en público. Entre el peligroso eco que esta producía y la autoridad intemporal de que aquella gozaba una vez impresa, ¿qué habría de ser tenido por más temible para la santa fe y las buenas costumbres? Cuestiones de este cariz centraban las discusiones, eternas y a veces enconadas, de teólogos, filósofos e inquisidores. Y es que desde sus inicios, los espectáculos teatrales

han sido objeto de polémica debido a las dudas sobre su licitud o legalidad moral [...] Esta persecución hunde sus raíces en el propio temor

del ser humano a que sus afectos, sentimientos y vivencias sean expuestos sin tapujo alguno en los escenarios teatrales, pues existe en el ser humano un innato pudor y un rechazo a que su fuero interno sea exhibido sin reparos por las piezas dramáticas. [Cantero, 2002: 64]

Los motivos para sufrir una censura en el ámbito del teatro podían ser muy arbitrarios y no tener que ver con ninguna cuestión política o religiosa; incluso las meras cuestiones personales eran a veces el trasfondo real de muchas prohibiciones:

Las razones para justificar la censura de una obra de teatro durante el Siglo de Oro eran numerosas, y según mi parecer es imposible establecer una norma entre estas razones. Sólo basta citar el ejemplo de Fray Hortensio [a propósito de *El príncipe constante*, de Calderón] para mostrar la arbitrariedad enorme que existía en cómo, cuándo, y qué partes de una obra se podían o no se podían representar. Las censuras venían del Consejo de Castilla, de la Inquisición, o de lugares inesperados, como de individuos poderosos que tenían el poder de censurar cuando se sentían personalmente ofendidos. Entre esta variedad es difícil hablar de «la censura» como una entidad monolítica. [Bergman, 2002: 961]

Citábamos antes a Cátedra y Rojo a propósito de la autocensura en potenciales lectores como consecuencia del *Índice* de Valdés (además de las condenas explícitas, la incertidumbre generada⁷), y estos estudiosos recuerdan, por

⁷ «No son pocas, a este respecto, las consultas que se elevan al consejo de la Inquisición sobre libros de dudosa inclusión en el índice, antes y después de 1559 [...] libros que, sin embargo de ser susceptibles de confusión, estaban limpios de sospecha [...] Los editores, sin duda, eran culpables de dolo, al intentar evitar la censura mezclando estos tratados, que seguramente seguían siendo solicitados [...] Algunas de estas circunstancias no se pueden explicar sólo por otras razones coyunturales, la crisis económica que empieza a ser muy fuerte también por entonces, el aislamiento cultural, etc. La censura oficial y la auto-censura de las bibliotecas de mujeres, cuya composición se hacía antes de 1559 a costa, precisamente,

ejemplo, los lamentos de Teresa de Jesús, una lectora paradigmática:

Santa Teresa se quejaba, como es sabido, de cómo había quedado disminuido el horizonte de sus lecturas en esas fechas: «Quando se quitaron muchos libros de romance que no se leyesen, yo sentí mucho, porque algunos me dava recreación leerlos, y yo no podía ya por dexarlos en latín». La solución divina a la santa —«No tengas pena, Yo te daré libro vivo»— no debe dejar de leerse como una alegoría de los resultados inmediatos de la publicación de los índices [...] La oposición que Teresa de Jesús plantea entre *libros* y *libro Único y total* es una verdadera metáfora de la situación. [2004: 138-139]

Pero no olvidan tampoco algunos casos concretos de escritores atezados por el temor a las represalias inquisitoriales, hasta el punto de modificar ostensiblemente sus usos literarios:

Otra solución es la que se aprecia en los casos de fray Luis de Granada, Juan de Ávila y otros escritores coetáneos dedicados antes del Índice a surtir el mercado con libros espirituales de gran difusión, para luego, al verse vedados, callar definitivamente o reformar sus propias obras, cerrando todo postigo a la heterodoxia y, sobre todo, reincorporándose al mercado. [Cátedra y Rojo, 2004: 142]

Es la distinción que hacía Close entre la «autocensura espontánea» y aquella que vendría «motivada por el miedo o la prudencia. Las

obras de Cervantes nos ofrecen ejemplos verosímiles de lo uno y lo otro» [2003: 284].

En el caso concreto del teatro del Siglo de Oro ha aducido Ted Bergman varios supuestos ejemplos de autocensura por parte de Calde-rón de la Barca: «censor de sí mismo» le ha llamado, a cuenta de lo que hizo en sus comedias *El maestro de danzar*, *Guárdate del agua mansa*, *Yerros de naturaleza* o *La devoción de la cruz* [2002]. Lo cierto, a nuestro modo de ver, es que el proceso de reelaboración que afectó a estas obras puede estar debido a circunstancias que poco tienen que ver con la autocensura, aunque quizá sí pueda observarse una cierta tendencia en determinados momentos de su carrera a separarse un tanto de aquellas formas y contenidos menos respetuosos con el decoro y la moral.

Y hay también casos en que el término de autocensura se puede aplicar a la que llevaron a cabo los empresarios teatrales, no los dramaturgos, como hace Elena Garcés en el caso de la comedia de Francisco de Leiva *No hay contra un padre razón* (muy corregida por el censor Lanini), al entender que «las soluciones son propuestas por el *autor de comedias*⁸ [Francisco de León], no por Francisco de Leiva, quien había perdido todo control sobre la comedia» [2005: 16].

Ha acudido también al término autocensura Antonio Sánchez Jiménez al comentar el curioso caso de la comedia *El diablo predicador, y mayor*

de una buena porción de libros en romance definitivamente vedados, debe ser la causa de estos descensos» [2004: 137-138].

⁸ Advertimos que señalaremos siempre en cursiva el término *autor* cuando tenga el sentido de director o empresario teatral, mientras que escribiremos autor en letra redonda si se refiere al escritor, creador o, como se decía usualmente entonces, «ingenio» o «poeta dramático».

contrario amigo, de Luis Belmonte Bermúdez, representada en 1623 (y que fue también prohibida por la Inquisición en el siglo XVIII⁹). *El diablo predicador* se ha atribuido a diversos escritores y no se publicó a nombre de Belmonte hasta 1653. Sánchez Jiménez [2001] habla de un tipo de censura de naturaleza distinta a la que discurría por los cauces habituales del sistema, y se trataría de un control impuesto por el propio comediógrafo con el fin de silenciar su autoría sobre una obra determinada y así evitar que el poder político pudiera servirse de las instancias religiosas pertinentes (en una sociedad donde ambas órbitas se encontraban íntimamente relacionadas) para materializar represalias sobre individuos concretos.

Y es que hablamos nada menos que del asesinato del conde de Villamediana, relacionado por Sánchez con el estreno de su comedia *La gloria de Niquea*, donde se deslizaban inoportunos comentarios sobre las amantes de Felipe IV y que tuvo consecuencias negativas también para otros que, como Luis de Góngora o el propio Belmonte, habían colaborado de una u otra forma en la preparación de la fiesta. Esos luctuosos hechos le habrían llevado a silenciar incluso su autoría en *El diablo predicador*, estrenada con enorme éxito primero en escenarios públicos y luego ante los propios reyes solamente cuatro meses después del asesinato de Villamediana. Por consiguiente, las dudas acerca de la autoría que acompañaron a la obra durante décadas no se debieron a un verdadero desconocimiento de la misma, sino a un interés

del propio autor por desvincularse de una creación que de otro modo hubiera sentido las consecuencias de la animadversión oficial emanada hacia todos aquellos que participaron en la descortesía sufrida por el monarca.

Parece que a este caso sumaría también Belmonte Bermúdez el de su comedia *Siempre ayuda la verdad* (estrenada también en 1623, representada una vez más ante Felipe IV), con la arbitraria censura que llevó a cabo Juan Navarro de Espinosa, fiscal de comedias de Madrid. Sánchez Jiménez ve en esta «conspiración de silencio» que envuelve a *La gloria de Niquea*, *El diablo predicador* y *Siempre ayuda la verdad*, casos de autocensura en que los dramaturgos, para preservar el contenido de sus obras, se veían obligados a desvincularse de ellas. Se descubre así un tipo diferente de censura que afecta no al contenido de la creación, sino a la transmisión de su autoría [Sánchez Jiménez, 2001: 16-17].

Esta censura «inmanente» (como la llamaba Márquez), o autocensura (término por el que optan otros estudiosos), se puede incluir, pese a su «naturaleza indirecta, difusa, y sin categoría oficial», en la lista de formas censorias de aquellos tiempos, junto a la institucional:

Me refiero al clima de opinión y de valores creado por voces influyentes, que o se anticipa a determinadas prohibiciones oficiales, o está en consonancia con ellas [...] ya que el tipo más profundo y eficaz de censura en nuestra época es la autocensura, en sus diversas manifestaciones, este tipo de presión psicológica tiene un peso incalculable. [Close, 2003: 281-282]

⁹ Remitimos al estudio pormenorizado del expediente inquisitorial de prohibición en la base de datos CLEMIT (<https://clemit.uv.es/consulta/>).

2. LA VIGILANCIA DEL PODER SOBRE EL TEATRO

En torno a este asunto, sin embargo, hay opiniones discrepantes incluso entre los mejores conocedores de la censura del Siglo de Oro (en concreto, la teatral). Ruano de la Haza, por ejemplo, relativiza el alcance de esas imposiciones:

La obra de Calderón tanto como la de los otros dramaturgos áureos fue afectada por factores como la autocensura [...] y otros por el estilo. Sería posible argüir, sin embargo, que estas presiones externas fueron libremente aceptadas por los dramaturgos. [Ruano, 2005: 48]

Francisco Florit, por su parte, atisba una «asunción callada por parte de los dramaturgos áureos de un sistema de ideas y creencias, de una mentalidad con la que a lo mejor no comulgaban del todo. Y aquí entraríamos de lleno en el debate entre la creación artística y la ortodoxia religiosa» [2017: 37].

En cambio, Francisco Ruiz Ramón se burlaba de lo que considera una visión estereotipada del teatro áureo como una realidad cultural dogmática y servil, considerando inútil «la pretensión de presentar el teatro clásico español como una especie de lacayo con rica librea al servicio del Poder o como peón domesticado al servicio de la ideología dominante» [1997: 10-11].

En esta misma línea, Ignacio Arellano acentúa su protesta contra la lectura del teatro áureo como instrumento de propaganda política y religiosa: «¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo? [...] En muchas ocasiones lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado» [2004: 71]. Más adelante volvemos sobre

este aspecto crucial, pero quedan evidenciadas las discrepancias al respecto.

El carácter de los contenidos perseguidos por la censura es una cuestión muy controvertida, puesto que está muy extendida la idea de que era un asunto que afectaba primordialmente a la Iglesia. En efecto, los principales contenidos temáticos, expresiones y campos semánticos que solían preocupar a los examinadores encargados de velar por que las obras teatrales no contuviesen nada atentatorio «contra la santa fe ni nuestras buenas costumbres» (tal era la fórmula más extendida) eran la religión, la moral, la política, la crítica social y el sexo:

Una buena muestra de la clase de infracciones que inquietaba a los moralistas españoles de mediados del siglo XVII: irreverencias contra el Papa o la Virgen María; sátiras políticas o anticlericales; alusiones afrentosas a las mujeres, a santos o a familias nobles; sentimientos contrarios a la Religión, como el suicidio o la muerte por amor; disquisiciones pseudoteológicas; escenas y frases indecorosas o lascivas; alusiones de mal gusto; pasajes sensuales; irrepestitudes contra la jerarquía social; y juramentos. [Ruano de la Haza, 1989: 228]

En 1621, tras la muerte de Felipe III, Baltasar de Zúñiga y el conde-duque de Olivares «quisieron regenerar la nación» y crearon la Junta de Reformación de las Costumbres, cuyo objetivo prioritario era «investigar los problemas y proponer soluciones» para acabar con la inmoralidad sexual imperante:

Estaba formada por diez miembros: Presidente del Consejo de Castilla [Francisco de Contreras], Inquisidor General [y obispo de Cuenca, Andrés Pacheco], Ldo. Luis de Salcedo, Alonso de Cabrera, Dr. Álvaro de Villegas, Jerónimo Florencia, Fr. Francisco de Jesús y Jódar [asesor real en cuestiones inquisitoriales y de expurgación de

libros], el Patriarca de las Indias, Rodrigo Niño y Fr. Antonio de Sotomayor [calificador del Santo Oficio y confesor del monarca]. Prepararon y publicaron los *Capítulos de Reformación* en febrero de 1623. [Reyes Gómez, 2000: 295]

Como señala Francisco Florit, esta Junta de Reformación «estaba compuesta por miembros destacados de la corte, controlada por el conde-duque de Olivares, algunos de ellos cercanos a Felipe IV, con notable poder dentro del gobierno y la mayoría pertenecientes a distintas órdenes religiosas». Estos religiosos mostraron su preocupación por los efectos perniciosos que podían tener las novelas y, sobre todo, las obras teatrales para el fomento del «pecado de deshonestidad y amancebamientos escandalosos» que la Junta pretendía combatir: «De sus cargos y curricula puede deducirse que no eran personas a las que podamos imaginarnos entusiasmadas [por el teatro]. No parece, desde luego, que los severos miembros de la Junta se apasionaran con las comedias» [Florit, 1997: 85-86].

El 24 de marzo de 1624 la Junta decidió prohibir que los religiosos acudieran a los corrales de comedias: «Que se remedie la ocurrencia de religiosos a las comedias y se avise a los prelados primero, diciendo que si no lo atajan se remediará con mucha nota suya; y si no lo hicieren, se encargue a un alcalde reconozca los aposentos y eche de él a los religiosos con la mayor cortesía y decencia que sea posible». El 29 de agosto de ese mismo año acordaron «que en otra junta se trate particularmente de lo tocante a la reformación de comedias, que tanto importa, y es tan grande el mal ejemplo y daño que causa la forma y frecuencia de ellas», asunto sobre el que se volvió el 6 de marzo de 1625: «Tratose también de los

daños que se siguen de las comedias, así por la muchedumbre y frecuencia como por la mala forma con que se hacen en tanto perjuicio del ejemplo público; y quedó este punto para tratar y conferir más y acordar lo que conviene se consulte». Así que, en sesión celebrada el 8 de marzo de 1625, tomaron la siguiente decisión, cuyos efectos perduraron, como se sabe, hasta 1635:

No se escriban comedias. [...] Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, novelas ni otros de este género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud, se consulte a S.M. ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos. [AHN, Consejos, leg. 7137, n.º 13]

Sabido es también que hubo quienes sortearon estas medidas yéndose a imprimir a otros lugares de mayor permisividad (caso de Lope con *El castigo sin venganza*, que apareció en Barcelona en 1634), o incluso camuflando comedias y novelas en libros misceláneos que sí estaban permitidos. Y también, que se matizó un año después la prohibición de representar comedias cuando la Junta propuso al rey que «ya que totalmente (como conviniere) no se quitan las comedias, y con ellas la ocasión de tantos daños (que sin duda lo son de muchos y graves)», que al menos hubiera una sola compañía en la Corte y se representara en un único corral [Reyes Gómez, 2000: 295]. «Eran, pues, aquellos años», añade Florit, «tiempos recios para los que defendían las comedias, para quienes las escribían, para quienes las representaban en los corrales» [ibíd.].

Destacan, como claves de las desvergüenzas más notables del teatro (a ojos de sus detractores), el «atractivo y gusto en los mismos

enredos que tratan» y los «amores y enredos lascivos», adjetivo que se repite de forma significativa en el texto. Pero llama particularmente la atención ese peligro que veían en «la sutileza y galantería con que se escriben [las comedias] y la suavidad del verso y poesía».

Ciertamente, es imposible disociar la censura de la Iglesia Católica, teniendo en cuenta que desde bien pronto había establecido su derecho a fiscalizar la publicación de libros: recordemos (dejando al margen otros precedentes) que fue ya en 1501 cuando el papa Alejandro VI decretó las censuras sobre obras impresas con que se inició el camino que llevaría a la creación de los índices de libros prohibidos. Por ello, hay quien opina que el porcentaje de prohibiciones debidas a cuestiones políticas sería muy poco relevante; es el caso de María Marsá:

A lo largo de los siglos XVI y XVII fueron casi exclusivamente consideraciones de tipo religioso las que centraron la censura, incluso la civil cuando actuó independientemente, hasta el punto de que, en proporción, resulta insignificante el porcentaje de prohibiciones motivadas por razón de Estado o cualquier tipo de causa política. [Marsá, 2001: 29]

Sin embargo, la preocupación por sacar los temas políticos de los libros de libre circulación fue en aumento con el paso del tiempo, sobre todo ya en el siglo XVII, cuando «cada vez con mayor frecuencia se reproducían sin licencia alguna los memoriales dados al Rey, en que se exponían opiniones acerca de asuntos políticos y regalías» [Simón Díaz, 2000: 28]. El 19 de diciembre de 1648, el Consejo Real acordó un auto que establecía la obligación de obtener licencia para los escritos «tocantes al Gobierno general y político, y a la causa pública»,

en el sentido de que no se imprimiese nada de esta índole sin licencia expresa de un Ministro Juez Superintendente. Y ya en época de Carlos II se dictaría una ley (Aranjuez, 8 de mayo de 1682) para que los libros, memoriales y papeles sobre asuntos políticos no pudieran circular sin la correspondiente licencia, «habiendo reconocido que resultan muchos y muy graves inconvenientes al buen gobierno y conservación de mis dominios de que se impriman», decía el monarca.

De carácter político son, por ejemplo, las objeciones que se pusieron a la publicación del *Memorial y discurso histórico-jurídico-político que dio a [...] don Felipe Cuarto*, obra escrita por el doctor Juan Alonso Calderón (Madrid, 1651). Se trataba de una obra en treinta y cuatro libros sobre el imperio de la monarquía en España, para cuya aprobación había gastado el autor

más de un año en tratar con todos los ministros que debían opinar sobre su trabajo y que al fin se encontraba con que si pretendía tener en cuenta las sugerencias reunidas, había de «fundirlo todo de nuevo». Solicitaba que en compensación se costeara la edición del tratado. El carácter político del mismo, basado en la constante comparación con otras coronas, especialmente la de Francia, justifica esa suma de prevenciones. [Simón Díaz, 2000: 158]

En el caso del teatro (a tenor, sobre todo, de lo que nos dicen los manuscritos de representación) se pueden apreciar circunstancias muy parecidas: es cierto que la vigilancia se ejercía particularmente sobre los contenidos religiosos o sobre aquellos en los que la Iglesia siempre se ha arrogado el papel de supervisor. Pero también hubo un porcentaje, quizás no tan

«insignificante», de prohibiciones tocantes a la política que recayeron sobre obras teatrales.

Valga como ejemplo *El conde de Sex*, de Antonio Coello (estrenada en Palacio en 1633), donde se trata la relación de Isabel I de Inglaterra con uno de sus validos. Como hemos analizado en una ocasión anterior, en 1661 se volvió a representar esta obra y el censor Francisco de Avellaneda ordenó que se suprimieran varios pasajes [Urzáiz / Cienfuegos, 2007: 313-316]. Las razones eran claramente políticas: por un lado, el gracioso hablaba de los validos en tono de chanza, y el censor supo ver que sus bromas sobre las intrigas palaciegas de los favoritos del rey podían ser mal recibidas; por otro, ciertos pasajes recordaban un episodio muy ingrato: el desastre de la Armada Invencible de Felipe II: «Noticia que no es bien que se toque», recomendó Avellaneda (volveremos sobre esta comedia en las páginas finales de nuestro estudio).

Y es que la presencia de la reina Isabel I en la literatura y el teatro español del Siglo de Oro fue siempre muy polémica. Terciaron en el asunto desde Coello hasta el teórico y dramaturgo de cámara de Carlos II, Bances Candamo, pasando por Cervantes y Lope de Vega, discrepantes una vez más en la consideración política y humana del personaje. Este último le dedicó algunos duros comentarios en una comedia, *La corona trágica*, y en un poema narrativo, *La Dragontea*, obra que, por cierto, fue prohibida por Felipe III en 1599, después de que Lope no consiguiese licencia para imprimirla en Castilla y se la llevase a Valencia para darla a la luz gracias a las diferencias legislativas de este reino (veremos también los detalles más adelante). Ciertas inexactitudes de Lope sobre los acontecimientos en Panamá con motivo de la frustrada

invasión inglesa hicieron que el rey decretase la prohibición de *La Dragontea*. Explicaba Simón Díaz que «Lope tomó la pluma para escribir un auténtico himno triunfal y una acción de gracias con el entusiasmo propio de quien años atrás había tratado de participar como voluntario en la Armada Invencible y compartía la aversión general a los ingleses» [2000: 23].

Implicaciones políticas había también, por ejemplo, en el caso de unas comedias denunciadas por ciertos detractores del teatro, quienes manejaban argumentos de política exterior y diplomáticos: el nuncio en Madrid, Domenico Ginnasi (lo fue entre 1600 y 1605), atacó unas representaciones en las que se criticaba a Francia porque podían crear un conflicto diplomático. Pero también por motivos netamente políticos se podía tomar posición en la controversia sobre el teatro a su favor. Así lo señala Reyes Gómez a propósito del periodo «crítico» de prohibición de las representaciones entre 1597 y 1600 por la muerte de la infanta Margarita:

En 1598 la Villa de Madrid solicitó a Felipe II el fin de la supresión de las comedias con argumentos estrictamente políticos, al igual que en 1599 a su sucesor. El duque de Lerma pidió a una comisión un informe sobre el teatro, firmado por Fr. Agustín Dávila Padilla, que fue favorable, pero con unas condiciones que el Consejo de Castilla asume en parte. En 1600, el Consejo de Castilla lo autorizó de nuevo, puesto que vio en las comedias un buen arma propagandístico, pero no supondrá la superación de la controversia, que se va agudizando. [2000: 293]

En *Los torneos de Aragón*, comedia de Lope de Vega (cuyo autógrafo llevaba firma del 14 de noviembre de 1597, y que se publicó en 1614 en su *Parte Cuarta*), se produjeron algunos cambios textuales que tienen que ver con

motivos políticos y diplomáticos, según los editores de esta obra para PROLOPE:

[El manuscrito] puede resultar menos fiable, pues podría ser el resultado de la acción de la censura [...] el texto base para la copia Gálvez fue casi con seguridad el «autógrafo legal» que obraba en poder de la compañía y que se sometía a la acción de la censura en las diferentes jurisdicciones y momentos en que la obra se habría de representar. De esta manera, en alguna ocasión el texto de ese manuscrito pudo ser alterado por conveniencias de carácter político. [Campana y Pardo, 2002: 677]

Señalan estos estudiosos [ibíd.: 782] que «parece fruto de la censura [...] atenta a las cambiantes circunstancias y conveniencias políticas» la lectura que de los siguientes versos se hacía en la tradición manuscrita, y que aparecen así en la tradición impresa:

BALDUINO [...] que es de un hidalgo navarro
aficionado a los franceses. [*enemigo* en la otra edición; vv. 2125-2126]

La presencia del factor francés parece haber condicionado también la censura de *La cristianísima lis, y azote de la herejía*, de Vélez de Guevara, conservada en un manuscrito de 1622 (BITB, Vitr. A, Est. 5). Esta comedia trata de la campaña militar que en 1621 el joven monarca francés Luis XIII emprendió contra los hugonotes, que se saldó con el fracaso católico ante la resistencia protestante en el asedio de Montalbán. El manuscrito presenta esta nota de la censura:

Esta comedia [que] Luis Vélez de Guevara, su autor, intitula *La cristianísima lis* es el primer acometimiento que gloriosamente ha hecho a las armas el cristianísimo Luis XIII, rey de Francia. Escribo el caso con toda verdad; de los reyes, con la majestad y decoro que se les debe; y de aquella nación, con la cortesía y alabanza que merece, no

Voy por el Conde que os goce,
que en Carlos, sin duda, está
y en mí Carlos se conoce
y Francia me le dará
si pesa al Rey y a sus doce. [vv. 1295-1299]

En cambio, parece que en la versión manuscrita original estos versos eran diferentes:

Voy por el Conde que os goce,
que en Carlos, sin duda, está
y en mí Carlos se conoce
y así el Rey me le dará
si no es que me desconoce.

También «parece claro que responde a motivaciones políticas» la variante del v. 2126 introducida en la edición de Pamplona de la *Parte Cuarta* [ibíd.: 784]; se trata del verso siguiente:

dejando el autor cosa en que poderse reparar
(tan cuerdo y advertido lo ha escrito).
En Madrid, 20 de noviembre de 1622.
Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] [f. 63r]

El tono elogioso de esta nota choca con las numerosas modificaciones textuales sufridas por la obra, que presenta un total de treinta y cinco pasajes tachados y/o atajados (al menos catorce de ellos parecen deberse a la censura), con un total de al menos 390 versos suprimidos para limitar la comicidad de la pieza, cuyo tratamiento de la materia política y confesional requería mayor seriedad. Además, ciertas modificaciones se encaminan a modular la presentación de las figuras de los monarcas ante el público y proyectar una imagen más solemne y pudorosa de la realeza, como la escena de la reina Ana reprendiendo al

alemán, pese a constituir una clara alabanza de la Monarquía Hispánica como defensora del catolicismo [Sánchez Jiménez, 2021].

De 1609 es *La octava maravilla*, de Lope de Vega, cuyos editores para PROLOPE hacen la siguiente reflexión acerca del problema de la censura de alusiones poco convenientes para la diplomacia (en este caso, una crítica a los holandeses que habría sido inoportuna a partir de la firma, en abril de ese año, de la Tregua de los doce años en Amberes):

Una alusión como ésta, en la que se desea a los holandeses la muerte, habría sido diplomáticamente inoportuna con posterioridad a esa fecha, desde la cual Holanda se convierte en país amigo, y habría que descartarla en una obra con la que el autor pretende ganarse favores en la corte. Alusiones inconvenientes como ésta eran a veces incluso censuradas en función de los acontecimientos y cambios políticos en las aprobaciones indicándosele a la compañía de actores que había de poner en escena la obra que cambiara el nombre del país o el gentilicio por cualquier otro. [Valdés y Nogués, 2010: 895-896]¹⁰

Y motivos políticos creemos detectar también en los extraños cambios de apellidos y protagonistas efectuados sobre el texto de la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos Figueroa y Córdoba, que se conserva en un manuscrito con censuras de 1656 (Navarro de Espinosa) y 1685 (Lanini y Sarasa); ninguno de estos examinadores puso pegas al texto, pero las numerosas modificaciones textuales operadas sobre el código (BNE, Ms. 14.914) las consideramos debidas a razones de tipo político. *El mentiroso en*

la corte (que también así se llamó) se representó ante Felipe IV en el Buen Retiro, y se hace referencia en ella a personajes reales del momento (nobles, políticos, militares), mezclando elogios, relación de hechos bélicos y alguna crítica velada. Nos referimos, por ejemplo, a Guzmanes contemporáneos de la comedia, como el marqués de Eliche o su tío, el conde-duque de Olivares, pero también otros históricos como Pérez de Guzmán, «el Bueno». O a don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV) y al rey de Francia, Luis XIV [Urzáiz, 2016].

Se podrían comentar muchos ejemplos similares (verbigracia, *El blasón de los Chaves*, *El Brasil restituído*, *El bruto de Babilonia*, *Carlos V en Francia*, *La contienda de García de Paredes*, *El cuerdo loco* o *La corona merecida*), pero más allá de la censura de tal o cual comedia, las razones políticas fueron aducidas con frecuencia por los detractores del teatro para pedir el cierre de los corrales o la prohibición de determinadas obras, y también los partidarios tomaron a veces posiciones en la controversia a partir de argumentos de conveniencia política. Y un trasfondo político, al fin y al cabo, es el que se encuentra en todos esos dramas históricos ambientados en épocas remotas, que servían para ventilar cuestiones candentes de la actualidad de aquellos días, presentes en los tratados de buen gobierno y que, para los entendidos, eran transparentes alusiones a problemas tocantes a los Austrias o sus ministros:

¿Cómo conciliar la moralidad cristiana con la razón de estado o, por otra parte, las flaquezas y pasiones humanas del rey con su poder absoluto

¹⁰ Véanse, a este respecto, los ejemplos de cambios de topónimos y gentilicios en *La batalla del honor* o *El amigo por fuerza*.

y su papel de personificación de la ley? ¿Cómo debe o no debe conducirse el privado? Comedias como *La fortuna merecida* y *El Duque de Viseo*, de Lope, *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope, y *La prudencia en la mujer*, de Tirso, aluden claramente a la situación política contemporánea aunque traten de episodios de la historia medieval protagonizados por Alfonso XI de Castilla, Juan II de Portugal, Sancho el Bravo, Doña María de Molina o el joven Fernando Cuarto. [Close, 2004: 33]

Se trataba, en definitiva, de un desplazamiento metafórico que establecía un ambiguo juego, añadía Close, «entre un texto inocente y un subtexto subversivo, referente, por lo general, a la actualidad política». O, con palabras de Fernández Mosquera, «la estratagema, tan antigua de la literatura, de alejar el aquí y el ahora para evitar identificaciones incómodas» [Fernández Mosquera, 2006: 277].

De hecho, es precisamente el teatro el género áureo en el que se han rastreado, también con algunas exageraciones, las no muy abundantes críticas al poder político constatables en el Siglo de Oro. Según algunos estudiosos (discrepantes con la tesis maravalliana del drama barroco como elemento esencial en la consolidación del absolutismo en España), el subgénero del teatro mitológico palaciego, de mensajes alegóricos tan ambivalentes, se nutre de obras que son poco menos que una suerte de palimpsestos de crítica política (en expresión de Santiago Fernández Mosquera) camuflada

tras la apariencia de panegírico con que se las vestía.

Se ha discutido mucho el caso, por ejemplo, de *El mayor encanto, amor*, comedia mitológica de Calderón estrenada en Palacio en 1635, de la que tradicionalmente se han hecho ciertas lecturas en clave política que la interpretan como una sutil andanada contra Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares; el hecho de que se suspendiesen las representaciones palaciegas previstas abonaba, además, esa hipótesis de prohibición por su carácter crítico (auspiciada sobre todo desde el hispanismo internacional). En cambio, otros calderonistas más alineados en la tradición filológica europea han negado tajantemente tal extremo, aportando otras explicaciones a los hechos ocurridos [Urzáiz, 2019]¹¹.

Si ya en su día realizó José Alcalá-Zamora algunas matizaciones a aquel enfoque sociológico que hacía del conjunto del teatro áureo una herramienta propagandística («Los dramaturgos del período disfrutaban de un cierto espacio de maniobra para la expresión libre y crítica») y particularizó en el caso emblemático de Calderón (quien se pudo permitir «juicios y discrepancias que descubrimos incluso en sus obras de carácter más distante de la política» [Alcalá-Zamora, 1989: 40 y 45]), últimamente proliferan los estudios basados en la búsqueda de lecturas políticas de signo crítico en el teatro del Siglo de Oro. Se podrían hacer muchas

¹¹ Sí nos parece oportuno, por la materia que aquí nos ocupa, remitir a un trabajo de Fernando Rodríguez-Gallego [2008] donde se propone la hipótesis de la supresión de ciertos versos de *El mayor encanto, amor* por razones de autocensura; se trata de una intervención del personaje de Astrea: «Holgareme de salir / de religión tan estrecha / como es el honor. Vestales / vírgenes Diana celebra / entre gentes, mas nosotras / entre animales y fieras / somos vírgenes bestiales».

matizaciones a esa búsqueda, en la que a veces se extrema el celo¹², pero si la hipótesis central que alienta dichos estudios tiene algún fundamento, es de suponer que la vigilancia censoria habría de redoblar cuando de un género susceptible de tantas interpretaciones políticas se trataba.

El asunto es bien controvertido, y bastante antiguo ya, pero no deja de reavivarse la polémica en torno a él y, como vamos a ver, las últimas aportaciones no escatiman palabras gruesas y afirmaciones subidas de tono. En realidad, habría que remontarse a la recuperación decimonónica del teatro del Siglo de Oro para rastrear esa incipiente discusión sobre la ideología que subyace en esas obras, particularmente en los dramas de abuso del poder y las comedias villanescas y de comendadores, subgéneros tan frecuentados por Lope, Calderón y compañía: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *El alcalde de Zalamea*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, etc. Sería el propio Menéndez Pelayo quien ensalzaría ciertos componentes de modernidad política en este tipo de obras, pero situándolas sin duda en un contexto de indiscutible monarquismo por parte de los grandes dramaturgos del periodo. Entre alguna de sus entusiastas afirmaciones («No hay obra más democrática [que *Fuenteovejuna*] en el teatro castellano» [1949: V, 175-176]) y las tesis que habrían de llegar tiempo después, de la mano de Maravall, Salomon y otros, del teatro áureo como

refrendo cultural de una sociedad configurada según un orden monárquico-señorial, pueden encontrarse valoraciones de todo tipo, caracterizadas con frecuencia por un léxico algo anacrónico. Así lo advirtió Juan Manuel Rozas, quien expuso sus discrepancias con Maravall pero sin dejar de reconocer que

la comedia estaba dentro del sistema político de la monarquía teocéntrica, lo que era lógico, y que ayudó a consolidar este sistema [...] Lope y sus contemporáneos [...] trabajan dentro del sistema político y religioso de la monarquía teocéntrica, de la cual –en especial Lope, como Shakespeare– es un propagandista directo y continuo. Por supuesto, que la comedia –con semántica nuestra– no es democrática en absoluto. [1976: 156-157]

El propio Menéndez Pelayo hablaba nada menos que del «arranque revolucionario» de *Fuenteovejuna*, y es cierto que muchas de las opiniones vertidas después sobre esta cuestión se formulan, en efecto, con «semántica nuestra»: rebeldía, monarquismo, propaganda, democracia... Hasta de ideologías subversivas se ha llegado a hablar a propósito de este debate:

Maravall hizo una conocida interpretación de la comedia como instrumento de propaganda monárquico nobiliaria, pero la lectura general como defensa conformista del sistema abunda en muchos otros estudiosos desde antiguo. Este tópico es muy perjudicial en una época en la que se aprecia mucho la posición antisistema. [Arellano, 2004: 70]

¹² Lo hemos comentado a propósito de los graciosos de las comedias mitológicas [Urzáiz, 2006], pero remitimos sobre todo a algunos trabajos de Fernández Mosquera donde se ofrece, con inteligentes apuntes, un muy completo estado de esta cuestión [2006 y 2008]. Puede profundizarse en esta discusión teórica con la consulta del volumen extraordinario del *Anuario Calderoniano* (2013) que recogía el congreso dedicado por la Universidad de Santiago de Compostela septiembre de 2012 a las *Fiestas calderonianas y comedias de espectáculo en el Siglo de Oro*.

Quizá por ello sea legítimo salir, como hacen algunos especialistas últimamente, al paso de esos «falseamientos» del significado del teatro áureo, cometidos al aplicar «valores modernos a un autor del siglo XVII», pero tampoco conviene exagerar si se detectan «desajustes hermenéuticos» en ciertos sectores de la crítica [Fernández Mosquera, 2008: 159].

Resulta algo desproporcionado, por ejemplo, darse grandes golpes de pecho por estimar que un *malo* clásico de nuestro drama clásico, el Gutierre de *El médico de su honra*, ha sido «insultado impunemente por cientos de críticos de todas las épocas y condiciones, con muy pocos defensores», y echar la culpa de tamaña iniquidad a toda una serie de «perspectivas y criterios impertinentes», «disparates», «incoherencias», «arbitrariedades», «prejuicios», «lecturas ignorantes» o «posturas absurdas» debidas, al parecer, al «influjo de la Leyenda Negra» (ya tardaba en salir), la «pereza mental», el «insuperable desconocimiento» o la «falta de política educativa adecuada» (esto sí es más novedoso) [Arellano, 2004: 65].

3. TEORÍA DE LA CENSURA EN LOPE DE VEGA: EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

Carmen Sanz sitúa esta cuestión en un punto bastante razonable al recordar los diversos elementos (preceptivos, económicos, espectaculares) que condicionaron fuertemente las prácticas teatrales del Siglo de Oro, más allá de las presiones políticas y religiosas que suelen acaparar la discusión:

Aquel teatro no fue sólo obra literaria. Fue espectáculo global y negocio en sus múltiples variantes; aspectos demasiado particulares para estar al

servicio único y exclusivo de la propaganda política y religiosa. [...] Aunque el teatro barroco estuvo condicionado por diversos elementos y presiones ideológicas, estamentales, institucionales y censorias propias de la época. Condicionado, incluso, por la propia fórmula de éxito que consolidó Lope de Vega a través de la *Comedia Nueva* y que suponía un cierto reduccionismo expresivo, es exagerado presentar aquella vasta producción como un vocero regular de los poderes dominantes. [Sanz Ayán, 2006: 18]

Este reduccionismo, que la historiadora achaca a las rígidas instrucciones del *Arte nuevo de hacer comedias* sobre diversos asuntos de tipo técnico y artístico, llevó aparejado también un encorsetamiento expresivo que, a nuestro modo de ver, se debió en parte al miedo a provocar lo que podríamos llamar «la cólera del censor sentado». Como hemos tratado de explicar en otro trabajo, la recomendación de Lope de Vega en los versos antes comentados de andarse con cuidado («picar sin odio», «no infamar»), reconocimiento de cierta merma expresiva que tiene un obvio trasfondo autobiográfico, y su recordatorio de que «por esta causa» se habían prohibido «por ley» las comedias («en Grecia y en Italia», dice, pero se refiere sin duda a España), son el resultado de haber padecido durante años diversos ataques por parte de la censura [Urzáiz, 2011].

Da incluso la sensación de que Lope no quiso quedarse sin decir algo al respecto de lo que había estado pasando en el periodo justamente anterior a la composición del *Arte nuevo* (que Pedraza sitúa «a finales de 1608 o en los primeros días de 1609» [2008: 65]), y metió esa cuña de manera un tanto forzada o fuera de contexto, a modo de mensaje para quien quisiera entender. Entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII ocurrieron

muchos hechos de gran relevancia en la preceptiva y reglamentación de la censura teatral, que tuvieron su lógico reflejo en diversos casos concretos. Además, se había producido una suspensión de licencias para imprimir libros de casi tres años de duración, que afectó a la publicación del propio teatro de Lope de Vega: en 1604 se había publicado la *Primera parte* de sus comedias, pero la *Segunda* no aparecería justamente hasta 1609:

Al año de aparecer la *Parte primera* [de Lope, 1604], el Consejo real dejó de conceder casi totalmente nuevas licencias de impresión en Castilla: desde abril de 1605 hasta principios de 1608, se otorgaron privilegios sólo para seis obras, todas ellas de contenido religioso y moralizante. [...] La medida, que tenía claras intenciones censorias, fue acompañada de otras intenciones de ejercer un mayor control sobre los contenidos de los libros impresos y su circulación. El 28 de noviembre de 1607, una junta especial formada, entre otros, por varios miembros del Consejo de Castilla y del Santo Oficio, propuso endurecer las condiciones para la concesión de los privilegios, establecer una lista de censores depositada en el Consejo y prohibir a los autores imprimir fuera de España. [Serés, 2009: 16-17]

También el teatro representado había sufrido por las mismas fechas golpes tan duros como el cierre de los corrales de comedias, clausura que sin duda estaría todavía muy presente en el inconsciente colectivo, como sugiere el propio Serés: «Cabe suponer que en los años que nos interesan todavía debía de estar fresco en la memoria de todos el cierre de los teatros de los años 1598-1600» [2009: 17].

Un caso que ilustra muy bien todas estas circunstancias es el de la comedia de Lope de Vega *La bella malmaridada*, escrita en 1596 (justo antes del cierre de los corrales decretado

por Felipe II) y de la que se conservan un holografo y una versión impresa, la incluida en la *Segunda parte* de sus comedias (1609), publicada tras cinco años de espera desde que saliera la primera, y tras varios de prohibición de publicar libros. La comparación del texto original del manuscrito con lo que se publicó trece años después evidencia que la censura (a cargo de Gracián Dantisco, en Valladolid, 1601) lo mutiló drásticamente y que toda la carga sexual de *La bella malmaridada* de 1596 desapareció en la versión impresa:

Esta versión, además, se adaptaba al nuevo estado de cosas resultante del cierre de los corrales de comedias (1597-1599). Lo escabroso de algunos pasajes del manuscrito Gálvez no se aviene con estos tiempos más recatados [...] el ambiente general de la comedia era bastante licencioso, tal como ocurría con muchas de las producciones de Lope de su primera época [...] A estas tramas escandalosas y lenguaje picante que debían agradar mucho al vulgo, se añadiría un tipo de interpretación obscena, basada en recursos no verbales, invisibles a los ojos de los censores cuando escrutaban el texto de los representantes en busca de abusos e impertinencias. Este tipo de prácticas comprende los abrazos, besos, tocamientos, vestidos y bailes [...], contactos picantes que no debemos pasar por alto para tener una visión exacta del tipo de obras que tratamos, y de cómo la veía el público de los corrales. [Querol, 1998: 1186]

Esta *Segunda parte* de sus obras fue autorizada por Lope de Vega, pero cabe preguntarse qué pensaría al ver cómo quedó el texto de *La bella malmaridada* tras la severa intervención de su amigo el censor Gracián Dantisco y después de todo lo ocurrido en el periodo que va de 1596 a 1609: el cierre de los corrales (1597-1600), la prohibición de licencias de impresión de libros (que afectó precisamente a la continuidad de la serie de sus partes de comedias, iniciada

en 1604 y no retomada hasta 1609) e incluso la promulgación de un nuevo reglamento teatral: el endurecimiento de la censura decretado en noviembre de 1607 por el Consejo de Castilla, a instancias de la Inquisición, se plasmó en 1608 en las Ordenanzas Primeras del Teatro, que instituían la censura previa de las comedias y la figura del Juez Protector de Teatros, encargado de dar licencia antes de devolver a los actores la copia para su representación¹³.

Por ello, como ya advirtió Rozas, resultaría obvio para todo el mundo que la intención de Lope al hablar en el *Arte nuevo* de la prohibición de las comedias en la antigüedad clásica y aconsejar prudencia con las sátiras teatrales era, en realidad, hacer una «referencia a la censura española sin nombrarla, englobada en las censuras de Grecia e Italia –es decir, Roma, pues escribe Italia por la versificación–». Las consecuencias de ser imprudente, añadía (perder «aplausos» y «fama»), están «expresadas en el presente español y no en los países de la antigüedad» [1976: 154].

Y un presente inmediato, nos permitimos añadir, puesto que Lope, casi en los mismos días en que redactaba los citados versos, vivió un curioso episodio de censura inquisitorial a cuenta de una de sus obras teatrales. Se trata de *La conversión de san Agustín* (comedia desconocida, pero identificada –no sin dudas– con *El divino africano*), considerado por Florit «uno de los pocos casos conocidos en los que el Santo Oficio ejerce la censura sobre una comedia que se está representando en los corrales» [2017: 35]. La Inquisición había ordenado al *autor de come-*

dias de turno que la retirara «por haber tenido algunos argumentos indecentes para representarse en parte pública». Lope, que para entonces ya era familiar del Santo Oficio, se dirigió al Consejo de la Suprema el 21 de octubre de 1608 para proponer una solución que pasaba por la modificación del texto de la obra:

Lope de Vega, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, digo que de haber Vuestra Alteza mandado recoger una comedia que yo escribí de la conversión de san Agustín [...] me ha resultado grande nota en mi honor y reputación, hablando en mí diversas personas con diversos juicios, por lo cual suplico humildemente a V. Alteza que, con su acostumbrada benignidad, se sirva de que, tildando y borrando todo lo que pareciere convenir, que sea quitado y borrado, se me vuelva la comedia para que yo la vuelva a escribir y poner en el modo que es bien que esté para poderse representar, que luego la volveré a V. Alteza para que en ella se haga la censura y calificación que antes; que desta suerte se entenderá claramente la verdad y yo quedaré restituído en mi honor y buena opinión, y V. Alteza favorecerá un criado suyo tan deseoso y cuidadoso de servir ese santo tribunal a cuyos pies me postro humildemente, pidiendo esta merced por algunos, aunque pequeños, servicios, y por los que pienso hacer lo que tuviere de vida. Lope de Vega Carpio.

Pese a que Florit lo considera «un precioso ejemplo de la actitud sumisa y suplicante» que adopta «un escritor de primera fila, orgulloso y soberbio como fue Lope, cuando se le cruza en su camino literario la Inquisición», apreciando con claridad «la disposición de ese escritor/a, por un lado, aceptar de buen grado la censura y, por otro, a ejercerla él mismo sobre su propia obra» [2017: 35], no se le escapa

¹³ Recogen el documento Varey y Shergold: «Que dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar, o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a sus compañeros a estudiar, pena de 20 ducados y demás castigo...» [1971: 48].

tampoco un aspecto que nos parece muy interesante, «las referencias al honor y a la reputación», que dejan ver un enfado considerable de Lope y unas quejas que asoman también en los versos comentados del *Arte nuevo*.

En este sentido, y aunque tiene razón Florit cuando afirma que «esta carta nos lleva a plantearnos, aunque sea muy a vuelapluma, la espinosa cuestión de la autocensura», estamos más de acuerdo con otros estudiosos que enfatizan el disgusto del Fénix. Así, Zamora Lucas entendía que el poeta, «quejumbroso», también «alude veladamente al regocijo que sin duda tendrían sus rivales en las lides de Minerva» [1941: 11], y Agustín de la Granja interpreta que «Lope se siente herido en su amor propio y sabe –como Jerónimo de Pancorbo– que “cuando un hombre de obligaciones dice alguna cosa errónea en materias graves no es razón condenarle sin haberle oído”» [2006: 440].

Creemos, en efecto, que Lope respiraba por esa herida, que llovía sobre mojado y que por eso se desahogó en aquel pasaje del *Arte nuevo* donde, entre burlas y veras, deslizaba su queja. Pero frente a la Inquisición, en la vida real, lejos de las posibilidades y jugueteos que le permitían las alusiones más o menos veladas en los versos de su tratado, poco se podía hacer. Como dice José Simón al respecto de este y otros casos, «menos flexible era la

Inquisición hasta con sus propios miembros, como lo prueba la negativa dada a Lope» [Simón Díaz, 2000: 45]. Y aunque no sabemos el resultado exacto del proceso, «el Consejo de la Inquisición desestima la petición de Lope», señalando «que no ha lugar» [Castro, 1922: 311].

El recorrido posterior de esta obra fue el siguiente: «la comedia no le sería devuelta con diligencia, pues las rectificaciones del dramaturgo no se plasman en el manuscrito hasta el año 1610», señala Agustín de la Granja en referencia al código 14.970 de la BNE [2006: 441]. En cuanto a la versión impresa, y si es que se trata efectivamente de *El divino africano*, esta obra fue publicada en la *Parte XVIII* de Lope de Vega (Madrid, 1623), sin que se haga la menor alusión al referido incidente en la dedicatoria al obispo de Oporto, Rodrigo Mascareñas, ni se pueda saber «si a pesar de la terminante negativa del Consejo, Lope se hizo de nuevo con su manuscrito, si reescribió la comedia y si en el texto impreso figuran o no los lugares incriminados» [Castro, 1922: 313].

Esos lugares que «hicieron fruncir el ceño a la Inquisición» pudieron ser, a juicio de Américo Castro, los correspondientes a una discusión entre Mónica y Agustín, «cuando éste rechaza los argumentos con que su madre intenta probar la verdad del cristianismo» y el futuro santo formula la tesis siguiente:

AGUSTÍN Lo que al entendimiento ajuste y cuadre
hace siempre que cese mi porfía,
que no es posible, madre, que dudase
lo que a mi entendimiento se ajustase.
¿Qué ciencia puede ser, oh madre, aquella
que por demostración no se conoce?
¿Dios y carne mortal de una doncella?
Madre, si Dios quisiera por el hombre

AGUSTÍN tomar la humana forma que decías
hallara muchos de más alto nombre
entre nueve divinas jerarquías.
Cualquier acto de Dios que al cielo asombre
bastara por tus culpas y las mías
para mil redenciones; y bastara
que forma de ángel no mortal tomara. [ff. 56v-57r]

También creía Castro que «no es imposible tuviesen relación con este pleito inquisitorial» los versos siguientes, pronunciados asimismo por Agustín:

No puedo
cuadrar con mi sutil entendimiento
la fe, la ley de los cristianos; tanto,
que me cuesta notables pensamientos.
Tiene cosas extrañas y exquisitas:
un Dios que es uno y trino en las personas,
el Padre, el Hijo y el Divino Espíritu,
y sólo un Dios. [f. 58r]

Morley y Bruerton, quienes dudaban de que la comedia prohibida por la Inquisición fuera *El divino africano* (que ellos fechaban en 1611), creían asimismo poco probable que las autoridades aprobaran en 1623 un texto que no se había dejado representar en 1608; sin embargo, en este caso estamos totalmente de acuerdo con las matizaciones de Florit: «En 15 años pudo haber cambiado la junta de miembros o de opinión. Con todo, conviene recordar que se tiene constancia de comedias cuyos versos han sido censurados previamente a la representación y que cuando, posteriormente, se publica la comedia aparecen incluidos» [2010: n. 41] (en efecto, hay varios y muy llamativos ejemplos de esta última circunstancia, como veremos).

Si nos trasladamos a un momento muy posterior y con protagonismo a cargo del otro gran dramaturgo del siglo, Calderón de la Barca,

podemos constatar un nuevo caso de disputa entre la Inquisición y un escritor a cuenta de lo que se podía o no decir en una representación teatral. Se trata de *Las órdenes militares*, un auto sacramental prohibido por el Santo Oficio en 1662 [Ruano de la Haza, 2005]. Especialista en este género (durante décadas escribió un par de ellos al año por encargo del Ayuntamiento de Madrid, que los representaba durante el Corpus Christi), Calderón demostraba al escribir estas obras tanto su experiencia y destreza en este tipo de teatro, como sus profundos conocimientos bíblicos y teológicos (de hecho, fue ordenado sacerdote en 1651). Sin embargo, tuvo que enfrentarse a un problema tocante a la doctrina católica expuesta en *Las órdenes militares*, cuyo argumento plantea unas pruebas de limpieza de sangre de Jesucristo para ingresar en una orden militar. Antes de ser representados, los autos sacramentales debían pasar unos estrictos controles por parte de calificadores del Consejo de la Suprema Inquisición, muy celosos en la búsqueda de cualquier desliz doctrinal contrario a la fe. Pues bien, en el caso de *Las órdenes militares* la Inquisición no autorizó a Calderón a representar esta obra y le conminó a que cambiase determinados pasajes. Las protestas del dramaturgo de nada sirvieron: los calificadores entendieron que la obra resultaba peligrosa; se produjo un prolongado episodio de rectificaciones y nuevas desautorizaciones; Calderón no cedió a las imposiciones de los

censores y estos, por su parte, le prohibieron definitivamente la representación.

Nueve años más tarde, Antonio Escamilla, el director de la compañía contratada para la representación –que era quien, como único propietario de los derechos de la obra, perdía dinero con el conflicto– intentó de nuevo conseguir el *nihil obstat*. Dado que era amigo personal de Calderón, le convenció para que hiciera algunos cambios y, tras otro proceso largo y complejo, se autorizó en 1671. Sin embargo, el texto resultante es otro muy distinto al que Calderón concibió (tras dos versiones enteras perdidas, y unos 300 versos cambiados). Como decía Ruano, «la historia revela las presiones directas e indirectas que gente ajena al teatro ejercía sobre nuestros dramaturgos en el siglo XVII» y demuestra que ni Calderón ni ningún otro escritor actuaba libre de presiones («la autocensura; la composición de la compañía [...]; acontecimientos contemporáneos [...] y otros por el estilo»). Por otra parte, como recalca el propio Ruano, esas presiones podían redundar a veces en una mejor calidad literaria: «¿Quién puede determinar a una distancia de más de 300 años que el mismo Calderón no quedó personalmente más satisfecho de la versión influida por la Inquisición?» [2005: 49].

Volviendo a Lope de Vega, la del *Arte nuevo* no fue ni mucho menos su única protesta por los ataques que sufría el teatro en general, y sus obras en particular, ni la única ocasión en que Lope confesó que la censura había hecho mella en su teatro. También entre burlas y veras dejó esta otra queja en *El animal de Hungría*, una rara comedia que, según Cotarelo, pertenece a la segunda época de Lope y se fecharía hacia 1616. Es decir, hablaríamos

ya de un Lope plenamente depurado (o escarmentado), que se esconde tras el personaje del Barbero de un concejo, al que los regidores han encargado la composición de los autos sacramentales, puesto que es el *poeta del pueblo*. Pero cuando le preguntan cómo va, contesta «Ya no los hago». Interrogado por las causas, explica lo siguiente:

BARBERO Porque no hacellos juré
y lo voy cumpliendo ya.
[...] otra cosa
que por ser alta y sutil
ponga en confusión a mil,
hoy cesa en verso y en prosa.
Y aun las [historias] humanas muy presto
también las pienso dejar,
por no me ver censurar
ni ser a nadie molesto.
Yo fui primero inventor
de la comedia en Hungría,
que las que primero había
eran sin gracia y primor.
[...] A los demás que no agrada
mi intención, les digo, en suma,
que quiero colgar la pluma,
como otros cuelgan la espada.

No se nos escapa que el componente polémico de estas alusiones es de otro calado y que Lope, sobre todo, está arremetiendo contra sus enemigos teatrales más que contra los enemigos del teatro: este barbero (qué casualidad), poeta del pueblo (eso era Lope, en otro sentido), se reivindica como el primer inventor de las comedias en una Hungría que, no, tampoco es Hungría. Y es evidente que todo ello cobra sentido en el contexto de las agrias polémicas con Cervantes y otros partidarios de un modelo teatral bien distinto del que él representaba.

4. TEORÍA DE LA CENSURA EN CERVANTES: EL *QUIJOTE*

Por cierto que, al hablar de ese Reglamento del Teatro de 1608 que mencionábamos antes, se suelen traer a colación unas palabras que Cervantes puso en boca del cura, en el *Quijote* de 1605, haciéndole quejarse por la falta de una censura previa para el teatro¹⁴:

Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinara todas las comedias antes que se representasen (no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende. [*Quij.*, I, 48]

Como ha señalado Marco Presotto, «esta afirmación del *Quijote* se ha considerado en general como una declaración sobre la necesidad de establecer una normativa para el control de las comedias destinadas al teatro comercial, a la que las instituciones responderían tan solo con el reglamento de 1608» [2007: 139]. Así, en opinión de Florit, «este deseo del personaje cervantino se realizaría tres años después, en 1608, con las Ordenanzas Primeras del Teatro, cuya cuarta cláusula dice...» [2017: 29]. Pero el propio Presotto hacía otra lectura algo distinta:

Personalmente, me inclino más bien a pensar que el personaje cervantino se refiera a la utilidad de centralizar esta jurisdicción en la corte, ofreciendo así un mayor control y cierta homogeneidad de criterios en el sistema de concesión de las licencias. La interpretación más amplia, en efecto, resultaría un anacronismo, ya que se conocen normativas sobre el control previo de las obras teatrales anteriores al *Quijote*; puede citarse como ejemplo el caso de Jaén de 1595. [2007: 140]

En todo caso, parece evidente, por todo lo anteriormente comentado, que hacia 1604, año en que se escribiría el *Quijote*, ya flotaba en los ambientes teatrales y literarios este problema de la censura: «Era previsible que la discusión y la definición de normas sobre el control del texto literario para las tablas se desarrollara paralelamente al debate sobre la licitud del teatro mismo» [Presotto, 2007: 139].

No está claro si las citadas afirmaciones del Cura del *Quijote* se filian con la tan traída y llevada ironía cervantina, o si encierran una propuesta seria de actuación. Parecerían, en principio, palabras sin doblez, fáciles de entender y muy directas: para evitar tantas tropelías, se propone que una persona entendida examine rigurosamente todas las obras que se representen en España. ¿Hay aquí ironía?

Américo Castro interpretó el pasaje en términos de «política pedagógica», incluso de propuesta de «artilugio político» por parte de Cervantes, sin olvidar algún otro influyente matiz de tipo literario o incluso personal: «Las teorías sobre el teatro no podrán atribuirse en adelante a motivos ocasionales de rivalidad con Lope de Vega, sin que yo niegue, empero,

¹⁴ Resumimos aquí lo que tratamos más por extenso en un artículo dedicado a Cervantes y la censura teatral [Urzáiz, 2017].

que esta circunstancia pudiese avivar su espíritu reglamentista» [Castro, 1925: 53 y 66]. Edward Riley, por su parte, manifestaba la siguiente opinión:

También es verdad que el Cura propone la censura con el fin de evitar la producción de comedias que constituyan una ofensa personal. Pero esa «persona inteligente y discreta» de que nos habla no se limitaría a cerciorarse de que esto no ocurra; procuraría también «así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España» [...] pero la concepción que el Cura tenía del oficio [de censor] está lejos de la idea del Pinciano de crear un cargo, claramente inquisitorial, de «comisario», para examinar las obras teatrales. [Riley, 1966: 184-185]

Stephen Gilman afirmaba que en la crítica al teatro de su tiempo Cervantes muestra una desazón estética pero también

una clara preocupación sociológica, es decir una preocupación por los efectos de la literatura en la sociedad. Y a tal punto, que al final del discurso del Canónigo se propone nada menos que una censura nacional. He aquí una proposición opuesta a la irónica pero decidida defensa de los libros contra sus inquisidores que observamos en el escrutinio. [Gilman, 1970: 11]

La tesis de Gilman se podría resumir en que, cuando Cervantes dice que su único deseo con el *Quijote* había sido «poner en aborrecimiento de los hombres» los libros de caballerías, «debemos aceptar esta declaración cervantina al pie de la letra, en su sentido más literal» [1970: 3]. Pero con respecto al pasaje que nos ocupa, hace Gilman el siguiente matiz:

[Cervantes] termina abogando [por] una censura nacional [...] Al proponer este arbitrio no exento de ironía, Cervantes seguramente no estaba pensando en ningún inquisidor para el puesto. Él mismo sería quizá el mejor candidato. [1970: 13]

Gilman asume, pues, que es directamente Cervantes quien está apostando por esa censura, pero también sugiere que no propone a ningún inquisidor (identificando erróneamente la figura de censor con el Santo Oficio), sino que se está postulando él mismo. En términos similares se expresa Ana Roig:

Finalmente Cervantes nos propone la creación de un comisario teatral que seleccione qué obras pueden ser representadas en los teatros de España, y sin cuya autorización no se pueda representar. Esta idea puede ser tomada como una propuesta seria, o bien como una ironía cervantina, pues Cervantes era el primer defensor de la libertad creadora del dramaturgo y del escritor en general. Aún así, es curioso el comprobar que esta idea resurgiría en épocas posteriores en autores como Jovellanos e incluso en Latinoamérica a principios del s. XIX. [Roig, 2003]

Se asemeja a su vez esta comparación que hace Roig con la censura ilustrada de las comedias con la de Darío Villanueva en su comentario del capítulo XLVIII: «El cura propone que existan en la corte “censores de comedias” como los que Jovellanos, junto a otros ilustrados, demandará en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1796), en parte para erradicar los últimos vestigios dieciochescos de la comedia lopesca» [s.a.]. Pero si Gilman mezclaba la censura teatral con la Inquisición, Darío Villanueva hace una discutible traslación a la reforma ilustrada del teatro, con un salto temporal de casi dos siglos en su comparación para irse a la memoria de Jovellanos (finales del XVIII).

Otro ejemplo de comentario ilustrativo acerca de este pasaje del *Quijote* puede leerse en la edición del Instituto Cervantes publicada por la Real Academia Española, dirigida por

Francisco Rico, aunque es una nota bien escurta: «La censura propuesta por Cervantes ha de ser *inteligente* y *discreta*, y se ejercerá desde propósitos artísticos y de educación popular, también para evitar la ofensa o los desórdenes» [Rico, 2015: 608, n. 35]. En el volumen complementario a esta edición se amplía la nota con alguna referencia bibliográfica sobre este asunto, que se resume como «la censura de las comedias propuesta por el cura». Esto es, el editor entiende también que quien propone esa censura, por boca del personaje del Cura, es el propio Cervantes.

Es más, dada la cronología del sistema de censura teatral en España, hay quien ha visto incluso una relación causal entre la petición de censura por parte (supuestamente) de Cervantes y el establecimiento de la misma en forma de Reglamento: las llamadas «Ordenanzas Primeras del Teatro», una normativa teatral que estuvo vigente a partir de 1608 (solo tres años después del *Quijote*). Así, Antonio Roldán, historiador de la censura teatral española y especialista en temas de Inquisición y teatro, comenta el pasaje del *Quijote* que estamos analizando y sentencia: «Este deseo del autor del *Quijote* se realizaría tres años después, en 1608, con las Ordenanzas Primeras del Teatro» [Roldán Pérez, 1991: 69]. Este Reglamento de 1608 hacía recaer en el Consejo de Castilla la censura previa de las comedias, y no sería hasta 1725 cuando la censura teatral previa saliera de la jurisdicción civil del Consejo y fuera a parar oficialmente a la Inquisición.

La reglamentación de 1608 se aplicaba fundamentalmente en las grandes ciudades, pero el teatro se representaba en toda la Península y en algunos lugares habría tal vez menos

vigilancia y mayor laxitud, abriéndose así la posibilidad de llevar a escena un teatro más espontáneo, puede que en ocasiones incluso improvisado, al margen de ciertas convenciones. Pero no se llegaba, en ningún caso, demasiado lejos, ya que el brazo de la censura tenía mucho alcance; así lo cree, por ejemplo, José María Díez Borque:

Sí es cierto que hubo cómicos de la legua y que no toda España era Madrid, pero nos falta un estudio documentado sobre las diferencias de control en proporción a la distancia de la Corte, aunque mecanismos había para ello, indudablemente [...] ancha era España y muchas sus villas, ciudades y ocasiones de representación, lo que pudo dar lugar a transgresiones, pero autoridades locales había, «política de presencia» y, en todo caso, excepción sería, cabe pensar. [Díez Borque, 2002: 23]

En todo caso, con el Reglamento de 1608 se instituye la figura del Juez Protector de Teatros, encargado de mandar ver, examinar y dar licencia antes de entregar a los actores la copia de la comedia para su representación. Marco Presotto detalla así las diferencias de la censura en Madrid con otras ciudades:

El sistema de obtención de la licencia, por lo menos al principio, era más complejo en Madrid que en las otras ciudades. En la corte tenía que ocuparse de ello un miembro del Consejo de Castilla, nombrado por el mismo *Protector de los Hospitales* o por un delegado suyo, que firmaba simplemente con una rúbrica la «orden de censura» con la que se hacía efectivo el nombramiento del censor. Este último, debajo de la rúbrica, escribía la «aprobación» a la que seguía la verdadera «licencia» con la misma rúbrica que aparecía en la precedente «orden de censura». Este procedimiento, que implicaba algunos pasajes de mano, se producía normalmente en un espacio de tiempo muy limitado, entre uno y tres días. Con los años,

las «órdenes de censura» se redujeron cada vez más hasta omitir la fecha, así como la licencia que seguía a la aprobación que se redujo a una simple rúbrica.

En otras ciudades, en cambio, parece que la censura se limitaba a un solo momento, a una sola mano que intervenía en el manuscrito para otorgar el permiso. En algunos lugares, y particularmente antes de 1615, la licencia aparece firmada ante un notario [...] En algunos manuscritos, la licencia se limitaba a comprobar la presencia de aprobaciones concedidas en Madrid por ilustres censores y confirmaba sin más la autorización anterior; así aparece en comedias que se representaron en Lisboa. [Presotto, 2007: 142-143]

Recordemos que una de las ventajas que veía el Cura (o Cervantes) en la creación de esa censura teatral era que «de esta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la Corte».

Un decreto de 1615 fijó el procedimiento para la censura teatral previa y delegó en el Consejo de Castilla (con jurisdicción nacional, no limitada a la Corte) la obligación de asistir a una representación particular antes de dar licencia, ya que se consideraba insuficiente la simple lectura del texto teatral para evaluar sus peligros potenciales:

Que las comedias, entremeses, bailes, danzas y cantares que se hubieren de representar, antes que las den los tales autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o envíen a la persona que el Consejo tuviere nombrada para esto, el cual las censure, y con su censura dé licencia firmada de su nombre para que se puedan hacer y representar; y sin esta licencia no se representen ni se hagan, el cual las censurará, no permitiendo cosa lasciva ni deshonesto, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no convenga que salga en público. [Cotarelo, 1904: 627]

Medio siglo después, en 1666, otro documento del Consejo de Castilla (un informe originado por la petición de Madrid a la regente Mariana de Austria de que levantase la suspensión decretada en 1665) insistía en que no bastaba la lectura de los textos:

Y de esta forma son las [comedias] de estos tiempos, y cuando se llegan a representar, los autores la han primero representado ante uno del Consejo, que por celo y comisión particular, es Protector de las Comedias, y con jurisdicción privativa y por su mano se remiten al censor que tienen nombrado, que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para representados los hace borrar, y hasta que están quitados no se da licencia para representarlas; y el primer día de la comedia nueva asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado [...] y no se dan licencias para hacerse en casas particulares sin preceder dar cuenta al Presidente del Consejo; y si algunas se dan, no son para comunidades ni a casas de señores solteros; y con estas prevenciones se aseguran cualesquiera inconvenientes que puedan ofrecer. [Cotarelo, 1904: 174a]

Volvamos a escuchar a Cervantes, pues que nos dejó algunos otros preciosos testimonios literarios sobre este aspecto del mundo teatral de su época. En el capítulo dedicado a «su viaje por España» de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se cuentan los preparativos de una representación en casa del corregidor de Badajoz, para que viera y autorizara una comedia:

De esta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz, donde ya tenía el Corregidor castellano nuevas de Lisboa: cómo por allí habían de pasar los nuevos peregrinos, los cuales, entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos

recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del Corregidor [...] Aquella noche fueron a dar la muestra en casa del Corregidor, el cual, como hubiese sabido que la hermosa junta peregrina estaba en la ciudad, los envió a buscar y a convidar viniesen a su casa a ver la comedia, y a recibir en ella muestras del deseo que tenía de servirles, por las que de su valor le habían escrito de Lisboa. [Cervantes, *Persiles*, III, 2]

Parece, pues, que entre el primer *Quijote* (1605) y el *Persiles* (póstumo, 1617) algo había cambiado, o eso dejan traslucir las obras de Cervantes: lo que en el primer caso aparece como proyecto o propuesta de actuación, doce años después era una realidad asumida y estable.

Como decíamos a propósito de la presencia de la Inquisición en la censura teatral sugerida por Gilman, se preguntaba este estudioso hasta qué punto se puede identificar realmente a Cervantes con el Canónigo:

¿Cervantes de verdad quería una censura pasiva (en manos de un crítico «inteligente y discreto» que prohibiría comedias y novelas antes de que llegasen al público) o activa (en manos de un inquisidor que quemaría implacablemente libros ya publicados)? A esta pregunta, yo diría que no. Cervantes, siendo quien era, tenía que saber que tales proyectos eran algo quijotescos. Sin embargo, sí creo que el retorno al lenguaje inquisitorial al final de la primera parte puede interpretarse como una insinuación muy subversiva. Ya que tenemos que soportar una institución represiva como la del Santo Oficio –Cervantes sugiere a sus lectores– que intente por lo menos una reforma literaria. [Gilman, 1970: 23]

Conviene recordar que la Inquisición no estaba entonces en el sistema de censura teatral (al menos no oficialmente), y ya queda

dicho que no lo estaría hasta el siglo XVIII. Pero es una asociación de ideas lógica, ya que sí lo estaba oficiosamente, como vamos a demostrar ampliamente en las próximas páginas.

Tras las pullas de Cervantes contra Lope de Vega en el *Quijote*, hubo réplica por parte de los partidarios del Fénix (o de él mismo) en la falsa continuación firmada por Avellaneda, y si Cervantes se había quedado a gusto despotricando contra el arte teatral de Lope y su flaqueza frente al gusto del vulgo, el tal Avellaneda también se despachó a conciencia, incluyendo una reivindicación de la popularidad de Lope y su condición de familiar de la Inquisición como garantía de rigor y limpieza; es decir, que también entonces el comodín de la Inquisición se sacaba en cuanto se podía:

...en los medios diferenciamos, pues [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto [Lope de Vega], por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar. [Avellaneda, prólogo al *Quijote* apócrifo]

En cuanto al reformismo literario, nos parece un argumento muy asumible manejado en las afirmaciones de Gilman (que han sido secundadas por otros varios estudiosos). Insistía este crítico en que

la propuesta de Cervantes es tácita e irónica. Al Santo Oficio (bien lo sabía él como hemos dicho) no sólo le era imposible cumplir con tales funciones sino que también le traían sin

cuidado los peligros que preocupaban a Cervantes. Incluso si los miembros del Consejo Supremo decidieran enjuiciar la literatura con criterios estéticos y sociales (como quería hacer el aquijotado Jerónimo Zurita) seguramente procederían con el fanatismo del eclesiástico de la corte ducal y no con la discreción ni con la inteligencia que aquel delicado cargo exigía. Así, aunque una conclusión rotunda sea imposible, yo diría que Cervantes vuelve a la crítica inquisitorial no porque realmente quisiera suprimir la literatura corruptora sino porque quería expresar de una manera vívida su honda y creciente preocupación por la correlación entre literatura y sociedad. Emplea la irritación desmesurada del Canónigo para señalar una zona de peligro para los valores españoles ignorada por los que se preocupaban obsesivamente con la religiosa. [Gilman, 1970: 24]

Tal vez la ironía cervantina tiende a confundir al lector poco atento, y es improbable que en realidad estuviera pidiendo más vigilancia teatral a través de una censura civil previa a la representación: más bien da casi la impresión de que Cervantes se estuviera postulando para un inexistente puesto de censor mayor del Reino (casualidad o no, poco después llegaría una figura parecida, la del juez protector de las comedias, de la mano del reglamento teatral de 1608).

Ese puesto lo ocupaba de facto el redactor del reglamento, a la sazón el licenciado Juan de Tejada (oidor del Consejo Real), que ha quedado en la pequeña intrahistoria del teatro español del Siglo de Oro ligado al título de una comedia (casualmente) de Lope de Vega, *El blasón de los Chaves de Villalba*, una de las primeras con las que se reanudó la actividad teatral en Madrid tras algunos años de cierre de los corrales por la muerte de Felipe II. Lope firmó su comedia «en Chinchón a 20 de

agosto de 1599», pero no fue aprobada por la censura hasta el 2 de enero de 1601. El censor era, ya queda dicho, un muy buen amigo de Lope, el vallisoletano Tomás Gracián Dantisco (un culto hombre de letras), quien dejó constancia de que Lope tuvo que hacer algunas modificaciones en su comedia y que «el señor licenciado Tejada mandó que se diese la muestra de ella en su casa, la cual se representó el sábado en la noche 30 de diciembre de 1600 en presencia de dicho señor y de los señores Pedro de Tapia, don Juan Ocón del Consejo de Su Majestad, y otros consejeros, con el doctor Terrones, predicador de Su Majestad» (BNE, Ms. 14.835, f. 98r). Cervantes pedía un «riguroso examen» de las comedias por parte de «una persona inteligente y discreta»: ¿serían todos estos señores, así como el protector Tejada y el censor Dantisco, personas suficientemente inteligentes y discretas? ¿Entenderían de la materia de la que se trataba?

Del mismo modo que es inevitable ver en la «petición» cervantina cierto resentimiento contra el tipo de comedias que, muy a su pesar, triunfaba en la época (las del modelo que representaba su rival), las palabras de Lope de Vega en *El animal de Hungría*, a la que volvemos, son en esencia una andanada contra sus detractores del mundo literario (y, si la datación de Cotarelo no yerra, sería casi contemporánea a la aparición de la segunda parte del *Quijote*). Pero la queja es de más largo alcance, como supo leer entre líneas este erudito: «Una de las más extrañas cosas que hay en esta comedia son las quejas de Lope contra sus adversarios, la defensa de su teatro y cierta puntada contra Palacio» [1917: xix-xx].

5. POLÍTICA Y CENSURA EN EL TEATRO:

EL CASTIGO SIN VENGANZA

No parece exagerado, desde luego, hablar de una pulla del Fénix contra quienes querían censurar su teatro por «molesto» y por no agradecerles su «intención». Le gustaba a veces a Lope dejar estas frases que sugerían ciertos impedimentos para llevar a cabo sus cometidos teatrales: recordemos el caso de *El castigo sin venganza*, en cuyo prólogo deslizó aquella misteriosa afirmación, al publicarla en 1634, de que «esta tragedia se hizo en la corte solo un día por causas que a vuestra merced le importan poco», añadiendo que: «Dejó entonces tantos deseos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla».

Mucho se ha especulado acerca de cuáles pudieron ser esas causas, y una de las hipótesis es la de algún tipo de veto censorio, pero no es la única anomalía que acompañó el recorrido de esta comedia por los escenarios teatrales de su época (y de la nuestra, pero esa es otra historia¹⁵). También aquí se mezclan las cuestiones de la censura con las literarias, puesto que Beata Baczyńska cree que *El castigo sin venganza* pudo ser «una respuesta de Lope a los acontecimientos que acompañaron el polémico estreno en 1630 de *De un castigo dos venganzas*», de Pérez de Montalbán, a quien se acusó de plagiar otra obra de Villaizán [2010: 267].

El castigo sin venganza se conserva en un manuscrito fechado en Madrid a 1 de agosto de 1631 que presenta una sola nota de censura, a cargo de un revisor habitual de las obras de

Lope (Pedro de Vargas Machuca), quien vertió muchos elogios hacia la veracidad de la extraña historia, su ejemplaridad y su respeto hacia los protagonistas. Llama la atención el hecho de que se trata de una licencia de representación nueve meses posterior a la fecha en que la concluyera Lope:

Este trágico suceso del duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y las introducidas. Es ejemplar, y raro caso. Puede representarse.

Madrid, 9 de mayo 1632.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] [f. 58r]

Baczyńska se preguntaba también: «¿Se representó en la Villa y Corte sólo un día? ¿O es que Lope se refiere a una representación única en palacio?» [ibíd.]. Posiblemente, explica la investigadora, fueron razones comerciales las que motivaron tanto el retraso en el estreno de la gran tragedia de Lope como los misteriosos problemas que desliza en su versión impresa. Por otra parte, hay que señalar que, además del estreno madrileño de la primavera de 1632, se documentan representaciones de *El castigo sin venganza* el 3 de febrero de 1633 y el 6 de septiembre de 1635, ambas en Palacio, la última de ellas a modo de homenaje póstumo a un Lope que había muerto diez días antes.

Sin embargo, un estudio en profundidad del caso (basado sobre todo en el análisis del manuscrito autógrafo) sugiere que pudo haber otro tipo de razones que jugaran un papel importante en las extrañas circunstancias que rodean la composición, estreno e impresión de *El castigo sin venganza*, y la carga

¹⁵ Algo tenemos dicho al respecto en un artículo dedicado a la recepción actual de *El castigo sin venganza*, entre otras obras del repertorio teatral clásico que sufren una suerte de censura moderna en forma de la llamada «corrección política» [Urzáiz, 2006b].

política que encerraba pudo motivar algún tipo de censura¹⁶.

Según algunos estudiosos, el argumento de la obra encierra una lectura en clave de crítica política a través de alusiones veladas a acontecimientos incómodos, bien del pasado (el oscuro final del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, como sostenía Gerald Wade [1976]), bien contemporáneos (las andanzas amorosas del propio Felipe IV, en opinión de Edward Wilson [1963]). La vinculación entre el tema de la obra de Lope y el del don Carlos histórico interpretado por la literatura pudo haber sido detectada por la censura de la época, que habría obstaculizado su normal desarrollo escénico.

Pero otros muchos se desmarcan de esa hipótesis. Ya Rennert y Castro, los pioneros biógrafos de Lope, habían desligado de la acción de la censura los problemas escénicos que sufrió *El castigo sin venganza* en el siglo XVII: «No creemos que [...] la comedia fuese nunca prohibida [...] lo más probable es que la supresión se debiera a cualquiera de las causas que diariamente surgían en la vida del teatro» [1919: 332]. Aunque no hay ningún dato concreto que la avale, esa hipótesis ha sido secundada por otros varios estudiosos; por ejemplo, Felipe Pedraza especula con la posibilidad de que las rencillas entre los actores motivaran esos problemas, que él desvincula absolutamente de censura alguna:

Estas enigmáticas palabras acerca de la suspensión de las representaciones han llevado a pensar que la obra contenía veladas alusiones a acontecimientos

que se quisieron silenciar. Se han apuntado las coincidencias que existen entre la trama de *El castigo...* y el mito de don Carlos, hijo de Felipe II; otros han creído ver una crítica a las andanzas nocturnas del joven Felipe IV... El crédito que merecen estas especulaciones es bien escaso. La obra no tuvo ningún tropiezo con la censura, se pudo imprimir en Barcelona sin obstáculo alguno (en Castilla no se concedía en ese momento permiso para la edición de comedias ni novelas) y se representó tres años después en palacio, sin que hubieran cambiado las circunstancias personales del monarca ni la situación política. Probablemente, las causas que importan poco al lector fueron los conflictos y disputas entre la gente de la farándula, que dieron al traste con la permanencia en cartel de una obra estrenada con éxito. [2008: 179-180]

Pero quien más tajantemente se ha pronunciado a este respecto (aunque sin aportar tampoco documento ni dato alguno) es David Kossoff, autor de una edición muy difundida de *El castigo sin venganza*, donde llega a afirmar que era absolutamente normal que *El castigo sin venganza* se hubiera representado una sola vez, porque era lo habitual en la época:

En cuanto a representarse la comedia «solo un día», críticos inteligentes se han dejado llevar por especulaciones sin fundamento. Wilson, pensando en las dificultades que a un escritor oponía la censura en la época de Felipe IV, si criticaba la vida disoluta de cualquier jefe de estado, parece creer que hubo una supresión [...] En suma, cuando Lope dice «sólo un día», se expresa en términos de la representación o dos representaciones que pudieron sumarse a la única realizada. Quiere decirse que no hay fundamento alguno para pensar en prohibiciones ni supresiones. [Kossoff, 1970: 34-35]

¹⁶ Las explicamos por extenso en un artículo publicado hace unos años [Urzáiz, 2014b] y puede verse un amplio resumen también en la base de datos CLEMIT.

También García-Reidy se alinea con ese planteamiento: «Aunque se han propuesto razones de censura o de presiones por parte de los enemigos del Fénix, lo cierto es que carecemos de noticias que aclaren definitivamente esta cuestión [...] No sabemos en qué fecha Vallejo presentó el manuscrito para obtener la licencia» [2009: 79]. Cosa que es cierta, como ya advirtió Dixon: «En realidad, toda especulación es ociosa, ya que no sabemos cuándo se pidió la licencia» [1989: 57]. García-Reidy asume la idea de que todo es normal en este caso, ya que los permisos a veces tardaban «muchos meses» en llegar y no solían ser tan elogiosos como este de su amigo Vargas Machuca, que «no induce a pensar que la obra tuviera problemas de censura» [2009: 46-47]. El argumento de la normalidad del plazo de revisión ya había sido esgrimido también por Kossoff:

La «tardanza» [en conceder la licencia] no es sino una conjetura. Nadie sabe cuándo Vargas Machuca recibió el manuscrito. Los ocho meses que median entre su firma y fecha y las de Lope son plazo mucho más largo que los doce días correspondientes a *El marqués de las Navas* o los seis días invertidos para *El sembrar en buena tierra*, pero esos mismos ocho meses son apenas tiempo en comparación con los diecisiete meses entre fecha y firma de Lope y las del censor, y los veinte meses que corrieron hasta recibir la licencia para representar *El cuerdo loco*. Y en el caso de *Carlos V en Francia* pasaron dos años y medio. En suma, no parece que hubiera una dilación anormal en despacharse la licencia de *El castigo*. [Kossoff, 1970: 33]

Esos ejemplos que aduce, aunque ciertos, son más bien excepcionales y creemos que en realidad abonan la tesis de la anomalía, ya que los procesos de censura de *El cuerdo loco* y *Carlos V en Francia* fueron ambos muy problemáticos. En todo caso, poco aporta hacer ver que no hay nada raro en que la licencia de *El castigo sin venganza* tardara nueve (que no

ocho) meses en llegar solo porque otras tardaron mucho más. En este sentido, creemos mucho más atinadas las palabras de Juan Manuel Rozas: «No importa que otras obras tardaran más en obtener el permiso, porque muchas tardaron mucho menos, incluso una semana» [1987: 165]. Y mucho menos de una semana en tantísimos otros casos, cabe señalar.

García Reidy, partiendo de la base de que «es imposible determinar hasta qué punto es cierta la afirmación del Fénix [de que se hizo sólo un día en la Corte]», unida al hecho de que «la compañía de Vallejo siguió representando en la Corte durante los meses de junio y gran parte de julio y a finales de este mes se trasladó a Valencia, donde estuvo representando durante los siguientes cinco meses», se anima a afirmar que «es verosímil suponer que Vallejo pudo representar *El castigo sin venganza* en la capital del Turia» [2009: 47]. Esta suposición es verosímil, pero parte de la premisa de negar la veracidad de las palabras de Lope porque son indemostrables, al mismo tiempo que asume la hipótesis contraria (no demostrada, ni siquiera sostenida, por nadie). Cabe preguntarse, en todo caso, por qué Lope, que no daba puntada sin hilo, afirmaría algo así en el prólogo de *El castigo sin venganza* si no fuese verdad. ¿Qué razones le llevaron a proclamarlo a los cuatro vientos?

Es precisamente el contexto literario, con sus textos y paratextos (prólogos, dedicatorias, aprobaciones, censuras...), y los mensajes y alusiones contenidos habitualmente en ellos, el que puede explicar lo ocurrido con *El castigo sin venganza*, una obra ubicada en un momento crucial para Lope en su reivindicación personal frente a la pujanza de los que llamaba «pájaros nuevos», los jóvenes poetas que empezaban a desplazarle. Fue también Juan

Manuel Rozas quien supo ver *El castigo sin venganza* como «el manifiesto poético y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón», al mismo tiempo que detectó algún trasfondo peculiar oculto en sus peripencias escénicas y editoriales:

Interesaba mucho a Lope darla a conocer cuanto antes, por lo que, conociendo sus habilidades ante la censura de comedias y libros —en esa época encuentra *casualmente* como aprobantes a sus mejores amigos, empezando por Valdivielso— resulta en este caso pertinente el tener en cuenta el retraso de la censura en casi un año. [1987: 165]

Rozas sí que atisbaba claras motivaciones censorias en la paralización de su recorrido por los escenarios, aunque él también creía poco probable que fueran de tipo político:

[Los críticos] han sospechado, no sin fundamento, problemas de censura para el texto. Y los han achacado al argumento de la obra: porque reflejaba el tema del príncipe don Carlos y Felipe II; porque presentaba y criticaba la inmoralidad de un poderoso [...] Estas explicaciones, en parte desmontadas por Kossoff, no han convencido definitivamente a nadie. Todo censor culto de la época sabía que la obra no reflejaba el tema de don Carlos, sino que procedía, directa o indirectamente, de una novela de Bandello [...] La posible censura a un poderoso, tema que verdaderamente existe en la obra, como mostró Wilson, no parece ser la causa del conflicto con la censura, pues se guarda el decoro para la grandeza, se sigue un texto no inventado por Lope, se desarrolla fuera de España, y no es más grave lo que se dice, siendo tragedia, que lo que hay en otros dramas del siglo XVII. [Rozas, 1987: 166 y 182]

Sin embargo, Rozas advirtió asimismo que la difusión de *El castigo sin venganza* «presenta cuatro anomalías, o al menos cuatro rasgos específicos, más que sorprendentes vistos en conjunto, si la comparamos con la circulación

que tuvo en general el teatro de Lope [...] Ninguna obra de Lope presenta en su circulación estos caracteres tan llamativos y aun misteriosos» [1987: 165-166]. En efecto, la clave es el cúmulo de rarezas vistas en su conjunto: el hecho de que la representación «se hizo solo un día, por causas que importan poco»; los nueve meses transcurridos desde la conclusión del autógrafo hasta que se autorizó; la publicación en una edición suelta que hubo de imprimir «en Barcelona, lejos de la censura de Castilla, algo inusual en él, apareciendo con una aprobación verdaderamente apologética»; y el famoso lema *Cuando Lope quiere, quiere*, que se refiere al mérito de la obra y es cosa del impresor, pero que resulta asimismo alusivo «a una intención especial del autor al escribirla»:

Tendremos, pues, que buscar otro conflicto más concreto y real que explique esas cuatro anomalías o especificidades en la circulación de la obra, y tal vez, resuelto este misterio, podamos entender la calidad estética de ella. [Rozas, 1987: 166-167]

En su opinión, había alusiones satíricas contra José Pellicer en el texto de esta obra y en otras muchas del Fénix fechadas en estos años: «Lo que se dice en *El castigo sin venganza*, como sátira, corresponde a la que en muchos de los textos de Lope de ese ciclo [*La noche de San Juan, Laurel de Apolo, La Dorotea*, etc.] se expresa contra Pellicer» [Rozas, 1987: 173]. A partir de la interpretación de algún personaje de la obra como invectiva contra Pellicer, Rozas dedujo que hubo de ser el poderoso cronista quien vetara su representación, cosa que al parecer no era la primera vez que hacía:

Las dos primeras anomalías o rasgos específicos de la difusión de *El castigo sin venganza* tienen una clara y coherente explicación. La obra tuvo problemas con la administración, sobre todo el

día de su estreno, según avisa el propio Lope, sin poder explicar el porqué, pero, según su vanidad, recreándose en decirlo: porque Pellicer, como en 1629 en otra comedia [que no se ha conservado], la denunció.

Sin duda, don José tuvo que estar al acecho –y lo mismo Lope, también Quevedo– desde 1629, tras los ataques del *Laurel de Apolo* y de *La noche de San Juan*, de lo que los libros y las comedias del autor de *El castigo sin venganza* pudieran decir de él. Cronista del rey, hermanado con los nuevos escritores que tenían éxito en Palacio, protegido del yerno de Olivares y del Cardenal Infante a quienes dedica sendas obras con ataques a Lope, le era muy fácil cortar por lo sano. Mientras que Lope, servidor de Sessa, muy mal con el poder en ese momento, poco podía hacer para defender su obra, a pesar de su habilidad y sus amistades literarias. [1987: 177-178]

José María Díez Borque se hizo eco de la «cetera» hipótesis de Rozas, asumiendo que «sí cabe hablar de algo no habitual en el conjunto del teatro de Lope», más allá de la anómala representación única de la obra, que «no era tan inusual y sorprendente en los escenarios del siglo XVII, aunque quizá sí lo fuera para Lope» [1987: 12]. Consciente del «resbaladizo terreno» en que nos movemos con este asunto, sobre el que «no pueden hacerse afirmaciones contundentes por falta de documentación», Díez Borque abordaba «el problema que, veladamente, anuncia el Fénix, y que, como es natural, ha producido variadas interpretaciones críticas: desde la censura política hasta motivos de vida y literatura»:

La frase de Lope propiciaba la tentación a pensar en razones políticas en la censura y supresión de la obra: sea por las pretendidas alusiones a la historia de Carlos, hijo de Felipe II [...] sea por la posible crítica a la vida de Felipe IV [...] Castro y Rennert opusieron razones de menos peso, vinculadas a las propias circunstancias de la vida

teatral del siglo XVII, lo que también parece vencer a Kossoff. [Díez Borque, 1987: 13]

Según él, aunque la hipótesis de Rozas no haya podido dar respuesta a todos esos pequeños enigmas en torno a *El castigo sin venganza*, ello «no obsta para que sus razonamientos, en conjunto, constituyan una excelente interpretación de la pieza, desde la vida y la literatura de Lope [...] Muy atractiva y sugerente resulta esta interpretación, aunque, obviamente, el laconismo de la afirmación de Lope [...] guarde todavía parte del secreto, y encanto, de quien no quiso decir más de lo que dijo» [1987, 14-15].

Eduardo Chivite ha insistido en que la «verdadera intención» de Lope con su prólogo era «zafar su obra del olvido, ya que fue censurada el mismo año de su estreno» [2011: 32]. «Una de las muchas hipótesis existentes con motivo de la censura de la obra para la representación», añade, «se centra en la posibilidad de una denuncia de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar. Se cree que Lope con esta obra intenta demostrar cuál es el sitio que le pertenece, al competir con ella contra Pellicer y otros hombres de letras por el cargo de cronista real». Según su teoría, Lope, frustrado por no haber conseguido ese cargo para el que se postuló, estaría además criticando a Pellicer por gongorista y por marido consentidor, «de esos que aceptan dádivas de los poderosos y que luego quieren reservar a sus mujeres de éstos»:

Muy posiblemente, conociendo Pellicer la sátira literaria y la invectiva personal contra su persona comprendida claramente en el primer acto, movió hilos para evitar que se diese la licencia a la obra de Lope, que de hecho tardaría todo un año en llegar. Y es casi seguro que la malintencionada

observación entre el parecido de la trama y el caso notable del príncipe Carlos, hijo de Felipe II, con su madrastra, Isabel de Valois, también fue cosa suya. Y es que Lope con sus armas y Pellicer con las suyas luchaban por un cargo administrativo que implicaba un importante grado de prestigio socio-literario. [Chivite Tortosa, 2011: 34]

Quizá todo esto no sean más que «especulaciones ociosas» (Dixon), «conjeturas» de «críticos inteligentes que se dejan arrastrar por especulaciones sin fundamento» (Kossoff) o «especulaciones que merecen escaso crédito» (Pedraza), pero conviene recordar que después de aquella representación de septiembre de 1635, con Lope ya muerto, no hay constancia de que se volviera a representar jamás *El castigo sin venganza*:

Se trata de la última representación de *El castigo sin venganza* en el siglo XVII de la que se tiene noticia. La fortuna escénica posterior de la que pudo disfrutar este drama de Lope ha quedado silenciada por la falta de noticias documentales. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que la obra se recupere definitivamente para los escenarios. [García Reidy, 2009: 48]

Y si acudimos a las fuentes documentales del teatro del siglo XVIII (el catálogo de Herrera Navarro, la cartelera de Andioc y Coulon), encontraremos la misma sorprendente ausencia de *El castigo sin venganza* de los escenarios españoles a lo largo de todo el Setecientos, y aún más adelante, hasta llegar casi a nuestro tiempo, circunstancia que dista mucho de ser normal si tenemos en cuenta que se trata acaso de la obra más importante de Lope de Vega y una de las que integran sin duda el canon esencial de nuestro teatro: una *tragedia al estilo español* que desapareció para siempre de los escenarios, pese a que con ella quiso el Fénix reivindicarse frente a la pujanza de los

«pájaros nuevos», movió todos sus hilos para imprimirla lejos de la censura castellana y se lamentó por escrito de que se hubiera hecho solo un día.

Tal vez los documentos, que guardan todavía alguna sorpresa, puedan dar la respuesta a todas estas enigmáticas cuestiones o por lo menos alguna pista interesante para volver a plantear esas cuestiones que, como se ha visto, han sido desatendidas con cierta displicencia por parte de la crítica reciente. Por ejemplo, Kossoff minimizaba también el hecho de que la nota de Vargas Machuca sea la única huella del paso del autógrafo de *El castigo sin venganza* por la censura:

Finalmente, no importa mucho el hecho de que el autógrafo de *El castigo* lleve sólo una licencia; otro tanto sucede con los manuscritos de *El sembrar en buena tierra* y *El galán de la Membrilla*. [Kossoff, 1970: 35]

Así es, sin duda, y podrían aducirse otros ejemplos sacados de manuscritos teatrales de la época mucho menos conocidos que *El castigo sin venganza*, pero desde luego no nos parece una particularidad irrelevante en este contexto. Por cierto, la nota de Vargas es una aprobación, no una licencia de representación propiamente dicha (cuestión que puede tener también su importancia).

El autógrafo de 1631, perteneciente a la Public Library de Boston, presenta, además de otras muchas modificaciones textuales (la mayoría de mano del propio Lope), un final alternativo, con importantes cambios respecto de la versión definitiva (suya también); por ejemplo, el hecho de que no se muestren en escena los cadáveres de Federico y Casandra. Pero

hay otra copia manuscrita (Melbury House, Lord Holland Collection) que recoge la primera versión del final de la obra, posteriormente desechada por Lope. Este manuscrito es «probablemente de la segunda mitad del siglo XVII» y deriva «directamente del autógrafo» [García Reidy, 2009: 70]. «También contamos con otro manuscrito del siglo XVII que da muestras de estar directamente relacionado con el autógrafo o al menos con una primera fase de redacción de la obra» [Valdés, 2015: 180].

Hay, además, otros testimonios impresos: la edición suelta barcelonesa de 1634 (con Lope todavía vivo), la *Parte 21*, de 1635 (que sale con Lope ya muerto, aunque había dejado preparado el volumen), y la edición portuguesa de 1647 (*Doce comedias, las más grandiosas...*). Es decir, hay un alto número de testimonios, entre manuscritos e impresos, que podemos considerar (excepto en el caso de la portuguesa) autorizados por el propio dramaturgo.

Los muchos editores modernos de *El castigo sin venganza* que ha habido «han editado, prácticamente de manera unánime y con ligerísimas variantes el texto [...] de la segunda versión escrita por Lope, aunque en su mayor parte fuera tachada, y sin atender a las enmiendas que sobre ella se hicieron», lo cual facilita la tarea desde el punto de vista ecdótico, pero hace que se mantengan algunas incongruencias y desajustes escénicos, así como «cierta dureza poética en el paso de [algún] verso [a otro]» [Valdés, 2015: 213-214].

Las versiones manuscritas (y, por ende, los impresos que de ellas se derivaron) difieren en los finales que presentan y sugieren que Lope tuvo muchas dudas al escribir el final de la

obra. Las diferencias, aunque afectan a un pequeño número de versos, son importantes y tal vez (es solo una hipótesis) ayuden a explicar lo sucedido con la presentación del autógrafo a la censura y esa misteriosa tardanza en obtener licencia. No olvidemos que el autógrafo lleva unos folios añadidos donde se recogen tanto ese nuevo final como la aprobación de Vargas Machuca. Se trata de un dato conocido, pero incomprensiblemente obviado por esos estudiosos que no aprecian ninguna anomalía en todo este caso.

Si el segundo final y las notas de la censura van en una hoja (f. 58r) añadida al autógrafo con posterioridad (aunque no sabemos exactamente en qué momento), la cuestión que cabe plantearse es qué problema había con la primera versión del final. Las diferencias se encuentran a partir del verso en que Federico pregunta por qué lo matan. Tras su muerte, señala Ramón Valdés, «el duque se dirige a Aurora y le ofrece como alternativa casarse con él mismo o con el marqués de Mantua [...] no son éstos los versos que se editan hoy en día», aunque esta primera versión «fue para el poeta, al menos en un primer momento, el final de *El castigo sin venganza*», funciona perfectamente desde el punto de vista textual y métrico, y es, de hecho, la que se recoge en el otro manuscrito conservado: «Tenemos algún indicio que nos hace pensar que el texto inicialmente escrito, sin tachaduras todavía, tampoco llegó a representarse. Pero que este final llegó a ser considerado en un primer momento como tal por Lope no admite duda... *Laus Deo*» [Valdés, 2015: 205-206]. Pero, además, «pasado un tiempo (no sabemos cuánto, pero el suficiente como para que se realizara una copia manuscrita de la primera versión)»,

Lope tachó en el manuscrito algunos versos que lo inhabilitaron como final, pues resultaría incoherente y tendría algunas lagunas de sentido: «Si la obra se debe representar sólo sobre la base de los fragmentos sin tachar, es imposible» [Valdés, 2015: 206-207]. Así pues, sería posible sostener desde el punto de vista estrictamente ecdótico la posibilidad de un cambio obligado por la censura sobre «tan desaprensiva propuesta de matrimonio del Duque a Aurora inmediatamente después de haber hecho matar a su esposa y su hijo» [Valdés, 2015: 206]. Dichos cambios explicarían, por vía de la reescritura de este final, la tardanza en conceder la licencia.

Pero, volviendo al manuscrito autógrafo, «algo había en la primera versión del final que dejaba insatisfecho a Lope. Por ello, a esa última hoja del manuscrito [que ya tiene cambios], tras la invocación, Lope añadió todavía otra más [...] volvió a copiar algún fragmento antes tachado y añadió otros nuevos» [Valdés, 2015: 207]. Con ello restableció el sentido perdido pero, sobre todo, consiguió «una figura del duque más matizada, un personaje menos desaprensivo y maniqueo [...] eliminó la oferta de matrimonio a Aurora: ya no se proponía él como candidato, sino que se presentaba como un soberano y tío generoso» [Valdés, 2015: 208]. Además de este cambio, hay otros más importantes en esta nueva versión del final. «Cambios sustanciales», dice Valdés:

Se subraya el patetismo, y se redirige la atención del público hacia el objeto trágico, los cadáveres de los amantes, que ahora se mostrarán en escena (el *decoro* prohibía mostrar actos violentos pero no los resultados de los mismos). El nuevo final, pues, ofrece mayor dramatismo y efectismo. [2015: 209]¹⁷

Como hemos dicho antes, es sobre esta nueva versión, contenida en un folio añadido, donde se estamparon los «dos actos administrativos necesarios, la provisión y la licencia»:

Es decir, sólo después de esta segunda versión se pone en el nuevo folio final del autógrafo [...] la provisión de la autoridad para que la obra sea sometida a la censura, paso obligatorio previo a su representación. Aquí, después de la rúbrica indicada, una mano distinta de la de Lope escribió «Véala Pedro de Vargas Machuca». La presencia de estos actos administrativos en este lugar implica la ampliación del final que se pondría en escena a estos pasajes. A continuación de ellos, aparece el dictamen, de nuevo en otra mano y tinta. [ibíd.]

Ese «dictamen en otra mano y tinta» es la aprobación del censor Pedro de Vargas Machuca; así habría que llamarla, *aprobación*, ya que la licencia propiamente dicha no la extendía el censor, sino el Protector de Comedias del Consejo o el funcionario en quien él delegara. Es decir, el mismo que extendía la nota de remisión, o provisión («Véala Pedro de Vargas Machuca», en este caso¹⁸). Por cierto, que no hay aquí tal licencia; es decir, la nota del provisor (Protector o delegado) que dijera algo así como «Dase licencia para que se

¹⁷ «Era convención del teatro áureo que se remontaba a la preceptiva horaciana que la muerte de un personaje no tuviera lugar en el tablado, sino fuera de la vista del público» [García Reidy, 2009: 207-208].

¹⁸ La persona que escribió esa nota de remisión fue probablemente Gregorio López de Madera, nombrado el 30 de noviembre de 1621 Protector de las Comedias, cargo que ocupó hasta el verano de 1632. Se documenta su actividad como censor teatral en los manuscritos de *San Carlos*, de Andrés de Claramonte, *El sastre del Campillo*, de Belmonte Bermúdez, o *Venganzas hay, si hay injurias*, de Alfonso de Batres.

haga». En sentido estricto, pues, el autógrafo de *El castigo sin venganza* carece de licencia de representación (no así de aprobación).

Sabemos, pues, cuándo firmó Lope la obra (1 de agosto de 1631) y cuándo Vargas la censura (9 de mayo de 1632), pero no se redactó este otro elemento, la provisión o nota de remisión. Si la obra se remitió a censura en fecha cercana a la de su composición y lo que tardó en llegar fue la aprobación, habría que sospechar que probablemente hubo razones censorias para ello; pero si la provisión fue cercana en el tiempo a la censura y lo que tardó fue la obra en remitirse al censor, entonces la diversidad de hipótesis es mayor.

No nos saca de dudas el cotejo con otras obras teatrales presentadas a censura en fechas cercanas ya que, curiosamente, apenas hay manuscritos con huellas de revisión censoria en el rango de fechas entre el 1 de agosto de 1631 y el 9 de mayo de 1632. Y tampoco en las bases de datos de referencia aparece demasiada información sobre la actividad teatral en ese periodo. Quizá todo esto no sea una casualidad y guarde relación con el asunto que nos ocupa.

Ramón Valdés relaciona sagazmente la aprobación de Vargas Machuca a *El castigo sin venganza* con el hecho de que «entre la primera versión y la segunda tenía que haber pasado un lapso de tiempo suficiente como para realizar una copia de la obra (el manuscrito *M*). Pues bien, esta licencia de representación pone un límite a ese lapso de tiempo: unos diez meses» [2015: 209]. Como ya hemos dicho, fueron nueve los meses, pero lo importante es el posible vínculo entre el transcurrir de las copias manuscritas, las modificaciones operadas sobre ellas y la aprobación de la censura. Los cambios hechos sobre esta segunda versión

del final, que es la que se llevó al examinador de comedias de la corte, presentan también tachaduras, pero en este caso además enmiendas (muchas de ellas certeras, puesto que arreglan alguna incoherencia cometida por Lope al redactar el nuevo final). Y aquí radica la mayor curiosidad de todo este caso: la misma mano que hizo algunas pequeñas enmiendas interlineales, reescribió versos completos en los márgenes, lo cual, por la extensión de lo redactado, permite advertir que, sin estar clara la autoría de las enmiendas, no parecen deberse a la mano de Lope:

La intensidad de la tinta parece más bien la de la aprobación de Vargas Machuca; incluso algún rasgo de escritura (como la *P* mayúscula inicial en «Para berle» es similar a la usada por el amigo de Lope en la censura). Cabría plantearse si, en el caso de no ser la letra de nuestro autor, esas enmiendas se hicieron con su consentimiento o por indicación suya. Y tal vez, por eso, dio finalmente por bueno el final sin reescribirlo y lo presentó para su aprobación [al examinador de comedias de la corte]. [Valdés, 2015: 212]

En efecto, es sin duda la letra de Vargas Machuca, las tintas coinciden y tiene todo el sentido que este censor, amigo personal de Lope de Vega (muchísimas de cuyas obras aprobó con grandes elogios) y autor también de algunas obras dramáticas (aunque no se han conservado), terciara en esta reelaboración del final de *El castigo sin venganza*, bien fuera para limar sus asperezas morales (es decir, en su papel de censor), bien para pulir su mecanismo teatral de alguna incoherencia (o sea, como poeta dramático). Estaríamos, pues, ante un interesante caso de posible intervención (en más de un sentido) de la censura sobre el texto de una de las obras teatrales más importantes del Siglo de Oro.

Esta hipótesis del censor como corrector no ya moral, sino literario, de una obra teatral puede refrendarse con algunas otras curiosidades de este tipo a cargo de otros examinadores del siglo XVII. Vargas Machuca es uno de los más conocidos, por ser amigo de Lope y por ser también de los más laxos. Todo lo contrario ocurre con Juan Navarro de Espinosa, uno de los censores con fama de más intransigentes, al que sin embargo se le pueden leer algunas intervenciones que van en esta misma línea de echar una mano a un dramaturgo, advirtiendo una incoherencia. Por ejemplo, en *El negro del Serafín*, de Vélez de Guevara, avisó de lo siguiente: «Mirad que decís unas veces Dios y otras Alá (no es como censor esta advertencia)». O le aconsejó que cambiara una frase final de acto: «Mirad esta última, que no es para acabar». Y el censor y dramaturgo Pedro Lanini Sagredo, que tuvo que examinar *Abrir el ojo*, de Rojas Zorrilla, añadió algún verso de su cosecha a una redondilla incompleta. Y parece que fue el censor Juan de Rueda y Cuevas quien llevó a cabo ciertos aportes de tipo poético sobre el texto de *El José de las mujeres*, de Calderón.

En este caso creemos que fue el censor Vargas Machuca quien operó estas curiosas modificaciones en el final de *El castigo sin venganza*. La decisión tomada en la edición de Valdés de recuperar en su texto algunos elementos tachados (probablemente por el propio Lope, ni siquiera por el censor), consigue una versión del final dramáticamente más coherente y literariamente más rica; asumimos, pues, las conclusiones de su magnífico estudio textual:

No debe olvidarse que la licencia de representación se puso tras añadir esos fragmentos que antes de la licencia, o tal vez después, fueron

tachados [...] así se puede recuperar un final mucho más rico desde un punto de vista literario que el que hasta ahora se venía ofreciendo. El único final que, posiblemente, se autorizó (en los dos sentidos de la palabra: por el censor y por el autor) y representó. [Valdés, 2015: 216]

En las mismas fechas que *El castigo sin venganza* salió *La Dorotea* (1632), con cuya publicación Lope consiguió sortear hábilmente otro ataque institucional contra el teatro: nos referimos a ese largo periodo de parón forzoso en el desarrollo del teatro impreso que supuso la suspensión de la licencia de impresión de libros teatrales que estuvo vigente entre 1625 y 1635. Como estaba prohibido publicar comedias, Lope sacó esta «acción en prosa», de igual modo que Tirso de Molina coló la comedia *El vergonzoso en Palacio* con el famoso subterfugio metateatral de *Los cigarrales de Toledo* (hecha la ley, hecha la trampa).

Pero en *La Dorotea* Lope se permitió incluso evocar la época de clausura de los teatros comerciales a finales del siglo XVI, la posterior junta de teólogos sobre la licitud del teatro y la promulgación del Reglamento de 1608. Haciendo de nuevo hablar a uno de sus personajes (César, en este caso), expone las siguientes consideraciones sobre la censura teatral establecida a comienzos del XVII:

Su Majestad, que Dios guarde, por descargo de su real conciencia hizo que ventilasen su decencia o indecencia. Y han salido por último escrutinio indiferentes, siguiendo a los doctores sagrados que las dan por lícitas por que adelante no las calumnien e impugnen. Aunque se debe advertir que sea con todas las condiciones que tocan a nuestra santa fe y buenas costumbres.

A lo que contesta el personaje de Ludovico: «Para eso las censura un secretario y las aprueba

el Real Consejo». Florit glosa y contextualiza muy acertadamente estos comentarios de Lope:

Lope está pensando en la crisis teatral de 1597-1600, periodo en el que Felipe II suspende la representación de comedias en Madrid, suspensión seguida de una prohibición general a 2 de mayo de 1598. Reinando ya Felipe III, se somete la cuestión a una junta de once teólogos que hallan ilícitas las comedias conforme hasta allí se habían representado, y establecen las condiciones para un teatro reformado. Estas condiciones las acepta el Consejo de Castilla, modificándolas y estipulando que las comedias «ante todas las cosas se vean y examinen por algunas personas doctas y graves que para este efecto fueren señaladas, para que en ellas ni en los entremeses ni cantares no haya cosa indecente ni reprobada». [2006: 314]

Como estamos viendo, las alusiones del Fénix a estas cuestiones fueron frecuentes y dispersas en el tiempo. Hemos ido dando algunos saltos por la trayectoria teatral del Lope ya maduro y *de senectute* (1608, 1616, 1632), pero creemos que el problema que denuncia (la presión que le impedía expresarse con libertad en su teatro) había empezado tiempo antes y tiene un reflejo claro no ya solo en estos comentarios que hemos ido espigando en textos variopintos, sino sobre todo en los propios manuscritos de representación de las obras teatrales, que son el material documental más importante (pero más desatendido) para observar los efectos palpables de la acción de la censura, y en el que fundamentamos nuestras tesis: si cotejamos la documentación sobre la reglamentación teatral (y las polémicas generadas al respecto) con las fuentes bibliográficas primarias (esos centenares de obras teatrales que se han conservado manuscritas con sus censuras),

vemos que las medidas de control no se tomaban por casualidad, ni sin consecuencias.

Las obras de Lope de Vega pertenecientes a ese periodo anterior al *Arte nuevo* (lo que, según la periodización establecida por Felipe Pedraza, sería la «etapa de conformación de la comedia», que iría «hasta 1605, poco más o menos» [2008: 125]) se contienen en unos manuscritos de representación que confirman, con escasas excepciones, que hay un antes y un después en la historia de la censura teatral del Siglo de Oro marcados por las prohibiciones y reglamentos interseculares. Así lo advertía Marco Presotto, tras estudiar toda la serie de notas y licencias de representación contenidas en los 31 autógrafos teatrales de Lope:

Si nos limitamos a las licencias concedidas en los años 1600-1601, momento de gran discusión sobre la licitud del teatro, se da por descontado un mayor control [de la censura]. Las licencias parecen transmitir, en efecto, un aumento de la atención a los textos. [2007: 143]

Así, y del mismo modo que no parece casual el largo tiempo que estuvo esperando licencia *El castigo sin venganza*, es llamativo, por ejemplo, que otra comedia de Lope, *El tirano castigado*, terminada el 17 de julio de 1599, no recibiera aprobación para representarse («guardando la censura») hasta un año y medio después: en Madrid, por Tomás Gracián Dantisco, a 10 de diciembre de 1600: como señala Mimma De Salvo, «es probable que en esto influyeran las prohibiciones que afectaron a los teatros madrileños, cuyo cierre se ordenó en 1597 y cuya reapertura se realizó el 17 de abril de 1599, la cual volvió a decretarse, definitivamente, en febrero del año siguiente» [2003: 223].

El conjunto de circunstancias de este tipo que se pueden traer a colación permite abordar cuestiones esenciales para entender el devenir del teatro español del Siglo de Oro. No es posible valorar un patrimonio cultural tan importante como este si no se conoce con todo detalle cada una de las circunstancias que pudieron haberlo condicionado; y no podemos saber hasta qué punto lo condicionaron si no ponemos la lupa sobre sus fuentes materiales, si no *observamos lo atajado* por la censura sobre los textos teatrales de que disponemos. Una vez delimitado con exactitud el contenido completo del catálogo de censuras comprobables (o probables) estaremos en condiciones de valorar si se trata de una incidencia relevante e interesante, o bien se puede tomar a beneficio de inventario.

Se trata simplemente de aplicar sobre el conjunto de obras teatrales del Siglo de Oro el mismo método de investigación que ha permitido descubrir claramente que los usos dramáticos de Lope de Vega, padre de esa criatura que llamamos Comedia Nueva, fueron modificados en parte por acción de la censura. Podemos darle la importancia que queramos (incluso ninguna), pero nadie parece dudar que hubo una evolución en la trayectoria teatral de Lope en el que la normativa legal jugó un papel decisivo. Y hablamos de evolución, término que implica un cambio connotado positivamente, porque parece haber también consenso en que el teatro de Lope fue mejorando con el paso de los años. Pero, obviedades al margen (se podría decir lo mismo de casi cualquier trayectoria artística), también es frecuente la opinión de que algo se le fue quedando por el camino.

Menéndez Pelayo habló en su día de las «comedias de malas costumbres» de Lope (en

referencia a las de su primera etapa), y Cotarelo llamaba a esa etapa de su biografía previa al *Arte nuevo de hacer comedias* «la briosa mocedad de Lope» (es difícil no establecer también analogías con su propia biografía sentimental al oír hablar de malas costumbres y bríos juveniles). Y en la taxonomía cronológica de Pedraza de la que antes echábamos mano, la «etapa de la conformación de la comedia» del Fénix se caracterizaría por la grosería y la tosquedad heredadas de las malas influencias, como los autores italianos del siglo XVI o *La Celestina* y su pro genie:

No puede extrañarnos que las primeras comedias estén protagonizadas por gentes de mal vivir: prostitutas, rufianes, alcahuetes, soldados fanfarrones... La comicidad se basa en la fealdad física y la torpeza moral de los protagonistas, las bromas escatológicas, los equívocos sexuales... Imbuidos como estamos de los tópicos románticos sobre el reinado de Felipe II, sorprende la libertad con que se presentan escenas que en otros periodos se han considerado escandalosas y dignas de la más rigurosa censura. [2008: 125-126]

Estas desenfadadas piezas habrían dado paso después a la evolución del deslenguado Lope hacia una etapa distinta, más cauta y –se deduce de las palabras de Pedraza– mejor:

La sal gorda de estas comedias se fue afinando con el tiempo, y al final del periodo Lope nos ofrece una preciosa comedia titulada *La viuda valenciana* (1595-1603). No es menor el desenfado, aunque el ambiente sea distinto. [2008: 127]

Malas costumbres, briosa mocedad o desenfado (tanto da cómo se le llame), la clave sería ser capaces de interpretar si esa «sal gorda» se fue refinando con el propio paso del tiempo (a la par que Lope se hacía más sofisticado) o, más bien, se le fue quedando en el cedazo de la

censura y contra su voluntad (y aquí entra en juego, claro, un componente subjetivo). Es decir, si podría atisbarse una suerte de autocensura, como interpreta Florit, o un posibilismo *avant la lettre* al oblicuo modo de Buero Vallejo, según afirma Huerta Calvo [*apud* Campal, 2009: 93].

A nuestro modo de ver, no se deben extrapolar las insinuaciones de Lope sobre la censura en los versos de su *Arte nuevo*, pues sería exagerado decir que encierran un amargo lamento por la existencia de una terrible mordaza censora que le impedía plasmar su creatividad. Pero es forzoso, a la vista de los hechos constatados, aceptar que, en un momento crucial para el desarrollo de la regulación de la actividad teatral, advirtió seriamente a sus colegas que tuvieran cuidado con las sátiras (para que no se volviera a prohibir el teatro) y fueran medidos en el tono (para no perder su buen nombre ni sufrir perjuicios económicos). Y esta advertencia lanzada en el *Arte nuevo de hacer comedias*, una auténtica aguja de marear enemigos, no era meramente retórica, sino que la hizo ya escarmentado de sus pecados de juventud y tras conocer en primera persona el severo castigo que podía acarrear la sátira de tipo personal: como explicó Rozas en su día, los versos citados aluden (en parte) al episodio de 1587, cuando fue condenado a varios años de destierro a causa de sus libelos contra una de sus primeras amantes y su familia.

Sin embargo, ese componente subjetivo al que nos referíamos juega un papel importante en la interpretación del fenómeno de la censura: se puede discutir lo que quiso decir (o no decir) al escribir cada uno de sus textos, el nivel de su adhesión al sistema, la ductilidad de su seguidismo de la monarquía o el grado de

su oblicuidad en el discurso. Ahí difícilmente nos pondremos de acuerdo, porque todo es opinable.

Pero en un porcentaje no del todo despreciable, es un hecho probado que a Lope y el resto de dramaturgos no les dejaron decir una serie de cosas, como demuestra la prohibición expresa, atestiguada, de muchas de ellas (y la que se intuye de muchas otras que tal vez dejaron de ser escritas por miedo a que fueran de nuevo tachadas). Y ahora, tras años de investigación, las podemos conocer en un porcentaje elevado, lo que parece resultar conveniente para hablar con mayor conocimiento de causa y contextualizar debidamente una producción literaria de enorme relevancia. Evitar su estudio por prejuicios, desprecio o dejadez (que de todo hay), supone privarnos de una información pertinente y bastante iluminadora para conocer la verdadera dimensión de la incidencia de la censura sobre nuestro teatro clásico.

6. EL TEATRO, UN GÉNERO EN EL PUNTO DE MIRA

Los hechos documentados en la abundante literatura científica dedicada a la censura literaria permiten partir de un presupuesto teórico bien asentado: el teatro ha sido cuestionado, y muchas veces perseguido, por determinados poderes fácticos desde tiempos inmemoriales. Sabemos que la censura, en realidad, ha afectado siempre a la creación literaria, así como a todas las disciplinas científicas y humanísticas, sobre todo desde la invención de la imprenta y su expansión por el occidente de Europa. La facilidad que las prensas empezaron a ofrecer para difundir el pensamiento, la ciencia y la literatura (rapidez, economía, fiabilidad), se tornó un arma muy peligrosa a ojos de las diferentes autoridades, que pronto

hubieron de crear unos mecanismos para controlar lo que se imprimía. En España, donde su expansión fue en consonancia con el desarrollo espectacular de la literatura, las reticencias gubernamentales y eclesiásticas se dispararon al ritmo que florecían los numerosos escritores de primer nivel que integran la nómina de nuestro dilatado e intenso Siglo de Oro.

Pero en el caso del teatro, considerado el género «más peligroso y reprobable», el celo en la vigilancia por parte del poder político y, sobre todo, de las jerarquías eclesiásticas, que han venido denunciando machaconamente su idolatría e inmoralidad, ha sido extremo [Simón Díaz, 2000: 44]. La animadversión de la Iglesia hacia el teatro llegaría a extremos verdaderamente pintorescos. Valga como ejemplo una «vieja anécdota» recordada por Andrés Amorós: la prohibición existente en el siglo XVII de enterrar a los actores en sagrado, «síntoma claro de la escasa estima que la sociedad española ha dispensado tradicionalmente a este sector tan importante dentro de nuestra historia» [2003: 10]. En realidad, era algo más que una anécdota, como demuestra el siguiente caso. Una interesantísima censura inquisitorial aplicada a la comedia colaborada *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* (que mereció ser prohibida «desde el título hasta el fin», como veremos más adelante) recuerda sin titubeos la doctrina eclesiástica oficial respecto de la excomunión de los actores:

Y las comedias son profanas, no las puede tener por más la Iglesia, ella descomulga los representantes, no les quiere dar sepultura eclesiástica si

antes de morir no abjuran formalmente del teatro (cart. de don Modesto Christiani citando al Abate Clemente, fol. 3), luego es irreverente. [Granja, 2006: 682]

Sobre los comediantes recaían sospechas de todo tipo, que los convertían en el peor de los ejemplos morales: promiscuos, desvergonzados, lascivos... Las personas que representan farsas, sentenciaba a finales del siglo XVI el jesuita portugués Pedro de Fonseca, «son gente vagabunda y extranjera, de cuya vida no hay buena probación y muy mala presunción; las mujeres son mozas, y de buen parecer, sin ningún encogimiento, así en los teatros como por las calles y casas de ciudades y lugares» [Granja, 1980: 187].

Recordemos que la Junta de Reformatión de Costumbres instó en 1584 al Consejo de Castilla a que prohibiera a las mujeres representar comedias, decreto que se levantaría el 24 de noviembre de 1587 y que permitiría actuar a las que estuvieran casadas con actores de la misma compañía. Se pretendía así, entre otras cosas, que «ningunos muchachos puedan entrar a representar vestidos ni tocados como mujeres», aunque estos jóvenes actores, a pesar de esta prohibición, «siguieron interpretando papeles secundarios de criadas y segundas damas en muchas compañías de aquella década» [García García, 2004: 826].

A propósito del estado civil de los comediantes, estaban continuamente acusados de amancebamientos, matrimonios fingidos, abandonos conyugales o bigamia¹⁹. «¿Cuántos estupros y cuántas torpezas es necesario seguirse de tan continuado

¹⁹ Bernardo García, por ejemplo, ha estudiado el proceso por bigamia seguido por el Tribunal del Santo Oficio contra el actor toledano Alonso de Ávalos entre el 7 de marzo y el 20 de diciembre de 1589 [2004]. El expediente se encuentra en el AHN, Inquisición, Tribunal de Toledo, leg. 23, exp. 1.

y familiar comercio y común vivienda de estos comediantes, en que hombres y mujeres perdísimos y sin rastro de vergüenza cohabitan, comunican y comen a una mesa?», se preguntaba ese mismo año de 1587 el agustino fray Alfonso de Mendoza (quien no era tampoco el mayor enemigo del teatro, ya que creía que de las comedias se podían sacar cosas positivas, útiles y hasta necesarias), en una obra dirigida a don García Loaisa, preceptor del príncipe Felipe, y que Cotarelo cita como una «de las más leídas y citadas». ¿Cómo puede pensarse, continuaba, que refrenarían sus pasiones e ilícitas costumbres «los que van a ver sus representaciones»? [1904: 466-467].

Los detractores del teatro promovieron varios cierres de corrales de comedias y prohibiciones de representaciones (al socaire, muchas veces, de los lutos por fallecimientos reales) y, sobre todo, se dedicaron con especial contumacia a generar o mantener vivas enconadas polémicas sobre la licitud del teatro, plasmadas en grandes contiendas teóricas (recogidas por Emilio Cotarelo en sus *Controversias*). Estrechamente ligados a estas polémicas están los conocidos nombres de Pedro Ribadeneira, Juan de Mariana, el citado Pedro de Fonseca, etc.

Sin embargo, en torno al teatro («una empresa para el ocio», dice Díez Borque) había también muchos intereses económicos, lo cual ejercía un fuerte contrapeso que no se daba en otros géneros literarios menos marcados por su carácter social. Uno de los ejemplos más evidentes podría ser el de los *autores de comedias* (recordemos que así se llamaba en la época a los empresarios teatrales), quienes, como dueños de la obra a representar, se veían perjudicados económicamente cuando se la sometía al proceso de aprobación por la censura (con

lo cual «se queda perdido el tiempo y el *autor* no tiene qué representar», se quejaba uno de ellos).

Otra muestra de la importancia de la economía en la defensa del teatro frente a las censuras morales es la intervención de aquellas instituciones asistenciales que se financiaban a través de las limosnas que proporcionaban los teatros. «Baste recordar, por ejemplo, la respuesta favorable que dieron los teólogos de la Universidad de Alcalá a la consulta solicitada en 1589 por los administradores de las cofradías sobre el aprovechamiento de las comedias» [Sanz y García, 2000: 77]. La labor caritativa de los hospitales se sustentaba en parte en los ingresos proporcionados por los teatros fijos; en 1630, por ejemplo, eran seis los hospitales que recibían ganancias de la representación de comedias, lo cual «permitirá que el teatro triunfe sobre las largas controversias y ataques que luchaban por su desaparición, aunque más parece clerical preocupación por la pérdida hegemonía, sin que quepa interpretarse como motivo de subversión profunda, como alguien ha hecho» [Díez Borque, 2002: 22].

En 1638, el Ayuntamiento de Madrid empieza a ocuparse directamente de la administración de los corrales de comedias: «Un organismo público será así el responsable comercial de la representación de comedias, y la caridad justificará el funcionamiento de una empresa con características especiales, pues sigue subyaciendo el problema de la moralidad de la comedia» [ibíd.]. El celo de las instancias censoras era tal que afectaba a todo tipo de obras, incluidas aquellas escritas, supuestamente, desde la ortodoxia religiosa más absoluta y por los autores menos sospechosos de inmorales o herejes.

Sin duda, las más elementales cuestiones de cronología y evolución histórica de la literatura pueden haber jugado su papel para que el arte de Talía haya estado siempre en el punto de mira, como nos recuerda Ángel Alcalá, estudioso de la censura en España:

El primer género literario que no goza de las simpatías censorias de los inquisidores es el teatro. Es natural, pues no hay en España novela propiamente dicha hasta las *Ejemplares* y el *Quijote* y el *Guzmán* de Mateo Alemán; ni en Europa, si se exceptúan ciertos cuentos que no llenan el concepto que actualmente de ella tenemos. El teatro renacentista va a ser, pues, la primera víctima literaria de la criba censoria de la Inquisición, hasta un punto realmente cruel. [2001: 91]

Pero en el fondo de la cuestión subyace sin duda el hecho de que el teatro se consideraba materia especialmente sensible, dada su capacidad de penetración en el público iletrado. Su doble naturaleza de texto literario y espectáculo popular aumentaba las suspicacias del poder, como demuestra la célebre polémica sobre su licitud moral («la controversia más agria y duradera de cuantas se han producido» [Roldán, 1991: 63]), y lo situaba en la tesitura de tener que pasar exámenes continuamente:

El control de la organización del espectáculo en todos sus aspectos y la censura del texto condicionaron, obviamente, en forma destacable, el teatro áureo. Esta última no sólo afectaba a los dramaturgos en su labor creativa, sino que ellos mismos intervenían como censores. [Díez Borque, 2002: 23]

En efecto, y aunque carecemos de una perspectiva general de su actuación, la censura condicionó decisivamente al teatro áureo, ya desde sus orígenes y antecedentes del siglo XVI. Sabemos, por ejemplo, que el teatro renacentista (caracterizado por su realismo y

carga crítica, la presencia de personajes del estamento eclesiástico o las escenas eróticas) fue atacado con dureza por la Inquisición: recordemos los casos de prohibición decretados contra las obras de Juan del Encina, Torres Naharro, Gil Vicente o la propia *Celestina*. La eficaz censura de los índices inquisitoriales hizo que de algunas de las obras dramáticas no haya quedado ejemplar alguno, que de otras haya desaparecido la primera edición y que de otras no se hicieran nuevas ediciones hasta dos siglos y medio después; circunstancias que cabría relacionar con la teoría sobre la discontinuidad intelectual española formulada por Vicente Lloréns, que se asentaba en la importante acción represiva de la Inquisición reflejada en la salida de la circulación de ejemplares de los libros prohibidos (que lo fueron en número creciente).

Hay quien no cree, sin embargo, que el teatro del siglo XVI sufriera tan seriamente los efectos de la censura. Marc Vitse, por ejemplo, al analizar el teatro religioso de esa época (una parcela quizá demasiado específica, aunque muy significativa), concluye que el combate entre el drama sacro renacentista y la censura fue «por desproporcionado, muy desigual y nos obliga a concluir a la limitadísima eficiencia de la censura teatral y del discurso que la justifica. Por lo menos, desde el punto de vista *cuantitativo*». La clave está, en nuestra opinión, en lo cualitativo, aspecto en el que reconoce este estudioso que «sigue entero el problema de su eficacia efectiva» [Vitse, 2005: 105], aunque también en lo cuantitativo se han hecho importantes avances.

En cuanto al teatro del siglo XVII, se conocían algunos episodios aislados de dramaturgos que tuvieron obras censuradas o prohibidas

en algún momento, pero en líneas generales no había sido nunca estudiado desde el punto de vista de la censura²⁰. Y parece que en el Seiscientos español no solo no bajó la guardia la censura ni desaparecieron las fuertes presiones políticas y morales ejercidas sobre el teatro sino que, por el contrario, los mecanismos de control se multiplicaron y sofisticaron. En nuestra opinión, si las obras consiguieron ir saliendo de los índices inquisitoriales fue gracias a una mayor y más sutil fiscalización, que propició que los usos dramáticos se adecuaran a las pretensiones del poder:

Para reconstruir el horizonte de lo permitido habrá que contar no sólo con las piezas prohibidas *in totum*, sino con la más frecuente y habitual expurgación del texto desde criterios limitativos políticos y religiosos. [Díez Borque, 2002: 24]

Así lo sugería también Ruano de la Haza a propósito del cambio completo del desenlace de *También tiene el sol menguante*, «final feliz incorporado a la comedia para satisfacer las objeciones del censor»²¹:

Y esta comedia no era única. [...] En vista de ello, cabe preguntarse cuántas de las comedias que han llegado a nuestras manos fueron modificadas de manera parecida. ¿Cuántos de esos finales ortodoxos, convencionales, restablecedores de la armonía social perturbada durante la

representación, y que parecen ir a contrapelo del desarrollo lógico del argumento, fueron imposiciones externas del censor? [Ruano, 2000: 68]

Y es que casi todos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro (Lope, Calderón, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Moreto, Mira de Amescua...), y desde luego todos esos otros ingenios de rango menor cuya situación social no era de tanta fortaleza, tuvieron problemas en alguna ocasión con la censura: «La crítica en general habrá de tener en cuenta este importante factor, relegado hasta el presente al olvido, al analizar el contenido de la producción teatral de un dramaturgo español del Siglo de Oro» [Ruano de la Haza, 1989: 229].

Además, muchos de ellos eran religiosos de distinta condición que se dedicaban a escribir comedias, lo cual también les provocó a veces graves dificultades. Calderón, como hemos visto más arriba, tuvo algún problema serio con la Inquisición a cuenta de sus autos sacramentales, a pesar de escribir desde la ortodoxia católica y contrarreformista. Y recordemos el célebre caso del mercedario Tirso de Molina en su controversia con la Junta de Reformación de las Costumbres, severamente castigado por su orden a causa del desenfado de sus comedias²². También lo fueron en diferente medida autores menores como Godínez,

²⁰ «Diecisiete comedias vedadas o expurgadas en ochenta años (1559-1640), de entre los millares que manuscritas o impresas circularon, pocas son, de verdad» [Alcalá, 2001: 100].

²¹ Este caso ilustra bien sobre el tipo de trabajo que ha hecho el proyecto CLEMIT, del que hablamos en el Prólogo: si Ruano de la Haza en su citado artículo sobre dos censores teatrales del siglo XVII comentaba un par de pasajes prohibidos que le llamaban la atención, el estudio más detenido de *También tiene el sol menguante* llevado a cabo por nuestro proyecto evidencia que fueron bastantes más cosas (y de otro tipo también) las canceladas por los censores. Puede verse el registro completo de *También tiene el sol menguante* en nuestra base de datos (<https://clemit.uv.es/consulta/home.php>).

²² El episodio, bien ilustrativo de las cuestiones que aquí nos ocupan (las presiones, vetos y censuras que sufría el desempeño de la escritura teatral en aquella época), lo ha estudiado con todo detalle y gran perspicacia Francisco Florit [1997].

Cáncer, Solís, Avellaneda, Zabaleta o Juan Vélez de Guevara, etc. Véase la inquina contra estos clérigos poetas en los siguientes comentarios de una comisión inquisitorial creada para revisar el Índice de Zapata (1632), procedentes de un informe (al que volveremos más adelante) sobre la suspensión de licencias para imprimir novelas y teatro en Castilla (1624-1634):

Y entre otras cosas representa la junta a V.A. la indecencia que tiene el componer sacerdotes o religiosos semejantes comedias, lo cual es tan ajeno a su estado y de tanta desedificación para los seglares como se deja entender... [AHN, Inquisición, Leg. 4435, exp. 7, f. 105]

Varios de estos religiosos (Avellaneda, Valdivielso) eran también censores, asumiendo así un doble papel que propiciaba un corporativismo en virtud del cual se aprobaban los textos con cierta facilidad; claro que este intercambio de favores entre los dramaturgos tenía su reverso en el fenómeno contrario: que la herramienta de la censura fuera manejada por rivales para llevar a cabo las venganzas y ataques propios del mundillo literario:

Claramente, la influencia de los fiscales de comedias, ejercida directamente sobre el manuscrito, o de otra manera más sutil, no debe ser

subestimada, sobre todo cuando se considera que algunos de ellos, como el mismo Lope de Vega, o Francisco de Lanini Sagredo, eran dramaturgos que censuraban comedias de otros. [Ruano, 2000: 68]²³

Por otro lado, cada censor teatral abordaba la propia lectura de las comedias a su manera y, mientras que unos las revisaban a conciencia, otros lo hacían superficialmente, de forma casi telegráfica; muchas veces escribían frases formularias de escaso contenido, o se copiaban de unos a otros los clichés de los textos de las aprobaciones, ya que «con el transcurso de los años la actividad teatral iría cada vez a más en todo el reino, y no es un despropósito suponer que los inquisidores se sintieran desbordados o incluso procedieran con mano blanda», señala Agustín de la Granja [2006: 435]. Incluso se dieron casos (enseguida veremos uno) en que el propio censor tenía que decidir sobre obras suyas.

Lógicamente, no todos los censores tenían el mismo espíritu, y los criterios iban cambiando; unos eran mucho más severos que otros, y se contradecían entre sí por «la dificultad de determinar con precisión el territorio de lo prohibido»²⁴ y porque había diferentes instancias en el proceso. Algunos casos concretos de diferencias

²³ Dice Ruano a este respecto que «el Ms. 18.320 de la BNM de *La traición contra su dueño*, de Felipe Godínez, está censurado por Lope con fecha de junio de 1626» [ibíd., n. 37]. Pero conviene señalar que en este caso se trata de una falsificación del siglo XIX (similar a la de otros supuestos autógrafos, como el de *El príncipe perfecto*), sin que pueda descartarse que el manuscrito original sí contuviera esa supuesta licencia de representación de Lope de Vega [Sánchez Mariana, 2011: 36]. Sobre falsificaciones de censuras y licencias de representación, remitimos a un artículo nuestro donde estudiamos casos como el del entremés de *Melissandra* (en cuyo manuscrito se falsificaron censuras de Vargas Machuca, 1622, y Gracián Dantisco, 1623) o *El ejemplo mayor de la desdicha*, de Mira de Amescua, donde se hizo lo propio con una supuesta censura de Lope de Vega [Urzáiz, 2014c].

²⁴ Así lo afirma Pinto Crespo, quien añade que «a finales del siglo XVI lo prohibido se extendía a lo herético en sentido estricto, pero además a lo reprobado y a lo sospechoso [...] En sentido estricto las obras objeto de censura hubieran sido las que contenían errores o herejías; pero a veces no resultaba fácil detectar tales cosas

de criterio con respecto a la misma obra pueden verse en los trabajos de Wilson [1961], Garcés [2005], Rubiera [2006 y 2009] e Iglesias [2009]. «Detrás del fraile intransigente que impedía la autorización de una obra, v.gr., los *Sueños* de Quevedo, acababa llegando otro que la declaraba moralizadora y aconsejable» [Simón Díaz, 2000: 45].

En el caso de los autores pertenecientes a una orden religiosa, además de la licencia del Ordinario necesitaban la autorización de sus superiores, ligada también a ciertas aprobaciones por parte de miembros de la misma comunidad:

Menos flexible era la Inquisición hasta con sus propios miembros, como lo prueba la negativa dada a Lope de Vega cuando pidió que se le devolviera su comedia de *La conversión de San Agustín* (1608), mandada recoger siendo él ya familiar del Santo Oficio.

Por un Auto del Consejo, de 3 de julio de 1626, se ordenó no se diese licencia para imprimir libros compuestos o traducidos por religiosos o regulares sin que contaran previamente con la de

sus superiores y la del Ordinario del lugar de su residencia, lo que invita a suponer que resultaba imposible editar ninguna privada de tales requisitos.

La realidad, sin embargo, fue muy distinta, ya que, se sabe con seguridad, son millares las obras de religiosos en que se incumple tal orden, unas veces por disposición de los superiores (aunque parezca absurdo) y otras por iniciativa personal. [Simón Díaz, 2000: 45]

7. LA CENSURA DEL LIBRO TEATRAL: LITERATURA, AMISTAD Y CÍRCULOS DE PODER

Esta doble censura, civil y eclesiástica (triple, cuando se añade la de la propia orden²⁵), explica, según Simón Díaz, que hubiera un gran predominio de frailes entre los censores habituales de libros —«hubo verdaderos profesionales de la crítica de libros en casi todas las Órdenes, especialmente entre los residentes en Madrid»—, llegando incluso muchas veces a recaer en una misma persona el encargo de los tres organismos, Consejo Real, Vicario y Orden:

o interpretar el sentido correcto de determinadas afirmaciones ambiguas [...] Cuando alguna de estas cosas sucedía se tenía que recurrir a síntomas externos: [...] si se trataba de un autor hereje o un herejarca [padre de herejías]; el lugar de edición [...], la lengua [...], el olor a herejía. Cuando no bastaban los indicios anteriores, los censores podían encontrar otros, fiados de su instinto de olfateadores de herejías» [1989: 186].

²⁵ Recuerda Reyes Gómez que ya «en las instrucciones de Clemente VIII de 1618, contenidas en el índice romano, había una disposición referente a los escritores pertenecientes a órdenes religiosas, que necesitarían, además de la licencia del Ordinario o de los Inquisidores, la de los Prelados o superiores respectivos, debiendo constar estos trámites en los preliminares de los libros. Algunas órdenes religiosas, en sus estatutos generales, ya disponían una forma de censura previa a la estatal». Sin embargo, «este trámite no se cumple en numerosas obras, por ejemplo en las de Baltasar Gracián, publicadas sin la censura previa de la Orden de San Ignacio. Según Battlori, las razones abarcan desde la lentitud de la correspondencia con Roma hasta la incapacidad de los censores para juzgar las obras [...] El General de la Compañía, Goswin Nickel, el 4 de julio de 1654 se dirigía a los provinciales en este sentido: “que los libros que reciban para censura no los despachen ligera y burocráticamente, sino que los lean con detención y cuidadosamente, no dispensando nada al favor o a la amistad, cuando intercedan, teniendo muy presente el bien de la Compañía”» [2000: 310-311].

Amezúa atribuye la abundancia a que tenían más tiempo disponible que los demás escritores, mientras que López de Montoya indicaba que por estar ocupados en sus conventos no prestaban la debida atención a estos encargos y preferían ser complacientes y dar gusto a todos. [2000: 44]²⁶

Llegaba Simón Díaz a esas conclusiones tras analizar cuidadosamente los textos y autores de las aprobaciones y licencias presentes en los impresos españoles del Siglo de Oro. Las investigaciones de su monografía, una absoluta referencia en los estudios sobre el libro español, han sido actualizadas por María Marsá, quien comenta lo siguiente a este respecto:

Por los estudios realizados se sabe que había auténticos *profesionales* de la revisión de libros en casi todas las órdenes religiosas. Puede deducirse de ello que no existía un equilibrio entre la censura civil y la eclesiástica, ya que los censores solían ser eclesiásticos y al realizar la revisión de las obras concedían atención preferente al aspecto religioso-moral. Pero Simón Díaz no cree que esto signifique que los escritores seculares tuvieran ante sí una barrera que sólo podían superar mediante el sometimiento; por otra parte, la flexibilidad de algunos censores eclesiásticos era notable, variando además los criterios de unos a otros. [2001: 30]

Añadamos que la multiplicación de libros (de comedias, en este caso) que se fue produciendo a medida que avanzaba el siglo, ayudó también a convertir esta función en algo mecánico y rutinario, despachado las más de las veces el encargo con la afirmación de que la obra no contenía nada contra la fe ni las buenas costumbres. No se quejaba en vano el Inquisidor

General Andrés Pacheco, en 1623, del descuido de los aprobadores, haciéndose eco «de una opinión extendida desde el siglo anterior, como puede comprobarse con la lectura de la carta de Pedro López de Montoya al secretario de Felipe II, Mateo Vázquez (Madrid, 19 de julio de 1598), que insiste en este punto» [Simón Díaz, 2000: 42].

En un expediente que resumía las intervenciones de la Inquisición española en materia de libros desde 1520, Pacheco exponía al rey los graves inconvenientes que ofrecía el sistema de delimitación de campos en virtud del cual, en la práctica, los preladados se hacían cargo de lo tocante a la censura previa (revisión anterior a la publicación) y el Santo Oficio se ocupaba del periodo posterior:

Señor.= Después que entré en este oficio he visto por experiencia ser mucha la necesidad que hay de que se ponga más cuidado en la aprobación de los libros antes de imprimirse, porque cada día vienen al Santo Oficio testificaciones contra libros impresos y aprobados que obligan a mandarlos recoger, o expurgar, lo cual es mucho lo que embaraza, y tanto que de ordinario están ocupados hartos calificadores en sólo ello; y es gran nota de los autores darles por una parte licencia para que sus obras salgan en público y después prohibírselas; y, en realidad, de verdad reciben agravio con el descuido que hay en no lo mirar antes de la impresión más atentamente; y el mayor inconveniente es que anden semejantes obras en público el tiempo que tardan en venir a noticia del Santo Oficio errores por el peligro de tropezar los que los leen.

El remedio que se me ofrece para atajar este daño es que el Real Consejo de Justicia, a cuyo

²⁶ Este López de Montoya había lanzado la idea de crear una plaza de Censor general de libros para combatir la lentitud, falta de rigor y diversidad de criterio de los censores; se pensó en que él mismo ocupara ese puesto, pero no llegó a hacerse nunca [Simón Díaz, 2000: 158].

cargo está el mandar ver y aprobar lo que se imprime, tuviese personas señaladas para esto de mucha satisfacción, y que se les señale algún premio a costa de los autores de los libros, porque es mucho lo que se debe trabajar para aprobar o reprobar; y sin premio es dificultoso hallar quien trabaje, y tan de ordinario. [BNM, Ms. 18.731/43]²⁷

Pero en muchos casos el problema no era que la censura se mostrara demasiado laxa, sino que prevalecía lo que Wilson llama irónicamente «el poder de la amistad española» [1967: 162]: en un poco disimulado *do ut des*, a veces se utilizaba a los colegas afines para puentear a la censura o a los enemigos. Si «a fin de enero» de 1635, Pérez de Montalbán firmaba una elogiosa *aprobación* a la *Cuarta parte* de comedias de Tirso de Molina (aprovechando incluso para lanzar algún dardo contra «los maldicientes» que acosaban a su buen amigo el mercedario), este hizo lo propio con la *Parte primera* de Montalbán el 20 de junio de ese mismo año.

Como dentro del número de los escritores residentes en la Corte, sólo algunos eran considerados idóneos para semejantes menesteres (Cervantes, por ejemplo, nunca existió para el Consejo Real), con mucha frecuencia se intercambiaban los papeles de críticos y de criticados. [Existían] varios grupos de amigos que controlaban de manera más o menos extensa esta labor. [Simón Díaz, 2000: 52-54]

Valga el ejemplo de Francisco de Avellaneda, quien, en su aprobación a la *Cuarta Parte* de comedias de Calderón (1672), expresamente claramente el «cariño y veneración» que sentía por su amigo y maestro don Pedro, las cuales se unían a la «discreción» del propio autor

para hacer su censura «ociosa». En el expediente recién referido de Andrés Pacheco, el rey Felipe IV anotó al margen las curiosas palabras siguientes:

Siempre me pareció lastimoso el no hacerse esto que aquí se apunta; y aun debieran los libros enviarse en secreto a quien los había de ver para que sus autores no pudiesen agenciar la aprobación, ni escandalizarse de no ser aprobados. [BNM, Ms. 18.731/43]

Estos y otros documentos similares pueden, en efecto, apoyar una cierta relativización del alcance de la influencia de la censura e impiden aceptar sin mayores comprobaciones «la idea vulgar de que los escritores seculares tenían ante sí una barrera que sólo podían superar mediante el sometimiento», avisa Simón Díaz, quien precisamente pone como ejemplo el teatro para aludir a ese intercambio de favores que solía darse en el mundillo literario para sortear los filtros:

La temática profana estaba lejos de ser exclusiva de tales seculares, pues hasta en el género dramático, tenido por el más peligroso y reprochable, había buen número de individuos del clero secular y regular entre sus cultivadores más populares y ni en época de las mayores controversias y anatemas faltó nunca un religioso dispuesto a informar favorablemente la solicitud de licencia a favor de una comedia. [2000: 44-45]

Añade después Simón, al hilo de las guerras literarias que caracterizan a nuestro Siglo de Oro, que

incluso en tramitaciones tan aparentemente administrativas como las que determinaban las designaciones de los censores, los más hábiles

²⁷ Transcribe y comenta el documento Sierra Corella [1947: 109-111].

lograban que la tarea se encomendase a sus amigos más incondicionales y mal puede atribuirse a la casualidad que de manera reiterada el enjuiciamiento de las Partes de las comedias de Lope se encargue a Espinel, Pérez de Montalbán o Valdivielso. [ibíd.: 52]

Hay incluso censores que, como decíamos antes, lo eran de sí mismos en tanto que dramaturgos, y que se llegaban a desdoblar como juez o como padre de una misma obra. Estas últimas frases parecerían casi títulos de comedias (*El censor de sí mismo, Como padre y como juez*), pero remiten a un caso real, el del dramaturgo Andrés de Baeza, cuyas comedias *El valor contra fortuna* y *No se pierden las finezas* se publicaron en la Parte 11 de *Comedias Escogidas* (1658). Curiosamente, la aprobación de este volumen lleva también su firma, por lo que se vio obligado a dar la siguiente justificación:

En este libro he hallado, solicitada de ajena diligencia, una comedia mía, y por no faltar al precepto de obedecer a V.A., la he visto como juez, no como padre; y hallo que, si no en cuanto al acierto, en cuanto al decoro se puede imprimir como las otras.

Sin embargo, existía, si no la prohibición, sí un fuerte reparo moral, en contra de que un censor incluyera algún elogio o poesía laudatoria en el mismo volumen que estaba aprobando, ya que debía limitarse a señalar discretamente los méritos de la obra o del autor. O así era, al menos, en teoría; porque en la práctica, y dependiendo de la importancia del autor, estos

jueces literarios se dejaban a veces llevar por su amistad; así lo reconoce sin disimulo fray Hortensio Félix Paravicino en su aprobación de la obra de Lope *Corona trágica* (1627):

siendo de Lope de Vega, se me olvida lo protestado [...] Y en esta ocasión, fuera de lo que yo estimo y amo, verdaderamente, a Lope de Vega, no sólo no rehusara la aprobación, sino que solicitara la encomienda, por el autor, por la obra, por el asunto, por la protección.

Esta actitud podía concitar críticas hacia los censores, como sugiere el mencionado Valdivielso al aprobar *La Dorotea* de Lope (1632): «No me atrevo a exagerar mi sentimiento, porque los censores de los libros tienen ya quien lo sea de sus censuras». En esta misma obra, por cierto, hay una burla de Lope a las aprobaciones formularias: cuando don Fernando habla de los encantos de la mujer «más firme, más constante y de más limpia fe y costumbres», contesta Felipa con sorna: «Parece aprobación de libro».

Tanto para evitar las ofensas al ego como para sortear esos «trapicheos» en las aprobaciones (a las que hemos visto aludir a Felipe IV antes con tanta precisión), lo mejor sería la autoaprobación, claro. Sobre ella bromeaba el *Juicio de desjuiciados. Juicio universal y parto de conceptos ocultos*, texto humorístico sobre la afición a los quehaceres censores de los jesuitas²⁸, escrito por D.D.F.D.Q.V. («las iniciales coinciden con las de Quevedo, advertía Simón Díaz») y

²⁸ Todavía en el siglo XVIII era decisiva la presencia de los jesuitas en la confección de las listas negras, al menos en el índice de Valladares-Marín (1707). Así lo recuerda Alfredo Vélchez, quien repasa la nómina de miembros de esta orden a lo largo de la historia de la censura de libros en España: «En este índice [de Valladares] colaboró activamente el padre Ignacio de Zulueta, jesuita (como Juan de Mariana –Í. de Quiroga–, Juan de Pineda –Í. de Sandoval, Zapata y Sotomayor–, y los pp. Cassani y Carrasco –Í. de Pérez de Prado–. Faltaban sólo 20 años para que la orden fuese expulsada de España») [1986: 15].

puesto al frente de un manuscrito con letra del siglo XVIII:

Yo me quiero quitar de ruidos y aprobar mi libro: por lo menos excusaré que algún teatino haga echar el pie en esta entrada, de que tiene licencia del Consejo para aprobarme. Que no hay gusto para ellos como que les vea la gente en estos zaguanes de las imprentas, catando autores y diciendo a qué les saben, y a paladear a otros. Que yo tengo para ellos muy mala catadura, y quiero que esta frente de mi libro vaya limpia de teatinos como una plata; y que este *per signum crucis*, vía libre de *inimicitis nostris* [...]

En cuanto a la censura, digo que esta obrilla no tiene cosa contra la fe católica, pues toda ella es contra los teatinos. Tampoco es contra las buenas costumbres, pues solamente habla contra las suyas. [BNM, Ms. 10.563]

Incluso *Desde el otro mundo*, en 1659, «escribió» Quevedo unos sonetos *Del origen de los males de esta Monarquía*, conservados en un códice de la Biblioteca Nacional (Ms. 3.912, f. 68r). Quien bromease con la atribución a don Francisco de estos textos antepuso dos aprobaciones firmadas, respectivamente, por «fray Juan Soldado Maestro de la Vit.» y «el licenciado Vulgo, por mandado del Vulgo, mi señor, fulano del gremio pobre». Sí son seguro de Quevedo las dos falsas aprobaciones puestas al frente de sus *Sueños* (Barcelona, 1627), «después de tropezar con los encargados de las verdaderas»:

Del Dr. Miguel Ramírez. Aprobación

Por comisión general
de un buen consejo miré
este Libro, y no habla mal,
gracia y sal tiene; y a fe
que cura llagas su sal;
contra la Fe nada va,
consejos a tiempo da,
castiga a quien lo merece,
parecerá, si parece,
y así imprimir se podrá.

Del Bachiller Pedro de Meléndez. Aprobación

Por comisión general
del Consejo, sin pedillo,
vi este Libro con cuidado
y está bien, y bien mirado
¿quién puede contradecillo?
Con discreción sin mentir
murmura por corregir
algunas malas costumbres,
quita de vicios vislumbres,
y así se podrá imprimir. [*apud*. Simón Díaz, 2000: 162-163]

Algunas bromas se permitió también el dramaturgo Agustín de Moreto «sobre los usos y abusos de la Inquisición en villancicos destinados a cantarse en una iglesia en una festividad a que asistía el Consejo de la Suprema», dice Simón Díaz, editor de alguna de esas piecicillas. También llamaba don José la atención sobre el *Discurso astronómico... desde el año 1683 hasta la fin del mundo*, del «bachiller Carambola, profesor de Drogas en la Universidad de Getafe», una parodia de los pronósticos astrológicos que se imprimió sin ningún tipo de datos ni licencias oficiales, pero eso sí, con una *aprobación* del licenciado Garatusa y una *licencia para la impresión* de «D. Facundo Cabeza de Buey (por falta de Vaca), Vicario General de los Países Altos y Bajos, Protector de las Provincias unidas de los Astros y el D. Quijote de los tuertos» [2000: 162-164]. También sin licencias ni datos se publicó, «en donde Dios hubiere sido servido», el *Contentable romanzón formidable* de Manuel de Castro, con una «Censura frailesca del Rmo. P.M. Fr. Palo Zanahoria Nabos y Bodrio, lector jubilado de coplas de ciego y calificador de villancicos», del tenor que puede imaginarse y que está fechada en su «celda Seráfica a 12 de octubre de 1689 años».

También en el terreno del humor sobre la censura se sitúa el siguiente texto literario, que

bromea sobre ese «escándalo de no ser aprobado» que mencionaba Felipe IV en su anotación antes citada al texto de Andrés Pacheco. Se trata de un fragmento de *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa (1617), donde un presbítero llegado de México consigue codearse con «los mejores ingenios de la Corte», a quienes «le convenía comunicar ciertas obras que pretendía sacar a luz». Los dos volúmenes que componen la obra de este «humilde vasallo de las Musas» ofrecen un resultado artístico tan pobre, tan mediocre, que mueven a una risa incontenible a todo el que los lee. Humillado y colérico, el poetaastro «presentó en el Consejo Real ambos libros [...] para conseguir la licencia y privilegio que pretendía». El valor cómico del *Poema Antártico* y el libro de proverbios escritos por el indiano es tal que los censores lo guardan como un tesoro y se niegan tanto a aprobarlo como a devolvérselo. Este «reverendo en Cristo» monta entonces en cólera y va visitando a los oidores para pedir que le retornen sus obras:

Hízose la diligencia ordinaria tocante a las censuras; mas el aprobante, que debía gastar buen humor, se fue con los remitidos al señor de la encomienda [...] Determinaron, en fin, se detuviesen en poder del secretario, declarando al dueño cuando viniese que se le denegaba la licencia pedida. Acudió, oyó la sentencia, y extrañando semejante resolución, después de formar resentidas quejas contra el aprobante y los mismos consejeros, como poco inteligentes de materias tan altas, pidió se le restituyesen sus tomos. Respondiósele no había lugar, porque ordenaba el Consejo se depositasen en el archivo de aquel oficio para siempre. Aquí perdió la paciencia del todo [...] eligió a su parecer el remedio más eficaz, que era visitar los oidores en sus casas [...] Cada uno se excusaba con que había sido aquel orden de todo el Consejo, y que de su parte no podía hacer nada en aquel caso [...] vomitando espumarajos,

ya enfurecido del todo, aguarda que el Consejo pleno saliese, y, atravesándose a la puerta, comienza a pedir a gritos le vuelvan las preciosas alhajas de su entendimiento [...] se valió de tan importunas instancias, que los señores tuvieron por bien librarse de ellas y de hombre tan pesado, con mandarle volver lo que tan justamente se había retenido. [*El pasajero*, Alivio III: 111]

Y en otro lugar de *El pasajero* habla de Suárez de Figueroa de ciertos poetas y sus libros, dando pie a que se comenten fórmulas para eludir el control de la censura:

Da gusto ver cómo se llega un poético novel a lo falso a lo satisfecho, con alguna composición o papel; que así llaman modernamente a los asuntos en verso. [...] Tan enamorado está de su ingenio, que le parece caso imposible el poder errar. Así presume nació la censura más de envidia que de buena intención y sano conocimiento. [...] Paréceme, pues, habrá dificultad en alcanzar licencia para la impresión, y que, según esto, sería menester valerse de industria con que se venciese algún obstáculo. Convendría erigirle algún frontispicio pomposo, algún nombre abultado, ejemplar y atractivo. [...] Con esta mezcla, con este entreverado se disimula no poco aquella mala calidad de Rimas solas, y se da motivo a facilitar la licencia. [*El pasajero*, Alivio II: 80-81]

En algunas ocasiones las obras pasaban la instancia de la aprobación para su publicación, algo más laxa, pero no la de la representación, ya que la censura solía ser mucho más estricta con la palabra hablada que con la escrita. Al menos así suele afirmarse, si bien hay otras opiniones contrarias que, sustentadas en interesantes documentos, sostienen que la proliferación de las copias manuscritas (no controladas, y utilizadas a menudo para la representación) permitía escapar de la censura con mayor facilidad de lo que podía hacerse

con las impresas²⁹. Por eso se quejaba Lope de Vega al «gobierno y senadores regios» de que

permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin su licencia y aprobación, consientan que se vendan manuscritos deste género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre. [*Oncena Parte*, 1618]

Fueron varias las ocasiones en que Lope pidió la prohibición de la venta de comedias manuscritas, apelando al daño que podía provocar la libre circulación de obras sin licencia, «aunque pensando sin duda en sus intereses particulares», advierte certeramente Reyes Gómez a propósito del siguiente memorial:

Es justo que Vuestra Alteza advierta en remediar, que los libreros no vendan papeles manuscritos con rótulos de comedias, en que se defrauda su Real autoridad, pues es mayor daño que la impresión sin licencia, y con mayor cautela (como es ejemplo aquel hombre que estos días castigó el Santo Oficio de la Inquisición, que repartía libros manuscritos en que sembraba tan enormes opiniones contra la Fe) donde también se dan por autores, los ya referidos, y otras personas calificadas. [2000: 294]

Sin embargo, en sentido contrario, es fácil espiar algunos casos de comedias impresas sin problemas que fueron censuradas en su representación. Por ejemplo, *La nueva maravilla de la gracia, Juana de Jesús María*, de Pedro Lanini (un muy activo censor, precisamente), que fue prohibida por la Inquisición después de ser impresa en 1678 [Vílchez, 1986: 66]. O

Los embustes de Celauro, de Lope de Vega, cuyo manuscrito de representación, fechado en 1600, recoge la orden del censor Tomás Gracián Dantisco de que se suprimieran varios pasajes (por sus alusiones de carácter religioso) y de que el personaje femenino de Fulgencia se atuviera a las disposiciones legales relativas a las actrices vestidas de hombre («con traje largo como está ordenado, sin que se le vean las piernas»³⁰). El caso es que *Los embustes de Celauro* se publicó en 1614, en la *Parte Cuarta* de las comedias de Lope de Vega, volumen cuya aprobación firmó este mismo Gracián Dantisco. En esta ocasión, las «coplas borradas» por él en el manuscrito destinado a la representación no merecieron siquiera su atención, y el impreso de *Los embustes de Celauro* incluyó los versos censurados. El propio censor recuerda que «con licencia han sido en diversos tiempos representadas y examinadas por mí», pero sentencia que «no tienen cosa que ofenda, antes es bien se comunique por la impresión a todos el dulce lenguaje y peregrino ingenio de su autor».

En realidad, no era tan fácil que las versiones contenidas en los manuscritos de compañía sortearan el control de la censura; Sánchez Mariana explica así el proceso al que eran sometidos:

El mismo original se iba presentando sucesivamente a la censura de las distintas poblaciones en que se representaba la obra. Lo que consta en los manuscritos más habitualmente es: una nota de remisión al censor, la censura propiamente dicha,

²⁹ A este asunto del supuesto mayor peligro del libro teatral frente al teatro representado dedicamos hace años un artículo [Urzáiz, 2009b], del que extractamos aquí algunas páginas.

³⁰ Señala Presotto que «debe de ser la [orden] que cita Luis Cabrera de Córdoba fechada a 4 de febrero de 1600, aún bastante reciente en la época de la licencia y por lo tanto respetada. Allí se indica exactamente: “que las mujeres que representaren no se pongan hábito de hombre, sino trayendo vaqueros largos”» [2000: 62].

y la licencia, dada a la vista de la censura por el comisionado del Consejo Real. La censura habitual suele ser la que podemos calificar de civil, dada por un secretario encargado de los teatros (como lo fueron Tomás Gracián Dantisco, Pedro de Vargas Machuca o Juan Navarro de Espinosa). [1993: 445-446]

Pero la gran copia de manuscritos teatrales conservados da idea de que, en efecto, «este sistema de reproducción se vería favorecido por su capacidad de saltarse los controles legales y de censura de los libros impresos» [Vega García-Luengos, 2003: 1296]. Entre los miles de códices de los siglos XVII y XVIII que conservan bibliotecas como la Nacional, la del Instituto del Teatro de Barcelona o la Municipal de Madrid aparecen con frecuencia «manos que se repiten, lo que nos habla de especialistas en la extracción de copias [...] casos como los de Matías Martínez, Diego Martínez de Mora, Sebastián de Alarcón o el que Sánchez Mariana llama Seudo Matos Frago» [ibíd.]. Un caso que ilustra muy bien sobre los procesos de las copias manuscritas, en este caso durante una época de prohibición de imprimir teatro, es el de Diego Martínez de Mora y la comedia calderoniana *Saber del mal y del bien* (véase su ficha en la base de datos CLEMIT).

El dramaturgo Pérez de Montalbán, al justificar ante los lectores la edición de la primera parte de sus comedias (1635), sugería que, más allá de la literalidad del texto impreso o manuscrito en esas copias de compañía (que era lo que se podía controlar más fácilmente), había que estar muy atento a las cosas censurables (desde el punto de vista ético y estético) que podían colarse gracias a la propia práctica escénica y la intención que pusieran los actores al declamar o gesticular:

[Os consagro este tomo de mis comedias] para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es credito seguro; porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, y la suspensión de los afectos, suelen engañar las orejas mas atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dicen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.

Pero a un fiscal o censor verdaderamente comprometido con su misión ni siquiera esas cosas se le escapaban, como demuestra el curioso caso de *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, una comedia que resultó prohibida (y cuyos detalles comentamos más adelante). Uno de los censores advierte, al sancionar una frase del personaje de la graciosa, que utiliza «palabras del Padre Nuestro trovadas con irrisión, abusando de ellas para pullas»; pero, como no parece nada excesivamente grave, él mismo se ve en la obligación de aclarar por qué merece censura: «siendo locución de graciosa, ella, con los ademanos, explica lo que falta y sobra en el auditorio». Es decir, previene contra las inconveniencias y blasfemias que la gesticulación de los actores podía añadir a textos en apariencia, solo en apariencia, inocuos.

Lo mismo sugiere la licencia otorgada por Tomás Gracián Dantisco a la representación de *Los embustes de Celauro*, caso que acabamos de reseñar. Además de sus supresiones de algunos pasajes, el censor advierte del entremés *El hablador* y otras piezas complementarias que habrían de hacerse en aquella ocasión; dice que en principio *nihil obstat*, pero sugiere la necesidad de vigilancia sobre la forma

de representar de los actores: «El entremés de que me hizo relación Fabián de Ribera *del Hablador* se podrá asimismo representar, advirtiendo siempre en todo la honestidad de palabras y actos, en esto y en los bailes».

Y es que era mucho lo que los comediantes podían aportar al texto, claro. Sobre todo, si se trataba de los que hacían los graciosos de las comedias o los que protagonizaban algunos subgéneros como los entremeses o los bailes, muy dados a la sátira y la corporalidad lasciva (a cargo de sensuales actrices a las que en más de una ocasión se prohibió salir a las tablas, como en 1586, a instancias de la Junta de Reformatión formada por Felipe II con teólogos y miembros del Consejo de Castilla). A propósito, precisamente, de la prohibición de que representasen mujeres, y en relación también con los entremeses, cabe recordar un interesante documento de esa época recuperado por Agustín de la Granja [1980]. Se trata de los *Fundamentos* del teólogo Pedro de Fonseca, en cuyas afirmaciones se basa para plantear, en un trabajo posterior, que las prohibiciones oficiales fuesen, en la práctica, más difíciles de cumplir de lo que imaginamos hoy, casi papel mojado en algunos casos:

Mientras que el ejercicio sistemático de la censura de un texto teatral quizá sería posible, el de la «puesta en escena» resultaría poco menos que imposible porque, como explica Fonseca, «ni bastará nunca verse y examinarse primero sus comedias por los que deso tienen cargo, porque les quedan fuera de los entremeses, los cuales ellos entremeten como quieren; quedan también fuera los gestos y meneos impúdicos», etc., etc. [1991: 29]

El caso aducido por De la Granja es una copia de 1587 de la *Farsa del obispo don Gonzalo*: «Corren vientos de prohibiciones: bien cierto

es; pero hay tanta insistencia en el disfraz varonil dentro de esta comedia, que parece estar escrita –o copiada, al menos– para transgredir la ley, para posibilitar el lucimiento corporal de alguna joven actriz, olvidando durante algunas horas toda normativa» [ibíd.: 30].

Pero Reyes Gómez señala que es justo en este año de 1587 cuando comienzan las críticas moralistas contra el teatro, «momento en que se llega la nueva comedia. La controversia surge cuando chocan dos intereses: por un lado está el poder político, que utiliza el teatro como instrumento de propaganda ideológica; por otro los moralistas, que se remiten a la tradición de la Iglesia y a los desórdenes morales tanto en las representaciones como en los propios actores» [2000: 292].

Casi a finales del siglo XVII, la propuesta del dramaturgo cortesano Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, volvería a proponer un teatro reformado en su tono moral, más decantado por el modelo calderoniano que por el lopesco, a través de esta fórmula de la *expurgación* censora. Vítse interpreta así las intenciones de esta doctrina oficial:

Formar a unos productores (los autores) para la necesaria y eficaz educación de los consumidores (los oyentes) [...] La censura permitirá una producción teatral «limpia» e «inculpable», gracias a la intervención de censores –de la Inquisición o del Estado– con sueldo adecuado y, más que todo, con pertinente formación teatral. La censura, también, y más allá del control de la actividad teatral inmediata, presidirá la elaboración de los criterios teóricos cuya validez busca Bances en la historia del arte teatral. [2003: 736]

Ya en su día apuntó Wilson que las aprobaciones se convirtieron en trataditos de teoría teatral, apologéticos o vituperativos. En nuestra

opinión, la indagación en esta hipótesis puede resultar muy fecunda para conseguir una mejor apreciación literaria de estas obras por parte de la crítica actual y para la construcción de una teoría dramática a partir del material proporcionado por la censura. En la misma línea iban los comentarios de Simón Díaz sobre las aprobaciones:

Contienen infinitas observaciones y teorías útiles para la crítica literaria [...] Si se ha considerado provechoso recopilar lo que acerca de teoría literaria dicen a veces los personajes de las comedias de Lope, piénsese con cuánta mayor razón podrán merecer un estudio los criterios técnicos expuestos en pareceres solicitados por el más alto organismo político del país. Hemos de limitarnos a señalar la existencia de un filón que sólo podrá ser debidamente explotado cuando se haya progresado de manera intensa en la ordenación y publicación de las principales aprobaciones. [2000: 162]

Hay que tener en cuenta, en todo caso, que a pesar del gran número de manuscritos dramáticos conservados, la transmisión del teatro español del siglo XVII se llevó a cabo fundamentalmente gracias a la imprenta («casi el 90% de las comedias conservadas lo han hecho en este soporte (y más del 60% sólo en él)» [Vega García-Luengos, 2003: 1297]) y en dos formatos predominantes: las colecciones y las ediciones sueltas.

Las *partes* de comedias agrupaban obras de uno o varios autores en tomos normalmente de doce piezas. «La idea debió de surgir –dice

Germán Vega– por el afán de superar, doblándolo, el anterior intento de comerciar con el nuevo teatro en el anómalo tomo de *Seis comedias* (1603)». Se refiere al volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, aparecido en Lisboa y Madrid aquel año, y con el que el inventor de la fórmula de la Comedia Nueva «marcó también involuntariamente una pauta para su rendimiento en las imprentas» [2003: 1298]. El volumen adocenado que daría la réplica a este –donde solo había una comedia de Lope, a pesar del reclamo de su nombre– apareció en 1604, en Zaragoza (también en Valladolid, con modificaciones en los preliminares), bajo el título de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*. Esta *Parte I* zaragozana de Lope «en realidad es un volumen con dos bloques de seis comedias cada uno diferenciados tipográficamente. Es la edición de Valladolid de 1604 la primera en ofrecerlas como un bloque conjunto» [ibíd.]. Nada menos que veinticinco partes de comedias de Lope de Vega se publicarían entre ese año y 1647, si bien las ocho primeras sin su autorización y control³¹. En vida suya llegaron a salir las veinte primeras, hasta 1625; pero ese año se decretó la suspensión de licencias para imprimir novelas y teatro en Castilla, que duraría hasta 1635. Las otras cinco partes salieron entre este año, que fue el de la muerte del Fénix, y 1647.

El formato de la docena de comedias se impuso (con notables excepciones, como Cervantes y Ruiz de Alarcón) y así aparecieron nueve partes de comedias de Calderón (solo cinco de

³¹ «Supuestamente», puntualiza Vega, a quien le «cuesta creerlo en los casos de la *I* (1604) y *II* (1609), que tienen ediciones de Alonso Pérez, su editor habitual. Acrecienta la duda lo que se dice en los preliminares, así como en los de las partes *IV* (1614) y *VI* (1615). Tras el pleito motivado por la publicación de la *VII* (1617) y *VIII* (1617), se decidió a figurar él explícitamente como responsable a partir de la *IX* (1617)» [2003: 1299].

ellas en vida del autor), cinco de Tirso de Molina, tres de Moreto, dos de Guillén de Castro, otras tantas de Ruiz de Alarcón, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla y Diamante, y una de Cervantes, otra de Matos Frago y otra de Solís.

Las veinte primeras partes de las comedias de Lope de Vega compusieron la primera etapa de la colección teatral conocida como *Diferentes Autores*, que llegaría a contar con cuarenta y cuatro volúmenes (si bien con algunos huecos, pérdidas y falsificaciones) y que finalizó en 1652. Tras el periodo de suspensión de licencias para imprimir teatro (1625-1634), además de continuarse la publicación de las comedias del Fénix, «la serie se relanzaría en la que habría de ser la colección de *Diferentes Autores* a partir de la *Parte XXI*, aunque pasando primero por la alusión a Lope en los títulos» [Vega García-Luengos, 2003: 1300].

La segunda mitad del siglo XVII estuvo presidida, en este campo, por la publicación de la serie *Comedias Nuevas Escogidas*, que arrancó en 1652 y concluyó, cuarenta y ocho volúmenes después, en 1704 («aunque el penúltimo es de 1681», puntualiza Vega [2003: 1301]). En las últimas décadas de este siglo y las primeras del XVIII se publicó la colección *Jardín ameno de... comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, sacada a la luz en «al menos, 342 ediciones sueltas numeradas susceptibles de venderse en 28 tomos de doce en doce, o por separado», lo que hizo que se atomizara y disgregara al punto de conservarse tan solo once volúmenes desperdigados por bibliotecas de toda Europa [ibíd.].

Al margen de estas grandes colecciones se publicaron también los siguientes tomos de

comedias: *Doce comedias famosas de cuatro poetas valencianos* (1608), *Norte de la poesía española* (1616), *Cuatro comedias de diversos autores* (1613), *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (1651), *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España* (1664) y los cinco tomos de la serie lisboeta *Doce comedias de las más grandiosas* (1646-1653). Fuera también de nuestras fronteras aparecieron los volúmenes *Comedias de los mejores y más insignes ingenios de España* (Colonia, 1697) y *Comedias de los más célebres autores y realizados ingenios de España* (Amsterdam, 1726).

En forma de ediciones individuales de comedias, las llamadas *sueeltas*, apareció el mayor número de obras teatrales del siglo XVII, y fue el formato predominante en el XVIII. De hecho, muchas partes de comedias no eran sino volúmenes facticios de *sueeltas*, formato más económico, aunque de peores calidades, que permitía rentabilizar la comercialización del teatro impreso.

Entre 1625 y 1634 estuvo vigente, como decíamos, una suspensión de licencias para imprimir novelas y teatro en el reino de Castilla, medida acaecida «en los momentos de mayor pujanza del fenómeno teatral en su plano escénico y también en el impreso» [Vega García-Luengos, 2003: 1306] y que supuso, desde luego, el estancamiento de las comedias. La suspensión afectó, por ejemplo, a la publicación de las *partes* de Lope de Vega, veinticinco de las cuales habían aparecido desde 1604 hasta 1625; las otras cinco partes de Lope se publicaron ya póstumas, desde 1635 hasta 1647.

La suspensión originó todo tipo de trucos y falsificaciones de las indicaciones tipográficas

(tendientes, sobre todo, a aparentar que los impresos procedían de la corona de Aragón), y dio lugar a la aparición de numerosas publicaciones clandestinas, procedentes sobre todo de ciertas imprentas sevillanas (Sande, Lyra, Fajardo), caracterizadas por su escasa calidad y la falsedad de las atribuciones, adjudicadas arbitrariamente según el tirón de ventas de cada autor. En Sevilla, por ejemplo, se contrahizo la Parte XXVII de Lope de Vega con un pie de imprenta que señalaba «Barcelona, 1633». Reyes Gómez señala otros casos de ediciones ilegales con pies de imprenta falsos procedentes, sobre todo, de Sevilla: «las *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte* (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630), o las *Doce comedias de varios autores* (Tortosa, Francisco Martorell, 1638)» [2000: 298].

Al finalizar (por causas desconocidas) la suspensión, explica Germán Vega, se produjo una mayor producción de partes de comedias y una gran proliferación de volúmenes particulares durante el resto de la década de los treinta, explicable en parte «por el deseo de los poetas afectados [por los desmanes de autorías en las publicaciones clandestinas] de poner las cosas en su sitio» [2003: 1308]. Y es que los autores fueron los grandes perjudicados, al ver cómo no podían editar sus obras al tiempo que «proliferan las clandestinas, que no pueden controlar y cuyas versiones no son del todo fiables» [Reyes Gómez, 2000: 299]. Algunos optaron, astutamente, por incluir novelas u obras teatrales disimuladas en obras de otro género, por lo común misceláneas, aunque a veces eran descubiertos y públicamente denunciados (así le ocurrió a Pérez de Montalbán tras sacar su *Para todos*, donde intentó camuflar algunas comedias).

Aparte de estas consecuencias editoriales, los especialistas han observado una literaturización del teatro a partir de este momento, que se traduciría en una mejor trabazón de las tramas, la gongorización del lenguaje, el predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo y la tendencia de los personajes a hablar más que a actuar [Profeti, 2001: 233-236]. Las obras teatrales adquirieron, gracias a su conquista de las prensas, un mayor carácter literario, y los dramaturgos, por ende, adquirieron conciencia de estar generando, también, un producto librario que habría de llegar a «los aposentos, donde hasta los doctos podrían leerlos». En este proceso habrían intervenido también «el influjo del teatro de corte sobre el del corral, la presión de los doctos, la necesidad de sortear los problemas de la censura...» [Vega, 2003: 1309].

Tras reanudarse, en 1635, la concesión de licencias para imprimir teatro, la opinión de la Inquisición respecto al teatro siguió siendo similar, dice Reyes Gómez, sobre todo en lo que respecta «a los libros de comedias, no tanto con las representaciones» [2000: 301]. Se apoya para esa afirmación en un texto transcrito por Pinto Crespo, procedente del informe de «la comisión que se creó para revisar el catálogo de 1632, tan ásperamente contestado por los frailes», es decir, del Índice de Zapata [1989: 191]. Esta comisión dedicó especial atención a censurar severamente determinadas colecciones de poesías de autores extranjeros («las más de ellas heréticas, satíricas, lascivas o en alabanza y honra de los sectarios de estos tiempos») y, sobre todo, los impresos teatrales:

Y como los [libros] de comedias, con la sutileza y galantería con que se escriben y la suavidad del verso y poesía tienen tanto atractivo y gusto

en los mismos enredos que tratan, es increíble el daño que hacen [...] Y como el título de comedias trae consigo la permisión de lo poético y elegante, andan en todo género de gente. Con estas se enseñan las doncellas en sus casas, aprenden los niños, se entretienen los mayores y aun a la más retirada clausura de religiosos y religiosas y de otras personas, que por sus impedimentos no pueden frecuentar las comedias, penetran y todo lo contaminan, dando a beber su veneno a todas partes y a todos tiempos. Y aún hace más daño un libro de estos por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que ni a todos tiempos ni a todas personas es cómodo el verlos. Y cuando con la prohibición de estos libros se pusiera moderación en las comedias, se hiciera un gran servicio a Dios, reduciéndolas a que no fuesen de semejantes materias y expreso y principalmente tratan de amores y enredos lascivos.

Y entre otras cosas representa la junta a V.A. la indecencia que tiene el componer sacerdotes o religiosos semejantes comedias, lo cual es tan ajeno a su estado y de tanta desedificación para los seglares como se deja entender...

Y así, porque más efectivamente se ataje este mal, ha parecido a la junta proponer a V.A. que las comedias ya impresas, cuyo principal argumento y materia son las cosas de amores y enredos lascivos, por lo que tienen de enseñanza y peligro de corrupción en las buenas costumbres, se prohíban... Y los manuscritos que se componen para representar mande V.A. que con todo rigor y sin excepción se ejecute lo que muy ordinario se hace de que ninguna de nuevo se represente, sin que la mande ver primero el Santo Oficio y con aprobación suya y no de otra manera se pueda representar, con que ni las cosas lascivas saldrán a lo público, ni los que componen comedias se atreverán de aquí adelante a hacerlas en esta materia. [AHN, Inquisición, Leg. 4435, exp. 7, f. 105]

Señala Reyes que «a lo largo de los siguientes años la consideración del teatro, pese al éxito editorial, sigue siendo negativa en muchos

sectores. Los escritos son incontables y los argumentos inagotables, tanto a favor como en contra, pero son pocas las citas al fenómeno de la comedia impresa frente al hecho de la representación» [2000: 302]. Recoge a este respecto los siguientes documentos, aportados en su día por Cotarelo:

II. Que las comedias se redujesen a materias de buen ejemplo, formándose de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese sin mezcla de amores; que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habían representado, especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres. [Consejo de Castilla. Consulta por orden del Rey en 1644; *Controversias*: 164]

No es menos la enseñanza que ocasionan las comedias [...] el teatro es maestro de la policía, de la cortesía y buenas costumbres, y se puede afirmar que la razón de las muchas licencias que se han dado para la impresión de las comedias, de cuyos libros está lleno el Reino, porque de otro modo no se permitieran. [Melchor de Cabrera Guzmán, en 1650; *Controversias*: 97]

Y la permisión de tantos años hecha por los señores reyes las tienen ya calificadas, y si las hubieran tenido por ilícitas no las hubieran dejado representar ni llevado a sus casas reales... ni tantos confesores doctos como han tenido las hubieran permitido, ni el Consejo tolerado ni dado licencia para poder imprimirlas, pudiendo causar más daño con leerlas como con oírlas, sin que se haya visto hasta ahora que ningún libro sea expurgado, argumento claro de que en ellos no ha habido cosa de escándalo. [Consejo de Castilla, en 1666, ante la petición de Madrid de volver a representar las comedias tras la suspensión desde septiembre de 1665 por la muerte de Felipe IV; *Controversias*: 174]

Lo tercero, a los que las leen, oyen leer o representar, no sólo por el peligro en que se ponen, sino porque (como dijo Lactancio) con celebrarlas las aprueban. [José de Barcia y Zambrana, *Despertador Christiano*, *Controversias*: 83]

Hay de fondo, en estas palabras, en esa idea de que «hace más daño leerlas que oírlas», una apelación al carácter mágico-religioso de la página escrita, a eso que se ha dado en llamar «taumaturgia bibliográfica», la atribución al libro de poderes que trascienden lo escrito, como una suerte de talismán:

La adquisición de la forma *libro* por parte de otros objetos en los que la escritura es sólo y en el fondo un intermedio, un canal de transmisión de otras fuerzas, de otros Poderes. En este sentido, quede dicho que la posesión del libro es también la apropiación en la intimidad de su fuerza, mayor incluso cuando se hace propio hasta con las intervenciones manuscritas de quien lo usufructúa. [Cátedra y Rojo, 2004: 190-191]

8. LA CENSURA DEL TEATRO REPRESENTADO

8.1. El proceso de revisión

Es, pues, esta del teatro impreso/representado, una de entre varias cuestiones vinculadas entre sí sobre las que solo es posible ampliar o corregir la información por medio de la consulta directa de los documentos y las fuentes primarias relativas a la práctica censoria sobre el teatro del Siglo de Oro, una demanda recurrente planteada por diferentes estudiosos de la censura que han echado en falta, como señalaba Fothergill-Payne, «un estudio comparativo de las licencias concedidas, y más interesante aún, de las negadas» [1983: 1300], o, como enfatizaba Ruano de la Haza,

una historia completa de la censura de obras teatrales del Siglo de Oro [...] Necesitamos un registro sistemático y comentado de censores, junto con un repertorio de sus censuras teatrales más características y una muestra de los pasajes condenados por ellos. [Ruano, 1989: 201-202]

Antonio Sánchez Jiménez señalaba también que «pocos temas hay tan fascinantes en nuestro Siglo de Oro como el de la actividad censorial», y lo enfatizaba con llamativas palabras:

El carácter de la actividad de los censores, sus motivaciones, y la extensión de su influencia en la literatura áurea despiertan, merecidamente, el interés y aun la pasión de aficionados y estudiosos. Esta expectación es todavía mayor cuando el objeto de la actividad censorial que se analiza es la maravillosa producción teatral de la época [...] Censura y teatro forman, definitivamente, un cóctel explosivo. Se puede afirmar sin miedo de incurrir en una exageración que la figura del censor de comedias de la época áurea conquista como pocas la atención de cualquier tipo de público mínimamente interesado en el Siglo de Oro. [Sánchez Jiménez, 2001: 9]

Pero se lamentaba asimismo (en un trabajo donde precisamente aportaba un interesante estudio de la censura de la comedia *El diablo predicador*, de Luis Belmonte Bermúdez) de que

aún no existe un estudio completo en torno a la censura de obras teatrales en el Siglo de Oro. Poseemos abundantes trabajos sobre la Inquisición en general, como el de Antonio Márquez, el de Virgilio Pinto, o el ya clásico de Henry Charles Lea. También hay bastantes análisis de diversos procesos particulares, como el de Enrique Llamas Martínez o el de Isaac Salvator Révah. Sin embargo, por dedicarse principalmente a los procesos inquisitoriales, el espacio que estos dos tipos de investigaciones dedican al estudio de la censura de comedias es inexistente, o, a lo sumo, en alto grado insuficiente. (...) En suma, aunque siempre que se trata se enfatiza su importancia y se arrebató el interés del lector, el tema de la actividad del censor de teatros del Siglo de Oro español es aún hoy un terreno casi virgen para la crítica. [Sánchez Jiménez, 2001: 9-10]

En fecha más reciente leíamos la misma queja a cargo del propio Sánchez Jiménez y Adrián

Sáez, editores de una comedia de Lope de Vega, *El cuerdo loco*, cuyo manuscrito autógrafa conserva un número inusualmente elevado de licencias de representación. En el apéndice de su edición recogen estos investigadores dichas notas de la censura y lamentan la inexistencia de una historia de la censura teatral en España:

Seguimos careciendo de la historia de la censura teatral en España que reclamaba en su día Ruano de la Haza, por lo que se conocen pocos datos sobre los censores citados en estas páginas. [Sánchez y Sáez, 2015: 905]

En términos similares lo habían expresado antes otros varios estudiosos como Edward Wilson («una relación completa de cómo eran censuradas las obras teatrales en la España del siglo XVII está aún por escribirse» [1961: 165]), Víctor Cantero («queda todavía un largo camino por recorrer para que la historia de nuestra censura teatral pueda considerarse acabada» [2002: 8]³²), o Marco Presotto:

Creo que podría justificarse bajo varias perspectivas un proyecto de catalogación de las licencias teatrales del siglo de Oro [...] la crítica ha puesto en general poca atención al sistema jurídico administrativo de concesión de las licencias para la representación [...] Falta hoy en día una visión global: establecer las fases de concesión del permiso de representación en el teatro comercial puede ayudar a reconstruir el número y la tipología de los obstáculos a los que se enfrentaba una obra antes de llegar al público [...] la catalogación de las licencias teatrales del siglo de Oro puede ayudar a aclarar el efectivo sistema que se adoptaba y su relación con los reglamentos publicados, además de contribuir a definir los

periodos de mayor o menor atención sobre determinados aspectos del texto teatral. [2007: 141]

También recientemente ha insistido en esta carencia Francisco Florit, quien reclama un nuevo y más exhaustivo acercamiento a la censura teatral áurea:

Los escasos estudios dedicados a la censura teatral en el Siglo de Oro español suelen comenzar con una suerte de queja o lamento: la historia de esa censura está todavía por hacer [...] Aunque se han ido realizando pequeñas catas, [la labor] consistiría en reunir todos los manuscritos posibles que lleven censuras previas donde figuren tanto las aprobaciones y las licencias de los censores como sus intervenciones directas en el cuerpo de la comedia (tachaduras, cambios de palabras, notas al margen, etc.). [2017: 22]

Para facilitar esa tarea, Florit sugiere una sinergia grupal de los diferentes proyectos de investigación que trabajan sobre los principales dramaturgos del periodo:

No se me oculta que es un trabajo que ha de hacerse formando equipos de investigación. Se me ocurre que podrían llevarlo a cabo los grupos que ya están trabajando en la edición crítica del teatro de Lope de Vega, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Agustín Moreto y otros dramaturgos áureos. No se olvide que son los miembros de estos equipos quienes normalmente tienen a su disposición el material necesario e imprescindible: los manuscritos que contienen las censuras. [2017: 23]

El proyecto CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), que desde hace varios años venimos desarrollando desde

³² Cantero se ha acercado, más concretamente, a la figura del censor literario, recogiendo el testigo de una tarea iniciada por Cambronerero a finales del XIX, cuando formuló «una irresistible invitación a quienes, como yo, sentimos sana curiosidad por conocer los entresijos, importancia y significación de un cargo público plenamente vinculado con la práctica dramática» [ibíd.: 63].

la Universidad de Valladolid, surgió en gran parte por el deseo de dar respuesta en cierta medida a esa demanda³³.

La recolección de todos esos materiales (que aún no ha concluido pero que es ya bastante fructífera) se ha ido poniendo a disposición de los estudiosos del teatro de los Siglos de Oro por medio de publicaciones científicas de diferente tipo (con estudios de casos concretos o de temas específicos tocantes a la censura teatral áurea) pero, sobre todo, de una base de datos abierta en Internet que nos ha permitido mejorar la difusión de resultados.

Hecha esa tarea de acopio de información, de volcado de datos, se pueden proponer con mejor criterio respuestas plausibles a algunas cuestiones controvertidas acerca de la censura teatral del Siglo de Oro: periodización, contenidos perseguidos por la censura, alcance la intervención de la Inquisición, predominio de la prohibición del teatro representado o del impreso, etc.

8.2. La censura inquisitorial previa

Y es que también señalaba Florit que esa «especie de centón de notas de remisión, aprobaciones y licencias» serviría «entre otras muchísimas cosas, para que un buen número de personas —y en él incluyo a investigadores de la literatura aurisecular— no asocien automáticamente la palabra censura con la intervención de la Inquisición» [2017: 23].

Es cierto que hay que someter también a una nueva (y más rigurosa) consideración el papel

exacto jugado respectivamente por la Inquisición y otros organismos religiosos y políticos en la censura del teatro áureo. Se trata de una cuestión polémica, en la que algunos estudiosos se han mostrado radicalmente discrepantes. Valga como ejemplo una misma publicación monográfica de 1991 sobre la Inquisición, en cuyas páginas se exponen puntos de vista muy encontrados: mientras que Enrique Gacto afirmaba que «la importancia del [control inquisitorial sobre la literatura de creación a lo largo del llamado Siglo de Oro de nuestras letras] se manifiesta perceptiblemente a través de la institucionalización de la censura como una de las atribuciones centrales del Santo Oficio» [1991: 11], Antonio Roldán, por su parte, planteaba una tajante discrepancia: «El Santo Oficio, como tal institución, no intervino en la polémica ni se pronunció en los medios de difusión de sus censuras —Índices, Expurgatorios o Edictos— sobre ninguno de los puntos controvertidos; por el contrario, guardó una estudiada neutralidad» [Roldán Pérez, 1991: 66-69].

Para justificar tan llamativa afirmación —y recordando, sin ir más lejos, el papel jugado por el jesuita Padre Mariana en la elaboración del importantísimo *índice* de Quiroga (1583-1584)—, aduce la siguiente matización: «Ello no quiere decir que sus funcionarios, a título particular, no expresasen su opinión en asunto tan cuestionado». Tan obvio le parecía que «el Santo Oficio no estuvo nunca contra la licitud del teatro representado ni contra el género», que decir lo contrario entraría, en su opinión, «en clara contradicción [sic] con la pertenencia a la Inquisición de conocidos dramaturgos».

³³ Un magnífico trabajo de conjunto en este campo es el que debemos a Maya Ramos [1998], dedicado al teatro novohispano pero con evidentes implicaciones para el conocimiento global del asunto.

Más incógnitas le ofrecía a Roldán (también a nosotros) el asunto de la existencia o no de una censura, previa a la representación, por parte de la Suprema: «Confieso que –ante la existencia de datos contradictorios– no logró hacerme cargo de cual [sic] fue la práctica real» [1991: 69].

Uno de los asuntos que nos ocuparán en las próximas páginas es precisamente este de la censura inquisitorial previa a la representación de obras teatrales, pero hay que considerarlo en paralelo a la censura que el Santo Oficio ejercía sobre la impresión de libros, dada la importancia que a lo largo de los Siglos de Oro fue adquiriendo la publicación de libros teatrales.

8.3. El *Índice de libros prohibidos* y el teatro

Se sabía muy poco acerca de las circunstancias concretas de la actuación de la censura en el teatro del XVII, sobre todo si se tiene en cuenta el volumen y la importancia del corpus conservado y se compara con el conocimiento más preciso que tenemos de las prohibiciones inquisitoriales del teatro del XVI, que fue atacado con bastante dureza: en el mencionado *Índice de libros prohibidos* del inquisidor general Fernando de Valdés (de 1559, primera lista totalmente española en que se prohíben libros anónimos), se recogían obras teatrales de Juan del Encina (*Plácida y Victoriano*, 1514), Torres Naharro (*Propalladia*, 1517), Gil Vicente (siete de cuyas obras fueron prohibidas ya en 1551), Palau (*Custodia del hombre*), Huete (*Thesorina*), Natas (*Tidea*), etc. Es decir, el núcleo completo de los autores que compusieron el primitivo teatro castellano anterior a Lope de Vega. Otras obras prohibidas que no aparecen en la lista de Valdés fueron el *Auto de la*

destrucción de Troya, de Arellano, y la anónima *Comedia pastoril de Torcato*.

Como hemos dicho, la teoría de la discontinuidad intelectual española formulada por Vicente Lloréns señalaba la importancia de esta acción represiva de la Inquisición en base precisamente a la desaparición de la circulación de ejemplares de aquellos libros sobre los que recayeron las prohibiciones, que cada vez afectaban a un número mayor de obras [1977].

En sentido contrario, eruditos como Menéndez Pelayo relativizaban la incidencia de la Inquisición española sobre el teatro, considerando que se mostró siempre bastante transigente con todo aquello que no fuera manifiestamente heterodoxo, siendo absurdo culparla de ningún atraso cultural. En su opinión (vertida a propósito de la *Propalladia* de Torres Naharro), la relación del Santo Oficio con el género dramático era, precisamente, el mejor ejemplo:

Su conducta con el teatro lo prueba suficientemente. Llámese tolerancia o indiferencia, el resultado fue el mismo. El número de piezas prohibidas es tan exiguo, comparado con la riqueza total, que no pudo estorbar en manera alguna el desarrollo de la forma más nacional de nuestro arte literario. [Menéndez Pelayo, 1900: lxxvi]

Pero la observación de determinados indicadores arroja resultados clarificadores sobre los efectos de la censura de libros. Así, por ejemplo, Cátedra y Rojo analizaban la evolución cronológica de los inventarios de bibliotecas femeninas áureas, dejando sentadas las siguientes conclusiones:

Merecen unas líneas las curvas descendentes que se advierten en estos gráficos en torno a finales de

la sexta década del siglo, entre 1555 y 1565, a las claras debidas al impacto negativo de la difusión de las leyes de control, tanto civiles como religiosas, [que] crearían también una especie de prevención por parte de editores e impresores que llevaría a la reducción de existencias en el mercado de libro nuevo [...] se echa de ver una caída mayor o menor en todos los indicadores, como en el número de libros por bibliotecas y en el de libros totales. [Cátedra y Rojo, 2004: 135-138]

En unos términos creemos que muy adecuados situó este asunto Pinto Crespo, quien, aunque asume también que «determinadas obras desaparecieron de la circulación», desmintió la «historia fantástica» de que «a partir de 1559 la monarquía española cerró sus fronteras a cal y canto [...], que circula todavía como si de moneda buena y de ley se tratase», y matizaba el alcance de las prohibiciones señaladas en los índices, añadiendo otros componentes como los cambios de criterio de los propios censores, la necesidad de estigmatizar autores concretos, los retrasos en las prohibiciones y –en sentido contrario– los edictos prohibitorios de la Inquisición, mucho más frecuentes que los propios índices:

De las prohibiciones del siglo XVI cabe deducir que la gran mayoría de las obras, al ser prohibidas, llevaban circulando entre tres y cinco años y que no era infrecuente que llevasen seis años o más. Períodos de tiempo suficiente, en todo caso, para que las ideas contenidas en tales libros se hubieran difundido. Y en último término la Inquisición se vio desbordada por la producción de libros, especialmente por la que se realizaba en las prensas extranjeras. [1989: 182-183]

Interesantes matizaciones ha planteado también García Bermejo, para quien «la censura no se ensañó con todos por igual, porque a Encina, Gil Vicente, Carvajal, F. de las Natas, Palau y Huete sólo se les reprobaron una obra a cada uno, mientras que a Torres Naharro se

le persiguió por el conjunto de su *Propalladia*, amén de ciertos lugares de la *Aquilana* y la *Jacinta*», y añade que la inclusión de las obras teatrales en la lista de libros prohibidos «no se limitó a una recogida poco eficiente de los textos, dado que hemos conservado ejemplares de casi todas las obras reprobadas» sino que «en otras ocasiones fueron más eficaces, como en el caso de la *Comedia La Sancta*, de la que la escueta noticia de su lugar de impresión –Venecia– que proporciona el *Índice* de Quiroga en 1583 es casi la única noticia que nos ha quedado de ella» [2003: 538-539].

Algunos dramaturgos sortearon con habilidad ese bloqueo: Juan Timoneda, por ejemplo, es un caso muy curioso. Librero y editor –recordemos que fue quien publicó a dramaturgos como Alonso de la Vega, Vergara o Lope de Rueda–, y autor él mismo de varias obras dramáticas religiosas, se dio cuenta de que su negocio requería aguzar el ingenio y reescribió varias obras para que su impresión no fuese censurada; sus palabras a este respecto dan muchas claves del problema de la censura en el Renacimiento:

Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fue posible) ponellas en orden y sometellas baxo la corrección de la Sancta Madre Yglesia. De las quales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope havrán oydo. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva [...] después de yr las a hazer leer al theólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiessen ser impressas, y por fin y remate el depósito de mi pobre bolsa.

En prácticas como estas reside, según Canet, la explicación de la ausencia en las comedias y *pasos* de Lope de Rueda (piezas corregidas

por su amigo Timoneda) «de personajes como el clérigo, tipo ridículo tan del gusto de las farsas del teatro anterior (Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Jaime de Huete, etc.), de las prostitutas y alcahuetas (procedentes de la comedia humanística y celestinesca) o la aparición de un lenguaje bastante comedido en tipos sociales de tan baja estofa como los rufianes» [2003: 441].

Se trata de una cuestión crucial, que afecta también a la gestación y desarrollo del teatro nacional en lo que tiene de ruptura o discontinuidad. Conocemos aisladamente otros episodios muy significativos, como el de algunos autores de comienzos del siglo XVII (Pérez de Montalbán, el propio Lope de Vega) que tuvieron obras censuradas y mandadas recoger en algún momento (a veces bastante posterior), pero en general es un asunto muy poco estudiado, y no precisamente porque la censura bajara la guardia. Muy al contrario, los mecanismos de control se multiplicaron y, sobre todo, se sofisticaron en el siglo XVII. Ángel Alcalá apuntaba que la actitud antiteatral del siglo XVI

se mantendrá, aunque con menor intensidad, frente a relevante producción teatral del Siglo de Oro y se hará ostentosa, aunque no valiéndose de las armas peculiares del Santo Oficio, en la continua discusión que teólogos y moralistas alimentaron sobre la licitud o ilicitud del teatro, mas llegó al paroxismo con numerosas prohibiciones de comedias y sainetes a lo largo del siglo XVIII. Por otra parte, algunas obras teatrales escritas en el XVI y XVII por autores como Belmonte Bermúdez, Jerónimo de Cáncer, Godínez, Pérez de Montalbán, Lope de Vega y otros, fueron condenadas a extinción, no sólo a expurgo, en los tres últimos Índices de la Inquisición española, los de Valladares/Marín (1707), Pérez de Prado (1747), y Rubín de Ceballos (1790 y 1805). [2001: 91]

Por ello en nuestro estudio abarcamos la censura del teatro español desde sus orígenes hasta las prohibiciones de autos sacramentales y comedias de santos decretadas en el siglo XVIII, ya que en el periodo de la Ilustración continuaron las prohibiciones inquisitoriales (y de otro tipo) de obras teatrales.

En 1980 publicó Antonio Márquez su monografía sobre *Literatura e Inquisición*, un libro que sigue siendo una referencia fundamental todavía hoy para investigadores y curiosos. Se cifra ahí en ochenta y dos el número de escritores y libros incluidos en los índices de obras prohibidas, estimación que fue considerada escasa por Alfredo Vilchez a causa de «la no consideración de algunos ensayistas de las obras religiosas, personales o históricas como propiamente literarias», ya que «hay obras en los Índices que llevan expreso el género literario al que pertenecen, y no han sido incluidas». Así, Vilchez señala los siguientes e importantes fallos:

[El Índice de Valladares] y su referencia en la obra tantas veces citada de Antonio Márquez, fue una de las razones que nos impulsaron a iniciar este trabajo, porque no entendíamos, y seguimos sin entender, cómo en nota de la página 238 dice que llega solo hasta la letra K, mientras que, no solo hemos encontrado el segundo volumen –de la L a la Z–, sino que él mismo lo cita en la página 251, n.º 8. [1986: 1]

Entre los ejemplos de olvidos aducidos por Vilchez hay varios de género dramático: «el drama de Bellosartes o Fernández de Ávila, el sainete *Juanito*, la comedia *La madrastra*» [1986: 14].

Es cierto que, para el asunto que nos ocupa, resulta el de Márquez un trabajo de alcance muy limitado, pues del teatro se ocupa muy

tangencialmente³⁴: tiene un capítulo dedicado a la censura inquisitorial del teatro renacentista y otro sobre «Escritores inquisidores y viceversa», donde se dedican cuatro páginas a Lope de Vega. Aunque esta obra ofrece, con gran clarividencia por parte del autor, muchos apuntes e ideas interesantes y aprovechables, la mayoría le parecieron a Márquez de tal envergadura que decidió no acometerlas, deteniéndose justo en el punto en que anuncia una de las grandes preguntas pendientes: si parece claro que el teatro censurado por la Inquisición en el siglo XVI es muy crítico y realista, ¿puede decirse lo mismo del teatro posterior?

Se desconoce el efecto que sobre los escritores de las siguientes generaciones pudo tener la enmienda o expurgación de una obra por la Inquisición, pero sí sabemos que ellos no figuran en los índices. Un estudio comparado de ambos grupos y de las respectivas prohibiciones específicas, apuntaba Márquez, «seguramente sería una gran contribución a la Sociología del Teatro y de la Inquisición. Solamente un estudio de este género podría justificar la continuidad o discontinuidad del teatro español en relación con la Inquisición» [1980: 198].

Y es, en efecto, uno de los puntos cruciales que se pueden abordar a través de los diferentes documentos que permitirían resolver esta cuestión y asentar una cierta periodización. Como decía Edward Wilson tras analizar la censura de dos obras de Calderón de la Barca (*Las armas de la hermosura* y *La inmunidad del sagrado*), «vayan estos dos casos como demostración de que las comedias del XVII pueden

ser estudiadas como documentos históricos». Y hablando de los libros teatrales, reclamaba

una investigación seria de cómo se aprobaban los libros durante el siglo XVII [cuyas licencias y aprobaciones] a veces son de una sequedad reglamentaria. Otras veces loa el aprobante el libro en términos entusiastas. Casi llegamos a sospechar que los mercaderes de libros e impresores solicitaban la ayuda de personas amigas para hacerles este favor [...] Una nueva investigación bibliográfica de la colección completa, podría echar nueva luz sobre la divulgación literaria de aquellos años. [1967: 161].

También alude a esa necesidad Fermín Reyes Gómez en su monografía sobre *El libro en España y América*, cuyos dos volúmenes abordan la legislación sobre libros y todo lo tocante a la censura entre los siglos XV-XVIII, aportando una documentación muy exhaustiva. Sin embargo, la atención dispensada al teatro y a sus aprobaciones, censuras y prohibiciones, es también bastante escasa. La literatura en general, y el teatro en particular, quedan muy dispersos a lo largo de esta extraordinaria obra. Las palabras del propio autor a este respecto clarifican los motivos de estas ausencias:

Pero son dos las vertientes del teatro, de la que nos interesa reflejar una: la representación y la publicación. De la primera prescindiré en la medida de lo posible porque supondría otra monografía. Me centraré en los problemas que tuvieron las comedias como productos librarios. [2000: 292]

Reyes dedica a este asunto algunas páginas, pero creemos necesario profundizar más en aquello que aborda someramente (lo relativo a las censuras de los libros de comedias)

³⁴ Además, señalaba Ruano de la Haza, «es inadecuado, ya que se limita a los procesos inquisitoriales y no menciona las censuras teatrales» [1989: 201].

e intentar llevar a cabo después ese estudio sobre las censuras de representación al que renuncia expresamente. Por ello hemos querido realizar una reconstrucción histórica basada en un exhaustivo trabajo documental que arroja un nutrido censo de obras y autores implicados en problemas de este tipo y nos permite establecer los efectos de la censura sobre la actividad teatral. Atenderemos, pues, a esta vertiente escénica (a partir de los datos que nos ofrecen los manuscritos de representación) pero veamos antes cuál era la situación respecto al teatro impreso.

9. EL TEATRO IMPRESO Y LA LEGISLACIÓN SOBRE LIBROS

La circulación de libros durante los Siglos de Oro estaba limitada a aquellos que hubieran sido impresos tras recibir la pertinente licencia. Existía la obligación de que figuraran, entre los preliminares del libro, los textos de sus *aprobaciones* y *licencias*, documentos legales que daban fe de que no había nada inconveniente en ellos³⁵.

Un libro medio del siglo XVII llevaba ya, además de otros muchos elementos, los siguientes: «aprobación o aprobaciones dimanantes de la autoridad civil; licencia de la autoridad civil; aprobación o aprobaciones dimanantes

de la jerarquía eclesiástica; licencia de la jerarquía eclesiástica; aprobación o aprobaciones de superiores del clero regular cuando el autor es súbdito suyo; licencia de la Orden religiosa, en el caso anterior»³⁶.

No era así, sin embargo, en los primeros tiempos de la imprenta en España, cuando generalmente no se reproducían las licencias en los libros y no había pruebas de que se hubiera cumplido ese requisito, más allá de la aparición ocasional de la fórmula «Con licencia» sin más detalles. La legislación española sobre impresos (a cuyas pragmáticas, enmiendas y adenda de los diferentes monarcas nos iremos refiriendo a continuación) fue recogida en el Libro VIII (títulos XV-XVIII) de la *Novísima recopilación de las leyes de España dividida en XII libros. En que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775 [...] mandada formar por el señor don Carlos IV* (Madrid, 1805-1807; en adelante *Novísima recopilación*), y ha sido extractada y analizada minuciosamente por Reyes Gómez en *El libro en España y América*.

El origen de la intervención del Estado sobre la circulación de libros —es decir, de la censura— hay que buscarlo en 1502, cuando los Reyes Católicos dieron en Toledo una pragmática en virtud de la cual no podía imprimirse

³⁵ Señala Simón que «se usan indistintamente ambos términos, sin diferencia de matiz alguna [...] el nombre más utilizado es el de ‘Aprobación’, aunque también sea corriente el de ‘Censura’ y en Méjico los de ‘Parecer’ y ‘Sentir’. Entre las excepciones, puede anotarse la denominación de ‘Censura panegírica’ que puso el Maestro José de Valdivielso a la emocionada apología al Fénix colocada al frente de la *Fama póstuma de Lope de Vega*, recopilada por Pérez de Montalbán» [2000: 151-152].

³⁶ Para un estudio minucioso de las partes integrantes del libro del Siglo de Oro, desde la portada al colofón y pasando por los preliminares, láminas e índices («hasta veinte elementos superpuestos» podía tener), véase Simón Díaz [2000: 55 ss.].

ninguno sin la correspondiente licencia³⁷, concedida tras un análisis del contenido por las siguientes autoridades: los presidentes de las audiencias de Valladolid y Granada, los arzobispos de Toledo, Sevilla y Granada, o los obispos de Burgos y Salamanca, «de acuerdo con la división territorial establecida en la propia pragmática, quedando así equiparadas para este fin autoridades religiosas y civiles» [Marsá, 2001: 24]. Se trata, como enfatiza con entusiasmo Sierra Corella, de «la que con propiedad pudiéramos llamar carta magna de la censura literaria total, es decir, religiosa y gubernativa, moral y política, previa y represiva». La carta para los libreros e impresores fue firmada y promulgada el 8 de julio de 1502 por los Reyes Católicos,

sin hacer en ella distinciones entre censura gubernativa y censura literaria eclesiástica, distinciones que sólo ocurren aquí a fines del siglo XVIII, con la aparición de la mal llamada libertad de imprenta. Hasta entonces, la censura de las publicaciones y escritos tiene en España carácter de unidad, pues el poder y la facultad de ejercerla residen fundamentalmente en el Consejo Real y están adecuados a la defensa del imperio español, que necesariamente tenía que ser católico; toda la vigilancia sobre los libros y papeles, publicados o por publicar, viniera de donde viniera, estaba encaminada al mismo fin, que era la exaltación de la fe católica y la grandeza, defensa y unidad de la patria española. [1947: 78]

El incumplimiento de la pragmática de los Reyes Católicos acarrearba la quema de los libros «en la plaza pública de la ciudad, villa o lugar» donde se hubieran imprimido o vendido y el pago del «precio que hubieren recibido»

más «tantos maravedís como valieren». Se encomendaba a los prelados que

con mucha diligencia hagan ver y examinar los dichos libros y obras, de cualquier calidad que sean [...] y las que fueren apócrifas y supersticiosas, y reprobadas, y cosas vanas, y sin provecho, defiendan que no se impriman [...] y si es lectura auténtica o aprobada, y que se permita leer, y que no haya duda y siendo tal, den licencia para imprimir y vender, con que después de impreso primero lo recorran para ver si está cual debe [...] y al dicho letrado hagan dar por su trabajo el salario que justo sea, con tanto que sea muy moderado, y de manera que los libreros, e impresores, y mercaderes, y factores de los dichos libros que lo han de pagar, no reciban en ello mucho daño.

Señala Simón Díaz que «el cumplimiento de esta obligación apenas si suele reflejarse con la fórmula “Con licencia” en la portada o en el interior, sin precisar casi nunca quién la otorgó en concreto, y siendo muy rara vez hecho público el informe del censor» [2000: 19].

A mediados de siglo otorgaron Carlos V y el príncipe Felipe [II] una disposición (La Coruña, 1554) en la que se advertía que había que examinar «con todo cuidado» los libros antes de dar sus licencias porque

somos informados que, de haberse dado con facilidad, se han impreso libros inútiles y sin provecho alguno y donde se hallan cosas impertinentes. Y bien así mandamos que en las obras de importancia, cuando se diere la dicha licencia, el original se ponga en el dicho Consejo, porque ninguna cosa se pueda añadir o alterar en la impresión. [*Novísima recopilación*: III, 123]

³⁷ Destaca Simón Díaz que «un año antes de que los Reyes Católicos encomendaran a diversos preladados una función interventora en esta materia, el Papa [Alejandro VI] había proclamado el derecho y el deber de la Iglesia a ocuparse de ella» [2000: 35].

Se refiere esta nueva ordenanza al Consejo Real, al que quedaba reservada en exclusiva, a través de la Secretaría de Justicia, la facultad de dar licencias de impresión para separar el poder civil del eclesiástico, que había establecido un control en paralelo: «ya en esta fecha la Iglesia actuaba de forma decidida por cuenta propia en el asunto», dice Simón Díaz [2000: 21]. La orden fijaba que «las licencias que se dieran para imprimir de nuevo algunos libros, de cualquier condición que sean, se den por el Presidente y los de nuestro Consejo y no en otras partes». En cuanto a la licencia eclesiástica, a partir de este momento sería encomendada, en Castilla,

a cada uno de los obispos, misión que se delegará en el Vicario General de la diócesis (en los libros suele aparecer el texto de la autorización eclesiástica precedido de la fórmula *Licencia del Ordinario*). En Barcelona solía firmar las licencias el Obispo, mientras que en Valencia es frecuente encontrar la firma del Patriarca San Juan de Ribera. [Marsá, 2001: 30]

En 1558, el ya rey Felipe II dictó una pragmática en Valladolid (firmada el 7 de septiembre por su hermana doña Juana de Austria, gobernadora del Reino) que establecía novedades importantes. Ante la difusión del protestantismo y la propaganda de todo tipo de materias deshonestas por medio de «muchos libros en latín y en romance y otras lenguas, en que hay herejías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra nuestra Santa Fe Católica y Religión», las medidas de los Reyes Católicos en 1502 aparecían claramente insuficientes a los

ojos del nuevo monarca, que dispuso penas de muerte y embargo para evitar su incumplimiento. Simón Díaz señala que «quizá lo más llamativo y nuevo era el extraordinario rigor de las sanciones, que por su exageración resultaron inaplicables en la práctica, si bien otras similares fueron llevadas a cabo, como es bien sabido, en varios puntos de Europa contra profesionales del ramo» y puntualiza que, aunque se ha supuesto que esta pragmática quedó en suspenso al año siguiente, «la hipótesis se debe a la incorrecta interpretación del título de una portada. En cualquier caso, lo evidente es que el régimen aquí establecido perduró en lo esencial durante cerca de dos siglos» [2000: 22-23].

Felipe II, a pesar de mantener la facultad de conceder licencias en manos del Consejo Real, dispuso que la labor de control de los libros la realizara la Inquisición por encargo suyo:

Ningún librero ni mercader de libros [...] traiga ni meta ni tenga ni venda ningún libro ni obra impresa o por imprimir de las que son vedadas y prohibidas por el Santo Oficio de la Inquisición [...] so pena de muerte y perdimiento de todos sus bienes. [*Novísima*, título XVI, ley III]

Marsá destaca que «no se dejó nunca en manos de la Inquisición» el trámite de la censura eclesiástica previa a la obtención del permiso para publicar una obra, sino que había dos actuaciones paralelas y no siempre concordantes³⁸:

por un lado, el control de los censores eclesiásticos que concedían las aprobaciones a las obras

³⁸ Sierra Corella, muy preocupado en enfatizar la unidad de los criterios de actuación de las instituciones, salía al quite de este asunto: «No se crea, sin embargo, que existió pugna entre el Real Consejo y el Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición, o que este último estaba subordinado al Real como una mera dependencia, pues tenía la autonomía necesaria y suficiente en las materias que eran de su directa

que se podían imprimir; por otro, el control de los censores de la Inquisición, que actuaban sobre obras que tenían licencia de impresión, y con frecuencia, sobre obras ya impresas y en circulación. Aparentemente hay que pensar que, a juicio de los inquisidores, los preladados serían muy indulgentes a la hora de aprobar los libros, ya que cada vez con mayor frecuencia los miembros del Santo Oficio desautorizaban al censor eclesiástico, al condenar y retirar títulos permitidos por éste. [2001: 31]

Un libro ya autorizado con la licencia del Consejo Real (es decir, que hubiera pasado lo que Vílchez Díaz llama «censura preventiva») podía, en efecto, ser prohibido *a posteriori* por la censura de la Inquisición («censura represiva») en cualquier punto de su trayectoria: desde la propia impresión en el taller o mucho tiempo después de su venta; para ello, se valían los miembros del Santo Oficio de los *Índices de libros prohibidos*, una herramienta fundamental para la censura teatral ya desde el siglo XVI³⁹. Los *índices*, promovidos en Europa por la Curia Romana en la década de los 1540 (La Sorbona, 1542, 1544 y 1547; Universidad de Lovaina, 1546 y 1550), se establecen en España gracias a esta pragmática de Felipe II.

La Inquisición española, «con el respaldo de los reyes, mantuvo su independencia respecto a los *Índices* promulgados por Roma y produjo sus propios catálogos, en los que prohibió obras no condenadas por Roma y autorizó otras prohibidas por la Congregación Romana», señala Marsá, quien añade que, aunque seguramente hubo alguno anterior⁴⁰,

el índice inquisitorial español más antiguo que conocemos data de 1551 y fue elaborado por orden del inquisidor general Fernando de Valdés. Se basa en el de Lovaina de 1550, incorporando una lista suplementaria de «Libros reprobados en lengua castellana». [2001: 33-34]

Las prohibiciones ahí recogidas se dirigen contra traducciones de la Biblia, obras de brujería y nigromancia, y libros de autores árabes y judíos, fundamentalmente. Tras la pragmática de Felipe II, en 1559 se prepara el *Catalogus librorum qui prohibentur* por orden del inquisidor general Fernando de Valdés⁴¹. Señala Vílchez Díaz que el índice de Valdés es el primero unificado y que entre las causas directas de su confección se encuentra «la pro-

incumbencia, pero también gozaba de la protección y defensa del Real Consejo en todo lo que significaba autoridad civil, interior y exterior, completándose ambos Consejos con maravillosa armonía» [1947: 87].

³⁹ «La “censura represiva” corría a cargo de la Inquisición con, entre otros medios, sus índices, y, por cierto, teniendo amplio respaldo legal y real, pues incluso existía la pena de muerte para el que imprimiese sin estos requisitos» [Vílchez, 1986: 5].

⁴⁰ En efecto, parece que en 1545 «un tal Dr. Moscoso, entre otros» visitó librerías en busca de libros heréticos y elaboró un informe a partir del cual se preparó un catálogo de obras prohibidas que se distribuyó entre los inquisidores en copias manuscritas: «Este catálogo, hoy perdido, lo consideran algunos como el primer índice español de libros prohibidos, no tanto por lo que tiene de lista coyuntural (quizá hubo otras anteriormente) sino por haber sido compilada después de una inspección en el mercado del libro, llevada a cabo, con mandamiento oficial, por el Dr. Moscoso» [García Villoslada, 1980: 185].

⁴¹ Transcripciones y análisis de los índices pueden verse en Sierra Corella [1947] y, de forma mucho más completa, en Martínez de Bujanda [1984 y 1993]. A propósito de los ejemplares de una edición de este importante índice de 1559, por ejemplo, corrige Martínez de Bujanda ciertas imprecisiones del clásico estudio de Sierra: «considère cette édition comme la première, et celle de 72 pages comme une deuxième édition augmentée. La réalité est tout à fait contraire. L'édition princeps est celle de 72 pages, et celle de 56 pages est une deuxième édition légèrement modifiée» [1984: 115-116].

mulgación del Índice romano de Paulo IV, que no era muy favorable a España, por lo que se pensó en editar un Índice con mayor autonomía» [1986: 7].

El antes citado padre De la Pinta estudió los «Aspectos de la Inquisición española bajo la administración del arzobispo don Fernando de Valdés» en un trabajo recogido en sus *Cinco temas inquisitoriales* donde se dan muchos detalles sobre el nombramiento de Valdés como inquisidor general en 1547, siendo Papa Paulo III, y sobre su labor «sin descanso en la investigación sobre el movimiento reformista», para concluir que

nunca sabrá valorarse adecuadamente el beneficio reportado a nuestro país por la Inquisición española defendiéndonos de la invasión heterodoxa y anti-humanista desatada en Europa contra los principios esenciales y la confesión religiosa que la modelaron [...] Don Fernando de Valdés, con unos cuantos inquisidores, fue capaz de realizar semejante empresa. [1970: 81-86]

El índice de Valdés contenía un *Catálogo de los libros en romance que se prohíben*, donde se incluyen por primera vez obras literarias, como el *Lazarillo*, las novelas de Boccaccio, los poemas de Jorge de Montemayor y las obras teatrales que hemos mencionado más arriba:

Uno de los resultados de la depuración de lecturas que impuso el Índice de Valdés fue la eliminación por contacto de libros que, no siendo espirituales, podrían, sin embargo, ser examinados con sospecha desde la mojigatería o el miedo desconfiados de sus dueñas o de sus censores. El silenciamiento en los inventarios de determinados libros y, en su grado más extremo, el emparedamiento o la destrucción serían resultados del deseo más extremo de esconder [...] El biblioclasmo indiscriminado o por contacto eliminó de las bibliotecas determinados libros

de «entretenimiento», buena parte de la ficción. [Cátedra y Rojo, 2004: 168]

A algunas de las obras teatrales prohibidas por el índice de Valdés se refirió Menéndez Pelayo, por supuesto para quitarle importancia a sus efectos («esta prohibición no estuvo en vigor más que *trece años*») o a las propias obras («a nadie podía importar la prohibición de obscuras farsas como la *Tidea* y la *Tesorina*), y destacaba también don Marcelino que la efectividad del control censor a través de los índices era más que dudosa, al menos en el caso de las obras que ofrecían un reclamo más atractivo para los lectores:

Resultaba de todo punto ineficaz, puesto que la *Propaladía* seguía reimprimiéndose fuera de España, y aparte de los ejemplares que de contrabando pudieran penetrar, estaba por lo menos al alcance de los innumerables españoles que andaban por Italia, Alemania y Flandes. Lo mismo acontecía con el *Lazarillo de Tormes*, y con las obras de Cristóbal de Castillejo, próximo pariente de Naharro en la malicia y el gracejo. La Inquisición transigió hábilmente, levantando en un mismo año el entredicho de estas tres joyas de nuestra literatura, y encargando su corrección a la experta pluma del cosmógrafo y gramático burgalés Juan López de Velasco. [1900: lxxvi-lxxvii]

Sus efectos, sin embargo, se dejaron notar durante bastantes años; ese miedo del que hablaban Cátedra y Rojo en la cita anterior no debería ser menospreciado, a juzgar por los datos objetivos relativos a los inventarios de librerías y bibliotecas:

Sólo a partir de los años setenta empezamos a ver que los distintos valores que hemos manejado empiezan a ascender. Con la sequedad de los números, cuadra bien un proceso de recuperación de lecturas, al principio tímido [...] en los inventarios inmediatamente posteriores a 1559 y

hasta los primeros setenta la mayoría de las bibliotecas son significativamente reducidas. Es, por ejemplo, evidente la presencia de muy pocos libros. Son los supervivientes de la aplicación estricta de la purga del Índice o de la auto-censura [...] los naufragados en esa terrible biblioteca de papel o cárcel perpetua bibliográfica que es el Índice. [2004: 140-141]

La Inquisición española pidió, para la redacción de los índices, la colaboración de miembros de las universidades e intelectuales como clérigos y teólogos, aunque no participaron literatos [Márquez, 1980: 154-157]. Pinto Crespo señala que «la participación de las universidades de Salamanca y Alcalá en la actividad censoria fue importante durante en el siglo XVI» y que esto puede expresar «tanto colaboración como coerción, pero en todo caso es indicativo del desarrollo de un clima intelectual en el cual tendían a fundirse los valores propugnados por la Inquisición y los aceptados por la Academia». Con respecto a la centuria siguiente, afirma incluso que el papel jugado por la censura en el siglo XVII fue tan determinante que «se empezó a inmiscuir en los problemas de escuela y contribuyó a la fosilización de las universidades [...] pervirtiendo los propios hábitos intelectuales, al contraponer la autoridad institucional a la *auctoritas* académica» [1989: 184-188 y 191]. Fueron los jesuitas quienes abanderaron la redacción de los índices, resultando muy notable la influencia de Juan de Mariana en la doble lista preparada por Quiroga (1583 y 1584) y la de Juan de Pineda en las de Sandoval (1612) y Zapata (1632).

La primera de ellas está considerada el índice español más importante del siglo XVI. Elaborado a partir del Catálogo de Trento (1564) por orden del cardenal Gaspar de Quiroga, el *Index et catalogus Librorum*

prohibitorum de 1583 era una lista de síntesis de las prohibiciones de los principales catálogos europeos (ordenados alfabéticamente y también por el idioma en que estuvieran escritos, del latín al alemán pasando por la mayoría de lenguas romances), acompañada por un índice expurgatorio (*Index expurgatorium*, 1584). Colaboraron en su confección teólogos de la Universidad de Salamanca y, como decíamos, el padre Mariana. Son dos las principales novedades aportadas por el índice de Quiroga:

Primero, una lista preliminar de reglas que clasificaban las distintas categorías de textos censurados, y segundo, un principio de discriminación plasmado en las reglas tercera, quinta y undécima, que eximían de condena absoluta aquellos textos en los que la herejía fuese un elemento ocasional y secundario. Tales obras se permitían con tal de que se tachasen los pasajes culpables, señalados en la parte expurgatoria del Índice. Aunque el Índice de Quiroga repite todas las prohibiciones de libros en romance del de Valdés, y les añade muchas más, no aumenta la lista de libros de entretenimiento prohibidos en 1559, e incluso la matiza de modo importante al permitir la lectura de cuatro que ya habían salido en versiones expurgadas: el *Decamerón*, el *Lazarillo de Tormes*, la poesía de Castillejo y la *Propalladia* de Torres Naharro [...] Hay quienes han calificado el Índice de Quiroga de «tolerante», por el principio de discriminación que introdujo y por su actitud aparentemente permisiva ante los libros de entretenimiento [...] el Índice de Quiroga se desentendió de la regla VII del Índice del Concilio de Trento. Esta regla condenaba la literatura obscena, y permitía, dentro de esta categoría, solamente los clásicos antiguos «propter sermonis elegantiam», con tal de que se estudiasen en griego o en latín y jamás se leyesen a los niños. [Close, 2004: 29-30]

En un trabajo complementario del anterior, se remitía Close, entre otros estudiosos, a Peter Russell y sus investigaciones sobre el Concilio de Trento y la literatura profana [1978], donde se pronunciaba en el sentido de que la

Inquisición española siempre adoptó una postura marginal frente a la literatura de creación y que, en el fondo, se mostraba indiferente hacia todo aquello que no comportara un error heterodoxo o no supusiera una burla del clero y del culto religioso:

El objeto principal del artículo de Russell es rebatir la opinión de Américo Castro de que el Concilio de Trento y, en consonancia con él, la Inquisición española, estaban interesados en hacer que la literatura profana contribuyera activamente a propagar los valores de la Contrarreforma. Por cierto, el Santo Oficio, aunque sí colaboró con la Iglesia Católica en su ya mencionada campaña educativa, no se propuso tal objetivo, porque no formaba parte de su cometido propio y específico, que era el de combatir la herejía. No obstante, no es exacto que la baja prioridad que daba al control de la literatura profana fuese señal de indiferencia, ni que se desentendiese de la famosa regla VII. [Close, 2003: 278]

Más allá de la mayor o menor tolerancia, como señalan Cátedra y Rojo, «las repercusiones del Índice de Quiroga son mucho menores, pues que el control de la edición, la auto-censura y otros procedimientos personales estaban mucho más al orden del día. Peor hubiera sido, por ejemplo, que se llevaran a efecto posturas recalcitrantes de frailes como Arce y otros comentaristas de la prohibición canónica, para quienes casi todos los libros, y sobre todo los profanos, eran sospechosos» [2004: 146].

Además de listas de libros o autores prohibidos en su totalidad, a partir del *índice* de Quiroga (1583 y 1584) aparecieron índices expurgatorios que señalaban páginas o párrafos que debían ser modificados o eliminados de libros que, en su conjunto, se salvaban de la quema. Fue, al parecer, una propuesta de Benito Arias Montano, «quien utilizó esta

modalidad en el Índice que redactó en 1570-71, a petición de Felipe II, para expurgar las librerías y bibliotecas de los Países Bajos. Este doble índice, que no es inquisitorial sino real, fue impreso en los talleres de Plantino, con el título de *Index librorum prohibitorum* de 1570, con su complemento, aparecido en 1571, el *Index expurgatorius Librorum qui hoc seculo prodierunt*» [Marsá, 2001: 33].

Para frenar el fervor popular por las obras prohibidas, la Inquisición ideó las versiones expurgadas o *castigadas*, fórmula detrás de la cual se escondía también el objetivo de que los beneficios no fuesen a parar a las prensas extranjeras. El procedimiento consistía en encargar a ciertos especialistas que las podasen para hacerlas aceptables, moralmente correctas.

En ocasiones la Inquisición levantó la mano con el paso del tiempo ante las obras de un autor tan perseguido como Torres Naharro. En un índice expurgatorio preparado en Amberes, en 1571, por un grupo de teólogos agrupados junto a la figura de Arias Montano, se suavizó algo el «anatema lanzado contra el autor y su obra», aunque cercenando los pasajes de la *Propalladia* más obscenos o anticlericales, es decir, «sin deponer por un momento su cuidado de la salud espiritual de los lectores de aquellas obras prohibidas» [García Bermejo, 2003: 539]. La versión *castigada* apareció en 1573, junto con el *Lazarillo*, pero el del tribunal inquisitorial, es decir, el *Lazarillo de Tormes* que, «por comisión y mandado de la Santa Inquisición», expurgó Juan López de Velasco «para tranquilidad de precoces conciencias tridentinas» [Santonja, 2000: ix]. También en el caso de la *Propalladia* y otras obras de Torres Naharro las intervenciones censoras se encaminaron a eliminar las alusiones satíricas

anticlericales y las obscenidades [Gillet, 1943-1951: I, 54-71]. Este López de Velasco explicaba así las razones para la preparación de estas versiones *castigadas*:

viendo que [obras tan dignas de conservarse en nuestra lengua como] las de Castillejo [...] y la *Propaladia* de Torres Naharro, obra singular y extremada en el donaire y gracia de la lengua, aunque estaban prohibidas en estos reinos e imprimían de ordinario en los extranjeros, por que aquello cese [...] con licencia del Consejo de la Santa y General Inquisición y de Su Majestad, se han reformado y limpiado de todo lo que pareció ser de inconveniente, procurándolas dejar en forma que honestamente se puedan leer por cualesquier personas que sean.

A pesar de las suavizaciones de la acción censora y de las versiones expurgadas, las dificultades para los escritores no desaparecieron y seguían prohibiéndose *in totum* algunas piezas: en 1588 la Inquisición prohibió el auto sacramental *La confusión de San José*, escrito por Juan de Quirós para el corpus madrileño de ese año, por contener pasajes muy controvertidos en torno a las dudas y celos de José sobre la concepción de María.

Los siguientes índices españoles aparecieron ya en el siglo XVII, manteniendo la doble relación de prohibidos/expurgados. En 1612, con un suplemento de 1614, se publicó el de Sandoval, donde las autores y obras se clasifican en tres grupos «según el tipo de delito en que han incurrido (herejía, impiedad, anonimia), aunque se mantiene el orden alfabético. Las obras se citan por la lengua en la que fueron escritas: en primer lugar títulos en latín, luego en castellano y al final en otras lenguas» [Marsá, 2001: 35]. Recuerda Close que este índice de Sandoval subsanaba la omisión de la regla VII del Índice del Concilio de Trento,

cuyo objetivo era «eximir de prohibición absoluta los libros obscenos que, por su elegancia estilística, pudiesen ser de provecho para fines pedagógicos» [2004: 30].

En 1632 apareció el de Zapata, un índice más informativo acerca de las complejidades de la heterodoxia, donde se daba una serie de indicaciones sobre la interpretación de las prohibiciones, se incluían algunos datos sobre los autores totalmente prohibidos (nacionalidad, creencias) y se fijaba un único orden alfabético en el que se mezclaban las obras prohibidas y expurgadas, en lugar de dos listas separadas. Pinto Crespo lo interpreta de la forma siguiente:

Con ello no hizo sino sancionar el nuevo sentido del expurgatorio. Concebido inicialmente para librar ciertas obras de una prohibición completa, ahora permite colocar en el Índice ciertas obras y autores que nunca hubieran sido puestos en él por ser de probada ortodoxia. Autores como Cayetano, Tomás Moro, Alfonso de Castro, Francisco de Vitoria o Suárez, por mencionar sólo a los más conocidos, aparecen en estos índices del XVII. Se imponía así la opinión de los censores más rigoristas, que eran partidarios de que en los Índices se recogiesen todas las proposiciones censurables, aunque fuesen de autores católicos. [1989: 191]

En 1640 y 1667 se publicaron los de Antonio Sotomayor, volúmenes ya de más de mil páginas que, frente a las cincuenta y nueve que tenía el de Valdés (1551), evidencian el enorme incremento del número de obras citadas como prohibidas y dan buena muestra de la evolución de las ideas en la época dorada de nuestra literatura. Sin embargo, en comparación con las muchas de contenido religioso, es bastante pequeño el porcentaje de obras literarias presentes en los índices, y muchas de ellas

pasaron el filtro de la censura sin mayores problemas a pesar de contener pasajes atrevidos o subidos de tono. A los nombres y títulos ya mencionados como prohibidos cabría añadir, entre los clásicos, a Quevedo, *La Celestina* y alguna frase aislada del *Quijote*⁴², amén de los dramaturgos mencionados.

La periodicidad habitual en la publicación de los índices, que se mantuvo bastante estable, se vio truncada durante «un periodo en el cual el celo censor de la Inquisición se acentuó y en el corto intervalo de ocho años se promulgaron dos Índices, el de 1632 y el de 1640» [Pinto Crespo, 1989: 183]. Según Menéndez Pelayo, la promulgación de dos índices en tan corto espacio de tiempo se debió al rigor del inquisidor general Sotomayor; pero, en opinión de Pinto,

no se trataba de celo ni de rigor, sino de descontento de frailes. El Índice de 1640 se promulgó para corregir al anterior, que fue criticado severamente. Un dominico de Toledo abrió el fuego con un memorial que alcanzó cierta difusión y fue seguido por otros frailes que encontraron en el Índice algunos de sus ilustres predecesores en la orden. [ibíd.]

La pragmática de 1558 había introducido otras novedades que dieron lugar a cambios incluso en la apariencia externa del libro y que estuvieron vigentes hasta el siglo XIX: la obligación de presentar el libro impreso al Consejo para cotejo con el original –fuera un manuscrito o una edición anterior– al que se dio la licencia («para que después no se pudiera imprimir en otra manera y con otras cosas de las que fue-

ron vistas y examinadas») y la obligación de que aparecieran al principio la licencia y otros datos («el nombre del autor y del impresor y lugar donde se imprimió»). Si no había inconveniente para la impresión del libro, es decir, si el censor daba su *aprobación*, se le otorgaba la *licencia de impresión* y se devolvía el original firmado por un escribano del Consejo, iniciándose un proceso que Marsá resume así:

el impresor procedía a su impresión, dejando para más tarde la portada y los preliminares. El texto recién impreso era presentado de nuevo al Consejo para que el corrector comprobara que se ajustaba fielmente al texto original, que tenía la firma del Consejo, quedando reflejadas en la *Fe de erratas* [...] el Consejo fijaba también la *tasa*, o precio al que debería ser vendido el libro, de acuerdo con el número de pliegos que ocupaba el texto. El impresor podía entonces completar su trabajo con la impresión de los preliminares, en los que debía incluir tanto la aprobación y la licencia como la tasa, así como el privilegio si lo había, y la portada, donde estaba obligado a hacer constar el lugar y el nombre del impresor (como veremos, hasta 1627 no será obligatorio hacer constar también en ella el año de impresión). [2001: 25-26].

Como ya estudiara Jaime Moll [1979], las consecuencias de estas disposiciones sobre el aspecto del libro fueron muchas y curiosas: por ejemplo, la foliación o paginación se inicia al comienzo del texto propiamente dicho, así como la serie alfabética de las signaturas (es decir, las letras o números que se ponían al pie de la primera página de cada pliego para guía del encuadernador); sin embargo, «la portada y los preliminares forman uno o varios

⁴² Todavía en los índices del siglo XIX se recogía la prohibición, decretada en el de Zapata (1632), de imprimir la siguiente frase del capítulo XXXVI de la Segunda Parte: «Las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tiene mérito ni valen nada».

pliegos, que aparecen normalmente sin foliar y con signaturas independientes del resto de la obra, utilizando para ello asteriscos, calderones, cruces, etc., lo que necesariamente ha de ser así al haber sido compuesto con posterioridad al cuerpo de la obra» [Marsá, 2001: 26].

El incumplimiento de la normativa de esta pragmática de 1558 –de la que solo estaban eximidos los breviarios, misales, libros de horas y de canto, y cartillas escolares– estaba castigado con la pérdida de bienes y el destierro perpetuo de Castilla, único reino al que afectaba esta legislación. Solo con la llegada de los Borbones se extendería a las coronas de Aragón (donde era el poder judicial, la Audiencia, quien daba la licencia tras consultar a la autoridad eclesiástica⁴³) y Navarra (cuyo Consejo Real no tuvo que observar las mismas disposiciones vigentes para Castilla hasta 1783). Este asunto fue muy polémico a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, puesto que, a pesar de que los libros procedentes de otros territorios hispánicos o del extranjero debían ser también revisados, algunos autores y editores trataban de evadir los trámites legales realizando las impresiones fuera del Reino de Castilla.

Felipe III quiso salir al paso de estas prácticas y en 1610 promulgó en Lerma una ley según la cual solo con una «especial licencia» podían llevarse a imprimir libros fuera del reino de Castilla y no podían introducirse o venderse en él sin permiso. Posteriormente, en 1627, reinando ya Felipe IV, se urgió a que se consignaran con exactitud los datos de imprenta:

«Y todo cuanto se hubiera de imprimir sea con fecha y data verdadera, y con el tiempo puntual de la impresión». Simón Díaz relata un caso literario bien curioso (al que nos hemos referido más arriba), ocurrido a propósito de *La Dragontea*, el poema narrativo de Lope de Vega que contaba la lucha contra el pirata inglés Francis Drake y «daba una versión llena de inexactitudes de los acontecimientos ocurridos recientemente en Panamá con motivo de la frustrada invasión inglesa» [2000: 23]. La obra fue publicada en 1598 en Valencia, después de haberse negado antes licencia de impresión en Madrid; tras denunciar el hecho el cronista real Antonio de Herrera y Tordesillas,

el monarca ordenó que se comprara y viera tal obra, dando origen a un expediente en el que las principales acusaciones se referían al falso protagonismo atribuido en aquellas heroicas jornadas a algunos personajes de la Capitanía General, en detrimento de la fama de otros, lo cual ocasionaría discordias entre las autoridades españolas de aquella tierra cuando allí se supiera, cosa que efectivamente ocurrió años después. [ibíd.]

El reinado de Felipe III no se distinguió precisamente por una administración ejemplar ni un ajustado cumplimiento de las leyes, «incluso de las que al punto de la censura literaria y de la imprenta se refieren», opina Sierra Corella, quien describe la situación a este respecto como de gran desbarajuste, emisión de abundantísimos papeles extensos y folletos impresos sin censura, «denominados ya vulgarmente *porcones*», anónimos, sin datos de imprenta, etc. Dicha situación, dice este

⁴³ «Cuando sólo se solicitaba la licencia, era muy frecuente que en los preliminares únicamente apareciera el nombre de la persona que la concedió, seguida de su título o cargo, a veces abreviado o con siglas, precedido de alguna fórmula simple como *imprimatur* u otra equivalente. Por el contrario, la licencia eclesiástica acostumbraba a imprimirse completa, así como la aprobación previa» [Marsá, 2001: 27].

apologista de la censura, «no debe atribuirse a rebeldía, sino simplemente a fácil cansancio, a pereza espiritual, que olvida o pasa por alto las leyes y normas con cualquier pretexto fútil o con miras egoístas o poco elevadas» [1947: 112]. No fue así, sin embargo, en el caso del teatro, al menos del teatro representado, sometido, como veremos, a un gran control a través de nuevas normativas censoras, ya que las comedias seguían siendo objeto de las más duras críticas por parte de los moralistas.

Durante el reinado de Felipe IV, además de establecerse mayores exigencias a la consignación de los datos de imprenta («todo cuanto se hubiere de imprimir sea con fecha y data verdadera, y con el tiempo puntual de la impresión: de forma que se pueda constar y saberse cuándo se hace, y lleve y contenga también los nombres del autor y del impresor»), también se intentó –a través de la pragmática de 1627, la más importante del siglo XVII– poner límites a la abundante publicación de libros «no necesarios o convenientes, ni de materias que puedan o deban excusarse, o no importe su lectura», puesto que proliferaban los impresos menores que se estampaban sin licencia, «cosas muy menudas y de pocos renglones» como cartas, panegíricos, apologías o sermones, pero también –dice la ley de Felipe IV– «discursos o papeles en materia de Estado ni gobierno y otras cualesquiera, ni arbitrios ni coplas ni diálogos». Sin embargo, advierte Simón Díaz que «cada vez con mayor frecuencia se reproducían sin licencia alguna los memoriales dados al Rey, en que se exponían opiniones acerca de asuntos políticos y regalías» [2000: 28]; en 1648 el Consejo acordó un auto para que no se imprimiese nada de esta índole sin licencia expresa de un Ministro Juez Superintendente (figura que sería el antecedente directo del

Juez de Imprenta del siglo XVIII, dice Reyes Gómez [2000: 317]).

Por su parte, Carlos II suscribió en 1682, en Aranjuez, una ley en la que se prohibía la impresión de libros que no hubieran pasado la censura y obtenido la licencia del Consejo, para evitar la circulación de obras, memoriales y papeles en que se tratara de temas políticos, ya que la preocupación por este tipo de asuntos era creciente a finales del siglo XVII.

El siglo XVIII arrancó con una resolución de Felipe V (de 1705) en la que ratificaba todo lo hecho hasta entonces en este campo pero añadía la prohibición de que se imprimiesen libros en casas particulares. En 1716 el Consejo dictó un auto que se ocupaba de la nueva situación en los reinos de Aragón, Valencia y Cataluña: «para la impresión o reimpresión de libros, se venga precisamente al Consejo a pedir licencia, en la conformidad que se acostumbra; sin que necesite los corrija el Corrector general de libros de esta Corte, por el perjuicio de las partes en la dilación, mayormente hallándose los autores en dichos reinos». Bastante relevancia tuvo una resolución de Felipe V publicada en marzo de 1745, en la que prohibía al Consejo autorizar las impresiones relacionadas con «materias de Estado», que se reservaba para sí el monarca («que los interesados que lo soliciten acudan a mi Real Persona con la súplica»).

Fernando VI intensificó la política restrictiva y, en 1749, preocupado por la facilidad con que aparecían «sátiras y cláusulas denigrativas del honor y estimación de personas de todas clases y de todos estados [...] abuso tan perjudicial y contrario a la caridad cristiana, a la sociedad civil y a la decencia con que se deben tratar los

negocios en los Tribunales», prohibió imprimir sin licencia el más pequeño papel, so pena de doscientos ducados y pérdida perpetua del oficio para el tipógrafo. Tres años después se aprobó el auto inserto del Juez de Imprentas (cuyo origen, como decíamos, hay que buscar en las disposiciones de Felipe IV), con unas minuciosas reglas que debían observar impresores y libreros «en que se rebasan muchas prohibiciones anteriores», señala Simón Díaz, quien añade que

de nuevo se prohíbe vender o introducir obras de romance escritas por naturales fuera del Reino, sin especial licencia, so pena de muerte y perdimiento de bienes. Novedad curiosa es la de permitir a los libreros la adquisición de bibliotecas particulares de fallecidos, hasta transcurridos cincuenta días de la muerte. [2000: 31]

Con el reinado de Carlos III, monarca deseoso de «fomentar y adelantar el comercio de los libros en estos reinos, de cuya libertad resulta tanto beneficio y utilidad a las Ciencias y a las Artes», llegaron cambios sustanciales en la legislación sobre libros, tanto en el aspecto de las aprobaciones y otros preliminares como en los económicos: en 1762 se decreta la desaparición de la tasa, estableciéndose así la libertad de precio de venta para no

perjudicar a los libros españoles frente a los extranjeros, que no estaban tasados; se hace una excepción con los libros de primera necesidad (devocionarios, cartillas, catecismos, etc.), «aquellos libros que son de un uso indispensable para instrucción y educación del pueblo, valiéndose los libreros de la necesidad de comprarlos, para hacer más gravosa al Público su avaricia». Finalmente, en 1793, se decreta la desaparición de tasas, privilegios, reproducción de aprobaciones, etc., y se suprime el cargo de Corrector general de imprentas, así como el salario asignado a los censores: «exorbitante y demasiado gravoso, por lo que en adelante este trabajo habrá de hacerse gratuitamente, debiéndose considerar satisfechos con el honor de haber sido nombrados» [Simón Díaz, 2000: 32].

El ardiente defensor de la censura inquisitorial Sierra Corella veía con buenos ojos la liberal política del monarca a este respecto: «Carlos III suavizó algún tanto el antiguo rigor de las leyes de que tratamos, aunque afortunadamente, en bien de la unidad religiosa nacional, continuó la vigilancia en lo relativo a la fe y a la moral, aspectos atendidos todavía con gran cuidado, sobre todo por el Santo Oficio» [1947: 310].

B) LA PRÁCTICA CENSORIA: TEMAS, TEXTOS Y DOCUMENTOS

10. EL CONTROL CIVIL Y ECLESIAÍSTICO DEL TEATRO REPRESENTADO

Además de los controles a que estuvo sometido en su condición de producto librario, el teatro estuvo muy vigilado en su vertiente de espectáculo público. Ya desde la época de Felipe II («no tan hostil al hecho teatral como se ha pretendido», dice Díez Borque [2002: 22]) se publicaron reglamentos que pretendían controlar diferentes aspectos de la vida teatral; Agustín de la Granja, quien publicó cinco cédulas del Archivo Municipal de Granada que se sumaban a otras dos ya conocidas, hacía el siguiente resumen de lo esencial en cada una de ellas:

Cédula 1.^a (año 1587): a) se acepta que vuelvan a representar las mujeres; b) que los muchachos no hagan en adelante el papel de aquéllas;

2.^a (1588): que no se hagan figuras de cardenales ni obispos;

3.^a (1589): que no se reciten las que fueren contra las buenas costumbres;

4.^a (1590): a) que se respete el tiempo de Cuaresma, no tolerándose ni aun las comedias “a lo divino”; b) que en el corral de comedias se guarde lo estipulado en la Corte, a saber: 1.º puertas

distintas para hombres y mujeres; 2.º que las segundas estén en aposento aparte; 3.º que un alguacil vigile que no haya comunicación y 4.º tampoco permita la entrada a frailes;

5.^a (1591): a) que se pase de la representación diaria a dos días por semana y b) que no exceda de 12 maravedís el precio de la entrada;

6.^a (1596): prohibida, otra vez, la actuación de mujeres;

7.^a (1598): prohibidas, en general, las representaciones. [1991: 38]

En realidad fue el propio De la Granja quien propuso, apoyándose en el contenido de esas cinco cédulas, «modificar del algún modo el perfil de un rey, que no fue (a mí al menos no me lo parece ahora) tan hostil al teatro [...] las normas tratan, por lo general, de salvaguardar la decencia de los espectáculos públicos; pero ello no quiere decir (¡ni mucho menos!) que los prohíban» [1991: 20]⁴⁴.

Y es que fue a comienzos del siglo XVII, con la Real Cédula de 1603 (siendo ya monarca Felipe III), cuando la intervención oficial en la reglamentación de los teatros se intensificó e hizo más meticulosa. Sucesivos *Reglamentos de teatro* fueron recogiendo las disposiciones

⁴⁴ Protestaba De la Granja contra las conclusiones obtenidas por algunos críticos a partir del testimonio de Lope de Vega en el *Arte Nuevo* («el prudente / Filipo [...] en viendo un rey en [los argumentos] se enfadaba») en el sentido de que Felipe II detestaba el teatro: «Sinceramente, no creo que haya que ir tan lejos. La verdadera causa del supuesto enfado estribaría en que “la autoridad real sufriría menoscabo”, ya que, en palabras esta vez de Lope, la realeza “no debe / andar fingida entre la humilde plebe”» [ibíd.].

que regulaban su funcionamiento en todos los aspectos de la representación y las atribuciones que tenía el Protector, miembro del Consejo de Castilla que actuaba como máxima autoridad en el terreno teatral y en quien recaía la responsabilidad de la censura de las obras que se llevaban a la escena. No cabe, pues, «apuntar como factor de libertad, según ha pretendido alguien, el que durante la representación pudieran contravenir lo prohibido, ya que no sólo había autoridades diputadas para comprobarlo, sino que, como muestra Sentaurens, a la censura previa seguía “una censura inmediata, ejercida directamente durante las representaciones”, y que podía suponer la modificación o prohibición de la obra» [Díez Borque, 2002: 24].

Lo cual no impedía, claro, que a menudo surgieran problemas para la aplicación de la normativa; el moralista Juan Ferrer, a comienzos del siglo XVII, se quejaba de la dificultad que tenían las autoridades para controlar eficazmente los textos de las comedias representadas:

es imposible cumplirse esas condiciones [...] porque aunque muestren al Santo Oficio o al perlado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro [...] Y así dicen cuanto quieren, aun después de haber refrendado lo que tienen. [Cotarelo, 1997: 257]

Además, viene a decir Ferrer, no vale de nada «ponerles penas»⁴⁵, porque tienen el respaldo del gusto de la gente, a la que no le gusta una obra si no tiene «algo torpe». Cómo no será

de grave la cosa, se pregunta, si «los mismos defensores de las comedias vienen a dar por remedio que asista siempre a ellas un oficial del Santo Oficio, lo cual bien se ve cuán indecente y dificultoso es» [ibíd.].

Este Protector autorizaba también la formación y representación de compañías en la corte, controlaba las cuentas y los arrendamientos y nombraba a la policía especial para los teatros, los comisarios y alguaciles. Estos eran los encargados de ejecutar las disposiciones antes referidas en cuanto a la entrada a los corrales, el mantenimiento del orden público, la separación de mujeres y hombres, etc. Pero también eran los responsables de asegurar el control del teatro por el poder central; en esta policía de espectáculos intervenían también los corregidores, regidores y alcaldes de casa y corte.

En un reglamento de teatros de 1608, el licenciado Juan de Tejada («del Consejo de su Majestad, a quien por su Real cédula está cometida la protección y gobierno del Hospital General desta Corte, y los demás della») establecía, entre otras muchas instrucciones, las pautas a este respecto que debían seguir los *autores* de comedias («pedir licencia al señor del Consejo que fuere protector de los dichos hospitales»), comisarios de semana (dos personas «de satisfacción, ricas y desocupadas» nombradas por las cofradías de los hospitales para acudir semanalmente y por turno «uno a cada teatro»), alguaciles (para evitar que hubiera «escándalo y alboroto, ni descompostura, y que se guarde

⁴⁵ Los reglamentos teatrales establecieron diferentes penas para quienes no cumplieran la normativa vigente: «Veinte ducados y demás castigo» (1608); «Ducientos ducados para obras pías» la primera vez, «doblado y dos años de destierro del Reino» si se reincidía y «dos años de galeras» la tercera vez (1615); «con la pena conforme de derecho» (1641).

y cumpla en todo lo que va ordenado»), comisarios del libro, arrendadores, etc. [Varey y Shergold, 1971: 47ss.].

Recordemos, a este respecto, los documentos posteriores que hemos citado más arriba al hablar de la «petición» cervantina de un sistema de censura, como la petición de que se levantara la prohibición de 1665⁴⁶, o ese pasaje del *Persiles* donde se muestran los preparativos de una representación en casa de un corregidor para que viera y autorizara una comedia.

En tiempos de Felipe IV, el rey amante de la literatura y el teatro, la situación no era, en este aspecto, muy distinta. El Protector de las Comedias, don Antonio de Contreras, daba instrucciones, en su reglamento de 1641, para controlar el número de compañías autorizadas a representar (doce), las situaciones y actividades personales de sus miembros (edad, estado civil, hábitos conyugales...), el vestuario que debían usar, los horarios de representación en cada estación del año («que se salga de ellas siempre de día claro») y, por supuesto, la forma de actuar y las escenas con las que había que tener especial cuidado: «Que no se representen cosas, bailes ni cantares lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos».

Todas estas piezas, así como «las comedias, entremeses, bailes y cantares que hubieren

de representar», debían los *autores* («antes que los den a los representantes para que los tomen de memoria», interesantísima y escarmentada advertencia) «traerlos o enviarlos al Sr. del Consejo a quien está cometido para que las censure, para que visto si fueren de la decencia y modo que se requiere les dé licencia el Sr. Protector del Consejo».

Además de todo esto se limitaba la presencia de diferentes compañías en una misma ciudad a una sola; se prohibía que hubiera representación alguna de comedias durante el periodo comprendido entre el miércoles de Ceniza y «el segundo día de Pascua de Resurrección»; también se prohibía en este reglamento la representación en casas particulares ni «en iglesia ninguna, y si se representare en monasterio o convento, sea comedia de devoción y con licencia del Sr. Protector del Consejo o del Asistente o Corregidor de la ciudad, villa o lugar».

11. EL CONTROL DEL SANTO OFICIO

Como ya hemos comentado más arriba, hay un cierto sesgo negacionista en algunos estudios dedicados a la censura teatral del Siglo de Oro en los que se limita el alcance censor de la Inquisición y se somete a reconsideración el papel de la Iglesia Católica como enemigo principal del arte de Talía a lo largo de los tiempos: ni la Iglesia, vienen a decir,

⁴⁶ «Las han primero representado ante [el Protector de Comedias del Consejo], y por su mano se remiten al Censor, que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes y los pasos que no son para representados, los hace borrar y hasta que no están borrados no se da licencia para representarlas y el primer día de la comedia nueva asiste el Censor y Fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado [...] y si los representantes contraviniesen les castiga [...] y no se dan licencias para hacerse *particulares* [...] y si algunas se dan, no son para conventos ni casas de señores solteros».

ha tenido nunca nada contra el teatro (pese a que sus más conspicuos Padres relanzaran la vieja controversia sobre su licitud), ni su Santo Oficio ha participado siquiera en la censura de las obras teatrales.

Creemos que se puede ofrecer una visión más ajustada a la realidad dejando hablar a los textos conservados, que a veces han sido utilizados para probar tesis radicalmente contrarias a las que parecen indicar. Para poder someter a más rigurosa consideración el papel jugado por la Inquisición y otros organismos religiosos (y políticos) en la censura del teatro áureo, conviene revisar cómo eran los procedimientos legales y cómo su aplicación práctica.

No nos referimos precisamente a los pioneros trabajos de Edward Wilson, quien ya manifestaba hace años su incertidumbre acerca del alcance de la intervención de la Inquisición en la censura teatral, pero la información a la que podía acceder era más bien limitada, de ahí que se mostrase dubitativo en este terreno y aventurase con frecuencia opiniones contradictorias. Si habitualmente vinculaba claramente a la Inquisición con la práctica censoria, en un artículo dedicado a la intervención del Santo Oficio en obras de Góngora y Calderón (lo tituló, en inglés, «Inquisidores como censores en la España del siglo XVII»), concluía en cambio:

Los testimonios que he presentado aquí no son suficientes para proporcionar más que un veredicto

parcial sobre la influencia de la Inquisición en la literatura de la España del siglo XVII. Uno no puede decir cuántas obras literarias fueron deformadas por el hecho de que fueran tan censuradas como para contravenir las intenciones artísticas de un autor, o cuántas nunca se escribieron por razones similares. [Wilson, 1973: 54]

Y, ya en el terreno específicamente teatral, y a propósito de un interesantísimo caso calderoniano que él estudió al detalle (*El José de las mujeres*, comedia sobre Santa Eugenia), quitaba importancia a los efectos de la censura:

Las modificaciones realizadas sobre *El José de las mujeres* por el maestro Rueda y Cuevas afectaron sólo a una única representación de la obra [...] Considerado junto a los otros casos que he revisado, el hecho de que esta obra nunca fuera alterada en su versión impresa me parece que muestra que –al menos en el siglo XVII– la Inquisición a veces rectificó sus errores y no era siempre tan uniforme en sus decisiones como a veces se pretende. [ibíd.: 54]

Tal vez Wilson no entendiera del todo bien las notas censorias de *El José de las mujeres*⁴⁷, y ello puede haber afectado a su correcta interpretación, como se evidencia en algunos trabajos que se han hecho posteriormente sobre *El José de las mujeres* [Rubiera, 2006 y 2009]. El caso es que, en general, tampoco cargaba en exceso las tintas sobre los resultados ni la influencia de la acción censoria de la Inquisición. Si en el recorrido por los numerosos casos que fueron objeto de su análisis encontró sobrados motivos para ver que

⁴⁷ Como señala Presotto al respecto de la complejidad que entraña el trabajo con las notas de la censura en los manuscritos teatrales, «la primera dificultad consiste en la cantidad de material que hay que consultar y la grafía a veces ininteligible con la que los encargados redactaban las licencias. También es verdad que se utilizaban a menudo fórmulas preestablecidas, y muchas grafías se repiten» [2007: 141-142].

las supresiones y enmiendas realizadas por la censura eran abundantes, su valoración final solía estar próxima a la idea de que tocaban solo la corteza de las obras, dejando intacta su esencia. Así, por ejemplo, tras contrastar una serie de «breves y superficiales» censuras sobre obras de Calderón con otras en las que «los censores parecen haberse tomado sus obligaciones bastante en serio», llegaba a la conclusión de que «estos casos de torpeza censora no tuvieron más consecuencia que privar al público de algunas representaciones tempranas de un pequeño placer añadido» y de que, si bien «en *Troya abrasada* los cortes eran sustanciales, nadie puede considerar esa pieza como una obra maestra. Mucho de lo censurado en ella no supuso una gran pérdida para la literatura» [1961: 182].

Una valoración similar hacía Marco Presotto tras estudiar un muestrario significativo de censuras en manuscritos de obras de Lope: «En cuanto a las censuras al texto literario, debe señalarse que resultan muy escasas en el *corpus* examinado. Se limitan a algunas palabras, o frases, y en pocos casos resultan tachadas estrofas enteras» [2007: 145]. Ahora bien, él mismo advierte que

en otros casos, en cambio, la primera licencia aportada al manuscrito se convierte en una verdadera reseña de una página entera, o censura muy detallada con indicaciones exactas sobre el fragmento que había que tachar u otros aspectos de la representación que había que cuidar con particular atención, hasta llegar a imponer el título para la pieza. [2007: 141]

Un clarificador panorama del «territorio de la censura teatral en la España del Siglo de Oro» ha dibujado Francisco Florit, cuya opinión sobre la intervención del Santo Oficio es

básicamente que «la práctica inquisitorial fue la de actuar a instancias de algún delator», no a iniciativa propia ni antes de la representación. Su trazado de un «*íter* de la censura prerrepresentacional» se resume en tres tramos:

- 1) nota de remisión: a cargo del Juez Protector de las Comedias, dependiente del Consejo de Castilla;
- 2) aprobación: a cargo de dos censores: uno eclesiástico (el representante de la diócesis correspondiente) y uno civil (denominado a menudo *fiscal de comedias*);
- 3) licencia: a cargo del Protector o un delegado suyo. [Florit, 2017: 30-31]

Señala Florit que el encargado de la censura previa eclesiástica era «rarísimas veces inquisitorial», de ahí su protesta porque «algunos de los estudios de la censura teatral asociaban, tal vez mecánicamente, la palabra censura con el Consejo de la Inquisición», cuando

lo cierto y verdad es que la Suprema, como bien recuerda Agustín de la Granja, deja en un principio «hacer a los representantes, pues es imposible controlarlos de antemano; pero, si, obtenida la licencia civil, hay denuncia por parte de una sola persona –sea o no familiar del Santo Oficio–, entonces se prohíbe la escenificación bajo amenaza de multa y excomunión, arrebátandose el texto al *autor de comedias* para proceder a un examen más minucioso por parte de dos ‘calificadores’ del Santo Oficio». [Florit, 2017: 31 y 34; su cita es de Granja, 2006: 436-437]

Aduce también Florit palabras en este mismo sentido, pero referidas al teatro del siglo XVI, de Marc Vitse: «Nunca llegó a sistematizarse la práctica de una censura prerrepresentacional en manos de la Inquisición a diferencia de lo que pasó con las ordinarias

censuras emanadas del poder diocesano o civil» [Vitse, 2005: 95]. Afirmaciones todas ellas que, advierte Florit, «no quedan invalidadas por el hecho de que sepamos que hubo comedias o autos sacramentales cuya representación fue prohibida por el Santo Oficio» [ibíd.: 34]. Él mismo recuerda algunos casos de intervención inquisitorial en la censura teatral previa: el entremés *La sombra y el sacristán* (al que no se atrevió a dar su aprobación el fiscal Vera Tassis [Wilson, 1961]), *Las órdenes militares* (auto sacramental de Calderón que, como hemos comentado en el epígrafe 3, originó un largo y apasionante pleito con el Santo Tribunal), una comedia de Lope de Vega supuestamente titulada *La conversión de San Agustín* (sobre la que ya nos hemos extendido también en ese mismo capítulo), *Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara (de la que hablaremos enseguida) o *Lo que es ser predestinado*, comedia de Luis Sandoval con un expediente inquisitorial no menos interesante [Jiménez Rueda, 1944]. Entre las muchas curiosidades del expediente de Sandoval (su carta se fecha a 26 de enero de 1660, en México; *Los tres portentos* se había prohibido *in totum* en España, en noviembre de 1658) conviene destacar el hecho de que, en sus argumentaciones ante la Inquisición mexicana, incluyó una defensa de cierto tipo de comedias hagiográficas:

Y, lo que más influye en el caso presente, se leen impresas, y representadas, comedias de prodigiosos santos que fueron antes graves pecadores;

como la comedia de *Los tres portentos del cielo* que escribió Luis Vélez de Guevara, *El lego del Carmen*, *San Francisco de Sena*, de don Agustín Moreto; *El ladrón ha de ser fraile*, del doctor Felipe Godínez, y otras muchas.

Quien con más vehemencia ha desligado a la Inquisición de cualquier práctica de censura teatral, para mostrarla como una institución calculadamente neutral en las controversias suscitadas en la época, ha sido Antonio Roldán. Concederle esa «estudiada neutralidad», desde su punto de vista,

no quiere decir que sus funcionarios, a título particular, no expresasen su opinión en asunto tan cuestionado; justamente el primer gran tratado contra las comedias –el de P. Mariana– es obra de persona que tanto tuvo que ver con la elaboración del Índice de Quiroga. [1991: 66]

A pesar de que él mismo recuerda esta «coincidencia»⁴⁸, cree Roldán que la «neutralidad no quiere decir que [la Inquisición] no se pronunciara ante casos concretos, pero nunca sobre las comedias en general» y que la pertenencia a esta institución de importantes dramaturgos es una muestra evidente de que nunca fue contraria al teatro representado [ibíd.]. Aunque no deja de hacer una (escucha) referencia a los «problemas inquisitoriales de mayor a menor envergadura» que tuvieron Lope, Montalbán y Calderón con tres o cuatro comedias (algunas ya en el XVIII) y un auto sacramental, realmente la relación de casos que podríamos aducir es mucho más extensa.

⁴⁸ En el índice del Inquisidor General Gaspar de Quiroga, de 1583), intervino Juan de Mariana («jesuita de campanillas», dice Suárez [2004: 11]). Este índice supuso un cierto incremento del grado de tolerancia respecto a la literatura de ficción.

Roldán insistía en desvincular la condición de inquisidor de la práctica de la censura teatral, estableciendo un «deslindamiento entre la opinión institucional y la expresada a título particular». Desde su punto de vista, la Inquisición no tuvo nada que ver que con la censura y, si se conocen prohibiciones o actuaciones censorias llevadas a cabo por sus miembros, fueron hechas a título personal, o desprovistos de su condición de tales: «El hecho de concederse la licencia eclesiástica previa a la representación por el Vicario de la diócesis, en el que concurre algunas veces la condición de Inquisidor, es prueba suficiente de lo que vengo afirmando» [1991: 67]. Esta suerte de inquisidores *a tiempo parcial*, afirma Roldán, a veces expresaban «a título particular» opiniones contrarias al teatro en general o a una obra en concreto, y a veces ejecutaban acciones en su contra, pero no en calidad de inquisidores (circunstancia, para él, meramente «concurrente»):

La opinión institucional del Santo Oficio no pudo ser otra que la de la Iglesia y esta no condenó nunca de modo general y abstracto las representaciones. [ibíd.: 68]

Como ya dijimos más arriba, Roldán no se pronuncia sobre la existencia o no de una censura previa a la representación por parte de la Inquisición («ante la existencia de datos contradictorios, lo logro hacerme cargo de cuál fue la práctica real»), ya que la normativa fue bastante cambiante según las épocas e, incluso, los lugares⁴⁹.

Lo cierto es que, aunque en la letra de la ley la censura teatral previa recayera sobre una institución y una figura civiles (el Consejo y el Juez Protector de Teatros), no parece que, en la práctica, se pueda desvincular a la Iglesia ni a la Inquisición de esta actividad. Las personas en quienes delegaba ese Protector (a través de una nota de remisión censoria) pertenecían casi invariablemente a una u otra, o a ambas; era habitual que hiciera la censura previa eclesiástica el representante de la diócesis, es decir, del Ordinario (a veces inquisidor), que daba o no su *aprobación*, y la censura civil, el fiscal, que otorgaba la *licencia*. Y, como demuestran los «textos que dimanaban del Santo Oficio» que manejó el propio Roldán, los intentos por controlar previamente el teatro fueron continuos, aunque de éxito desigual.

Tan tempranamente como el 13 de junio de 1572 dirigió el Consejo al comisario de Salamanca, Francisco Sancho, la siguiente propuesta de censura previa del teatro por parte de inquisidores:

Entendiéndose que se hacen representaciones en vulgar de cosas de la Sagrada Escritura, y que allí se tratan de las más sustanciales de ellas, ha parecido que se podía proveer que los que las hubiesen de representar las llevasen primero a los inquisidores para que las vieses y aprobasen; haréis, señores, que se platique sobre esto, y será bien que para mayor inteligencia destos daños se procure haber algunos destos autos y se vean. [AHN, Inquisición, Libro 326]

⁴⁹ Por ejemplo, ya desde finales del siglo XVI hubo una censura teatral (a veces civil, a veces eclesiástica) en ciudades como Jaén, donde en 1595 se dio una normativa para el control previo de las obras teatrales (por parte del obispo o del provisor eclesiástico), o en Granada, donde son varias y crecientemente estrictas las cédulas municipales que, desde 1587, pretenden controlar la vida teatral [Granja, 1991].

Roldán se preguntaba si esta sugerencia de censura inquisitorial previa («que se limita por otra parte al teatro religioso») se plasmó «en alguna Carta del Consejo a los Tribunales de distrito» [1991: 72]. En opinión de Pinto, que fecha el documento en junio de 1583, cuando se preparaba el índice inquisitorial de Quiroga, la propuesta fue efectivamente incorporada en la regla X del catálogo de libros prohibidos [1983: 278]. La Regla X en el índice de Quiroga dice que

se prohíben todos los pasquines o libelos infamatorios y famosos, debajo de cualquier título y nombre salgan o se escriban e intitulen. En los cuales, con autoridades y palabras de la Sagrada Escritura, se dicen y tratan cosas y materias profanas. Y lo mesmo se entienda de todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos y rimas, en cualquier lengua compuestos, que traten cosas de la Sagrada Escritura.

Como señala Dámaris Montes, «la Regla X del catálogo de 1583 no se lee en el índice de Bernardo de Sandoval [de 1612], y tampoco figura en el catálogo del Concilio de Trento (1564)» [2019: 42]⁵⁰.

Roldán, por supuesto, cree (y lo cierto es que en el primer punto no le falta razón) que «la propuesta del Consejo no se llevó a cabo ni se tomó acuerdo alguno con carácter general; más bien se dejaría a la iniciativa de los tribunales territoriales el que en cada caso particular actuaran de la forma más conveniente, y que debió ser la misma por la que [un] libro

impreso podía ser retirado de la circulación: la denuncia», y pone algunos ejemplos de ese procedimiento de la delación que él considera la única vía que siguió la censura inquisitorial: *La Gobernadora* y *El divino africano*, ambas de Lope [1991: 73].

Hay algún otro caso «aislado» que llevaba a Roldán a reconocer que sí «hay, sin embargo, constancia, en los expedientes inquisitoriales, de haber realizado el Santo Oficio una censura previa a la representación y en fecha no tan temprana como es 1658», en referencia a *Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara, que fue presentada por el *autor de comedias* Francisco de la Calle, para su censura, al Tribunal inquisitorial de Valladolid (con el resultado de su prohibición). Pero lo relegaba a una nota a pie de página y deslizaba una nueva ocurrencia: «¿Esta censura previa a la representación es obligada, o, por el contrario, voluntaria y obsequiosa?». Para quitarle más importancia a asunto tan inconveniente para su tesis, añadía que «los calificadores, como tantas otras veces, discrepan en sus dictámenes» [1991: 73-74]. Y aunque, en efecto, eran habituales estas discrepancias entre los censores⁵¹, no parece que precisamente en este caso (del que daremos todos los detalles enseguida) pueda apelarse a ese argumento, cuando el resultado fue el siguiente: «Censurada, que no se represente y votada que se prohíba y recoja por edicto».

⁵⁰ A su vez, el índice de Quiroga presentaba algunas diferencias respecto al de Trento, de la Inquisición romana. Por ejemplo, el de Quiroga «no aplica la Regla X del catálogo romano, que se ocupa de la censura de las obras antes de su impresión. En España esto depende de la jurisdicción de la autoridad civil, y no de la Santa Inquisición» [ibíd.: 31].

⁵¹ Wilson ya reseñó algunas polémicas entre censores a cuenta de *El galán fantasma* (véase ahora Noelia Iglesias [2009]). Otro caso curioso es el de *Solo en Dios la confianza* [Garcés, 1996; Ruiz Urbón, 2009].

No mucho más fundamento le encontramos a esta sugerencia (en forma de nueva pregunta sin respuesta) que Roldán colaba también en nota al pie: «¿Se limita este tipo de censuras, a lo que parece, a comedias de santos y autos?». La respuesta es un *no* categórico (hubo casos de censura inquisitorial previa con comedias de todo tipo), pero es verdad que las obras de contenido religioso se miraban con lupa (de gran aumento), por razones obvias. No eran las únicas: «La atención del censor aumenta en los dramas hagiográficos y de tema histórico, donde el revisor parece casi tener la obligación de redactar un juicio sobre el decoro y la fidelidad de la obra en relación con la materia tratada» [Presotto, 2007: 145]. También dedicaremos enseguida un extenso comentario al tratamiento de cada una de esas vetas temáticas (la hagiografía y la Historia) por parte de la censura.

Pero veamos más ejemplos documentales para dejar constancia de que la Inquisición vigilaba muy de cerca y con recelo el teatro, y que para conocer bien los mecanismos que regían la censura teatral y su verdadero alcance hay que revisar mejor los casos registrados y el mayor número posible de manuscritos y expedientes, ya que hay muchos otros testimonios en el mismo sentido.

Ya aludíamos unas páginas atrás a la denuncia que hizo el moralista Ferrer a causa de las dificultades que encontraban las dignidades eclesiásticas e inquisitoriales para controlar los textos de las comedias representadas, porque los comediantes «aunque muestren al Santo Oficio o al perlado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro [...], aun después de haber refrendado lo que tienen» [Cotarelo, 1904:

257]. Su queja contra las infracciones cometidas en las representaciones públicas evidencia lo poco ajenas que eran Inquisición e Iglesia a la censura teatral previa:

los mismos defensores de las comedias vienen a dar por remedio que asista siempre a ellas un oficial del Santo Oficio, lo cual bien se ve cuán indecente y dificultoso es, pues sería necesario andar tras ellos por las villas y lugares del reino [...] Pues los meneos y gestos, tampoco se escriben para poder ser primero examinados por el Santo Oficio o por los perlados y hombres doctos. [ibíd.]

Además de demostrar que la Inquisición habitualmente veía las obras teatrales antes de que se representaran, este documento (impreso en 1618, pero con aprobaciones de 1613) nos lleva a plantearnos hasta qué punto la estricta legislación se ejecutaba fielmente después en el día a día de tantos lugares como en España se hacía teatro. Según Presotto, en la práctica no debía ser fácil, ya que en las licencias que ha consultado rara vez se habla de estas revisiones censorias previas: «Resulta difícil pensar que se pudieran efectuar representaciones previas de todas las comedias», pues eran varias las obras nuevas que se presentaban a las autoridades en las mismas fechas y ciudad, «con evidente dificultad de organizar la representación para el *Protector*» [2007: 144]. Sin embargo, el propio lopista italiano recuerda algunos ejemplos que acreditan esta práctica de asistencia del censor a una representación previa (*El blasón de los Chaves* y *La encomienda bien guardada*).

Hay bastantes más documentos que muestran quejas de diferentes personajes sobre las dificultades de controlar las representaciones, así que verdaderamente algo de esto debía

de haber. Volviendo al documento del moralista Juan Ferrer a propósito de la controversia sobre la licitud de las comedias, obsérvense los interesantes y elocuentes detalles que ofrecía sobre la existencia de una censura teatral previa, preventiva e inquisitorial:

El principio que tuvieron en Alemania las herejías fue por estas tales comedias [de clérigos amancebados, religiosos disolutos, monjas desenvueltas, y casamientos de religiosos y religiosas] [...] En España ya comenzaban algunos entremeses de cosas semejantes, a lo cual acudió el Santo Oficio; y no es pequeño argumento de la ponzoña que en esta materia las comedias esparcen, el refrendarse en la Santa Inquisición antes que se representen.

Los libros impresos en España con la sola aprobación del Ordinario se venden como no sean prohibidos *nominatim* en el catálogo. Pero los que llevan de Alemania o Francia, o de otras partes donde hay herejes, no se sufren vender en España que primero no sean refrendados en el tribunal de la Santa Inquisición y dada licencia de vendellos, por la sospecha grande que hay por venir de tierras donde hay herejes.

Pues las comedias de España, que ni el autor dellas, ni la composición, ni los representantes habrán venido de reinos extraños, y con todo eso no las permiten representar hasta que sean reconocidas por tribunal donde se procede con tanto acuerdo, grande indicio es de la sospecha que ellas consigo llevan. Y así, como el Demonio ve que no puede usar en España de comedias que tanto descubran su principal intento (el cual es arruinar la fe) como aquellas, por causa de la Santa Inquisición, conténtase con introducir con éstas la anchura de conciencia en materia de deshonestidad y otras malas costumbres, pareciéndole que siquiera algún día podrá tomar puesto por aquí. [Cotarelo, 1904: 254-255]

Aunque Roldán reconoce que «la primera impresión que saca el lector de la lectura de

este texto es la existencia de la censura de las comedias por parte del Santo Oficio», cree sin embargo que

posiblemente esta fue la idea que quiso sembrar el P. Ferrer y manipuló hábilmente su alegato de dos formas. La primera, separando de los libros que venían de fuera las comedias y entremeses y haciendo recaer sobre estos, como medida excepcional, el tener que ser refrendados por la Inquisición; lo cual es cierto, pero no por ser comedias sino por la práctica habitual con cualquier libro que procediera del extranjero. [1991: 76]

La segunda manipulación de Ferrer consistiría, en su opinión, en «la no especificación de *tribunal* cuando se refiere a la censura previa de las comedias en España: ¿Tribunal civil y eclesiástico ordinario, como era en realidad? ¿Tribunal inquisitorial, como el lector podría deducir de todo el párrafo anterior que se refiere a la vigilancia del Santo Oficio sobre libros extranjeros?» [ibíd.]. Efectivamente, dado que Ferrer se acaba de referir en ese «párrafo anterior» al «tribunal de la Santa Inquisición», y que no menciona ningún otro, no queda más remedio que entender que ese «tribunal donde se procede con tanto acuerdo» que hacía que las sospechosas comedias no se pudieran representar sin ser aprobadas (a diferencia de otros textos literarios), y que impedía que el maléfico plan del Demonio prosperara en nuestro país, no era otro que el Santo Oficio.

Si el moralista Ferrer nos informaba de cómo era la situación a comienzos del siglo XVII, el dramaturgo de cámara y teórico teatral Bancas Candamo, autor del *Teatro de los teatros*, ofrecía a finales del mismo toda una poética para el sistema de censura que quiso unir a

la conformación de una renovada preceptiva dramática. De nuevo, no hay lugar a la duda de la existencia de una censura inquisitorial previa a la representación en tiempos de Carlos II:

Y hoy tiene el Real Consejo un senador para juez en esta materia, un fiscal, un censor y un revisor; y, en fin, todo un tribunal en la forma destinado sólo a este cuidado, de quien no se puede presumir omisión alguna, como ni del Santo Tribunal de la Fe, que tiene también un censor que primero las aprueba, y estos tienen señalados asientos en los dos teatros a fin de que vean si hay qué reformar en los trajes y acciones o si cumplen con lo que ellos han enmendado en los versos. [Cotarelo, 1904: 76]

Ante la contundencia del documento se resquebrajaba hasta la férrea resistencia de Roldán, aunque no se privaba de deslizarse otra de sus preguntas sin respuesta:

El texto inequívocamente parece sugerir la existencia de una censura previa y paralela a la civil, encomendada a la Inquisición. ¿Ha cambiado la situación a fines del XVII? [Roldán, 1991: 76]

En nuestra opinión, la situación era sustancialmente la misma que a finales del XVI o comienzos del XVII. Por si no fueran suficientes los documentos citados hasta ahora, con varias calas en muy diferentes momentos, veamos uno muy interesante (y concluyente) justo del año 1600, y que implica nada menos que al nuncio en Madrid, Domenico Ginnasi (arzobispo de Manfredonia), un personaje que dejó una interesante correspondencia, conservada en el Archivo Secreto Vaticano. El celo de Ginnasi en su cruzada contra cierto tipo de obras teatrales le llevaba a informar a la Santa Sede de los espantos que veía en España, donde las representaciones abundaban en

elementos atentatorios contra la fe católica. El 6 de diciembre de 1600 escribía el Nuncio desde Madrid:

Y lo que es peor, sus comedias han sido aprobadas por los Diputados, que son unos de la Inquisición y Auditores del Consejo; y manifesté esto muchas veces al señor conde de Miranda y al confesor de Su Majestad; y como no veía más remedio me dirigí finalmente con amonestaciones penales y advertencias de excomunión *late sententia* a los mismos comediantes. [Vargas-Hidalgo, 1997: 134]

¿Qué intenciones ocultas albergaría un detractor del teatro como el padre Ferrer para escribir el «texto manipulado» que hemos transcrito arriba? ¿Por qué alguien como Bances, quien propuso recuperar la fórmula de la *expurgación* para reformar moralmente el teatro, daba por sentada la existencia de la censura inquisitorial previa? La enrevesada explicación de Roldán para estos casos es que «las afirmaciones del P. Ferrer abonarían sus tesis de la ilicitud del teatro, en tanto que las de Bances Candamo [...] serían apelaciones a la licitud moral del mismo y de la profesión, respaldadas por la sutil referencia al papel de control previo ejercido por el Santo Tribunal» [1991: 77]. Pero nos preguntamos qué perseguiría el nuncio del Vaticano vinculando a la Inquisición española con la censura teatral previa. Ya que Roldán siempre encuentra una razón oculta detrás de cualquier afirmación que vincule a la Inquisición con la censura teatral (da igual que proceda de un detractor o de un defensor del arte de Talía, y sea en un documento antiguo o moderno), no podemos por menos que preguntarnos qué oscuras intenciones manipuladoras le achacaríamos en este caso a un embajador de Roma que seguramente no hacía sino un comentario superficial y de pasada

sobre algo cuya existencia le parecía tan obvia que no se veía en la obligación de explayarse en detalles. Y en estas cartas del nuncio del Vaticano no se detecta tampoco preocupación alguna por si los inquisidores que aprobaban esas detestables comedias, lo hacían vestidos de tal condición o «a título particular».

Entre los defensores del teatro también se manejaba el argumento del soporte implícito otorgado por la Iglesia y la Inquisición. Así lo hizo, por ejemplo, Diego de Vich en su *Breve discurso [sobre] la Junta que hubo en Valencia en 1649* (c. 1650), donde abogaba en favor de la licitud de la Comedia por «habella oído muchas veces en el Palacio del señor arzobispo D. Isidoro y algunas en la Inquisición, en Predicadores, años ha; y no quiero creer que la Iglesia, en esta parte, haya vivido engañada hasta hoy» [Cotarelo, 1904: 589].

Por cierto que, el título de la obra de Vich (que es mucho más largo) alude a un importantísimo acontecimiento: el 26 de agosto de 1649 se reunió en la Iglesia del Hospital General de Valencia una Junta de teólogos, catedráticos, examinadores y calificadores del Santo Oficio para debatir la licitud de las comedias; su dictamen fue que eran «actos indiferentes» para la fe y las buenas costumbres. La presencia de un inquisidor en esa reunión propiciaba una nueva protesta de Roldán: «El hecho de haber intervenido el Calificador Luis Crespí de Borja determinó la utilización del nombre del Santo Oficio con fines dialécticos» [1991: 84].

Y es que la decisión de esta Junta sentaría jurisprudencia y los partidarios del teatro apelaban a ella todavía en el siglo XVIII,

cuando sus enemigos volvieron a la carga. Así lo hizo, por ejemplo, el actor y dramaturgo Manuel Guerrero para responder a los ataques de un jesuita. Pues bien, también se quejaba Roldán de que «el ilustre cómico “olvida” decir que el Calificador del Santo Oficio, el Venerable Cre[s]pí de Borja, se había retractado del acuerdo de la Junta» [ibíd.]. ¿Se deduce de ello desacuerdo inquisitorial con el indulto al teatro? Este inquisidor que emitió su voto particular, ¿estaba, a su vez, *a título particular* en la Junta? ¿Pasaba por allí? Tiene razón Roldán (quien se «olvida», por cierto, de aclarar este punto) en que no se puede «adscribir al Santo Oficio una opinión monolítica en el tema de la licitud del teatro» [ibíd.]. Pero creemos que de ahí a negar cualquier intervención suya o de diversas jerarquías eclesiásticas en la censura hay demasiada distancia.

No parece, pues, que Iglesia e Inquisición fueran instituciones ajenas a esta realidad, ni que todo el sistema censor recayera sobre autoridades civiles. Varias instancias políticas y religiosas intervinieron a partes iguales en él, aunque con muy diferentes motivaciones, confundándose muchas veces sus papeles. El interés de la Iglesia por controlar el teatro fue, además, temprano:

Desde este momento [1548], y hasta tiempos por desgracia bien recientes, el poder eclesiástico ha tratado de censurar y reprimir aquellos espectáculos teatrales que no son de su agrado. En muchas ocasiones su control de la práctica teatral ha sido más directo que el ejercido por la propia censura gubernativa. Sin embargo, las razones que justifican el establecimiento de la figura del censor como cargo público van más allá de las pretensiones represoras del poder religioso. Tales motivos hemos de ubicarlos en la notable influencia y en el gran poder de convocatoria que el

teatro ejercía sobre amplios sectores de la población. [Cantero, 2002: 65-66]

Ya atisbaba Wilson que esa inocuidad de la censura teatral de mediados del XVII posiblemente se debía a que a esas alturas ya estaban asumidos los mecanismos represores: «La superficialidad se debió quizás al hecho de que la mayoría de las obras de mediados del siglo XVII se conformaban a los requisitos oficiales» [1961: 182].

En efecto, hay aspectos medulares de las poéticas dramáticas de aquel tiempo que parecen no ser ajenos a ese efecto de adecuación al patrón oficial (*censura inmanente*, en términos de Márquez) que se obtuvo tras años de machacar sobre el mismo clavo. Las obras dramáticas fueron saliendo de los índices inquisitoriales a causa de la mayor fiscalización que sufrió desde finales del siglo XVI, y el teatro acabó por amoldarse al poder, al menos en la modalidad de la autocensura:

Cabe recordar, en todo caso, el alto grado de autocensura de los dramaturgos de la época, siendo a veces los mismos autores también censores; por eso, los textos llegarían supuestamente preparados ante las autoridades para evitar sorpresas que conllevarían retrasos importantes de cara a la representación y en definitiva a la entera actividad comercial. [2007: 141]

Este fenómeno se halla muy presente en el teatro áureo, donde es muy apreciable la pérdida de la singularidad creativa y la fuerza crítica de sus orígenes, en favor de unos usos acomodaticios que, en parte (pequeña, si se quiere), la limitaron. Es posible, en sentido contrario, que se pueda argumentar también la «poca severidad con que la censura civil se llevaba a cabo», apelando a que «estuvo normalmente

encomendada a dramaturgos», y que muchos de ellos eran amigos [Granja, 2006: 435]. Pero resulta desde luego evidente que «todos los poderes públicos, y por descontado la Iglesia, han manifestado un encendido interés por contrarrestar, censurar y limitar la libertad y espontaneidad de la práctica teatral», y que, incluso,

el poder eclesiástico fue en diversos momentos por delante del político [en la imposición de su talante represor]. De su adecuada complementación surgió un aparato censor que en reiterados dictámenes anuló el contenido de obras dramáticas de gran valor literario. [Cantero, 2002: 64 y 88]

Negar lo, o tratar de disimularlo, en nada contribuye a esclarecer cuál ha sido su influencia en el devenir del teatro español. La relación entre el poder y las libertades civiles a través de ese instrumento represivo que es la censura, no solo es un asunto de gran actualidad (cíclica actualidad, diríamos), sino que, si se buscan equivalencias en nuestros días, se encontrarán sin dificultad. Y su análisis es, además de un ejercicio intelectual saludable, un imperativo ético exigible a la crítica, dado el fastidioso y tenaz *acoso a la inteligencia* que dichos poderes han llevado a cabo en España desde tiempos remotos:

El análisis de las tensiones entre poderes públicos y conciencia individual, y la reflexión sobre el significado que tuvo y sobre las consecuencias que produjo la institucionalización de instrumentos de represión social constituyen un ejercicio intelectual siempre saludable, dado el carácter atemporal (y, por tanto, de actualidad evidente) de las dificultades que lleva consigo siempre, de forma inevitable, la espinosa relación entre poder político y libertades ciudadanas. [Gacto, 2006: 16-17]

12. EL TEATRO DE MATERIA BÍBLICA⁵²

Desde que empezaron a circular los índices inquisitoriales de libros prohibidos, la materia bíblica se convirtió en un contenido literario muy delicado. Las traducciones de las Sagradas Escrituras (así como las obras de brujería y nigromancia, los autores árabes y judíos, y determinados libros heréticos,) fueron prohibidas e incluidas en esas listas de obras perniciosas para la fe y las buenas costumbres, quedando revestida la materia bíblica a partir de entonces de un halo de peligrosidad.

La concurrencia de los textos sagrados en las comedias y otras obras profanas (incluso en los autos sacramentales⁵³) era observada con particular recelo por las autoridades intervinientes en la revisión censoria, por aquello de *non miscere sacra profanis*. Mezclar la materia sacra con los argumentos y personajes propios del teatro suponía exponerse a que los censores multiplicaran sus intervenciones en el texto o en las disposiciones escénicas. «Las comedias sagradas piden más cuidado que las plenamente profanas», advirtió el prolífico y exitoso dramaturgo José de Cañizares (también fiscal de comedias entre 1702 y 1747) en una carta a propósito de *El gran médico pintor, San Lucas Evangelista*, del perseguidísimo Enríquez Gómez [Cienfuegos, 2019].

Ya en el siglo XVI se habían prohibido por este motivo varias obras teatrales, algunas tan tempranas como la *Josefina* de Miguel de Cervantes, de 1533, que trataba sobre la angustia de San José ante ciertas tentaciones:

[La *Josefina* fue] publicada primero en Sevilla, 1533, y varias veces más en el XVI [...] No podía agradar al Santo Oficio la dramatización de las angustias del joven José tentado por la mujer de Putifar, que podían ser interpretadas malévolamente, además de mezclar texto bíblico y consejas apócrifas [...] Gillet la editó a base de la 2.ª edición, de 1545, habiendo desaparecido todos los ejemplares de la primera, de 1535. [Alcalá, 2001: 95-96]

Hay, sin embargo, algunas matizaciones bibliográficas que hacer respecto a esta obra, ya señaladas en su día por Pérez Pastor en su comentario a la edición toledana de la *Tragedia Josefina*:

Tragedia llamada Josephina, nueuamente sacada de la profundidad de la sagrada escriptura y trobada por Michael d' Carauajal d' la ciudad de Plazencia. Dirigida al muy ylustre señor don Aluar perez d' osorio: conde d' Trastamara: marques d' Astorga. τc. (Al fin.) Fue impresa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo [...] Año del nascimiento d' nuestro señor Jesu Christo d' mil y quinientos y quanrenta y seys Años.

[...]

⁵² Recuperamos en este capítulo algunas páginas de un artículo que dedicamos hace años a la censura de la materia bíblica en el teatro de los Siglos de Oro [Urzáiz, 2012].

⁵³ En las notas de la censura del auto sacramental *La isla del sol*, de Lope de Vega, estrenado en el Corpus vallisoletano de 1616, se menciona otro auto titulado *María peregrina* que no se ha conservado (tal vez se trate de *La peregrina del cielo*, de fray Bernardo Luis de Cárdenas). El dominico fray Nicolás Ricarte aprobaba los tres autos sacramentales que le había tocado examinar, pero decía sobre este último auto: «En el auto de *María peregrina* se quiten dos coplas que empiezan [...] porque aprueban una doctrina» (BNE, Ms. 14.089, f. 42r). También en *La isla del sol*, por cierto, se suprimieron algunas bromas sobre la gula y las bulas para no ayunar.

Esta tragedia, compuesta para una fiesta del *Corpus*, se debió publicar en vida del Mecenas que murió en 1523; sin embargo, la primera edición de que se conserva noticia es la siguiente citada en el *Abecedarium* de la Bib. Colombina de este modo: *Michaelis Caruajal, tragedia Josephina, en coplas. Sa.* (Salamanca) 1535.

En el Índice de libros prohibidos de 1559 y en el de 1583, se prohíbe la *Comedia Josephina*. No podemos asegurar si se hace referencia a esta obra o a otra diferente. [1887: 85]

Y es que La Barrera había ofrecido, en su célebre *Catálogo del teatro antiguo español*, la siguiente referencia sobre la *Tragedia Josephina* y la prohibición inquisitorial que sufrió a través del *índice* de libros prohibidos:

Del placentino Miguel de Carvajal se conserva en la Biblioteca Imperial de Viena un ejemplar de la tragedia: *Josephina*, impresa en Toledo, 1546, que sólo era conocida por su cita en el Índice inquisitorial de 1559 [...] *Tragedia llamada Josephina*, nuevamente sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Michael de Caruajal [...] Fue impresa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Juan de Ayala. Acabóse a dos días del mes de julio, año... de 1546 [...] En el índice expurgatorio, se da a la tragedia: *Josephina*, sin duda por yerro, la fecha de impresión de 1543. [1860: 72-73]

Paz y Melia dio noticia, en sus *Papeles de Inquisición* [1947: 82], de la «censura en carta del doctor Pedro López de Montoya de la comedia *Josephina*, que cree puede representarse borrando ciertos pasajes, Madrid, 4 de junio de 1599. Se la envió el Cabildo de Plasencia» [AHN, Sección Inquisición, legajo 4444-1, n.º 2]. Posteriormente, Martínez de Bujanda (quien sí identificaba ambas piezas) detalló la información aportada por estos documentos del Santo Oficio, que «nous révèlent quelle perception les censeurs inquisitoriaux ont eu

de la *Josephina* quarante ans après la publication du catalogue de 1559» [1984: 210]. La inclusión de pasajes bíblicos canónicos («Carvajal reproduit fidèlement l'histoire biblique de Joseph en se basant sur le livre de la *Genèse*, chapitres 37 à 50»), mezclados con historias apócrifas, complicó la vida escénica de esta obra y la obtención de los preceptivos permisos:

Le Chapitre de la cathédrale de Plasencia avait envoyé au Conseil de l'Inquisition un exemplaire de la *Comedia Josephina* en demandant la permission de pouvoir jouer cette oeuvre théâtrale à l'occasion d'une festivité qui était probablement la Fête-Dieu. Le Conseil de l'Inquisition demanda l'avis du Dr Pedro López de Montoya qui remit son rapport le 4 juin 1599. Selon l'avis du Dr Montoya, la présentation au peuple de certains passages de l'Écriture sainte comportait des dangers car ils auraient pu être mal interprétés et servir de mauvais exemple. D'autre part, mélanger au texte sacré des histoires apocryphes serait une faute grave qui devrait être corrigée. Mais, une fois ces corrections introduites, la pièce pourrait être jouée. De son côté, le Conseil de l'Inquisition, qui prit connaissance de l'avis de Montoya, se montra beaucoup plus strict et ne donna pas la permission de jouer une oeuvre qui se trouvait dans le catalogue des livres interdits. [ibíd.]

Sin embargo, datos más precisos y fiables ofreció Simón Díaz, quien mencionaba los siguientes testimonios críticos:

- un manuscrito de «letra moderna» con el título de *Tragedia llamada Josephina* en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Ms. 190);
- la mención «en el *Registrum* de F. Colón» de la supuesta edición salmantina de 1535 («*Tragedia Josephina*. Sa. [=Salamanca?]. 1535»);
- la homónima, no conservada, de Palencia, 1540 («Palencia. [Diego Fernandez de Cordoua. A costa de Juan despinoso]. [1540, 30 de setiembre]»);

- la de Sevilla, 1545 («*Tragedia aurea llamada josephina sacada de la profundidad de la sancta escritura*. Agora nueuamente por el mismo autor con mucha diligencia corregida y añadida y castigada. [Sevilla. Estacio Carpintero]. [1545, 15 de enero]. 32 fols. 20 centímetros gót.»), de la que «poseía un ejemplar el duque de T'Serclaes»;
- la de Toledo, del año siguiente («*Tragedia llamada Josephina, nueuamente sacada de la profundidad de la sagrada escriptura y trobada por Michael d' carauajal*. [Toledo. Juan de Ayala]. [1546, 2 de julio]. 32 fols. con 6 grabs. en la port. 19,5 centímetros gót.»), perteneciente a la Biblioteca Nacional de Viena;
- las ediciones modernas de Cañete (1870) y Gillet (1932). [Simón Díaz, 1960: t. VII, 556-557]⁵⁴

No son tampoco muy precisos ni fiables los datos cronológicos disponibles sobre la composición o la representación de esta obra; Merimée, por ejemplo, señalaba en determinado punto que «Miguel de Carvajal hizo interpretar, hacia 1520, la *Tragedia llamada Josefina*», mientras que más adelante sostiene que «*La Tragedia Josephina*, de Micael de Carvajal, compuesta hacia 1535, fue la primera que se redujo a cuatro actos» [1985: I, 285 y 304]. Pero esta peripecia bibliográfica permite una mejor comprensión de sus avatares en las prensas de la época y nos ilustra sobre la difícil vida editorial que debió de tener la *Josefina* a causa de las trabas de la censura inquisitorial.

Todavía en el siglo XVI, fueron también prohibidas por mezclar lo sagrado con lo cómico obras como el auto sacramental *La confusión de San José*, de Juan de Quirós, vetado en 1588 por contener pasajes muy controvertidos en torno a las dudas y celos de José sobre la concepción de María [Rodríguez Moñino y Wilson, 1973]. O como la comedia anónima *La gobernadora*, de cuya «prefación o introito profano» se conserva la censura dictada «por el padre Diego de Arce, calificador de Murcia, 1591», en un documento del Archivo Histórico Nacional que «se reduce a textos de Biblia, Santos Padres, etc., para probar que no se deben mezclar textos sagrados en las comedias» [Paz y Melia, 1947].

Ya en el siglo XVII, cuando se intensificó la presión contra el teatro y se fueron sofisticando los mecanismos de control censor, se multiplicaron los problemas relativos a la presencia de asuntos bíblicos sobre las tablas y en los impresos teatrales. Son bien conocidos los casos de dramaturgos como Antonio Enríquez Gómez (muy dado a la heterodoxia religiosa) o Felipe Godínez (escritor neocristiano, descendiente de conversos), cuya costumbre de incluir asuntos bíblicos en sus obras teatrales les acarreó problemas con la censura: «Ambos fueron educados en círculos donde secretamente se practicaba el judaísmo; cultivaron las letras con relativa fortuna, dando preferencia a la materia bíblica [...] uno y otro conocieron la cárcel de la Inquisición» [Carrasco Urgoiti, 1981: 548].

⁵⁴ Martínez de Bujanda recoge los más relevantes de estos datos en un pequeño resumen: «L'edition de Salamanca, 1535, connue uniquement par le *Registrum* de Fernando Colón, reste hypothétique [...] Il y a une édition de Palencia, Diego Fernández de Córdoba, 1540, 32 ff. [...] *Tragedia aurea llamada Josephina sacada de la profundidad de la sancta escritura*. Agora nueuamente por el mismo auctor con mucha diligencia corregida y añadida y castigada. Sevilla, Estacio Carpintero, 1545 [...] Édition de Toledo, Juan de Ayala, 1546» [1984: 478].

El primero tuvo que utilizar el seudónimo Fernando de Zárate, después de exiliarse en Francia por una persecución inquisitorial que incluyó la confiscación de la herencia y los bienes familiares: «Vivo o muerto, en su país o en el exilio temporal, ya usara su nombre o un seudónimo, la censura acechó siempre a Antonio Enríquez Gómez» [Rose, 1981: 534]. Al segundo, que intentó acomodar en sus comedias distintos pasajes bíblicos a sus esquemas ideológicos («tan aficionado a esta ley [judáica] hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo», señaló el relator de su caso), se le prohibieron varias de ellas y se le abrió un proceso inquisitorial:

Godínez se siente lector privilegiado de la Sagrada Escritura y la utiliza como cantera para renovar la simbología católica. Actitud que mantiene con prudencia pero de modo persistente aun después de pasar por el duro trance de un proceso inquisitorial, que en su caso no terminó con una sentencia absolutoria. [Carrasco Urgoiti, 1981: 547]

La recuperación de algunas de las comedias de Godínez perdidas o mal atribuidas (*El primer condenado*, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *El provecho para el hombre*) permite apreciar cómo sus problemas con la censura y la Inquisición modificaron su forma de escribir teatro y de abordar temas tan espinosos como la religión o el honor:

Desde otros puntos de vista tienen gran interés, por la luz que aportan para completar el conocimiento del escritor y las implicaciones de su problema [...] Tras el proceso inquisitorial y el castigo correspondiente, hizo del teatro un abanderado de su causa personal. Se sirvió de él para inculcar dos o tres ideas fundamentales que tenían que ver con su integración religiosa y social. Así, es palpable su insistencia en reinterpretar el concepto de honor vigente entre sus contemporáneos. [Vega García-Luengos, 2001: 55]

El primer condenado (pieza bíblica en torno a las figuras de Adán y de Caín, y el tema del castigo y el perdón) y *Ha de ser lo que Dios quiera* (comedia «de santos y bandoleros, franciscana e inmaculista») fueron escritas muy poco tiempo después del auto de fe que sufrió el autor en Sevilla, en noviembre de 1624. Y a pesar de que «la propensión testamentaria de nuestro dramaturgo no se quebró ni siquiera en los primeros momentos tras el fatídico acontecimiento inquisitorial», resulta evidente que «Godínez no debía de estar en esos momentos cercanos al proceso para fabular sobre los textos bíblicos con la libertad que lo había hecho en otras ocasiones y que lo habría de hacer más adelante» [Vega, 2001: 56 y 60].

Con la fábula de *El primer condenado* pretendía Godínez ser identificado con Adán, merecedor del perdón ante el arrepentimiento y la penitencia, mientras que Caín lo es de la condenación eterna por negarse a aceptar la providencia y la misericordia de Dios. *Ha de ser lo que Dios quiera*, escrita para la fiesta de la Inmaculada Concepción, supone una exaltación inmaculista en la que Godínez mezcla pasajes muy líricos con prolijas argumentaciones teológicas (sermón canónico incluido) y afirmaciones del misterio tales que llevan a Germán Vega a mostrar su sorpresa porque un dramaturgo con semejante biografía se permitiera juicios «en materia tan delicada, que superan con creces todos los que le conocíamos», pronunciamientos teológicos que «no le habían resultado inocuos; entre los cargos de su proceso inquisitorial, finalizado cuatro o cinco años antes, figura la proclamación del misterio por parte de San Gabriel en la comedia de *La reina Ester*» [2001: 65].

El provecho para el hombre, la tercera de las comedias recuperadas por Vega, es el título alternativo de *Los trabajos de Job* (obra falsamente impresa también a nombre de Calderón en una suelta), y se trata de una pieza que «presenta aspectos inquietantes, más arriesgados de lo que es habitual en las comedias áureas, y especialmente en las bíblicas; como si sus versos hubieran sido escritos por alguien en conflicto con algunas de las ideas y creencias dominantes», alguien que «se pronuncia sobre la materia con dosis similares de atrevimiento y contundencia», de lo que resulta un interesantísimo perfil de escritor bastante osado y, sobre todo,

más original en relación con los dramaturgos coetáneos. Un Godínez al que nos hubiera gustado oír más. No ha sido así, acaso porque no existieron otras obras; o porque –y es lo más probable– desaparecieron (o se hicieron desaparecer). Sea como sea, lo poco que ha quedado de su primera etapa apunta interesantes contrastes con el dramaturgo más o menos «domesticado» de la segunda, el que mejor conocemos (o nos han dejado conocer). [Vega, 2001: 65-70]

Un proceso inquisitorial, obras que «desaparecieron o se hicieron desaparecer», un autor *domesticado* al que «nos han dejado conocer» solo parcialmente... Interesantes sugerencias que nos llevan a interrogarnos sobre el alcance de la censura, incluso de la auto-censura. Otros muchos autores se vieron involucrados, quizá con menor frecuencia y desde luego sin tantas repercusiones personales, en problemas de censura por sus referencias a la Biblia: Lope de Vega (*La bella malmaridada*), Francisco de Leiva (*No hay contra un padre razón*), Pedro Llanini (*Será lo que Dios quisiere*) o Rojas Zorrilla (*Lo que son mujeres*, denunciada por la Inquisición mexicana a causa de las bromas sobre la

epístola *A los efesios* de San Pablo, así como por el uso de diminutivos «en desprecio de los sagrados asuntos, como dice *Textecillo*»).

Y ya en el siglo XVIII, se haría práctica común censurar, prohibir o podar las obras teatrales barrocas que dramatizaran asuntos religiosos y bíblicos: algunas, como *El diablo predicador*, de Belmonte Bermúdez [Roldán, 1997; Sánchez Jiménez, 2001], o *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, de Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua [Sánchez García e Ibáñez Chacón, 2006], tras varios procesos inquisitoriales y edictos prohibitorios. Otras, como *Origen del bien y del mal, y trabajos de Adán y Eva* (de Rojas, Coello y Vélez), con inclusión en el *Índice*).

Pero veamos ahora con más detalle, como anunciábamos páginas atrás, el interesante caso de *Los tres portentos de Dios*, que incluso Roldán asumía como un «caso aislado» que contradecía su tesis de que no existió una censura inquisitorial previa a la representación, si bien insinuaba que podía tratarse de una petición «voluntaria y obsequiosa» y daba relevancia a las discrepancias de los censores:

Los calificadores, como tantas otras veces, discrepan en sus dictámenes; para los frailes del convento de San Pablo «no se puede permitir representar por estar en ella profanada toda la Sagrada Escritura i mezclar muchas cosas contrarias a la verdad de la Historia Sagrada»; en cambio para los calificadores del convento de S. Francisco «no parece que conviene que entienda el vulgo que hubo estas patrañas en la conversión de los Santos. Si esto no hace disonancia, por lo demás puede correr». [Roldán, 1991: 73, n. 46]

Pero en este caso, pese a las discrepancias, el resultado fue que el Santo Tribunal decidió

finalmente prohibirla *in totum*, instando a los «señores del Consejo» a que la recogieran y publicaran los edictos que amenazaban con los correspondientes castigos y multas:

El Tribunal en 14 de noviembre de 1658 –ni quince días habían pasado desde que fue presentada al Santo Oficio para su censura– decreta: «que no la represente ni consienta representarla a ninguno de su compañía en esta ciudad ni otra parte, pena de cien ducados para gastos desta Inquisición y de excomunión mayor... Se remitan estos autos a los Sres. del Consejo para que siendo servidos se mande recoger esta dicha Comedia por edictos con penas y zensuras en la forma ordinaria». Ignoro cuál fue la decisión del Consejo, pero la obra de Vélez de Guevara no aparece en ninguno de los Índices. [ibíd.: 74]

Veamos los detalles textuales y documentales de la censura de esta «singular comedia» de Vélez de Guevara, construida en torno a las tres «portentosas conversiones» de San Pablo, San Dimas y la Magdalena, y el «planteamiento de relaciones entre los susodichos santos» [Vega García-Luengos, 1991: 489-490]⁵⁵. Se trata de una comedia «de muy difícil acceso, [que] tuvo ya en el siglo XVII problemas con la Inquisición y la censura debido a su evidente heterodoxia», y cuyo argumento es el siguiente:

Se dramatiza el tema central de la vida de Saulo como perseguidor de cristianos y de su conversión en Pablo, con la caída del caballo en el camino a Damasco. La novedad del tratamiento de Vélez está en que toda la historia de Saulo se entrelaza con la de la Magdalena y su conversión

en el primer acto. Saulo, enamorado de María Magdalena, trata de obtener sus favores cuando ya ella ha decidido consagrarse al Mesías al que acaba de conocer al término del primer acto. Al mismo tiempo Saulo aparece con Dimas, el buen ladrón, como acompañante gracioso, dentro de un entramado marginal en la Jerusalén de la semana de la Pascua Judía. En el tercer acto Saulo volverá a encontrarse con María Magdalena, él persiguiendo y ella defendiendo a las comunidades cristianas iniciales. [Rodríguez López-Vázquez, 2012: 395]

La portadilla del expediente que acompaña al impreso de la comedia reza: «Comedia de *Los tres portentos del cielo*, compuesta por Luis Vélez de Guevara. Censurada que no se represente y votada que se prohíba y recoja por edictos». La comedia había sido «remitida a San Francisco 12 de septiembre de 1658»; fray Francisco de Tapia y fray Bartolomé Díaz firmaron, el 10 de noviembre, la siguiente nota de aprobación:

Hemos visto esta comedia intitulada *Los tres portentos de Dios* de Luis Vélez de Guevara y nos parece no se puede permitir representar por estar en ella profanada toda la Sagrada Escritura y mezclar muchas cosas contrarias a la verdad de la Historia Sagrada. Este es nuestro parecer salvo *meliori et*, y lo firmamos en San Pablo de Valladolid y noviembre 10 de 1658.

Fray Francisco de Tapia. Fray Bartolomé Díaz.

En el posterior expediente de calificación, fray Juan de Villamar y fray Matías de Sobremonte emitieron un minucioso dictamen que reviste gran interés:

⁵⁵ Al profesor Vega se debe el descubrimiento (en el Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición, legajo 4489/3) del impreso perdido, utilizado para el proceso censorio. Se trata de una suelta del siglo XVII (4.º, 32 pp. sin núm., s.a.), que lleva el título de *Los tres portentos de Dios*, aunque casi todas las notas de censura y del expediente inquisitorial hablan de *Los tres portentos del cielo*, atendiendo seguramente a los versos finales de la comedia: «Estos son / los tres portentos del cielo, / los tres prodigios de Dios».

Hemos visto la comedia de *Los tres portentos del cielo*, que V. S. dio orden al secretario D. Agustín de Cerbatos y Velasco que nos remitiese, para que la censurásemos, y aunque en cuanto a las voces y proposiciones, no contiene alguna que merezca censura, es agregado de disparates en cuanto a la contextura o enredo que dicen, porque siendo su materia las conversiones extraordinarias y milagrosas de Santa María Magdalena, San Pablo, San Dimas el buen ladrón, de las cuales tratan los Sagrados Evangelios y actos apostólicos, fuera de invertir torpemente los tiempos y sucesos, introduce a San Pablo galán de la Magdalena, y perdido por ella. Y aunque de la Magdalena dijeron algunos que fue mujer, no sólo vana, sino lasciva, de San Pablo nadie lo ha dicho, y algunos padres dijeron que permaneció virgen, sobre aquel excursio suyo de la *Epístola primera a los Corintios*, capítulo 7 número 7, *volo enim omnes fesse sicut me ipsum*.

Introduce también que San Pablo, en servicio de la Magdalena, sustentó o mantuvo un torneo en Jerusalén y que, en los encuentros, maltrató de suerte al hijo de la viuda de Naín (galán también de Magdalena) y Lázaro (su hermano), que murieron de los golpes dentro de pocos días, y Cristo los resucitó.

Item, que Marcela –de quien algunos padres dicen que fue criada de Santa Marta y mujer virtuosa– fue dama de corte en Jerusalén. Y otras frialdades y milagros fingidos que desautorizan la verdad sincera de nuestra fe, y no parece que conviene que entienda el vulgo que hubo estas patrañas en la conversión de los santos. Si esto no hace disonancia, por lo demás puede correr. Este es nuestro parecer, salvo etcétera.

San Francisco de Valladolid, 13 de noviembre de 1658. Fray Juan de Villamar. Fr. Matías de Sobremonte.

Tras el texto de la propia comedia continúan los documentos de revisión censoria con el expediente del Santo Oficio. Aprovechando incluso la última página del ejemplar impreso de *Los tres portentos de Dios*, tras el «Fin», los inquisidores dictaron el siguiente *auto*:

En la Inquisición de Valladolid, a 14 de noviembre de 1658, estando en su audiencia de la mañana los señores inquisidores Dr. D. Gabriel de la Calle y el Dr. D. Sancho Dorisa y don Diego Sarmiento, habiendo visto esta comedia intitulada *Los tres portentos del cielo*, compuesta por Luis Vélez de Guevara, y las calificaciones y censuras sobre ella dadas por los padres calificadores, que están con ella, dijeron que se notifique al autor de la compañía de comediantes, que al presente está en esta ciudad, que es el que la [ha] exhibido en este Santo Oficio para censurarla, que no la represente ni consienta representar a ninguno de su compañía en esta ciudad ni otra parte, pena de cien ducados para gastos desta Inquisición y de excomunió mayor; y que, si tiene otro traslado o traslados, lo exhiba (so las dichas censuras y penas) y los papeles que para representarla tuviere repartidos dentro de un día; y, hecho esto, se remitan estos autos a los señores del Consejo para que, siendo servidos, se mande recoger esta dicha comedia por edictos, con penas y censuras en la forma ordinaria; y lo rubricaron ante mí, don Agustín de Cervatos y Velasco.

«El propio Cervator –dice Agustín de la Granja– se encarga diligentemente de la notificación, de la que deja constancia por escrito» [2006: 445]:

Hice notorio el auto de arriba al *autor de comedias* que al presente hay en esta ciudad, el cual dijo está presto de lo obedecer, y que no tiene traslado alguno desta comedia ni papeles della ha entregado a ninguno de sus compañeros; y esto dio por respuesta y de ello certifico.

En el legajo n.º 15 se recoge la nota de remisión a la Inquisición (en cuyo margen superior derecho se lee «Llévese a la Junta de Calificadores»); la nota dice así:

Con esta remitimos a V.M. la comedia impresa intitulada *Los tres portentos del cielo* compuesta por Luis Vélez de Guevara, que en este Santo Oficio presentó, para censurarla, Francisco de la Calle, autor de farsantes que al presente está

en esta ciudad, con las censuras a ella dadas por los calificadores, y con su vista dello notada en la conformidad que V.M. mandara ver al fin, en que V.M. mandara lo que fuere servido. Guarde Dios a V.M.

Inquisición de Valladolid y noviembre 15 de 1658.
Don Gabriel de la Calle Heredia
Don Diego Sarmiento de Valladares.

En el mismo legajo, margen superior izquierdo, de mano distinta está escrito: «En Madrid a 19 de noviembre de 1658. Su Ilustrísima en el Consejo». Más abajo, también en una nota marginal a la izquierda, se lee lo siguiente:

En Madrid, 22 de noviembre de 1658. El señor Don Lorenzo traiga al Consejo el traslado desta comedia que está en su poder con las calificaciones que a ella se han dado. [rúbrica]

La Inquisición, pues, encontró inadmisibles diferentes elementos de esta comedia: la crueldad de San Pablo con el hijo de la viuda de Naín y con Lázaro, sus amorosos requiebros a la Magdalena, o los disparates lanzados por Barrabás. «Ciertamente algunos versos de *Los tres portentos de Dios* son desafortunados, como los que pone Vélez de Guevara en boca de Barrabás, visiblemente atajados en el impreso por el censor», opina Granja, quien transcribe los versos siguientes, calificándolos de «sarta de disparates» [ibíd.: 444]:

La Magdalena ha gastado
sus botes en desperdicio
y a calaverazos quiere
ganar cielos y epicielos;
Marcela, que fue primera
dama de porte y de brío,
está con Flora, criada
de Magdalena, en un nicho;
y la cananea, en cueros,
a hacer moños se ha metido
para damas fariseas.

En efecto, los atajos censores son muy visibles, porque van enjaulados y tachados. Pero el pasaje es algo más extenso, y la transcripción y puntuación que creemos aconsejables difieren también en algún punto (como, por ejemplo, «epiciclos», y no «epicielos»); además, en medio de este parlamento de Barrabás hay tres versos que la censura dio por buenos:

BARRABÁS [...] a todos cuantos vecinos en aquellos barrios mueren. Simón Cirineo el Pío; se volvió a ser labrador; de la corte a su cortijo.

2.º [SOLDADO] Y en una ermita está el pobre; viejo y cargado de hijos.

BARRABÁS Joseph Abarimatía; doncellas entierra, y niños, y el devoto Nicodemus está haciendo crucifijos. La mujer que llaman todos Verónica, en tener limpios los altares da, del templo; y después que ve, Longinos; da en aprender oraciones: Joseph, entre muerto y vivo, dio a pobres cuanto su madre lo mejoró en tercio y quinto, contando que los redaños a los infiernos ha visto. La Magdalena ha gastado sus voces en desperdicio; y a calaverazos quiere ganar cielos y epicielos. Marcela (que fue primero dama de porte y de brío) está con Flora, criada de Magdalena, en un nicho; y la cananea, en cueros; a hacer moños se ha metido para damas fariseas; alquitaras de los tribus. Todos los que aquí han quedado

son desnudos y salidos,
y comisión contra pobres,
¿a qué pobres hizo ricos?
Vamos a Damasco, Saulo,
porque esto todo que miro
agora en Jerusalén,
es terciopelo raído. [vv. 2145-2185]⁵⁶

Como se ve, la Inquisición vigilaba con atención el teatro y no lo veía con buenos ojos, sobre todo si manejaba fuentes bíblicas como materia argumental o aludía en algún momento a las Sagradas Escrituras. Incluso si se trataba de cuestiones de detalle, como la comisión de anacronismos o errores de tipo histórico. Véase este curioso ejemplo tomado de *El bruto de Babilonia*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto, conservada en un manuscrito de 1669 (BNE, Ms. 15.041) e impresa en la *Parte 30 de Escogidas* (Madrid, 1668). Pieza de temática religiosa, en ella encontramos una serie de puntualizaciones de los censores para corregir ciertos anacronismos. En el examen de esta comedia intervinieron el censor y dramaturgo Francisco de Avellaneda, el fiscal Fermín de Sarasa y el doctor Rueda y Cuevas, «de orden del Tribunal [de la] Suprema y General Inquisición» (entre la nota de remisión y la de este último mediaron casi dos meses). Los censores prohibieron algunas bromas antisemitas que aludían de forma impropia al prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, o el papel de valido de Nabucodonosor que remedaba el

gracioso Alcacer. Curiosamente, llegan a felicitarse entre sí por su perspicacia; así, si uno advierte que determinada frase va «Contra el cómputo de la Escritura», otro ratifica el anacronismo: «Muy bien corregido».

En general, todos los contenidos religiosos solían plantear problemas con la censura, como puede observarse en el cotejo de uno de los subgéneros dramáticos más exitosos de la época, las comedias hagiográficas.

13. EL TEATRO HAGIOGRÁFICO Y RELIGIOSO⁵⁷

Las comedias de santos, plenas de espectacularidad tramoyística y truculencia escénica, eran uno de los subgéneros teatrales favoritos del público de la época. Pero planteaban a las autoridades religiosas el siguiente, e importante dilema: teniendo como objetivo el fomento de la fe y la pedagogía de lo sagrado, manejaban una materia argumental tan delicada, que fácilmente podían derivar hacia unos terrenos en los que su finalidad quedaba desvirtuada, cuando no tergiversada. Es decir, eran un arma ideal para el proselitismo religioso, al mismo tiempo que podían ser un peligro para la ortodoxia doctrinal y el carácter ejemplarizante que supuestamente las caracterizaba.

La popularidad de las comedias hagiográficas fue en aumento a lo largo de los siglos XVII y

⁵⁶ La numeración de versos corresponde a la edición crítica de *Los tres portentos de Dios* a cargo de George Peale, con estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (quien sí observa bastantes virtudes en esta comedia «audaz, incluso cuatro siglos después», que él fecha «en torno a 1640»). En esta edición se utiliza como texto base un impreso distinto al que se conserva en el AHN, adjunto al expediente inquisitorial; el v. 2165 de ese texto dice «de los infiernos ha visto» y el v. 2179, «fallidos» (que en la mencionada edición moderna se interpreta «tullidos»).

⁵⁷ Reproducimos en este apartado parte del contenido de un artículo que dedicamos hace unos años a la censura de las comedias de santos [Urzáiz, 2015].

XVIII. María José del Río Barredo ya señaló hace años el vínculo entre la espectacularidad escénica y el gusto popular por este tipo de comedias religiosas:

Las comedias de tema sagrado tenían como primer objetivo excitar la piedad de los fieles exponiendo, de modo fácil y agradable, algunos aspectos de la doctrina cristiana, relatos de la historia sagrada y de las vidas de santos [...] El significado de estas nociones se transmitía, además y sobre todo, mediante símbolos escenográficos; precisamente era la abundante utilización de decorados y maquinaria en la puesta en escena lo que había hecho de estas representaciones las predilectas de un público cortesano en el siglo XVII y de la audiencia popular en el XVIII. [Río, 1986: 285]

Dado que estas comedias de santos o de temática sagrada, por su propia naturaleza, obviamente «debían conformar con un cierto canon de decencia» [Ruano de la Haza, 1989: 225] y que, como hemos visto, ya desde antiguo las autoridades eclesiásticas habían perseguido la mezcla de lo cómico y lo sagrado en el teatro, así como los excesos que el propio culto popular a los santos podía generar, la censura las vigilaba con celo extremo. Como ha señalado Jesús Menéndez, las constituciones sinodales posteriores al Concilio de Trento (como las de Toledo, 1583) reflejarán el rigorismo contrarreformista del «nuevo espíritu tridentino»:

[El Concilio de Trento] dejó patente el mimo con que se había de celebrar la misa (sesión 22) y el culto a los santos (sesión 25), dos aspectos del culto litúrgico que tendrán una repercusión directa en nuestro teatro religioso a través del auto religioso y de la comedia hagiográfica. En el Concilio de Trento hubo conciencia de las aberraciones a que daban lugar determinados ritos litúrgicos, como [...] el culto a los santos [...] El

Concilio de Trento marcará, pues, un hito en el control de las representaciones. [Menéndez Pe-
láez, 2005: 56-58]

Teniendo en cuenta, además, que las comedias religiosas y hagiográficas se apoyaban en gran medida en la espectacularidad de su puesta en escena (milagros, apariciones, torturas, vuelos angélicos o demoniacos) y que, pese a lo delicado de la temática, no renunciaban tampoco al humor para ganarse al público, los excesos en uno y otro terreno podían propiciar fácilmente un morbo y una hilaridad que eran poco del gusto de los guardianes de la fe y las buenas costumbres. Incluso si nos trasladamos a otros ámbitos donde se han estudiado los documentos de la censura teatral se constata este énfasis en el control de las comedias hagiográficas; valga como ejemplo el caso de la Nueva España:

En nuestros documentos predomina la censura inquisitorial a las comedias de santos [en el siglo XVII], mismas que, pese a no ser todavía abiertamente perseguidas, sí eran severamente vigiladas y, por ende, analizadas, evaluadas y juzgadas. Y dependiendo de cuán nocivas o peligrosas se llegaran a considerar. [Ramos Smith, 1998: 186-187]

Ni los más importantes dramaturgos del Siglo de Oro, como son Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, se libraron de problemas con la censura en sus comedias de este género, y ello a pesar de la sólida formación religiosa que atesoraban y su propia pertenencia a diferentes instancias de la jerarquía eclesiástica. Ya hemos visto en otro capítulo cómo en 1608 la Inquisición le prohibió a Lope representar su comedia sobre *La conversión de San Agustín*, y eso que el escritor era familiar del Santo Oficio.

Y en 1613 Tirso de Molina, fraile mercedario, sacerdote y teólogo, vio cómo se le censuraba (ya desde el mismo título) la primera parte de *La Santa Juana*, su trilogía hagiográfica sobre Juana Vázquez Gutiérrez, monja toledana del siglo XVI, un encargo que se le había hecho para promover su canonización (y en el que Tirso se basó en una fuente, la biografía de Sor Juana de la Cruz de fray Antonio Daza, que sería prohibida por la Inquisición). El manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de España (Ms. Res. 249) presenta, entre otras muchas, las siguientes notas de la censura:

Vean estas comedias, cantares y entremeses dellas el padre maestro fray Alonso Ramón, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, y el secretario Tomás Gracián Dantisco, dando cada uno su censura conforme lo pidiere la comedia.

Estas comedias intituladas *La vida de Santa Juana* se podrán representar según lo que toca a mi censura en lo seglar, remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos. En Madrid, 2 de diciembre 1613. Tomás Gracián Dantisco.

Vean estas comedias el padre fray Bernardo de Brizuela, de la orden de San Agustín. En Madrid a primero de diciembre de 1613.

Representense estas comedias, atento que están vistas y aprobadas por las personas a quien el [¿corrector las comisionó?]. En Sevilla, en 22 de diciembre de 1615. Ante mí, Gregorio de Ta-
boada.

Tras un pormenorizado análisis del texto de la comedia, Francisco Florit llega a la conclusión de que la censura (que aplicó un «grado de exigencia» mayor, al tratarse de una comedia hagiográfica) operó con dos procedimientos: eliminación de algunos versos y enmienda (o suavización) de otros:

- uno, prescinde de determinados versos al tacharlos, adjuntado un texto al margen [...] que justifica unas veces el porqué [...] (Curiosamente, estos textos de censura aparecen también tachados con la clara intención de que no puedan ser leídos.);
- otro, enmienda y suaviza los versos que el anterior censor considera conflictivos y ha tachado, o bien enmienda otros que le parecen inapropiados y que hasta ese momento pasan inadvertidos o no considerados dañinos para la moral por el anterior censor. [2005: 623]

Veamos un par de ejemplos de diferente calado, uno muy breve y otro mucho más extenso. Hay una nota de censura que elimina, tachándolos con dos trazos en forma de aspa, tres versos «que suponen una impropcedente analogía entre unos paños que se quiere hacer notar que son nobles y para ello se comparan con objetos de ciertos cargos eclesiásticos» [ibíd.]. Está hablando el gracioso Lillo:

yo vengo con estas galas
[...] un faldellín
de oro y damasco azul,
que se le puede poner
la mujer de un cardenal; [más principal]
una saya arzobispal, [ni igual]
cuya cola puede ser
cola canónica
de una cátedra perdida. [f. 18v]

Pertenece también a un parlamento del gracioso Lillo el siguiente pasaje prohibido íntegramente por la censura, una extensa y divertida relación («ciertamente atrevida», dice Florit) sobre su entrada en la taberna:

Subí por la calle arriba
y, poca distancia cerca
de un bárbaro, vi una casa
que, aunque algo baja y pequeña,

el olor que despedía
me confortó de manera
que me obligó a preguntarme
si algún santo vivía en ella.
Y respondiome uno: “Aquí vive
San Martín”. Hinqué en la tierra
las rodillas, y creí
sin duda que era su iglesia.
Y no en vano, porque había,
aunque con traza diversa,
lo que en la ermita más noble
vi: lo primero, a la puerta,
todo un Domingo de Ramos,
junto a un tapiz o carpeta
a la entrada. Y dije: “Aquí
fiestas hay, pues ramos cuelgan”.
Entré dentro, muy devoto;
vi mil danzantes en ella,
de capa parda, bailando
ya de pie, ya de cabeza.
Estaba sobre un tablero
una gran vasija llena
de agua, con muchas tazas;
llegueme allá, pensé que era
pila del agua bendita;
metí la mano derecha
y salpiqueme las cejas.
Estaba allí una mujer
más gorda que una abadesa,
cura de aquella parroquia,
y una sobrepelliz puesta,
o devental remendado.
Y, recogiendo la ofrenda
dada al San Martín de vino
que estaba sobre una mesa,
debía de haber dado
a otro pobre la otra media
capa, porque estaba en cueros.
Dijo la mujer: “¿No llega,
hermano?”. “Ya voy”, la dije.
Saqué de la faltriquera
medio real (que no doy menos
en limosnas como éstas)
y, tomando una medida,
me dio =de sus mismas venas=
San Martín la blanca sangre
que hace hablar en tantas lenguas. [f. 24v-24v]

El repertorio de dilogías, metonimias y metáforas que usa Tirso para referirse a la taberna, el vino y la tabernera con terminología religiosa, no podía resultar del agrado de la censura. La comparación de la oronda tabernera con un cura, menos. Encuentra Florit que este parlamento, sin embargo, es «realmente prescindible para la unidad dramática al no alterar su supresión el hilo argumental» [2005: 628].

En cambio, encuentra mucho más severa la acción de la censura sobre otros pasajes de la jornada tercera, donde concurren varios milagros y personajes religiosos o divinos (monjas, ángeles, el propio Cristo). El análisis de Florit evidencia que la censura operó a partir de aquí «con mayor detenimiento y más exhaustivamente», y aunque no siempre consigue leer todas sus intervenciones en el texto, sí queda clara la preocupación que la motivaba, que no reparaba en cuestiones de coherencia escénica o de lógica argumental interna: «el censor no estaba pendiente de la puesta en escena o de las entradas de los personajes sino del puro contenido de la obra» [2005: 630].

El episodio de *La Santa Juana* es interesantísimo y mucho más complejo de lo que podemos recoger aquí (hasta el punto de que estaríamos ante un insólito caso de «censor censurado»), por lo que remitimos al registro de esta obra en la base de datos CLEMIT para conocer todos esos contenidos vetados. Pero dejemos constancia de que recientemente han vuelto sobre ella Miguel Zugasti y Margaret Greer para desvelar con nuevas técnicas, en un fascinante trabajo, lo que las concienzudas tachaduras de la censura ocultaban (y que a ellos mismos se les había resistido en ocasiones anteriores):

Destacan nueve pasajes donde esas censuras fueron tachadas con tal energía que hasta la fecha ha sido imposible leer lo que estaba escrito debajo. Con los avances de la técnica fotográfica y el uso de rayos infrarrojos, [nuestro] artículo ofrece por primera vez una lectura cabal de los pasajes tachados. Se interpreta que Tirso asumió las notas del censor y aceptó sin problemas que se cercenaran algunos versos de su texto, el cual lo estrenó la compañía de Baltasar Pinedo. [Zugasti y Greer, 2019: 27]

Por completar el ramillete de ejemplos de censuras recibidas por comedias hagiográficas firmadas por la *santísima trinidad* del teatro del Siglo de Oro, traigamos a colación uno concerniente a Calderón de la Barca. Se trata de *El purgatorio de San Patricio*, obra sobre el patrón de Irlanda (h. 377-h. 464) que examinaron un calificador del Santo Oficio para Valencia en 1640 (un nuevo ejemplo de censura inquisitorial previa a la representación) y en 1652 para Madrid el célebre censor Navarro de Espinosa, quien lo hizo en dos ocasiones separadas en el tiempo, insistiendo siempre en que había que suprimir episodios «atroces» de la relación de la vida del sacrílego Ludovico Enio y otras escenas que juzgaba escandalosas:

Por orden de V.S. el señor Vicario General he visto esta comedia, y en ella no hay cosa contraria a nuestra santa fe católica ni buenas costumbres; y así podrá V.S. servirse en dar la licencia que piden para que se represente.

Fecho en Valencia a 8 de octubre de 1640, en el convento de Nuestra Señora del Remedio, Orden de la Santísima Trinidad.

Fray Juan Bautista Palacio, calificador del Santo Oficio.

He visto esta comedia, aprobada como aquí consta por fray Juan Bautista Palacio, calificador de la Suprema de Valencia, religioso de la Santísima Trinidad. Y cuando se representó la primera vez en esta Corte la vieron otros hombres doctos; y

entonces, como censor dellas, hice un reparo que vuelvo [a] hacer agora, que fue que Ludovico Enio, en la primera relación que hace de su mala vida pinta escandalosamente un sacrilegio de sacar una monja de un convento. Esto me pareció se quitase, como se quitó, por evitar el escándalo del oírle; y así me parece agora lo mismo, pues en el resto del romance con que pinta su mala vida, le sobran atrocidades. Asimismo, en el gracioso que, con nombre de marido, en la primera jornada hace, indecoroso, el paso de Julio, fuese galán y no marido; hoy me parece lo mismo por evitar el escándalo que se puede seguir de él.

Este es mi parecer, en Madrid a 28 de octubre de 1652.

Juan Navarro de Espinosa. [ff. 57r-57v]

Por ejemplo, el primer pasaje censurado tiene lugar en el largo parlamento de Ludovico en la primera jornada, del que Navarro de Espinosa opinaba: «Esto es escandaloso, y para ponderar su mala vida, sobra lo referido»:

Tal es mi delito, en fin,
de detestable, de feo,
de sacrílego y profano
(harto así te lo encarezco)
que, de haberle cometido,
alguna vez me arrepiento.
En fin, me atreví una noche,
cuando el noturno silencio
construía a los mortales
breves sepulcros del sueño;
cuando los cielos tenían
corrido el oscuro velo;
luto que ya por la muerte
del Sol entapiza el viento;
y en sus exequias las aves
nocturnas, en vez de versos;
cantan caistros; y en ondas
de zafir, con los reflejos
las estrellas daban luces
trémulas al firmamento.
En fin, esta noche entré
por las paredes de un huerto;
de dos amigos valido;
que para tales sucesos

no falta quien acompañe,
y entre el espanto y el miedo;
pisando en sombras mi muerte;
llegué a la celda (aquí tiemblo
de acordarme) donde estaba
mi parienta, que no quiero
por su respeto nombrarla;
ya que no por mi respeto,
desmayada a tanto horror
cayó rendida en el suelo;
de donde pasó a mis brazos;
y antes que vuelta en su acuerdo
se viese, ya estaba fuera
del sagrado en un desierto;
adonde si el cielo pudo
valerla, no quiso el cielo.
Las mujeres, persuadidas
a que son de amor efetos
las locuras, fácilmente
perdonan, y así, siguiendo
al llanto el agrado, halló
a sus desdichas consuelo;
aunque ellas eran tan grandes;
que miraba en un sujeto
escalamiento, violencia,
incesto, estupro, adulterio;
al mismo Dios como esposo;
y al fin, al fin, sacrilegio.
Desde allí, en efeto, en dos
caballos, hijos del viento;
a la vuelta de Valencia
fuimos; adonde, fingiendo
que era mi mujer, vivimos
con poca paz mucho tiempo;
porque yo, hallándome —ya
gastado el poco dinero
que tenía— sin amigos,
ni esperanza de remedio;
de aquestas necesidades
para la hermosura apelo
de mi fingida mujer
(si hubiera de cuanto he hecho
tener venganza de alguno;
solo la tuviera desto:
porque es la última bajeza

a que llega el mas vil pecho;
poner en venta el honor;
poner el gusto en precio):
Apenas, desvergonzado;
a ella le doy parte desto;
cuando cuerda me asegura;
sin extrañar el intento.
Pero, apenas a su rostro;
señor, las espaldas vuelvo;
cuando, huyendo de mí, toma
sagrado en un monasterio.
Allí, por orden de un santo
religioso, tuvo puerto
de la tormenta del mundo;
y allí murió, dando ejemplo
su culpa, y su penitencia:
¡téngala Dios en el cielo!
Yo, viendo que a mis delitos
ya les viene el mundo estrecho;
y que me faltaba tierra
que me sufriese, resuelvo
el dar la vuelta a mi patria;
porque en ella, por lo menos
estaría más seguro,
como mi amparo y mi centro,
de mis enemigos. [ff. 11v-12v; vv. 540-634]⁵⁸

Lope, Tirso y Calderón nos dejaron muchos más ejemplos de comedias hagiográficas, puesto que la popularidad del subgénero fue apabullante. Pero si estos ejemplos suyos que hemos aducido de comedias de santos con problemas de censura (y siempre, qué casualidad, con la Inquisición de fondo o en primer plano) eran ya conocidos por haber sido estudiados por muchos y muy avezados investigadores, en el terreno de las innumerables comedias casi desconocidas escritas por un tropel de escritores de menor categoría que escribieron para corrales, teatros y coliseos encontramos una inacabable mina de intervenciones de censores sobre piezas que manejaban un material, como estamos viendo, altamente inflamable.

⁵⁸ Nos atenemos al texto y la numeración de versos de la edición de Ruano de la Haza [1988].

De hecho, las comedias de santos, a base de disparates a los que ya nadie podía poner freno, llegarían a ser prohibidas en España en 1748, aunque la correspondiente cédula de prohibición «no ha aparecido», como señala Antonio Roldán, motivo por el cual siempre se da 1765 como fecha de la prohibición:

Sobre el papel fueron prohibidas las Comedias de Santos por Real Cédula de 9 de junio de 1765; pero surgen varias preguntas, como por ejemplo: ¿Qué valor tuvo, en la práctica, la prohibición de las comedias de santos de 1748, cuyo texto todavía hoy no se ha encontrado? [Roldán Pérez, 1998: 128]

Pese a su opinión, que ya hemos rebatido, sobre la inexistencia de una censura inquisitorial preventiva, el caso de las comedias hagiográficas es el único en que Roldán reconoce que están documentadas intervenciones del Santo Oficio previas a su representación incluso en el siglo XVII:

[*Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara, y *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Enríquez Gómez] son casos clarísimos de censura inquisitorial previa a la representación para los que no encuentro explicación aceptable. ¿Por ser Comedias de Santo? [Roldán Pérez, 1998: 127]⁵⁹

El caso de *Los tres portentos de Dios* acabamos de analizarlo por extenso, así que veamos lo ocurrido con *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Enríquez Gómez, a cuyo teatro bíblico también nos hemos referido ya. Esta comedia hagiográfica, donde se critican abiertamente los prejuicios sociales, morales y religiosos de

su época, sufrió diversas censuras, también inquisitoriales, en los siglos XVII y XVIII:

Antonio Enríquez Gómez, consciente de las dificultades que conlleva su condición etnorreligiosa en la España del siglo XVII, tan imbuida del espíritu contrarreformista y bajo el dominio de la casta electa, se siente plenamente identificado con el protagonista de la comedia, el negro Muley, que como él también fue perseguido y reducido a la marginalidad social y moral sólo por el color de su piel. [Domínguez de Paz, 2012: 6]

Las misas de San Vicente Ferrer fue escrita en 1661 y firmada con el nombre de Fernando de Zárate. Seis meses después, Enríquez era detenido por el Tribunal de la Inquisición de Sevilla y fallecía un poco más tarde en la cárcel, según consta en la «Carta del tribunal de Sevilla al Consejo de la Suprema Inquisición, del 17 de abril de 1663»:

Con esta remitimos a V.A. el proceso causado en esa Inquisición contra Antonio Enríquez Gómez (alias don Fernando de Zarate) difunto, por judaizante, en 109 hojas, y acumulados a él dos procesos, el uno contra el capitán Enríquez Rodríguez de Paz (alias) Antonio Enríquez Gómez, como ausente fugitivo que fue relajado en estatua en esta Inquisición de Sevilla, y seguido el proceso en la de Valladolid en 54 hojas. Y el otro contra Antonio Enríquez Gómez, seguido en la Inquisición de Toledo condenado a relajar en estatua en 39 hojas, votado en la forma que V.A., siendo servido, mandara ver; y a nosotros, lo que debamos ejecutar, serviremos a V.A.

Inquisición de Sevilla, abril 17 de 1663.
Licenciado don Joseph Badarán, licenciado don Gonzalo de la Escalera y Quiroga, don Luis Bernardo de Osinalde. [AHN Inq. leg. 2996, exp. s/n.]

⁵⁹ Creemos haber demostrado, a través de otros muchos ejemplos (y no solo de obras de temática religiosa), la existencia de una censura inquisitorial previa para el teatro, aunque fuera eventual y oficiosa, ya en el siglo XVII. También hemos publicado los expedientes inquisitoriales completos de esas dos comedias citadas por Roldán como supuestos «casos únicos» [Urzáiz, 2012 y 2012c].

El mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer se conserva en un manuscrito con licencias de representación de 1665 (Málaga) y 1688 (Madrid). En este último caso consta que recibió censura previa del propio Santo Oficio y que posteriormente fue revisada por el censor Lanini y el fiscal Vera Tassis, quienes dejaron numerosas intervenciones sobre el manuscrito. Varias décadas después, en 1748, fue denunciada ante la Inquisición; el expediente conservado recoge su paso por distintos tribunales (Toledo, Granada, Madrid). Aunque no entró en el *Índice de libros prohibidos*, fue mandada recoger después de exhaustivas argumentaciones de diferentes calificadores del Santo Oficio. En este caso, los censores utilizaron para sus dictámenes ejemplares impresos de la comedia, sobre los que dejaron también su huella. El recorrido editorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* fue escaso; se incluyó en la *Parte XXIII de Comedias Nuevas* (1665), a nombre de «don Fernando de Zárate», y también circularon algunas sueltas.

Veamos los detalles de la censura de su manuscrito de representación. Se trata de un autógrafo de la Biblioteca Histórica de Madrid (Sig. Tea.1-47-4) que se titula *El admirable y mayor prodigio y origen de las misas de San Vicente Ferrer*, se fecha en Sevilla a 10 de marzo de 1661 y lleva al final (3.^a jornada, f. 21v) la siguiente anotación: «Escrita bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia». Los textos de la censura son variados; hay alguna licencia que no plantea objeción alguna (Málaga, agosto de 1665), pero la de Madrid, octubre de 1688, enviada al censor y el fiscal, deja constancia de su paso por la censura inquisitorial:

Señor, por mandado de Vuestra Ilustrísima he visto esta comedia, *Las misas de San Vicente*, la

cual tiene aprobada el Santo Tribunal de la Inquisición y Vuestra Ilustrísima mandado que se represente, habrá el tiempo de un mes, para otra compañía. Observando que no se represente lo que va atajado y prevenido en segunda jornada y tercera, Vuestra Ilustrísima resolverá ahora si es necesario volverla a remitir al Santo Tribunal, cuando de él salió la comedia sin nota alguna ni reparo. Y en todo mandará V.S.I. lo que más fuere servido. Madrid, 13 de octubre 1688. Don Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Ilustrísimo señor:

Por el contenido decreto de Vuestra Ilustrísima leí con atención esta comedia del *Admirable prodigio de las misas de San Vicente Ferrer*, y me parece que, mandando borrar Vuestra Ilustrísima todo cuanto va anotado con una cruz, se puede permitir licencia para representarse, por no contravenir lo demás a lo cristiano ni político, y por ser probable la opinión que el autor sigue. Madrid y octubre 22 de 1688. Don Juan de Vera Tassis.

Madrid y octubre 28 de 1688.

Hágase esta comedia intitulada *Las misas de San Vicente Ferrer*, observando con todo cuidado no se diga todo lo que va borrado en donde está señalado.

Estas licencias de representación demuestran la intervención oficiosa de la Inquisición en la censura teatral previa durante el siglo XVII y evidencian que el censor Lanini consideraba innecesario volver a examinar y remitir a la Inquisición una comedia que solo un mes antes había recibido su licencia de representación para otra compañía (en la portada aparece el nombre de «Mosquera» y en uno de los folios finales parece leerse «Granados»): en su opinión, era suficiente con que se observasen los atajos y modificaciones realizados en la primera revisión.

El Protector de Comedias insistió en que la viera también Vera Tassis, quien se adhirió al punto de vista de Enríquez Gómez, lo cual

no dejaba de ser arriesgado, en la medida en que sus opiniones resultaban bien polémicas todavía en 1688, veinticinco años después de su muerte tras décadas de persecución por la Inquisición [Domínguez de Paz, 2012: 13].

Como las notas de los censores hacían prever, encontramos en el manuscrito de *Las misas de San Vicente* multitud de intervenciones textuales; por ejemplo, este cuestionamiento de la utilidad del favor divino:

Salgan don Bartolomé y Soleta, gracioso.

DON BARTOLOMÉ ¡Válgame el cielo!

SOLETA ~~¿Para qué, lindo orate?~~ † *quítese* [rúbrica]
Por Dios que, si no acude Monserrate,
que estoy hecho pescado.
En un Ave María me he librado. (f. 5r)

Al margen izquierdo, y en vertical, se ha añadido el verso de reemplazo: «Válgate, lindo orate». En

este otro caso, se suprime la broma del gracioso Soleta que mezcla al Demonio con un *amén*:

DON BARTOLOMÉ No es posible,
que habemos de ir por mar es infalible,
en esto se repare.

SOLETA ~~Lléveme el Diablo, amén, si me embarcare.~~ † *quítese* [rúbrica] (f. 5v)

De nuevo, se añade el verso de reemplazo al margen izquierdo, y en vertical: «Lléveme el [?] a mí si me embarcare». La siguiente supre-

sión del censor se dirige contra una broma religiosa de Soleta:

DON BARTOLOMÉ No es posible, Soleta, que están lejos;
y ellos, rompiendo al agua los espejos,
toman puerto al abrigo de esa loma.

SOLETA ~~Dado estoy a Mahoma.~~ † *quítese* [rúbrica] (f. 6r)

En este caso, el verso de reemplazo, añadido también al margen izquierdo y en vertical, dice: «¿No son moros? Pues llévelos Maho-

ma». De carácter religioso es también esta otra frase, igualmente censurada:

D.^a FRANCISCA [...] este voto peregrino;
~~disculpa el celo divino~~ †
~~de mi amor en esta ausencia.~~ (2.^a jornada, f. 1v)

La siguiente intervención de la censura guarda relación con una serie de alusiones sexuales

detectables en algunas palabras del moro Muley, quien lucha contra los impulsos carnales

que doña Francisca le provoca, mostrando el punto de vista de quien ha interiorizado que su esclavitud viene marcada desde la cuna por el color de su piel:

MULEY [...] llegó mi lasciva [excesiva] llama,
 llevada del pensamiento, *Ojo* [a profanar su respeto]
 a profanar con la vista
 lo sagrado, lo supremo,
 de su divina hermosura,
 [...] ¿No debe mirar primero
 la castidad, la pureza † *quítese* [todo mi entendimiento]
 deste divino sujeto
 que adoro? ¿Podrá manchar
 un vapor oscuro y feo
 a esa antorcha soberana?
 [...] esposo desta deidad;
 si es esta deidad del cielo,
 en el honor, en la honra,
 en la sangre, en el desco,
 en la fama, en la hermosura,
 en la santidad y el celo,
 ángel, asombro y prodigio
 de cuantos la conocieron?
 ¿Cómo yo, siendo un esclavo *ojo*
 (pues ya lo soy con efeto),
 y siendo un nublado horrible,
 un caos, una sombra, un negro,
 a quien la naturaleza
 no concedió privilegio,
 me atrevo a mirar la luz,
 cuando a tinieblas me anego? *ojo*
 [...]
 Bien conozco que conquisto
 un imposible, pues veo
 que, cuando el sol que he mirado
 no fuera un divino ejemplo
 de santidad [honestidad] y virtud,
 siendo yo negro bostezo
 de la noche, le bastara
 al más humilde sujeto
 para aborrecerme, pues
 no puede haber vituperio
 en mujer que nació blanca
 que enamorarse de un negro.
 Pues supuesto que no hay modo *ojo*
 para conseguir... (2.^a, vv. 1436-1508, ff. 4r-5v)

La siguiente censura que encontramos en el manuscrito de *Las misas de San Vicente Ferrer* se refiere a otro tipo de contenidos, una

alusión chistosa a un *oidor*⁶⁰ ('ministro togado que en las audiencias del reino oía y sentenciaba las causas y pleitos'):

SOLETA No por ~~ser oidor agora*~~ ~~*que oigas agora~~ – †*dígase así* †
dejarás de ser mañana [no por escuchar los oí]
general: oye a los dos, *no se diga así* [rúbrica]
y después ande la danza.

DON BARTOLOMÉ Proseguid, que ya os escucho.

SOLETA Esta doncella en su vaina
estará, porque no es justo
que esté fuera de su casa. *ojo*

VALERIO Ya sabeis que mi amor, firme y constante [...] (f. 9v)

En el siguiente pasaje censurado se observan también ciertas vacilaciones de los censores acer-

ca de cómo reemplazar algunos versos, aunque al final se optó por un tajante «Quítese todo»:

Abre el negro la puerta y entra con el Demonio.

DEMONIO Entra animoso.

MULEY Ayude amor mi esperanza.

DEMONIO Quien porfía, siempre alcanza.

D.^a FRANCISCA Este ~~sin duda~~ es mi esposo. *ojo*
¿Sois vos, mi bien? † *quítese todo*

MULEY Sí, yo soy.

D.^a FRANCISCA Los ~~brazos~~ me podéis dar,
seguro podéis entrar.

MULEY Cuando entre las sombras voy,
buscando el norte que sigo,
¿qué ~~seguridad mayor~~?

⁶⁰ Broma similar a la prohibida en 1652 por el censor Francisco Boyl, además de otras censuras de mayor alcance y extensión, en el autógrafo de *El poder de la amistad*, de Moreto: «El corrector actuó instado por la prudencia y optó por eliminar esa (quizás) molesta alusión a un oidor granadino», sustituyéndolo por «toto un juez de comisión» [Zugasti, 2011: 19].

- D.^a FRANCISCA ¿Quién viene con vos, señor?
- MULEY Es, mi bien, aquel amigo
que os trujo la carta; adiós.
- D.^a FRANCISCA Seguidme.
- MULEY Sin duda alguna,
vené la mayor fortuna.
- DEMONIO Ya el delito entre los dos [ya se han entrado los dos]
va alentando mi venganza: *ojo*
manche este animado horror
de Egipto el claro honor [de la noche este pirata]
de fray Vicente: en su hermana [de fray Vicente el honor]
vengaré la oposición [de Etiopía el claro honor]
que hace este varón insigne [...] (ff. 16v-17r)

El siguiente pasaje es introducido por una acotación que ya despertó el recelo del censor: «*Salga doña Francisca, como que se levanta de la cama, lo más decente que pueda [Quítese]*». Veremos después cómo doña Francisca, viola-

da por Muley, descubre que está embarazada. Presa de la desesperación, anuncia su intención de abortar, matar a su agresor y suicidarse; destacamos unos cuantos versos de un extenso y truculento monólogo:

- D.^a FRANCISCA Cielos, aquí he menester
[...] Si, irritada del agravio;
doy voces a los gemidos;
sollozos, ansias y penas;
despertaré los vecinos;
alteraré los criados
y, entrando en mi cuarto mismo;
hallarán al agresor
en esta cuadra escondido;
y, fuera de publicar
mi afrenta, darán oídos;
no a la virtud que profeso;
sino al adulterio, indigno
de la más libre mujer.
Que el ánimo más sencillo;
el sujeto más piadoso;
no ha de creer que ha podido
una mujer engañarse
tan del todo, habiendo juicio;
que, entrando un hombre en su casa;
con nombre de su marido,
y acostándose con él;
no le hubiese conocido.

quítese †

[...] ~~¿Qué haré, cielos, pues parece
que habéis agotado el río
del mar de vuestras piedades?~~
[...] Y así, el consejo mejor *ojo*
y el más seguro camino [...] [2.^a jornada, ff. 19r-20v]

También se censuró, con varias contradicciones entre los censores (Lanini tachaba, Vera Tassis reponía), un fragmento donde se bro-
mea con la muerte de una serie de maridos «desdichados» (el sastre, el albañil...) y se acaba apelando a «un milagro del Señor»:

SOLETA	Y lo pasado, pasado. Dígame, ¿no se casó con el sastre?	<i>ojo</i> <i>sí</i>
TEODORA	¿Yo con sastre? Sucediole un gran desastre.	
SOLETA	¿Y sin sastre se quedó? No me espanto. ¿El despensero no quiso ser su velador?	<i>sí</i>
TEODORA	¿Pues no se ahorcó, el cuitado?	<i>No se diga[se]. [rúbrica] sí</i>
SOLETA	No me espanto: era logrero. ¿Y el albañil?	
TEODORA	¡Qué dolor! Cayó de un tejado abajo.	
SOLETA	¿Pues no la cogió debajo? Fue milagro del Señor. ¿No me dirá, por su vida, qué ha sido del negro?	<i>No se diga. [rúbrica]</i> <i>ojo</i> [3. ^a jornada, ff. 2v-3r]

En este otro pasaje, doña Francisca se aparece a su hermano Vicente para comunicarle que está en el Purgatorio y que solo saldrá de allí si él celebra las cuarenta y ocho misas de

San Gregorio por la salvación de su alma; de paso, se cuenta la confesión de la dama con un sacerdote que en realidad era el Demonio disfrazado:

D.^a FRANCISCA [...] y viéndome en tanto aprieto,
y que no había confesado
un pecado tan horrendo,
vi pasar un sacerdote
por la calle y, conociendo
ser forastero, llamele,
fui a la iglesia de San Pedro *diga así* †: la iglesia fue de S. Julián
y confesé mi delito.

Absolviome, pero luego,
 con la violencia del mal,
 pagando a la muerte el feudo,
 en el Tribunal Divino
 se vio mi causa y, sabiendo
~~que el sacerdote con quien~~ [que aquel hombre con quien yo]
 confesé todos mis yerros *diga así* †
 no era sacerdote, pues
 era el Demonio, me dieron
 por sentencia que penase
 en el Purgatorio horrendo
 hasta el día del Juicio. [3.^a, ff. 20v-21v]

Todavía en el siglo XVIII planteaban estas escenas un conflicto ante la Inquisición, que ordenó, según consta en un expediente fechado en 1748, «que se quite el caso de doña Francisca Ferrer, que se confesó con el demonio vestido de sacerdote, por lo que fue condenada a Purgatorio hasta el fin del mundo» (AHN, Inq., Legajo 4425-3). El expediente inquisitorial, que publicamos hace unos años, contradecía esta opinión de María José del Río:

La despreocupación de los calificadores por los elementos de las comedias que falseaban o ridiculizaban los relatos hagiográficos y que fomentaban vanas creencias queda perfectamente reflejada en [el expediente de *Las misas de San Vicente Ferrer*]. Los calificadores sólo consideraron digna de expurgación la escena de *Las misas de San Vicente Ferrer*, donde el demonio, disfrazado de sacerdote, perdona los pecados de la protagonista. No resultaron inquietantes, sin embargo, las palabras con que un ángel informa a San Vicente del poder de las 48 misas de San Gregorio para revocar la sentencia que

condenaba a su hermana al «Purgatorio eterno». [Río Barredo, 1986: 287]⁶¹

La copia de una edición suelta adjunta al expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* muestra que probablemente se utilizó como copia de representación y, casi con toda probabilidad, que perteneció a la compañía («de volatines y máquina real») del *autor de comedias*, Félix Quinsqui, que originó con su petición al Santo Oficio de Toledo todo el proceso de censura. El impreso presenta muchas evidencias de haber sido un instrumento de trabajo para esos comediantes, con anotaciones manuscritas de la época que indican los cambios de escenario y las tramoyas que había que usar en cada momento.

En cuanto a las anotaciones y marcas que reflejan la acción de la censura inquisitorial, *Las misas de San Vicente Ferrer* fue revisada por tribunales del Santo Oficio de Toledo (1748)

⁶¹ Añade para sostenerlo una comparación con el expediente inquisitorial abierto en 1655 contra *El lego del Carmen*, *San Franco de Sena* (a causa de los versos que dicen «este santo hábito solo / a salvarnos es bastante»), en el sentido de que también entonces entendió el Santo Tribunal que «eran un modo común de hablar y no una forma de favorecer creencias vanas», por lo que no llegó a prohibirse. Pero ella misma, por el contrario, recuerda el caso de *La gitana de Menfis*, *Santa María Egipcíaca*, contra la que no se actuó en 1748 pero que sería después prohibida a finales de siglo por «[aludir a] la profanación, tratamiento indecoroso y otros factores» [ibíd.: 288].

y Granada (1750), y el resultado de sus dictámenes se trasladó después al Consejo General de la Suprema en Madrid. La denuncia ante la Inquisición de Toledo originó este dictamen del carmelita fray Joaquín de San Andrés, que se limitaba, en efecto, al asunto reseñado por Río Barredo:

Presentado en la Inquisición de Toledo en 17 de febrero de 1748.

Señor Ilustrísimo:

[...] se contiene un error claro y manifiesto contra nuestra santa fe [...] si murió contrita –lo que no dice el autor (y debía decir)– es falsa la suposición de que Dios la sentenció al Purgatorio hasta la fin del mundo; pues la contrición quita no sólo la culpa, sino mucha o toda la pena que por ella se debía.

Y en materia tan importante no hemos de atender a lo que el autor querría decir, sino a lo que *de facto* dijo, mayormente siendo las comedias unos papeles que andan en manos de todos y los ignorantes pueden impresionarse del error de que confesándose con buena fe, aunque la confesión sea nula, serán perdonados sus pecados sin otra diligencia. [...] Por lo que juzgo no poderse permitir se represente dicha comedia sin quitarla la tercera columna y parte de la cuarta del folio 32, por contenerse en ellas el caso referido. [...]

Permítese al autor de las comedias pueda representar las que presenta y para ello se le vuelvan, a excepción de la que se intitula *Las misas de San Vicente Ferrer*, que está con este parecer; y el [?] antecedente se remita a V.A.

Muy Poderoso Señor:

Habiéndonos pedido licencia un autor de comedias que vino estos días a esta ciudad para ejecutar las que nos presentó según estilo, y mandadas reconocer a persona inteligente, censura la de *Las misas de San Vicente* en la forma que

V.A. mandará ver; y por esta razón la remitimos, no permitiendo se haga. V.A. nos mandara lo que debamos ejecutar. Dios guarde a V.A.

Santa Inquisición de Toledo a 20 de febrero de 1748.

La diligencia prueba que se le devolvieron a Quinsqui las otras trece comedias, para cuya representación se daba licencia, pero que *Las misas de San Vicente* fue expurgada, como afirma Río⁶², pero también vetada por la Inquisición de Toledo, primero, y de Granada, después, y enviada al Consejo de la Suprema:

Señor:

[...] la comedia adjunta, cuyo título es *Las misas de San Vicente Ferrer* [...] repite como dicha de San Vicente la proposición que dichas misas son medio dado por Dios para que su majestad revoque la sentencia de condenación [...] Y se refiere que por mandato de Dios se apareció un ángel a San Vicente y se reveló cuántas eran las misas y a quién estaban dedicadas, y se dijo eran 48 [...] Y suponiendo, señor, no ser las misas de que se habla en esta comedia las otras treinta y tres *pro defunctis* de que habla San Gregorio [...] Esto supuesto, las misas de que habla esta comedia (que ella dice son 48, otros dicen son 45) son las que comúnmente llaman Misas de San Gregorio *pro vivis et defunctis* [...].

De todo lo cual se concluyen dos cosas: la primera, que dichas 48 misas [...] se deben prohibir por dichas razones de contener circunstancias de vana observancia, supersticiosas, etc. La segunda, que siendo así, de esta cualidad dichas misas, por sus circunstancias, decirlas [?] Dios por medio de un ángel, es suposición temeraria, sacrílega y blasfema, formalmente heretical. Y, finalmente, la proposición muchas veces repetida de que por medio de estas misas vino que Dios [...] es proposición asimismo sacrílega, injuriosísima a la inmutabilidad de Dios y blasfema heretical.

⁶² «Los calificadores aconsejan que se expurgue», asegura de nuevo en otro punto de su artículo donde recoge las «Otras obras censuradas, no incluidas en índices y suplementos» [1986: 327].

Por todo lo cual [...] hago formal delación de dicha comedia [...] por contener todo ello [?] falsas, injuriosas a Dios y a los ángeles, una devoción de misas con circunstancias supersticiosas, de vana observancia, opuestas a los [?] del Sacro Concilio Tridentino y a lo dispuesto por la Sagrada Congregación de Ritos. Y asimismo proposiciones temerarias, sacrílegas, escandalosas y blasfemas heréticas [...].

San Francisco el Real de Granada, y mayo 26 de 1750 años.

Fray Manuel Carvajal, calificador de la Suprema.

El otro calificador de la Inquisición de Granada, fray Antonio de Pineda, propuso, en cambio, prohibir totalmente la comedia («se debe recoger») y fue mucho más minucioso en los detalles para justificarlo. Remitimos a otro trabajo nuestro [Urzáiz, 2012b] donde transcribimos todos los versos censurados y el expediente inquisitorial casi completo, pero veamos la categórica sentencia de este censor:

Señor:

He visto con mi mayor reflexión la delación doctísima que ha hecho presente a V.S.I. el reverendísimo Padre Manuel de la comedia, su título *Las misas de San Vicente Ferrer* [...] y reflexionando en lo que dice la comedia en el punto de las 48 misas de San Vicente, llamadas también de San Gregorio [...] se evidencia ser las de la comedia, a lo menos en su distribución, apócrifas e inventadas de la malicia [...] afirma muchas veces que Dios revocará la sentencia, cuya proposición, aunque para los doctos tiene católico sentido, para el común, en el que se enumera la mayor porción de ignorantes, induce al error blasfemo, y formalmente herético, de que Dios no es inmutable [...] supone ser eterno el Purgatorio, lo que es erróneo, y formalmente herético, condenado por repetidos concilios [...].

Por todo lo cual [...] dicha comedia se debe recoger, por las razones que llevo referidas; y por contener proposiciones erróneas, blasfemas, heréticas y formalmente heréticas; y principalmente

supersticiosas, inductivas de vanas observancias y falsas creencias en los fieles que, como llevo dicho, es el mayor número de idiotas, simples y que no saben discernir [...].

Granada, en cinco días del mes de junio de 1750 años.

Fray Antonio de Pineda, calificador.

Parece, pues, bastante matizable la afirmación de que «no resultaron inquietantes [para los calificadores] las palabras con que un ángel informa a San Vicente del poder de las 48 misas de San Gregorio para revocar la sentencia que condenaba a su hermana al Purgatorio eterno» [Río Barredo, 1986: 287], ya que cuantos más calificadores leían la comedia, más peligros le veían y más categóricos resultaban sus veredictos desde ese «no permitiendo se haga» de la Inquisición de Toledo en febrero de 1748.

En resumen, aunque no entrase en los índices inquisitoriales (en 1747 se había publicado la última versión), *Las misas de San Vicente Ferrer* es una comedia de «un descarado talante subversivo, en la que Enríquez Gómez muestra la injusticia humana que conlleva la doctrina de la *limpieza de sangre* y sus destructoras consecuencias [...] una obra excepcionalmente atípica, que rompe moldes, separándose del misticismo propio de las comedias de santos al uso» [Domínguez de Paz, 2012: 34].

También de Enriquez Gómez es la comedia *La conversión de la Magdalena*, en cuya copia de representación de 1699 (BNE, Ms. 16.955) el censor Lanini ponía algunas pegadas y ordenaba que no se dijera «lo que va atajado, por ser escandaloso y contra los preceptos de la ley cristiana», mientras que Francisco Bueno, menos permisivo, abundaba en que no se podía representar sin suprimir una escena onírica, «una herejía formal» y otros «muchos

absurdos malsonantes», y pedía que se mandara a la Inquisición:

Pase por el censor del Santo Tribunal, por que lo diga quien lo debe decir. (f. 1r)

Dicho censor inquisitorial, el doctor Agustín Gallo Guerrero, no encontró nada punible tras mirarla «atentamente». Pero lo más llamativo es que el censor Francisco Bueno sugería que los despropósitos por él enumerados eran «quizá por culpa de los traslados», concediendo la posibilidad de que algún desliz doctrinal no fuera sino un *lapsus calami*, aspecto que no siempre se tiene en cuenta.

Veamos, aunque sea con menos detalles, lo ocurrido a otra serie de comedias religiosas también poco conocidas o de autores escasamente frecuentados, para intentar completar este mosaico de censuras (varias de ellas de la Inquisición) sobre obras que partían de un material argumental hagiográfico. A efectos de lo que aquí nos ocupa, la talla de los firmantes de estas obras pasa a un segundo plano y lo relevante son los contenidos que hacían removerse en su silla a los censores.

San Francisco de Sena, llamada también *El lego del Carmen*, *San Franco de Sena*, se imprimió en la *Parte I de Escogidas* (volumen aprobado por Calderón de la Barca el 18 de mayo de 1652) y seguramente fue escrita ese mismo año, cuando se instituyó en Madrid el culto al santo; dos años después se incluyó de nuevo en la *Primera Parte* de Moreto. Comedia de pecador arrepentido, fue objeto en 1657 de una delación y censura a cuenta de una proposición calificada de herética. El expediente, publicado por Paz y Meliá en sus *Papeles de Inquisición*, se refería a

los siguientes versos: «Y hoy os le pido porque / sepan todos los mortales / que este santo hábito / sólo a salvarnos es bastante» (vv. 2834-2837).

La delación se presenta en el Tribunal de Corte y está firmada por el Doctor Diego Jiménez Samaniego (Madrid, 28 de mayo de 1657), a quien le parece un despropósito que Moreto ose pedir el hábito franciscano, resultándole la comedia delatada por no confesar las obras «sine quibus fides mortua est» («la fe, sin obras, está muerta», *Santiago II:17*). Esta carta va dirigida a los inquisidores de Logroño, quienes la remitieron al Consejo de la Santa General Inquisición:

Habiéndose recibido en este Santo Oficio carta que original emitimos a V. A., en que se delata una proposición en la comedia de *San Franco de Sena*, su autor, D. Agustín Moreto, mandamos que se buscase el libro, y habiéndola concordado con él, juntamos la consulta de calificadores, y por haberla calificado por herética, como consta de su parecer, que va al pie de la dicha carta, la remitimos a V.A., para que con su vista nos mande lo que debemos ejecutar.

Inquisición de Logroño, junio 5 de 1657.- Doctor Juan de Fondamar.- D. Gregorio Gallego de la Serna.

Pero, con fecha 12 de junio de 1657, quedó sentenciado que *San Franco de Sena* no era considerada herética por la Inquisición:

la proposición delatada no tiene calidad de oficio, porque es un modo común de hablar, y por escapulario se entiende aquella religión con sus votos, obras buenas y observancias y lo demás que tiene aprobado la Iglesia en aquel estado, de lo cual se puede y debe decir que es bastante para salvarse; pero no por eso ha entendido nadie que excluye la gracia y obras santas. [Paz y Meliá, 1947: 82-83]

Eso sí, todavía a finales del siglo XVII levantaban ampollas entre los censores algunas bromas sobre el carmelita San Francisco de Siena que protagonizaba la comedia de Moreto. En un baile anónimo llamado *Los títulos de comedias* (BNE, 14.513-75) encontramos la siguiente prohibición a cargo del censor Lanini y el fiscal Sarasa:

Señor, por mandado de V.I. he visto este baile de *Los títulos de las comedias*; y, observando que no se diga lo atajado, merece licencia de V.I. para que se represente.

Madrid 31 de marzo 1690.

D. Pedro Francisco Lanini Sagredo. [rubrica]

Visto y aprobado.

Madrid y abril 1.º de 1690.

Don Fermín de Sarasa. [rúbrica; ff. 1r-1v]

Pero el Protector de Comedias ordenó que se llevara este baile, después de verlo el censor y el fiscal, «a don Juan de Vera y Tassis», quien anotó:

Mandando V.S.ª que no se diga un verso que va atajado, puede hacerse este baile.

Madrid y abril de 1690.

Don Juan de Vera y Tassis. [rúbrica]

La frase prohibida en esta obrita de tan solo cuatro folios (que se refiere a la vida licenciosa del santo, quien se fingía ciego o tullido para robar en casas y posadas) va recuadrada y marcada con una cruz:

MANUELA ¿Sois Pascual el ciego?

JUSEP Ciego †
es San Francisco de Sena.

MANUELA ¿Sois Roberto el Diablo? [f. 2v]

La hija del Serafín, y tercera de Toledo, de Manuel de Paz, dedicada a Santa Mariana de Jesús (Quito, Ecuador, 1618-1645), se conserva en un manuscrito que reza: «Comedia nueva *La hija del Serafín, y tercera de Toledo*, por Tomás Manuel de Paz. Aprobada por la Suprema Inquisición. Año 1678». Este manuscrito (BHM, Tea-1-35-15p) contiene una nota de la censura extendida «de orden del señor Inquisidor General y demás señores de la Suprema Inquisición de España» por «el maestro don Juan de Rueda y Cuevas». En esta ocasión (valga como contraejemplo de que estamos viendo que era la norma), el censor no sólo no encontró en esta comedia sobre la Azucena de Quito «cosa contra nuestra santa fe y buenas costumbres», sino «antes, grande ejemplar de la providencia de Dios y desengaño del mundo». Como prueba de ello, en el desenlace de *La hija del Serafín* asistimos al fracaso del Demonio, que también es protagonista aquí: «DEMONIO.- ¡Sepúltenme los abismos, / pues no he logrado mi intento! (*Húndese.*)».

El negro del Serafín, de Vélez de Guevara, se ha conservado en un manuscrito con interesantes censuras de Juan Navarro de Espinosa para Madrid en 1643 (BNE, Ms. 17.317) y, bajo la denominación de su versión posterior, *El negro del mejor amo, San Benito de Palermo* (atribuida a Mira de Amescura), fue denunciada a la Inquisición en 1722 (también aquí con el curioso resultado de que fue el delator quien sufrió la censura del Santo Tribunal por hacer «gastar el tiempo inútilmente a los inquisidores» [Granja, 2006: 438-439]).

Navarro autorizó su representación, pero «reparando en ella lo que tengo apuntado en el margen de esta tercera jornada en la hoja quince» así como «guardando las demás

advertencias que tengo dichas y apuntadas en ella». Pese a la meticulosidad del censor, «desgraciadamente no podemos saber a qué parte de la vida del santo puso el maestro Navarro reparos ya que la hoja quince del manuscrito ha sido arrancada» [Ruano, 1989: 225]. En efecto, Navarro de Espinosa exige que se atienda su dictamen («También a las comedias hagiográficas lograba poner reparos nuestro concienzudo censor», dice Ruano), adelantándose a posibles justificaciones amparadas en las fuentes: «No siendo inconveniente el ser toda episodio de la vida de este santo, si bien en lo principal, que es lo importante, conviene con su historia, como consta de la corónica del seráfico San Francisco en la Cuarta Parte». La parte correspondiente a ese pasaje fue arrancada del manuscrito, y tan solo ha quedado el pequeño resto de unas barbas en cuyo vuelto todavía se lee el final de algunas líneas; en el lugar donde se ubicaba el pasaje prohibido por el censor se insertaron otras páginas que parecen de diferente mano (ff. 15-17).

Pero el resto de intervenciones de Navarro de Espinosa en esta comedia son más interesantes si cabe. Ya en el f. 1v tacha el juramento «vive Dios»; en el f. 7v escribe «Alá» sobre otra tachadura; y un poco más adelante hace una curiosa anotación marginal que anticipa la advertencia posterior: al tachar parte de un juramento pronunciado por el negro protagonista («que vive ~~Dios~~ [Alá] que me corro»), y dado que tenía cierta obsesión por prohibir este tipo de juramentos (caso de *El águila del agua*, estudiado también por Ruano), se preocupa de aclarar que no lo hace como censor, y que se trata de la observación de un simple lector que advierte una incoherencia (que será subsanada, por cierto, en el «Vive Dios» tachado del f. 11r):

Mirad que decís unas veces Dios y otras Alá (no es como censor esta advertencia). [f. 8r]

Es muy curioso también cómo tercia Navarro de Espinosa en su calidad de mero lector para sugerir (por medio de una llamada en forma de +) una mejora en la resolución del final de la 1.^a jornada a propósito de la siguiente frase del Negro:

y finalmente que puede formar [?] de un impío.⁺

+ Mirad esta última vuesarced, que no es para acabar.

En cambio, sí interviene Navarro de nuevo como censor cuando tacha unos versos del gracioso Mortero sobre la señal de la santa cruz (ff. 8r-8v), o cuando señala en una nota marginal que «el santo no murió de herida», tachando los versos correspondientes (f. 18r), o cuando reconviene al autor de la comedia por otro pasaje relativo a la vida del santo en la escena de la estatua de Benedicto Esforcia que habla con el negro: «Este prodigio no está en su vida, pero hay otros mayores» (f. 19v).

También firmó Navarro de Espinosa, y hasta en dos ocasiones en el plazo de cinco años, la curiosa licencia para Madrid de *El príncipe perseguido* (comedia escrita en colaboración entre Belmonte Bermúdez, Moreto, Alarcón y Martínez de Meneses), mostrando los diferentes rostros y preocupaciones de este censor: «He visto esta comedia y puede representarse», dijo en abril de 1645; «Se podrá repetir segunda vez en los teatros de esta corte», decretó en octubre de 1650, convencido de la ejemplaridad de la obra: «Si bien es su historia humana, es tan piadosa y el caso tan decoroso y ejemplar, que puede pasar por divina». Pero hizo además esta pequeña sinopsis y valoración:

El príncipe perseguido en ella es niño, y en sus adversidades se vale del asilo de San Francisco tomando su hábito, con que se libra del tirano que le persigue, siendo este el mejor paso de la comedia. [BNE, Res. 81, f. 31v]

Hasta un nuevo título propuso este hacendoso censor: «Puede llamarse *La inocencia perseguida y sagrado de Francisco*, con que el nombre es más piadoso».

Podemos comprobar también la actuación de Navarro de Espinosa en la censura de la comedia *Vida y muerte de San Blas*, de Francisco de Soto, en 1658. Curiosamente, entre la fecha

de remisión a la censura y la de la licencia de representación pasaron nada menos que dos meses y medio (y más de un mes entre la nota del primer censor, Navarro, y la del segundo, fray Benito de Rivas). Tanto Navarro de Espinosa como Rivas (calificador del Santo Oficio de la Inquisición) coincidieron en que esta comedia hagiográfica era muy fiel con las fuentes (historias eclesiásticas, martirologios) y tenía una gran potencialidad para mover a la devoción por San Blas, obispo de Sebaste (Armenia). Pese a ello, no dejó Navarro de enmendar alguna broma del gracioso Martín sobre la santidad del dormir:

Sale Martín bajando por el monte al tablado.

MARTÍN Saltando de rama en rama
por estas breñas y riscos,
con la mucha oscuridad,
a Blas de vista he perdido.
[...]
que solamente los lobos
saben dónde está el buen vino.
Hasta que vuelva a Sebaste
se malogró mi apetito.
Durmamos, pues no cenamos, §
que es también sancto ejercicio.
Mientras que el alba bosteza,
sobre estos verdes tomillos
tender pretendo la raspa,
que convida su olorcillo.
[...] (*Duérmese y sale Blas con unos animales.*) [BNE, Ms. 17.117, ff. 11r-11v]

En la censura de la comedia *La aurora del sol divino*, de Francisco Jiménez Sedeño, de 1640, Navarro de Espinosa dejó también otra curiosa muestra de su actividad censoria (BNE, Ms. 16.621). Ya hizo una aproximación inicial a su censura Ruano de la Haza [1989], y vino después un estudio de González Román sobre su

puesta en escena [1995], pero tenía esta comedia muchas incógnitas por despejar y numerosos elementos merecedores de un análisis detenido⁶³.

Dejamos ahora al margen las muchas precisiones y datos que hemos aportado en CLEMIT

⁶³ Los abordamos hace unos años en un artículo del que extractamos aquí las partes más interesantes [Urzáiz, 2014].

acerca de las primeras licencias de representación de *La aurora del sol divino* (Málaga, 1637; Zaragoza, 1640) y de los censores que intervinieron en su revisión (se ha llegado a hablar nada menos que de Tirso de Molina, aunque lo creemos poco probable). Veamos, mejor, la severa nota que extendió Navarro de Espinosa a propósito de esta comedia, donde se trata el dogma de la Inmaculada Concepción:

He visto esta comedia, de cuyos pasos y misterios están hechas muchas, y en todas era lícito el reparo de que la figura de Nuestra Señora [no] saliese al tablado más pura. Y, supuesto que en otras no se ha hecho, se podrá pasar en esta, con prevención que la que hiciese a Nuestra Señora en esta comedia no haga otro papel ni represente en entremés, ni baile, ni cante en intermedio de ninguna jornada. Y con esta advertencia, y las que tengo en las márgenes notadas, se podrá representar.

En Madrid a 3 de enero de 1640.

Juan Navarro de Espinosa.

Guárdense estas advertencias; que, faltando dello, se castigará con rigor. [rúbrica]

Con las advertencias, enmiendas y reparos de Navarro de Espinosa, doctamente advertidas, se puede representar.

En Zaragoza, 28 de diciembre 1640.

El Doctor Peyreny. [f. 48v]

En cuanto al concienzudo tachado y la inserción de la frase del censor Navarro sobre el personaje de la Virgen, Ruano de la Haza hacía la siguiente interpretación:

Una mano, que no es posible identificar, insertó la palabra *no* entre *Señora* y *saliese* y tachó las palabras *mas pura*, lo cual parece indicar que al final se decidió que la Virgen no apareciera en absoluto en escena. [1989: 205-206]

Pero ello habría resultado en imposibilidad material de representar una comedia en la que María (así se la nombra en el texto) tiene un papel central, de modo que lo lógico habría sido no autorizarla. Creemos más probable, pues, que se trate de una mera cuestión de adecuación sintáctica al grado de la objeción: dada la ambigüedad de la frase (tal como está redactada, ese *reparo* puede entenderse como petición o como crítica), se altera su construcción para sustituir «que la Virgen saliese más pura» por «que la Virgen no saliese».

Y es que da la sensación de que Navarro asume, quejoso, que algunas advertencias suyas sobre la inconveniencia de sacar a la Virgen no se habían tenido en cuenta (ya hemos visto antes lo que le ocurrió con *El purgatorio de San Patrio*), y pide que, al menos, la escena se haga con cierto decoro. Pero planteó este riguroso censor muchas otras objeciones a versos y pasajes de *La aurora del sol divino*; por ejemplo, un parlamento del villano gracioso Bato, contra el que advirtió: «Bórrese este renglón». Bato, soltando diversos improperios («bellacos,/ hideputa, socarrones»), pues «sin duda está borracho», dialoga por extenso con la criada Tamar sobre sus corderos y su burra, pero solo se prohíben los dos versos siguientes:

BATO Que un asno
 se enamoró de la burra.
 Mas ella (¡ay, triste! ¡ay, cuitado!),
 que fue honesta y religiosa, [que nunca fue ??? busca???)
 huyó por un monte acaso
 temiéndose de la [¿fuerza?]; [porque no puede ver burros]
 y entre unos altos peñascos
 dos lobos (¡ay de mí, triste!),
 tan grandes, tan temerarios,
 que al gigante de Las Lías
 pudieron poner espanto,
 la detienen, cautelosos,
 la aseguran con engaños,
 y, en fin, señor, nuesa burra
 los lobos se merendaron. [f. 10r]

Navarro censuró (con rúbrica) otras intervenciones del gracioso Bato, como por ejemplo, sus versos a propósito de la comparación de sus corderos «con el cordero del cielo», que

aparecen concienzudamente tachados [f. 25r]. Corresponde también a la mano del censor Navarro la supresión y reemplazo de los versos siguientes:

JOSÉ Yo os di palabra, soberana alteza,
 de guardar castidad toda mi vida
 [...]
 no permitáis señor que la [¿entereza?] [limpieza]
 de mi [¿virginidad?]) sea rendida. [f. 12r]

En lugar de la frase alusiva a lo que creemos leer como «virginidad», el censor dispone que se diga «del alma que ya os di», para lo cual hace mejor sentido la palabra «limpieza» que la también tachada «entereza».

Todavía más reparos merecieron las consideraciones del personaje de la Virgen María sobre su pureza en los siguientes versos, concienzudamente tachados y advertidos con un *no*:

MARÍA [...] y [?] primo amado;
 virginidad profesáis;
 y la pureza observáis;
 yo también la he conservado:
 siempre virgen me ha mirado
 la divina majestad.
 Esto, Joseph, es verdad;
 considerad vos agora
 si mi dicha se mejora
 en igual conformidad. [f. 13v]

Para que no hubiera dudas, el censor Navarro sentencia al margen: «Esto se diga por mejor

modo, que no dice lo que quiere decir, ni lo que debe». Pero, como tan solo diez versos

más abajo José y María se ofrecen los brazos y vuelven a divagar sobre la pureza y la virginidad, suprime una larga tirada de más de un folio por ambas caras (unos 84 versos) del mismo tenor. Alguien resumió el contenido del diálogo en 10 versos escritos al margen al final del pasaje suprimido, e incluso sobre ellos se observan nuevas correcciones de Navarro; por ejemplo, volviendo a tachar «virginidad» y anotando ahora «castidad» (f. 15r).

Algo que no acertamos a leer contenía una caritativa propuesta de María. «Un favor quiero pedir», le dice a José: «Quiero deciros/ que nuestra hacienda partamos,/ [pues que obligados estamos]/ en dar la mitad al pobre» [ibíd.]. En realidad, la frase «pues que obligados estamos» es de la cosecha del censor, ya que la frase original está tachada hasta ser ilegible.

El texto de casi toda la primera escena de la segunda jornada, protagonizada por los personajes de la Envidia y Luzbel, está suprimido en un porcentaje muy alto: más de la mitad de los versos de dos folios por ambas caras; además de cinco o seis enjaulados, con sus correspondientes *noes*, el censor hizo alguna pequeña modificación sobre el texto que sí autorizó; por ejemplo, si la Envidia dice a Luzbel «¿Qué mucho que yo te escuche,/ siendo de tu [¿cuerpo?] el alma», Navarro se limita a tachar ese término, sustituirlo por «aliento» y recordar que «el Demonio no tiene cuerpo» [f. 18v]. O, si San Gabriel le dice a la Virgen que merece «ser llamada/ madre de Dios» a causa de sus «virtudes *raras*», tacha este adjetivo y lo reemplaza por «santas», sin duda más apropiado [f. 22r].

Muchísimos fueron también los versos suprimidos justo a partir de este momento en que el

arcángel anuncia a la Virgen la encarnación en ella del Espíritu Santo, y aparece a continuación José, testigo del luminoso suceso: también más de la mitad de los contenidos en los ff. 22v-25r están tachados; no los reproduciremos, pero sí algunas aclaraciones marginales del censor. Por ejemplo, si la Virgen muestra incertidumbre ante la naturaleza de la Anunciación, Navarro recuerda que «la Virgen tuvo por muy cierto este favor» o que «Esto fue el Ave María», rubricando sus apostillas doctrinales. Cabe destacar la siguiente, a propósito de las dudas de José, episodio bíblico absurdamente escenificado –a su entender– en *La aurora del sol divino*:

Estos son disparates, que el santo, hasta que el ángel se lo reveló, ni supo el misterio ni tuvo indicio ninguno de él; la Virgen no pudo decir esto. [f. 23v]

Otro caso muy interesante de obra hagiográfica donde aparece envuelto Navarro de Espinosa es el de *Cegar para ver mejor*, comedia sobre Santa Lucía escrita por Ambrosio Arce de los Reyes, que se conserva en un manuscrito de 1653 (BNE, Ms. 14.881) y que fue impresa en la *Parte XIII de Escogidas* (Madrid, 1660). El manuscrito refleja los dictámenes discrepantes de los censores que la revisaron: el primero, Antonio de Nanclares, autorizó su representación pero «no diciendo lo que va borrado y rubricado, y la audiencia de Pascasio donde habla de los jueces y ministros» (f. 13r). El segundo (de nuevo nuestro Navarro) redactó luego un extenso texto donde advierte que «todos los que han escrito la vida de esta santa no dicen que se sacase los ojos», pero se resigna a que «se puede pasar [la escena de los ojos] en esta comedia» porque «en otra que hubo del mismo caso se puso el mismo inconveniente»

y parece que no se le hizo mucho caso. Finalmente, el Provisor fray Miguel Guerrero dio su visto bueno amparándose en fuentes de autoridad y en la propia tradición iconográfica:

He visto con toda atención esta comedia, y en particular el reparo, y [...] basta la costumbre de la Iglesia, que pinta a Santa Lucía con los ojos en un plato. Y, fuera de esto, se comprueba esta costumbre antigua de nuestra madre Iglesia con la autoridad de San Gerónimo, que en la vida de esta santa, fol. 18, lo dice expresamente en un tomo pequeño que escribió de vidas de santos... [ff. 13v-14r]

Navarro de Espinosa analizó también en su censura las fuentes biográficas fiables, la contaminación con otros relatos populares («Una monja, solicitándola un galán, viendo que su mayor incentivo nacía de sus ojos, se los envió con una criada; y el galán se convirtió y bautizó; y después, milagrosamente, los cobró, teniendo mejor vista»), la iconografía de Santa Lucía («[la sacan] pintándola con los ojos en el plato») o los intrínquilis teológicos de su caso: «[Hubo] moción del Espíritu Santo, para que lo hiciese; que sin esta moción quien se cortase miembro [o] sacase los ojos pecaría mortalmente». Pero lo más interesante es la asunción por parte del censor de que, al fin y al cabo, estas truculencias efectistas eran lo que la obra exigía desde el punto de vista dramático:

En lo que se aparta de la historia de esta santa, es en lo forzoso que es necesario para hacer comedia, no apartándose ni contradiciendo en lo principal a la verdad de ella. [ff. 13r-13v]

Cegar para ver mejor acumulaba tantas incorrecciones (por ejemplo, esta consideración teológica de Casiano: «Descansó sin cansancio, misterioso, / Dios al séptimo día», f. 7v) que se dio orden de volver a redactarla y enviarla de nuevo a la censura: «Esta comedia

se traslade [...] quitando lo señalado y borrado, y tráigase» (f. 42v).

El autor de *Cegar para ver mejor*, Ambrosio Arce de los Reyes, formó parte del nutrido grupo de dramaturgos que escribieron la comedia hagiográfica («de grandes tramoyas y aparatos») *Vida y muerte de San Cayetano*, prohibida en 1655 con gran escándalo público, según cuenta el avisador Jerónimo de Barrionuevo: «Estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe ser mucho». Pero «la reina se moría por verla, y las mujeres decían locuras», así que al final, tras haberla «escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado por darle gusto», se representó. Y «fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás» [Díez Borque, 1996: 192]. No se ahorró Barrionuevo el siguiente sarcasmo: «Buena ocasión tenía el santo, si quisiera, de hacer aquí un milagro. No debió de convenir».

Incidentes similares provocó en el sevillano corral de la Montería, en 1643, la prohibición de *La vida y muerte de San Cristóbal*, comedia hagiográfica atribuida a un tal Benavides. La Inquisición, juzgando herética la comedia, intentó suspender una de las funciones, provocando las iras del público asistente, que destrozó el teatro: «el furor del vulgo sevillano no andaba a la zaga del madrileño», subraya De la Granja [2006: 443]:

Se había de representar la comedia de *La vida y muerte de San Cristóbal*, para la cual habían puesto carteles y la habían representado los días antecedentes. El tribunal del Santo Oficio de la Inquisición lo impidió este día, para quitarle algunas cosas. El autor salió al tablado y contó el impedimento, y ofreció otra comedia. La gente

baja y popular, que había venido por ser día en que no trabajaban en sus oficios, por ser festivo, y había concurrido en mucho número por tener apariencias (de que el vulgo y las mujeres gustán más que del artificio, verso y traza de la comedia), se alborotó, no queriendo admitir otra comedia, ofreciendo el autor la que quisieren; y ellos sólo decían: «¡San Cristóbal!, ¡San Cristóbal!», con voces y ruido grandísimo, y ésta no la podían representar por la pena de excomunión mayor y otras que tenían impuestas; con que, visto que no tenía remedio, empezaron a quebrar bancos y sillas, haciéndolos muchísimos pedazos, y lo mismo las celosías de los aposentos, y todo el teatro; y los vestidos que hallaron de los comediantes en el vestuario los despedazaron, y ellos huyeron del ímpetu desbocado del vulgo que ocupaba el patio. [Sánchez Arjona, 1898: 364-365]

Otra comedia hagiográfica de Calderón de la Barca que tuvo algún problema con la censura es *El José de las mujeres, Santa Eugenia*. El

ensor, Juan de Rueda y Cuevas en este caso, puso algunas objeciones a la posesión del cadáver de Aurelio por el Demonio:

[Que] se observe lo borrado y que el Demonio no entre en el cadáver, por ser herético y contra el Viejo y Nuevo Testamento, y contra la doctrina de los Santos Padres y Concilios, en especial contra cuatro Concilios Generales, como consta de la corrección hecha en la comedia que se trujo. Madrid y noviembre 18 de 1679. El maestro don Juan de Rueda y Cuevas.

Las intervenciones textuales del censor Rueda y Cuevas obligaron a que algunos versos fueran dichos por Aurelio, y no por el Demonio, variando así la puesta en escena original. Pero además hubo que insertar algunos otros de nuevo cuño para que actuaran como enlace y darle sentido a esa modificación operada sobre los parlamentarios:

DEMONIO De aquestas perturbaciones
causa soy; y, pues que tengo
licencia de Dios, así
desde hoy perseguirte tengo.
[Por ordenación divina,
la forma tomo de Aurelio.]

[AURELIO] ~~Que en este helado cadáver,
introducido mi fuego,
en traje has de ver de amigo
a tu enemigo encubierto.
Bien sé que es cárcel estrecha,
a mi espíritu soberbio,
la circunferencia breve
de aqueste mundo pequeño.
De quien, ya señor del alma,
vengo a poseer el cuerpo.
No has de saber de ese Dios
que anda rastreando tu intento;
o, ya que lo sepas, no
has de tener, por lo menos
(sin zozobras y pesares,
persecuciones y riesgos,
fatigas, ansias y penas),
parte en tus merecimientos.~~

El censor Rueda y Cuevas aportó también alguna inserción textual (los nuevos versos añadidos «Por ordenación divina, / la forma tomo de Aurelio»), haciendo así de arreglista

y versificador. También en el pasaje siguiente hay una serie de inserciones de palabras que parecen de mano de Rueda (excepto la que dice «Yo difunto»):

- AURELIO Desamparando xxxxxxxx [la forma]
que xxxxxx [imite]
- DEMONIO Que hasta este punto
pudo durar la licencia
ojo de xxxxxxxxxella [de fingir Aurelio] [rúbrica]
- CAPRICHO Abernuncio.
- CESARINO ¡Ay de mí, infeliz, qué veo!
- CAPRICHO ~~Hacerse dos diablos de uno,~~ *no*
~~por apocarse.~~
- CESARINO Mortal
estoy.
- CAPRICHO ¿Qué dirá el difunto? [Yo difunto] *sí*
- CESARINO ~~¿Quién eres, pálida sombra?~~
~~¿Quién eres, horror caduceo?~~
- CAPRICHO ~~Por no ver este espectáculo,~~ *no*
~~volviera a ser catecúmeno. [f. 50v]~~

Además de los ejemplos de Juan Navarro de Espinosa y Juan de Rueda y Cuevas que hemos visto, se pueden encontrar otros casos de censores que gustaban también de intervenir en cuestiones escénicas y literarias de las obras escritas por colegas a los que les tocaba examinar (los procesos de la censura teatral alcanzaron a veces una circularidad completamente endogámica). Es llamativo el caso de *Santa Catalina, mártir y doctora, la rosa de Alejandría*, comedia hagiográfica de Pedro Rosete impresa en 1666 dentro de la *Parte 24 de Escogidas* y de la que se conserva

un manuscrito casi veinte años posterior con gran parte de su texto expurgado por la censura (BNE, Ms. 14.986).

El dramaturgo y censor Pedro Lanini fue uno de los tres examinadores de *Santa Catalina* (uno de ellos «de orden del señor Inquisidor General y demás señores de la Suprema Inquisición de España») que en 1684 dieron su aprobación para que se representara en Madrid, pero con algunas condiciones: «Observando que no se diga lo borrado, atajado y prevenido, no hallo cosa que se oponga...»; «arreglándose a lo

que se previene en la censura»; «observando lo advertido...» (ff. 57r-58v). Casi todos los versos censurados por Lanini pueden reconstruirse gracias a la versión de las *Escogidas*, volumen de 1666 cuya aprobación había sido encomendada a Calderón de la Barca y donde se lee intacto casi todo lo censurado en el

manuscrito de 1684: términos religiosos, matrimoniales, chistes del gracioso Trástulo sobre el pecado o los Mandamientos, etc.: «Es decir, lo que era pecado para Lanini, no representaba cuidado alguno para don Pedro, que debía de tener la manga más ancha» [Azcune, 2000: 277]:

TRÁSTULO Después que cristiano soy,
por si pecco alguna vez, [aunque comienzo muy presto]
con mi discurso, a los diez [con las preguntas al Sexto]
mandamientos vengo y voy. [Mandamiento vengo y voy]
~~Como soy novel soldado,~~
~~y bobo aquel que me guía,~~
~~le pregunté el otro día~~
~~cuál era, en mi ley, pecado.~~ [si era un incesto pecado]
Debajo de la ropilla
traigo una cruz; si la viera
algún verdugo, me hiciera
los sesos una tortilla. [f. 41v]

Pero además de censurar muchos versos, Lanini también añadió algunos; por ejemplo, estos otros que no aparecen tampoco en la versión impresa y que completan los datos de la historia de Santa Catalina: el emperador Maximiliano, desplazado a Alejandría, quiso poner a prueba la sabiduría de la joven filósofa (quien le había intentado convertir al

cristianismo) enfrentándola en un debate a cincuenta filósofos. Al vencer Catalina (remedo cristiano de Hipatia de Alejandría), el emperador ordenó matar a todos los sabios excepto uno, que habría de casarse con ella; la negativa de esta le costó el suplicio y la muerte. El texto del manuscrito lleva el siguiente añadido marginal, marcado con una +:

LOS DOS En esa fe moriremos,
[con otros cuarenta y ocho⁶⁴,
vencidos con nuestro ejemplo].

EMPERADOR Llevaldos donde padezcan. (f. 37r)

Pero no fue Lanini el único censor que intervino sobre el manuscrito de *Santa Catalina*. Es identificable también la letra del antes mencionado Rueda y Cuevas, en un pasaje donde

el Emperador hace sacar «el más sangriento y cruel instrumento» de tortura de Alejandría, «una rueda de navajas», para martirizar a Catalina, quien ha de tener «*atadas las manos y*

⁶⁴ Al lado rectificó la misma mano: «49».

vendados los ojos» mientras «*baja el Ángel de rápido y pónese al lado»*⁶⁵. Ella parece mostrarse entonces entre desafiante y feliz por el inminente encuentro con Dios y se apresura, con voluntad suicida, a ser torturada, circunstancia que el censor matizó reemplazando un verso por otro que escribió tanto en el espacio interlineal como al margen derecho: «Contenta, al raro tormento / voy a arrojar ~~me~~ yo misma. [gran Jesús de mi vida]».

Otra obra hagiográfica revisada por Lanini fue *El sol de Occidente*, comedia sobre San Benito de Nursia escrita en 1697 por José de Cañizares, quien ejercería también durante mucho tiempo como censor (teniendo, por cierto, varios encontronazos con Lanini a causa de sus discrepancias). Ni Lanini como censor político, ni el doctor Agustín Gallo como censor eclesiástico, ni el fiscal Francisco Bueno encontraron en este caso nada sancionable, salvo algún error geográfico; así, junto a los versos que dicen «estos montes de Sublago, / cuarenta millas de Roma / (de la provincia de Lazio / desierto» anota Lanini: «Miente, que Sublago no está en el Lazio» (BNE, Res. 64, f. 7r).

La comedia sobre *Santa Táez*, del varias veces citado Enríquez Gómez, nos muestra el devenir de una obra hagiográfica por las instancias de la censura a lo largo de casi setenta años, desde el pleno hasta el tardobarroco. Conservada en un manuscrito de representación de 1696 (BHM, Tea-1-61-9A), es una comedia de adúltera penitente sobre Santa Thais, rica cortesana de la Alejandría del siglo IV convertida al cristianismo tras ser instruida por el obispo egipcio San Pafnucio y recluírse durante largo tiempo en una celda conventual. Desde que en 1667 cayera en manos del también mencionado Avellaneda (que no era demasiado severo) hasta que tres censores autorizaran su representación en 1733, y pasando por un total de once examinadores diferentes, el código deja constancia de que *Santa Táez* se podía representar, pero siempre poniendo mucho énfasis en que fuera «observando lo que va atajado en la graciosidad por ser indecente», es decir, las bromas del ermitaño Balandrán, el gracioso de la comedia, chistes sobre la comida y el vino e irreverencias de contenido religioso (milagros, curaciones, etc.):

BALANDRÁN Que pues callo y no reviento,
que debo de ser un santo.
¿Qué ley manda (esto me enfada)
que convierta en una hora,
sin más ni más la señora,
y que deje a la criada?
¿Esto es caridad? Yo digo
que al punto me he de partir,
y que la he de convertir
a que se venga conmigo.
[...]

⁶⁵ La historia de la santa cuenta, en efecto, que la máquina de ruedas con pinchos que el emperador Maximiano utilizó para torturarla se detuvo milagrosamente, rompiéndose al tocar su cuerpo. Catalina fue entonces decapitada y enterrada al pie del Monte Sinaí, donde se construyó un monasterio en torno al cual se producen peregrinaciones y leyendas sobre la aparición de su cuerpo intacto.

Yo la daré de comer
y él la dará de vestir.
¡Ay, padre, los montes agrios
se le han vuelto de jalea,
vive Dios que no le crea
si le veo hacer milagros! [f. 3r, 3.^a jornada]

BALANDRÁN Mire el tullido malsano:
en tocándole, mi mano
sabe de qué pie cojea.
Hablaban en algarabía
una frenética ayer:
curela y, con ser mujer,
no dijo esta boca es mía.
A un doctor late demonio
saqué de una santiguada,
una suegra endemoniada
y quitósele el demonio. [f. 4v, 3.^a jornada]

También fueron atajados algunos parlamentos de Panuncio, caso de unas chocantes reflexiones sobre cómo lavar los pecados (muy extensas para reproducirlas aquí) o estos requiebros a Tález, donde sus reflexiones acerca de la naturaleza celestial de su amor van demasiado lejos:

PANUNCIO Sí, pues reduciros quiero
a que améis lo verdadero
del amor [...]
Quien por vos está perdido
siempre os ha de dar enojos,
que el amor entró por los ojos,
y no entró por el oído.
Del cielo es este sentido,
luego de los mismos celos
saco, sin tener recelos,
el amor en que me fundo:
pues os quiero en este mundo
con un amor de los cielos. [ff. 45r-45v]

También se censuró en *Santa Tález* esta broma de tipo metateatral sobre los *santos de tramo-* ya, que alude a los decorados y la escenografía de las comedias hagiográficas:

BALANDRÁN [...] yo soy, con mis penitencias,
el ermitaño de Troya,
santo, pero de tramoya,
que siempre ando en apariencias. (f. 11v)

A propósito de las *apariencias*, en el manuscrito de una comedia sobre Santa Pelagia titulada *La loca del cielo* (BNE, Ms. 16.568), escrita por Diego Villegas en 1625, encontramos una curiosa preocupación de varios censores por que la práctica didascálica de esta pieza fuese decorosa: «Estas apariencias se hagan con decencia», pedía en Granada el doctor Martínez de Rueda; «Que las apariencias se hagan con la decencia que se requiere», insiste un par de meses después, en la provincia de Jaén, Antonio Blázquez del Castillo, quien se identifica como notario del Santo Oficio y dice haber «visitado esta comedia» por comisión particular de un miembro del Consejo Real; «Vista y

reconocida, se da licencia se represente y las apariencias se hagan con decencia», reclamará en 1628, en Navarra, el licenciado Pedro José de Urrutia.

¿Qué preocupaba tanto a los revisores de *La loca del cielo*, *Santa Pelagia*? Pues escenas como una en que la pecadora deja de ocultarse tras el disfraz de hombre y «*Arroja los vestidos*» al grito de «¡Afuera lisonjas vanas, / prisiones de mis sentidos! / Con razón loca me llama / Antioquía»; o imágenes de esta otra adúltera penitente (antigua actriz por más señas), crucificada y colgada por los pelos:

Cáese la tapa de la cueva [...] y aparecerá la santa en una † colgada de los cabellos...

MÚSICA—Esta es Pelagia divina,
que hoy tan prudente camina
para ser loca del cielo. (f. 48r)

Después saldrá Pelagia enloquecida, «*con sayo y sueltos los cabellos [...] mirando al cielo y corriendo por el tablado*», mientras el Demonio combate con el Ángel por su alma: «Vuelve, señora, a mis brazos».

El Demonio es también protagonista en *El más divino remedio*, y *aurora de San Ginés*, de Alejandro Arboreda (BHM, Tea-1-49, f. 20v). Estrenada en 1684 por la compañía de Manuel de Mosquera, fue censurada por Rueda y Cuevas, quien, como es habitual, se identifica como comisionado inquisitorial para la censura previa: «De orden del señor Inquisidor General y demás señores de la Suprema Inquisición...». El doctor Rueda utilizó la misma

fórmula de adscripción inquisitorial durante más de dos décadas (hemos visto, por ejemplo, sus censuras de *El bruto de Babilonia* en 1669 y de *La hija del Serafín* en 1678), lo que evidencia que no fue algo eventual. Sería el de Rueda un caso un poco distinto del de otro activo censor, fray Juan Bautista de Palacio, quien firmaba siempre sus licencias de representación identificándose como miembro de la Inquisición (y el propio censor Navarro de Espinosa se refiere a Palacio en su aprobación a *El purgatorio de San Patricio* como «calificador de la Suprema de Valencia») pero solía hacer constar que las extendía por encargo de vicario de su diócesis valenciana⁶⁶. Otros censores teatrales de la Valencia de aquella época

⁶⁶ A veces se fundían los ámbitos inquisitorial y diocesano en la misma persona; así, la licencia para Toledo, 1643, del auto *Llamados y escogidos*, de Calderón, se extendió en nombre de Andrés Fernández de Hipenza, «Inquisidor y Vicario General en la dicha ciudad y su arzobispado» (BNE, Res. 269).

se identifican también como miembros de la Inquisición; así, el dominico fray Felipe de Salazar, teólogo de la Universidad de Valencia, aprobó en 1631 *Cada loco con su tema*, de Hurtado de Mendoza, como «calificador del Santo Oficio» (BNE, Res. 93).

Rueda no encontró motivo alguno de censura en *El más divino remedio*, pero al otro examinador (de nuevo Avellaneda, quien firmó su nota un mes después) le pareció que solo podía representarse «observando lo que va atajado». El manuscrito presenta numerosas y diversas huellas de la intervención de la censura: rúbricas, *noes*, *ojos* y asteriscos en los márgenes, advertencias teológicas y, sobre todo,

tachones tan concienzudos que hacen a veces ilegibles los versos; es el caso del f. 22, donde Avellaneda rubrica hasta tres *noes*, tachando siete versos sobre los que se han escrito sus correspondientes alternativas textuales, dificultando la lectura y comprensión del pasaje. Los términos con connotaciones religiosas son los que parecen haber sido preferentemente censurados en esta comedia. En la 3.^a jornada hay otros versos de imposible lectura tachados a conciencia por el censor, quien deja en los márgenes sus advertencias teológicas. En el siguiente parlamento solo censura una palabra, que no conseguimos leer (tal vez «divinidad») y para la que se propone otro término sustitutivo en el margen izquierdo:

MAICA Que cuanto os dije, divina,
fue inspiración de los cielos,
que hay otro dios que domina,
que aquella es su madre, y es
xxxxxxx [*Verdad] sagrada a quien limpia
la gracia que la previno...

Un largo parlamento del viejo brujo Maica presenta catorce versos ilegibles, reemplazados por tan solo cuatro escritos en el espacio interlineal: «tres personas padre, hijo / y espíritu, o no entendida / grandeza deste misterio / que incomprendible se admira»; al margen derecho, de letra más clara, se anota: «Tres personas / en una esencia divina, / padre, hijo y santo espíritu, / que altivo ser pues domina». Y después otras pequeñas correcciones a lo que Maica dice («Ved que ese bulto **divino** [sagrado]», «**sacro ministro**» [«para instruirnos»], «el reino y la **idolatría** [adoración]»), subrayadas con estas advertencias: «*ojo», «**Ojo corrxxxx^d**», «*sagrado ojo».

Veamos, en cambio, cómo intercambiaron Rueda y Avellaneda sus papeles de censor benevolente y censor severo en relación con la censura de *Será lo que Dios quisiere*, una comedia escrita por Pedro Lanini (quien hasta ahora ha concurrido en estas páginas sobre todo en calidad de censor⁶⁷), conservada en un manuscrito con censuras de 1675. El primer examinador, Avellaneda, la aprobó sin problemas, incluso ensalzándola «por caso ejemplar». Pero dos días después la revisó Rueda y Cuevas, de nuevo por «orden de la Suprema y General Inquisición». El doctor Rueda (de mentalidad «algo más estrecha» [Granja, 2006: 445]) encontró que en

⁶⁷ Aunque hay que recordar la prohibición inquisitorial de su comedia *La nueva maravilla de la gracia*, Juana de Jesús María.

la 1.^a jornada había algunas cosas que no se podían permitir:

Habiendo reconocido que, por ser el lugar las tablas, tiene inconveniente el hacer como que parezca sermón, no se haga; sino díganle las alabanzas a María Señora Nuestra en tal modo que antes muevan a devoción que causen escándalo por parecer al pueblo que su acción grande de elegir salvación se pasa a las tablas.

Maestro don Juan de Rueda y Cuevas. [rúbrica] (ff. 34r-34v)

El pasaje que el censor inquisitorial temía que pudiera ser mal entendido por un auditorio poco formado (pues aludía al misterio de la Concepción de María, materia teológica de extrema sensibilidad) tenía repercusiones sobre otros momentos del desarrollo de la comedia, por lo que se tomó la molestia, por ejemplo, de tachar (muy concienzudamente) este otro para evitar incoherencias argumentales:

Ojo: como no ha de haber sermón, se borra. [rúbrica del censor]

~~De hoy en un año
prometo a la Virgen un sermón
de su pura concepción
que ya con iguales votos
le hacen fiesta sus devotos
canónigos de León.
Que a su devoción [?]
la devoción [?]
que sí del [?]
con ser quien me ofende [?]
y me [?]
dilatara hoy mi despecho: (ff. 21r-21v)~~

La frase de Rueda, más que una reprobación, es la advertencia de que el anuncio de Ludovico de hacerle un sermón a la Virgen no se diga. Y al final del códice vemos de nuevo la mano del censor anotando varias advertencias de «Ojo», junto a versos que aluden al episodio suprimido: «[...] hacerle vengo a María / la fiesta que la ofrecí»; «[...] yo ofrecí a su concepción / un sermón [...]» (ff. 46r-46v). Es decir, parafraseando a Navarro de Espinosa, «no son como censor

estas advertencias». Curiosamente, la versión impresa de *Será lo que Dios quisiere* presenta algunos cambios en lo referente a este pasaje: no aparece tampoco el polémico sermón, pero aquí sí que lo anuncia Ludovico, cometiéndose finalmente esa incoherencia que quiso evitar el puntilloso Rueda. Por cierto, que la versión impresa de esta comedia es la incluida en la *Parte cuarenta y dos* (1676), aprobada, curiosamente, por Avellaneda⁶⁸.

⁶⁸ Cienfuegos apunta que la benévola censura de Avellaneda en el manuscrito puede deberse a que «pasara de puntillas sobre la intervención del inquisidor, al reconocerse de menor autoridad. Es posible, incluso, que ni leyera el manuscrito, al considerar a su autor garante de la pulcritud y corrección debidas» [2006: 37]. Los datos que ahora añadimos sobre su intervención en la censura de la *Parte*, y algún otro que no hace ahora al caso pormenorizar (digamos simplemente que la letra de alguno de los textos de la censura no corresponde al nombre que lo firma) vienen a corroborar su sospecha.

También fue Francisco de Avellaneda el censor de *El pleito del Demonio con la Virgen*, una comedia anónima que Pedraza califica de «parahagiográfica» [2005: 969] donde se aborda también el asunto, tan polémico, de la Inmaculada Concepción, con aparición del Demonio en figura humana. La copia manuscrita presenta licencias de representación e intervenciones de la censura de 1663, con una anotación de la época que señala: «Esta es muy buena comedia, pero está muy borrada» [BNE, Ms. 17.022, f. 41v]. Se publicó en la *Parte Sexta de Escogidas* (1654), un raro volumen del que se ha dicho que fue prohibido por la Inquisición precisamente por contener *El pleito del Demonio con la Virgen*. Así lo asumía Edwin Stark («Debió de haber existido un volumen original de la Sexta Parte madrileña que no logró pasar la censura», [2003]) a partir de esta hipótesis, no demostrada, de La Barrera:

Es en extremo rara: no existe en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la Imperial de Viena. Fue reimpressa en Zaragoza dicho año, por los herederos de Pedro Lanaja. Su escasez puede atribuirse a la prohibición de una de las comedias que contiene, titulada *El pleito del demonio con la Virgen*. [La Barrera, 1860: 689]

Las licencias de representación evidencian, en todo caso, las reticencias tanto del censor

como del fiscal de comedias ante ciertos pasajes de *El pleito del Demonio con la Virgen*, que presenta varias supresiones, marcadas con *noes* marginales acompañados de rúbricas:

Señor:

Observando lo atajado desta comedia, se puede representar.

En Madrid a 23 de noviembre de 1663.

Don Francisco de Avellaneda.

Queda advertido para que no se diga lo censurado; y en lo demás puede V.S. dar licencia para que se haga.

Madrid 24 de noviembre 1663.

Don Vicente Suárez [de Deza].

Hágase, observando lo atajado y no de otra manera.

Madrid a 24 de noviembre de 1663. [rúbrica] [ff. 41v-42r]

La mayoría de los pasajes suprimidos corresponden a una serie de escenas cómicas de tipo entremesil, protagonizadas por los criados Inés (que sirve a la primera dama), Lobaco (alférez al servicio de Carlos, el galán) y Alcaparrón (criado también de este), que contienen bromas de tipo sexual (con escenificaciones a veces muy osadas), sátiras de los cocheros o chistes con los Mandamientos (en concreto, con el Sexto, «No cometerás actos impuros»):

ALCAPARRÓN Quiérola contar un cuento:

un hombre se volvió loco
y quedole en el cerebro,
por tema de su locura,
confesarse por momentos.
Y llegose a un estudiante
un día, y dijo muy recio:
«Confíeseme aquí, y si no,
voto a Cristo que los sesos
le pegue [a] aquesa pared».

El estudiante, temiendo
 la mala tunda, sentose,
 y díjole muy severo
 que empezase; y él fue andando
 por todos los mandamientos
 por su orden; y en llegando
 al quinto, dio por su cuerpo
 en el séptimo de golpe.
 Entonces, muy caricuerdo,
 el escolar preguntó:
 «¿No tiene nada en el sexto?»
 Apenas oyó esto el loco
 cuando, sin buscar rodeos,
 por satisfacer aprisa,
 dijo: «No tengo dinero»;
 y metiose en el octavo.
 Lo que a mí me pasa es esto:
 yo, señora, no enamoro
 porque dinero no tengo. *Vase.*

INÉS Con Alcaparrón me voy;
 y a vusted, seor Lobaco, advierto
 que errar en lo que acierta
 un loco es terrible yerro. *Vase.*

LOBACO Que del vicio haga[n] oficio
 las mujeres, ¡caso recio! [ff. 12r-12v]

Pero la censura más importante (estudiada por Cienfuegos [2014]) tiene que ver con un pasaje donde se polemiza, en un enconado debate entre los personajes de Carlos y Enrique (el Demonio con apariencia de hombre), sobre si «es María concebida / sin pecado original» o «como todos, pecó en Adán». El contexto es el siguiente: cuando van a ahorcar a Alcaparrón, paradójicamente todos se apenan después de que él pida «confesión general»: el valentón Lobaco empieza a llorar por verle «morir tan contrito»; la brava Inés llora también de «verle penar» (porque «tardan en ahorcarle»); incluso su enfadadísimo señor, Carlos, parece que está casi a

punto de ablandarse y que a Alcaparrón solo le hace falta pronunciar la palabra mágica que le puede salvar: «Haz que me suelten, por la...». Pero Enrique, la figura del Demonio, intuyendo que Alcaparrón va a invocar a la Virgen para ganarse así el perdón de su amo (dicha apelación es infalible con este devoto de la Concepción), con lo que él perdería la partida de la condenación del alma del gracioso, rápidamente intercede: «Perdonad este criado / por mí». La astuta maniobra del Maligno no deja de encerrar la sorprendente paradoja de que acaba compitiendo en virtud con la Virgen, en pos de un mal ulterior:

ENRIQUE [Aparte.] (Conociendo este criado su devoción, a rogar le iba ahora por María, pero a mí mejor me está que sea por mí, si por ella le había de perdonar.) (f. 34v)

A partir de aquí viene el largo pasaje concienzudamente suprimido por el censor, que tiene poca relevancia dramática pero que confiere a

la obra un valor testimonial e histórico añadido, en relación con el dogma de la inmaculada concepción de la Virgen María:

ENRIQUE Cierto que habéis dado en simple.

CARLOS Idos todos.

INÉS So, galán...

LOBACO Cuidado con el gazzate, que es mal oficio mostrar la lengua al pueblo.

ALCAPARRÓN Todo esto es vivir dos horas más.—(Vanse y quedan Carlos y Enrique.)

CARLOS Decid, que ya estamos solos, ¿de qué es la simplicidad mía?

ENRIQUE De que, muy menguado, habéis dado en afirmar que es María concebida sin pecado original, siendo así que como todos...

CARLOS ¿Qué decís?

ENRIQUE ...pecó en Adán.

CARLOS ¡O habla el Diablo por vos, con ciega temeridad, o estáis ciego, o estáis loco, o esotro, que falso estáis! De la Trinidad es templo María y la trinidad queréis que sobre una culpa esté labrando un altar?

Es del Espíritu Santo
 esposa, ¿y podéis pensar
 que el Espíritu tuviese
 esposa con mancha igual?
 Mas, ¿de los ángeles no es
 reina hermosa?

ENRIQUE Así es, verdad.

CARLOS Y pregunto: ¿hay culpa alguna
 en los ángeles?

ENRIQUE No la hay,
 porque no la cometieron
 los que quedaron allá.

CARLOS Pues, si es María la reina
 es muy ciega necedad
 imaginar que en María
 hay culpa original,
 si en los ángeles, que son
 sus vasallos, no la hay.
 Os juro a Dios, y a esta cruz,
 que si alguna vez me habláis
 en esta materia...

ENRIQUE ¿Qué?

CARLOS ...os he de descalabrar. (ff. 34v-35r)

Otra comedia hagiográfica de interesante censura es la anónima *El iris de las tormentas*, conservada en un manuscrito de la BNE (Ms. 15.377) que contiene «aprobaciones del fiscal de la Inquisición y del censor Lanini Sagredo de mayo de 1694» [Paz y Melia, 1934: 269]. El doctor Agustín Gallo Guerrero actuó, en

efecto, como fiscal de la Inquisición (un nuevo ejemplo de su papel en la censura previa, este de finales del siglo XVII), y no encontró reparo alguno en *El iris de las tormentas*; sí, en cambio, Pedro Lanini: «No se diga lo que va prevenido y atajado». Estos son algunos ejemplos de sus intervenciones:

MOSTACHÓN Embotados los sentidos
 me ha dejado aqueso cuento.
 Y a fe que los angelicos *No se diga.* [rúbrica]
 están hechos unos cielos. [f. 27v]

MOSTACHÓN [...] si acaso, moros, os duele
 una hambre que es [?]
 el hambre continuamente,
 por el **santo** [alto] zancarrón *No se diga.* [rúbrica]
 que deis a aquestos pobretes
 una limosna. [f. 54v]

En *La gran Rosa de Viterbo*, de Francisco González de Bustos, se dramatiza la vida de Santa Rosa de Viterbo (1234-1252), una iluminada niña predicadora, seguidora de San Francisco de Asís, a quien secundó en su renuncia a los bienes materiales. Con diez años, y tras unas visiones místicas, ingresó en la Tercera Orden de San Francisco, dedicándose a la caridad y la penitencia. Predicó por las calles de su ciudad con una cruz en la mano hasta conseguir que sus habitantes se alzarán contra el emperador Federico II de Alemania en defensa de la fe católica; pero el fervor de sus prédicas resultaba peligroso para el orden público, y fue expulsada de Viterbo, incluso se le negó el ingreso en un monasterio por sus excesos en las penitencias y castigos corporales (cilicios, disciplinas, ayunos).

La gran Rosa de Viterbo se conserva en un manuscrito de 1702 (BNE, Ms. 16.272-2) cuyas notas de censura, repartidas antes y después del texto (transcribimos solo partes de algunas de ellas), revelan que fue atentamente revisada por la Inquisición:

Madrid y diciembre 10 de 1702.
 El *autor* lleve esta comedia al Santo Tribunal de la Inquisición para que mande se vea si tiene algo contra la santa fe [...]

De orden del Santo Tribunal de la Inquisición, he leído esta comedia intitulada *Santa Rosa de Viterbo* [...] Fray Matías de Burgos, calificador del Consejo.

Señor Inquisidor don Gregorio Ramos. Represéntese esta comedia respecto de que, por la expurgación, no resulta cosa alguna.

Teniendo esta comedia de *Santa Rosa de Viterbo* un decreto para la Inquisición de 19 de diciembre y otro de 10 [¿16?] de este año, se saca por consecuencia que uno de ellos será para la censura política [...] Don José de Cañizares.

La leyenda de Rosa de Viterbo le atribuye predicciones proféticas y milagros; murió con unos dieciocho años, fue canonizada en 1457 por el papa Calixto III y su cuerpo incorrupto se conserva en una urna de oro y plata; según parece, los estudios forenses han descubierto que carece de esternón (fallo congénito provocado por un mal desarrollo cerebral). A la luz de estos datos, resulta curiosa la siguiente acotación, que lleva aparejada una intervención de la censura: «*Desaparece Cristo en un rápido vuelo si se pudiere, y se pone Rosa de rodillas, y tomará una piedra para darse en los pechos*» [f. 72v]. Un poco más adelante hay unos versos alusivos a estos golpes de pecho, pronunciados por el gracioso, que fueron recuadrados y tachados con grueso trazo (hasta hacer ilegible alguna palabra), probablemente por el censor:

TORONJIL Siguiendo a Rosa
 todo el pueblo hasta esta parte,
 llenando el campo de gritos,
 a bofetadas se abre, [el nácar de sus mejillas]
 y el porrazo de los pechos
 suena a aldabazo de fuente
 cuando xxxxxx convidado. [f. 75v]

Justo a continuación, la misma pluma tachó llamativamente varias intervenciones del gracioso Toronjil (juramentos, chistes sobre alcahuetes y hermafroditas, herejes, frailes, conventos, etc.) que los demás personajes tildan de «desvergüenzas» y que se acompañan de indicaciones del tipo «No se diga», a veces incluso con el texto sustitutivo de mano del censor.

Es esta de la *desvergüenza* una palabra clave también para entender los problemas que los censores tenían con las comedias de santos, puesto que el papel de los graciosos cobraba en ellas un especial protagonismo.

14. LA CENSURA DE LA «GRACIOSIDAD» Y LA DESVERGÜENZA

Una gran parte de las intervenciones de los censores tenía que ver con cuestiones doctrinales, teológicas o hagiográficas, pero también los abundantes chistes y burlas de los graciosos acerca de otras muchas materias (lo bajo corporal, la sátira social, las miserias humanas) eran objetivo de su prohibición. «Taparle las vergüenzas a la comedia» es como hemos denominado a esta práctica censoria⁶⁹.

Una sencilla teorización de este problema fue formulada por el encomendero que remitió a

la censura la comedia *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Frago:so:

Vean esta comedia de *La adúltera penitente* el censor, y después el fiscal, con el cuidado y atención que merecen estas materias de santas y de las graciosidades que suelen introducir, y tráigase con su censura.

Madrid a 12 de diciembre de 1669. [BNE, Ms. 14.915, ff. 15v-16r]

Obedientes, los examinadores (Avellaneda y Sarasa) vieron la comedia «con todo el cuidado que es de [su] obligación» y encontraron varias de esas reprobables *graciosidades* que solían introducir las comedias *de santas*. El Protector de las Comedias autorizó la representación de esta, pero «observando lo atajado, y no de otra manera».

La adúltera penitente, que al parecer se escribió hacia 1651, es una comedia sobre Santa Teodora con varias intervenciones llamativas de la censura y presenta asimismo importantes diferencias textuales con sus versiones impresas, que sin duda se vinculan parcialmente con la propia acción censoria [Urzáiz y Cienfuegos, 2013]. Teodora de Alejandría († 491) fue una adúltera que, arrepentida y penitente, se hizo pasar por hombre, convirtiéndose en monje y llegando a abad. Acusada de dejar embarazada a una mujer, aceptó reconocer al niño y vivir

⁶⁹ Recogemos aquí parte de lo expuesto en nuestro artículo dedicado a la censura de la desvergüenza en el teatro clásico [Urzáiz, 2012c].

aparentemente como su padre hasta su muerte, tras la cual se supo la verdad. «En la tradición hagiográfica –señala Natalia Fernández–, Teodora se presentaba como una *perfecta casada* y eran las maquinaciones de terceros, de inspiración diabólica, las que la hacían claudicar. Las recreaciones dramáticas no anulan esta base esencial [...] pero los comediógrafos se verán obligados a matizarla mucho para que Teodora se convierta en un auténtico personaje de comedia». En su opinión, la Teodora de *La adúltera penitente* es «imagen de Venus», incluso con algún «soslayado recuerdo de la *femme fatale*», aunque su melancolía «anula todos aquellos visos de sensualidad» [Fernández Rodríguez, 2011: 75-76].

Otro de los puntos fuertes de ese tratamiento teatral de la historia de Santa Teodora es el desarrollado desde la óptica de la comicidad, que recae fundamentalmente sobre el gracioso Morondo:

Más allá de la pura ridiculización paródica, el gracioso también podía condenar abiertamente el comportamiento de su amo. Era una suerte de moralización explícita que no estaba privada del esperable sustrato de comicidad [...] El *amor hereos* de Filipo queda degradado según el rasero mundano de Morondo, que, siempre irónicamente, lo coloca al lado de los valores diabólicos. [Fernández Rodríguez, 2009: 170]

Estas expresiones cómicas «constituyen variantes de la risa correctiva» características de los graciosos, que, en el caso específico de las comedias hagiográficas, debía ir vinculada a «la excelsitud espiritual de la convertida», para que destacara la virtud cristiana: «El gracioso encarnaba la misma axiología en las piezas profanas que en las religiosas. Tendía a cubrir sus necesidades básicas, y [su única

realidad era] el bajo mundo. Pero este sustrato de carnalidad, llevado al contexto de una comedia hagiográfica, asumía una significación más marcada que en las piezas profanas». En opinión de Fernández, los rasgos definitorios del gracioso («glotonería, codicia, carnalidad, sensualismo) chocaban con más violencia que nunca con los valores cristianos encarnados por la protagonista. Era el contraste mundo vs. cielo que [...] podía adquirir una dimensión moralizadora [...] es lo que podríamos denominar santidad *a lo gracioso*» [2009: 171].

También Carlos Mata, además de observar que «el humor se acentúa notablemente en la jornada segunda», repara en esta *santidad chistosa*: «Tenemos milagros a lo burlesco, los que supuestamente hace el gracioso Morondo, que dice ser santo: por ejemplo, ha logrado convertir a un hombre... con un azumbre de vino» [Mata Induráin 2005: 843 y 837, n. 11].

Pero da la impresión de que esto conllevaba un riesgo demasiado alto, como bien sabían los responsables del control y censura del teatro, que lo plasmaron no ya solo en los textos teóricos que componen las famosas controversias teatrales estudiadas por Cotarelo, sino en polémicas como las recientemente analizadas por Carine Herzig; por ejemplo, la dedicada a la controversia sobre las comedias de santos a propósito de la célebre *Aprobación* de fray Manuel de Guerra. Herzig señala que las comedias hagiográficas «las más de las veces merecen trato aparte en los discursos de los controversistas», precisamente porque «pecan por su excesivo alineamiento con la producción profana» a través de elementos tan característicos como «las ocurrencias (a veces poco decentes) de los graciosos» [2005: 713-714].

Entre sus pasajes censurados de *La adúltera penitente* destacamos un par de modificaciones que llevan aparejadas también pequeñas aportaciones textuales del propio censor Avellaneda (dramaturgo, al fin):

Sale Morondo y los villanos.

VILLANO 1.º Hermano.

VILLANO 2.º Hermanito.

FLORA Hermano.

1.º Deme el hábito a besar.

2.º La manga.

FLORA El rosario.

MORONDO Andar.

1.º La cinta.

2.º Los pies.

FLORA La mano.

1.º La sandalia santa y pía.

2.º La túnica a quien me ofrezco.

MORONDO Quedo, hermanos, que parezco
santo [trasto] de carnicería.
Que no me aflijan les pido.

1.º No le queremos moler
ya.

MORONDO Cierto, que de hacer
milagros [prodigios] vengo molido⁷⁰.

⁷⁰ Esta misma sustitución (de mano de Avellaneda) la encontramos de nuevo más adelante: «vendiendo milagros [prodigios] míos» [f. 39r].

FLORA ¿Tantos hace?

MORONDO Antes de
de hacer ya los que solía:
cuatro o cinco cada día;
en efeto, ya estoy viejo. [f. 24r]

«No se diga *santo*», anotó y rubricó (al lado de este chiste sobre los «santos de carnicería») Francisco de Avellaneda, quien dos años antes ya había salido también al paso de los antes comentados «santos de tramoya».

Teodora, la adúltera penitente, con su disfraz de religioso va a dar pie a una serie de escenas de obvias sugerencias eróticas, donde el censor Avellaneda intervino muy llamativamente, enjaulando y tachando uno a uno los versos y escribiendo varios *noes* rubricados:

FLORA Sí, por cierto; en eso estoy.
El fraile es bello, a mi ver;
no es tan rojo el sol dorado.
Pero, ¿qué me da cuidado,
si él es hombre y yo mujer? No. [rúbrica]

MORONDO (*Échase.*) Ya yo de tenderme trato,
Florilla verme procura.

FLORA Que si es mucha su [medida],
más es mi poco recato. No [rúbrica]
Ireme ahora, y después
que estén todos en sosiego,
vendré a infundirle mi fuego. [ff. 24v-25v]

MORONDO Ahora ~~mientras~~ [pues que] la bellaca
de Flora ~~viene allí al lado~~ [se ha retirado], No. [rúbrica]
quiero cenar un bocado;
aquí hay queso, pan y vaca.

FLORA Pues escuchadme:
pagarame el frailecillo
con aquesto el despreciarme.
Este frailecito
de bonito talle,
que tan mojigato
le veis que se hace,
antes, padre mío,
que se entrase a fraile,
de esposo me dio
palabra inviolable.
En aquesta fe,

le entregué las llaves
 de mi honor, sin que
 nada reparase;
 y a los nueve meses
 de aquestos desmanes,
 nació este chicote,
 que es todo a su padre.
 Dejome y entrose
 (aleve y cobarde)
 fraile de esta casa
 solo por burlarme.
 Yo no supe de él
 hasta que esta tarde
 le encontré en las heras,
 pidiendo los panes.
 Conoció luego
 y, por engañarme,
 me hizo mil caricias;
 y aquel fuego de antes
 le volvió a soplar
 con tan buen donaire,
 que ya es muy posible
 que este tierno infante
 tenga un hermanito
 que mezca y que calle.
 Dejome durmiendo,
 debí de enfadalle
 (que una noche entera
 cansa al más amante);
 desperté y hallemme
 el lado sin nadie.
 Y, viendo su engaño,
 como un fiero áspid,
 burlada dos veces,
 vengo así a quejarme.
 Este niño es suyo... [ff. 29v-30r]

Y de este tenor son muchos otros pasajes de esta comedia de *La adúltera penitente*, en los que no nos detenemos ahora pese a que la censura que sufrió no fue en absoluto convencional. Pero queda evidenciado el peligro de las *graciosidades* que solían introducir las comedias *de santas*. La truculencia, el descaro sexual y la rechifla sobre las tablas, habiendo por medio las cuestiones sagradas sobre las que giraban las comedias religiosas y hagiográficas,

podían convertir el patio de comedias en una fiesta demasiado irreverente para lo tolerado en aquella época.

Por ejemplo, en la antes comentada *El iris de las tormentas* se vetaron, además de los términos religiosos («angélicos hechos unos cielos», «el santo zancarrón»), bromas del siguiente tenor a cargo de los graciosos Mostachón y Celín:

MOSTACHÓN Oh, quién pudiera unos días
por la esposa deste galgo
trocar las que muchas veces
suelen xxxxxxxx ponerme en las manos.

CELÍN Cristianillo, hoy haber boda,
pero para ti haber palos.

MOSTACHÓN Con la cara deste moro,
señores, me estoy ahogando,
por tenerla atravesada
aquí, en la calle del trago. [f. 10r]

Siendo Lanini el censor de esta comedia no sorprende, por ejemplo, que se tachara la expresión «entre lo verde» (de connotaciones sexuales), teniendo en cuenta que fue uno de los examinadores que por estas mismas fechas revisaron severamente la comedia (muy de

otro tipo) *Abrir el ojo*, de Rojas Zorrilla, donde tacharon también la frase *salir a darse un verde* vinculada al Sotillo, a orillas del Manzanares, o una iglesia junto a la calle Leganitos, con fama de puntos de encuentros amorios deshonestos:

o porque nunca al sotillo
un verde me salgo a dar, [y me voy un buen día a dar]
ni me ves ir a buscar
a San Marcos el trapillo.

Felipe Pedraza ha señalado que la desaparición de *Abrir el ojo* de los escenarios durante el siglo XVIII y parte del XIX guarda relación con su desvergüenza y falta de decoro: el creciente puritanismo social habría desterrado esta cínica comedia [2003 y 2008b]. Pero ya los censores del siglo XVII habían denunciado la falta de «buena doctrina y ejemplo» de *Abrir el ojo*, «que finalmente autorizaron, aunque a regañadientes» [Rodríguez Cáceres, 2011: 1277]. Nótese, en efecto, el enfado del censor Lanini y el fiscal Bueno:

Ilustrísimo señor:

Por mandado de V.S.I. he visto esta comedia *Abrir el ojo* y, aunque el contexto de ella no es tan decoroso como debía ser el de una comedia para dar buena doctrina y ejemplo, no obstante, esta comedia ha sido permitida en los teatros y representada muchas veces, y aun a sus reales majestades en su palacio, dispensándolo la licencia de Carnestolendas. Por lo cual, mi sentir es que, observando que no se diga lo borrado y atajado, se puede representar y V.S.I. dar permiso para que se haga. V.S.I. mandará lo que más fuere servido.

Madrid 10 de febrero 1696.

Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Prevengo que el apellido Viteli no se diga, sino algún nombre de puerto, porque hoy conviene lo que no importó cuando se escribió esta comedia⁷¹.

⁷¹ Señala Pedraza que Lanini añade esta nota, «cuya razón no he podido averiguar» y que donde el texto dice «hacia la playa Viteli» (f. 117r) «el censor ha acotado el nombre propio y ha escrito al lado “no se diga”» [ibíd.].

Por mandado de V.S.I. he visto esta comedia *Abrir el ojo*, cuya contextura, así en partes como en el todo, fuera reprobada en cualquiera comedia que se escribiere hoy; porque quanto contiene es una pauta por donde puede regirse la malicia, faltándola aun la circunstancia de que los amores vayan honestados con el fin del matrimonio. Y es una comedia de las que dan razón a los que escriben contra ellas; y si es bastante abono suyo el haber sido permitida en el teatro y el haberse representado a Sus Majestades, V.S.I. se sirva de considerarlo y mandar lo que fuere del agrado de V.S.I.

Madrid febrero 15 de 1696.
Francisco Bueno.

En otra comedia hagiográfica, *El bruto de Babilonia*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto (que citábamos más arriba a propósito de la censura de los contenidos bíblicos), encontramos también vetada la frase *darse un verde* en una revisión de 1669 donde intervinieron el censor Avellaneda, el fiscal Sarasa y el inquisidor Rueda. Se tacharon y reemplazaron algunas alusiones sexuales, chistes sobre los judíos o bromas como la de «tener un Susanito», referida al episodio de la casta Susana, salvada por Daniel de las acusaciones de adulterio:

ALCACER [...] Mas, pues tu pecho me has dicho,
bien puedes sobre este amor
darte aquí un verde conmigo⁷².

REY Di a Susana que en Palacio
me vea; y si, prevenido,
la reduces a mi amor,
podrás llevarla contigo,
que albricias buenas te esperan.

ALCACER Déjalo, y calla tu pico:
verás cómo en breves meses [horas]
~~tienes della un Susanito~~ [la respuesta te apercibo]. [ff. 6v-7r]

Se prohibieron también, por anacrónicos, unos versos del pasaje siguiente, alusivo al episodio evangélico del prendimiento de Jesús en el Huerto

de los Olivos (que no podría concurrir en un argumento protagonizado por Nabucodonosor, quien reinó entre los siglos VI y VII a.C.):

ALCACER [...] Si bien, entre todas [las judías]
no pude conocer luego
cuál era la novia porque,
con lo que bebían, pienso
que estaban todas trocadas.
Ayudaban el festejo
unos trompeteros roncoss
~~que~~, haciendo infinitos gestoss
~~cuando hinchaban los carrillos~~

⁷² *verde*: «Se llama también el alcacer, que se da a las caballerías por la primavera para purgarlas» (*Aut.*). A continuación recoge este diccionario el modismo *darse un verde*, ya comentado.

y meneaban los cuerpos,
 parece que acompañaban
 el paso del prendimiento.
 [...] llevaba, vivo, un lechón:
 soltele en el aposento,
 y al punto se levantaron,
 alborotados con esto.
 Oh, bien haya el animal
 a quien se tiene respeto:
 ¡que lo que no puede un limpio,
 lo venga a alcanzar un puerco! [ff. 20r-20v]

El siguiente pasaje censurado remeda una escena de asesoramiento político al rey Nabucodonosor, pero con el gracioso Alcacer fingiendo ser el valido⁷³:

ALCACER Picó el lenguado...

JUEZ 1 Cosas hablan muy ocultas.

ALCACER ¿Queréis despachar consultas?

JUEZ 2 Él, sin duda, es su privado.

JUEZ 1 ~~Mucho es, para ser moderno,
 el valimiento en que está.~~

ALCACER Señor, yo no puedo ya
 con el peso del gobierno. [ff. 53r-53v]

Hay en esta comedia otros muchos comentarios relativos a los malos gobiernos reales y su huella en la Historia que aparecen tachados, así como escenas cómicas donde se recrean pasajes bíblicos (por ejemplo, el episodio de Daniel y los leones, remedado con gran desvergüenza por el gracioso Alcacer).

También cayeron en desgracia censoria ciertas escenas sexuales de la comedia *Lo que toca*

al valor, de Mira de Amescua. Su manuscrito de representación (BNE, Ms. 18.071) tiene censuras de 1644 de Navarro de Espinosa y otros que la autorizaron pero «quitando de ella todo lo que va borrado»; y en ese *todo* se incluyen desde versos aislados (como este del jactancioso príncipe de Orange: «~~a España causo miedo~~») hasta escenas completas, como la del intento del propio Príncipe

⁷³ Las censuras de *El bruto de Babilonia* se fechan entre octubre y diciembre de 1669; ese mismo año había caído en desgracia el valido de Carlos II, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, a causa de los manejos de don Juan José de Austria. Nithard, Inquisidor General desde 1666, sufrió la enemistad popular instigada por el bastardo don Juan José, y fue desterrado de España en 1669. No parece descabellado pensar que a dichas circunstancias obedezca la prohibición de estos versos sobre el *moderno valimiento*.

de violar a Isabel, que primero pide se haga decorosamente, sin recreaciones morbosas («Este paso se represente con las acciones muy honestas», dice –y subraya– en el f. 37v), y finalmente prohíbe.

La mayoría de los concienzudos tachones de Navarro recaen sobre intervenciones del gracioso Turín a propósito del honor, de las mujeres (doncellas, casadas y viudas), o de cómo debe zafarse un amante de aquellas a las que ya ha seducido:

TURÍN [...] Si amante de alguna es,
o por fuerza o por agrado,
logra luego su cuidado,
pero déjala después.
Si, por ser doncella, siente
que a su afición no se aplica,
“Con no serlo (la replica)
se quita el inconveniente”.
Si es casada la mujer,
la responde (algo mohíno):
“Sendereado está el camino,
no puede echarse de ver”.
[Si es viuda con recato,
la dice xxxxxxx punto:
“¿Qué importa ya al difunto
que goce yo de un buen rato?”]
Con que por fuerza xxxxx ella
que no se escapa prevén,
en pareciéndole bien,
viuda, casada o doncella.
Las de estos estados xxxxxx
porque hay algo en qué topar:
que solteras es echar
bonetes a la tarasea. [f. 8r]

Se suprimen también algunos cuentecillos, como aquel que empieza «Una zorra se topó / de una mujer la cabeza» y que ocupa un extenso pasaje de un folio tachado casi en su totalidad, con las dos columnas enjauladas y el texto

de reemplazo escrito verticalmente en el espacio entre ambas («Deja los cuentos agora» es la frase de nuevo cuño que sirve para zurcir el corte)⁷⁴. Curiosamente, a diferencia de lo que era habitual, todas estas escenas censuradas

⁷⁴ Era habitual que se prohibieran estos cuentecillos o facecias en las comedias, dados los chocarreros asuntos que se frecuentaban en ellos [Cienfuegos, 2011]. A Moreto, por ejemplo, la censura le expurgó un pasaje de *El poder de la amistad* (BNE, Vitr. 7-4) donde el gracioso refiere un jocoso cuentecillo, protagonizado por un obispo y un aspirante a sacerdote, que al censor le pareció que «ofende a la decencia» [Zugasti, 2008]. Y a Vélez de Guevara, en *La serrana de la Vera* (comedia rica en comentarios soeces, chistes de mal gusto e insinuaciones homoeróticas con Isabel la Católica por medio), se le suprimieron algunos cuentecillos, como aquel sobre un rey que sorprendió a su esposa en amores con un enano. Y a Calderón le vetó el censor Navarro de Espinosa, en el manuscrito de *El secreto a voces*, un cuento sobre un cura que daba misa en dos pueblos rivales, a los que cobraba lo mismo, pero no trataba igual.

por Navarro no aparecen tampoco en la versión impresa de *Lo que toca al valor* (*Parte 34 de Comedias Nuevas*, 1670).

Por ejemplo, bastantes diferencias entre la copia manuscrita y la impresa se aprecian en el caso de *El rey Enrique el Enfermo* (de Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa, Cáncer y Moreto), conservada en un códice fechado en 1689 y con censuras de 1703

CANGREJO ¿Ve cómo es un pecador?
Mujeres le han de matar,
¿no lo acaba de entender?
[...] Las hembras, para escupillas,
las quiere el hombre prudente;
y, más señaladamente,
nos matan las Casildillas.
¿Qué es visitallas? ¡Ni aun vellas!

RODRIGO No os parecen mal, a fe.

CANGREJO No es todo uno, que yo sé
cómo tengo de usar dellas. [f. 22v]

También de estos primeros años del siglo XVIII es la censura de la comedia hagiográfica *El más dichoso en su patria, San Raimundo de Peñafort*, de José Garcés, donde encontramos también muchas y muy densas intervenciones. Los examinadores de oficio (censor y fiscal de comedias) hubieron de mandarla a un calificador de la Santa Inquisición, quien además protestó porque era ya la segunda vez que la revisaba y en su primera lectura había eliminado varios folios: es decir, centenares de versos.

Se trataba, sobre todo, de los comentarios que hacen los graciosos Cotorro y Rebolledo, quienes, entre otras cosas, llegan a decir que un Rey pone «cara de vinagre», se refieren

(BNE, Ms. 15.543) pero publicada bastante tiempo antes. El censor Lanini ordenó que «no se diga lo que va atajado por indecente» y el fiscal Cañizares ratificó al anterior: «No se diga lo que va atajado por el censor y por mí». Hay algunas supresiones extensas (como un largo monólogo de Elvira donde se lamenta de haber flaqueado en el asedio amoroso de don Mendo, poniendo así en riesgo su honor) y otras que afectan a muy pocos versos:

despectivamente a los «milagritos» que el pueblo atribuye a San Raimundo, llaman «llorona» a un personaje femenino, o hablan en los términos siguientes sobre «la vida religiosa» a la que se acogieron Rebolledo y su amo, San Raimundo, tras su vida estudiantil: «[Pudiera], ~~con lo que estudié en Bolonia, / ser canónigo, o al menos / sacristán de una parroquia~~ / [...] a quien quiere vivir bien, / no hay vida como la olla»).

Como decíamos más arriba, en *La gran Rosa de Viterbo* se censuraron, también en la misma época (las licencias son de 1702), varias intervenciones del gracioso Toronjil con bromas y chocarrerías que son tildadas de *desvergonzadas* por otros personajes

LAURA ¿No eres Toronjil, infame?

TORONJIL ¡Voto a Cristo que soy otro!
¿Quiere que lo jure?

LAURA A tales
desvergüenzas, de este modo. (*Dale.*)

TORONJIL ¡Tente, Laura, y no me infames!
Que si digo que soy otro,
es verdad: pues siendo antes
tu alcahuete, ya no soy
sino hermafrodita parte.

LAURA ¿Cómo?

TORONJIL Porque soy compuesto,
como ves, de dos mitades:
medio hereje por la una,
y por la otra medio fraile. [ff. 76r-76v]

Hay otras bromas con frailes por medio que fueron también censuradas: tras un largo parlamento del Demonio (unos cincuenta versos, los últimos de los cuales están concienzudamente tachados y solo se alcanza a leer «no

xxxx convento religioso / donde xxxxxx Dios xxxxxx»), salen Laura y Toronjil, y hace este último un chiste recuadrado y prohibido por el censor al margen izquierdo: «No se diga» (al derecho se escribió el verso sustitutivo):

TORONJIL Deo gracias, hermana,
no camine tan aprisa,
que no es fraile convidado. [que no vamos convidados]

LAURA Llegar a la disciplina
me apresura. [f. 85r]

Probablemente fuera también el censor quien cambió una palabra pronunciada por Laura,

en un contexto de exaltación del emperador anticatólico Federico II Hohenstaufen:

TODOS ¡Viva el César!

SOLDADO ¡Viva Federico, viva!

LAURA ¡Viva! ¡Y los papistas [contrarios] mueran! (*Van.se.*) [f. 31r]

No nos adentraremos mucho más en el siglo XVIII, ya que hemos estudiado fundamentalmente la

censura teatral en su primera mitad, pero siempre resulta interesante cotejar la censura de una

comedia ya examinada en el XVII con su censura posterior en el Setecientos: a veces los motivos de censura eran los mismos o parecidos, pero a veces eran distintos. Ya hemos visto páginas atrás con detalle el interesante caso de *Las misas de San Vicente Ferrer*, censurada por el Ordinario en 1665 y por la Inquisición en 1688 y, de nuevo, en 1748.

Precisamente del año siguiente, 1749, es la censura de la comedia de Ripoll Fernández de Uruña *El tío y el sobrino, y de tres novios, ninguno* (BNE, Ms. 15.040), en cuyo

SARGENTO ¡Extraña
proposición! Pues, decid
(él es simplote de marca),
¿qué tenía de doncella?

TALEGO No más, que el estar cerrada. [estar con oblea pegada] [f. 11r]

Un interesantísimo ejemplo de esta duplicidad censoria de la misma obra en los siglos XVII y XVIII nos ofrece la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, de Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, que llegó a ser prohibida por la Inquisición. La comedia dramatiza, en forma de pleito ante un tribunal eclesiástico, unos hechos históricos: el exorcismo que llevó a cabo el licenciado Juan García, cura de Madrilejos (o Madrಿದೆjos, provincia de Toledo) contra los demonios que poseían a Catalina la endemoniada Catalina Díaz, la Rojela, en 1604 [Madroñal, 2006]. Entre las cosas que indignaron al censor está el pasaje en que una graciosa dice que «ha pasado de moza a ama del cura; y añade esta sátira de su amo: que ha trocado [el cura] una ama de cincuenta años en dos de veinte y cinco». La broma recibió la censura de «satírica, contumeliosa e injuriosa al estado de los párrocos», formulando además el censor esta interesante advertencia:

manuscrito decretó el fiscal de comedias José de Cañizares «Observándose lo que va atajado no se diga, no tiene embarazo su ejecución»; Cañizares censuró varios versos o palabras sueltas (por ejemplo, reemplazó «encuentros» por «tropiezos» en relación con las mujeres que acudían al paseo de los coches) y en algunas ocasiones escribió al margen el texto sustitutivo; así en este chiste sobre las doncellas, donde se puede decir que incluso empeoró la cosa si lo que pretendía era atajar un chiste desvergonzado:

si se permiten estas agudezas en comedias (que es lo que más se suele ver) las aprenden todos, y los menos prudentes las aplican a cualquier cura y aun se las cantan, porque las hallan en verso.

El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos, como anticipábamos más arriba, fue prohibida en su totalidad, pues compone un completísimo catálogo de truculencias: posesión diabólica, poderes maléficos (incluido el de volar), intentos de suicidio, enterramiento en vida de una cataléptica, intentos de asesinar al cura exorcista... En definitiva, un verdadero cúmulo de disparates que, sumado a una puesta en escena muy efectista (despeños, vuelos, sangre, apariciones sobrenaturales), la convirtió en una obra de mucho éxito en los corrales, hasta que intervino la Iglesia. La censura encontró motivos para prohibirla ya desde la acotación inicial:

La salida primera al tablado es una procesión encaminada a una ermita a decir una misa del Espíritu Santo con todas las circunstancias de

procesión eclesiástica de cruces, pendón y cura, etc., y se advierte en la nota que los graciosos vayan vestidos de tales. Hecha la procesión se quedan en el tablado los que llevaban las cruces a tratar de amores con estilo bastante deshonesto, de suerte que la procesión que se forma para una misa es para empezar un entremés deshonesto.

El censor, blandiendo el Expurgatorio, remite a la regla 15: «Se han de expurgar los escritos que ofenden y desacreditan los ritos eclesiásticos», entre los cuales se encuentran las procesiones: «Si la cruz la lleva el gracioso haciendo de sus gracias; si sale con ella para hacer un entremés de torpezas, ¿será este triunfo de Cristo o del demonio?». Uno de los censores detalla minuciosamente otras circunstancias de esta comedia que juzga inadmisibles, distinguiendo entre las simples «proposiciones malsonantes», las «proposiciones *piarum aurium* ofensivas» (aquellas que, según la bula *Unigenitus*, ofendían los oídos de los fieles por incluir algo indecente o indecoroso, aunque fuera verdadero o sujeto a doctrina) y las «proposiciones o pinturas o descripciones escandalosas»; recogemos solo algunas de ellas:

- el gracioso y la graciosa tratan «con desprecio e irrisión el *Aleluia*» por bromear con que «cura los sabañones».
- «el sacristán (que es el gracioso en toda la comedia) [...] dice que viene en nombre de la Iglesia; y el Alcalde, en la columna siguiente, le pide eche agua bendita y diga palabras en latín contra hechiceras» [...] «¿qué mayor ofensa y qué peor modo de desacreditar que fingirse con potestad un lego, con el ropaje y ademanes de gracioso, en un tablado de comedias, que si no asperje ridículamente no hace su papel bien?»
- «se hace [injuria] al cura de Madrilejos (y aun al estado de los curas), tratándolo de amigo de mujeres jóvenes».

- se injuria también a «los caballeros religiosos de Malta, tratándolos de inconstantes en el amor a su profesión».

Otro detalle muy interesante es el escándalo que provocaba al examinador el hecho de que la graciosa utilizara «palabras del Padre Nuestro trovadas con irrisión, abusando de ellas para pullas». En este caso no se lee en el texto de la comedia nada demasiado atrevido («¡Válgame ahora Dios: / que no nos dejes caer / en Lucas y en tentación!»), y parece haber habido un exceso de celo. Pero el censor, con una seguridad que sugiere que debió de asistir a alguna representación de *El pleito*, identifica luego el verdadero peligro de la frase: «Siendo locución de graciosa, ella, con los ademanes, explica lo que falta y sobra en el auditorio».

La censura entendió también que la tercera jornada ridiculizaba «los exorcismos que usa la santa Iglesia [...], costumbre que es regla apostólica» y cuya negación es «error de Calvino [...] y antes lo fue de los valdenses [herejes franceses del siglo XII, seguidores de Pedro de Valdo]». La conclusión de los examinadores fue tajante:

Por todo lo cual juzgo que esta comedia del cura de Madrilejos debe V.S. recogerla y prohibirla enteramente; y lo mismo cualquiera otro ejemplar suyo, por contener proposiciones injuriosas, malsonantes, *piarum aurium* ofensivas y escandalosas. Así lo siento. [ibíd.]

Soy de dictamen que es digna de ser recogida desde el título hasta el fin.

Conviene advertir que *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* es un caso extremo de prohibición, pues no siempre daban motivo los dramaturgos a la censura para ensañarse tanto ni

prohibir una obra *in totum*; lo más normal era la supresión de algunas palabras, versos o pasajes completos. Estos pasajes podían llegar a ser a veces muy extensos, hasta el punto de que hay obras de las que se puede considerar que existen dos versiones, antes y después de pasar por la censura; por ejemplo, *La bella malmaridada*, de Lope de Vega, sobre la que hizo estragos la censura, suprimiendo casi 500 de sus versos originales. Se trata de una de esas comedias de su juventud, caracterizadas por una desvergüenza que fue, sin embargo, suavizándose a golpe de censura, mientras se conformaba el modelo que acabaría por universalizar. Si las cotejamos con las que le darían más fama, ya en su madurez dramática (y no digamos en su ciclo *de senectute*), resulta sencillo apreciar que el deslenguado Lope que se atrevió a escribir varias obras cuyo contenido les ha valido (como veíamos más arriba) marbetes del tipo comedias *de sal gorda*, comedias *de malas costumbres*, etc., se fue diluyendo y dejando de escribir cierto tipo de cosas.

La bella malmaridada, o *La cortesana*, se conserva en la copia de un autógrafo de 1596 (BNM, Ms. 22.422) y en una edición de 1609 (*Segunda*

Parte de las comedias de Lope), lo cual permite apreciar los efectos de la intervención de la censura, puesto que en este caso la mayor parte de los versos prohibidos en el manuscrito de representación desaparecieron también en el testimonio impreso. El examinador, Tomás Gra- cían Dantisco, ordenó varias enmiendas para autorizar su representación, entre ellas algunas tan concisas como la que afecta a la frase que dice «con el jugar transformado» (v. 2199), que al parecer «recordaba irreverentemente algún versículo bíblico donde figura el término», o la elección del nombre de uno de los personajes femeninos (Celia), que dijo debía sustituirse por el de Fabia porque, como amigo personal de Lope que era, detectaba que la elección inicial del dramaturgo encerraba alguna clave autobiográfica alusiva a una supuesta amante suya [McGrady, 1986: 130-131]⁷⁵.

Más significativa es la supresión ordenada por Dantisco de este fragmento, de contenido erótico, sobre «los gustos de las maneras de mujeres» (en principio las prostitutas; luego ya, todas)⁷⁶. El pasaje es bastante más largo, unos cien versos, de los que extractamos los siguientes:

DORISTO Al cabo de aquella calle
hay unas mozuclas locas,
muy blancas de cara y tocas,
que son ¡por Dios!, de buen talle.
Mas creo que son doncellas.

FELICIANO ¡Para bobos como vos!
Yo conozco más de dos
que se han holgado con ellas.
Porque no valen dos clavos,
tras costar muchos dineros.

⁷⁵ Recordemos que Lope fue desterrado en 1587 por unos libelos contra una amante suya y su familia.

⁷⁶ Sobre el discurso acerca de las mujeres en las controversias sobre la licitud moral del teatro en estos siglos, véase Lisart [2022].

TEODORO A los perros perdigueros
 en Flandes cortan los rabos,
 y así, del mucho cortallos,
 vienen a nacer sin ellos.
 Y así son los virgos bellos,
 que no es menester quitellos.
 [...]

FELICIANO Estas son muy peligrosas.

TEODORO [...] Todas son en eso iguales,
 sea mujer y un indio sea.
 [...] La flaca es lindo sentir,
 que por mil partes se quiebra,
 y al cuerpo como culebra
 la puede un hombre ceñir.
 La gorda es bello colchón
 donde está el hombre a placer,
 que se han holgado con ellas,
 es de linda digestión.
 La entregorda y entreflaca
 tiene la virtud en medio,
 y yo tengo por remedio,
 si no hay perdiz, comer vaca.
 La morena es linda cosa
 que trae consigo el pebre,
 y se deja, como liebre,
 coger en la cama ociosa.
 La chica toda se embebe;
 la que es alta viene al justo.
 La rolliza tiene asiento,
 la fresca y limpia no es mala;
 la que es vieja, al fin, regala,
 la que es moza da contento.
 La que es discreta da placer;
 la que es necia hace reír.
 La fea tiene qué oír;
 la hermosa tiene qué ver.
 En fin, cualquiera me agrada.
 Bien dijo un hombre, por Dios,
 que solo le enfadan dos.

FELICIANO ¿Quién?

TEODORO La monja y la pintada⁷⁷. [vv. 2754-2837]

⁷⁷ Se referirá con «la pintada» a la mujer retratada en una pintura (inasequible, claro, a cualquier requiebro amoroso), ya que el sentido de ‘maquillada’ que tiene hoy el término no es propio de la época.

Otras supresiones de la censura tenían que ver con comparaciones de la amada, ora con un ángel (estaba mal visto elevar la belleza terrenal al ámbito divino, el tópico de la *donna angelicata*), ora con bestias de despiece (y mucho peor se veían bromas como las de estos requiebros de Tedoro: «Deme vuarced, sin el codo, / una mano de alabastro. / LISBELLA.- ¿Cómo así? TEODORO.- A uso del rastro, / que sea con vientre y todo») o con cualquier otro referente que pudiera servir a Lope para llevar las bromas al terreno de lo bajo corporal: como la del «cañón de culebrina», que pese a ser especialmente largo no llegaba a *cubrir* a cierta mujer de «brava barriga y panza».

«Evidente simbolismo sexual» aprecia Querol, el editor de esta comedia para PROLOPE, en otro pasaje donde los juegos de palabras conducen «al equívoco erótico en un marco poco adecuado: la pila de agua bendita de la iglesia» [1998: 1183]. En efecto, predomina ahí un lenguaje erótico oculto de gran licenciosidad, términos alusivos al miembro sexual

masculino, a la prostituta o al simbolismo fálico de un dedo mojado que se introduce en dicha pila, y no faltan las bromas con la misa, lo que hace que hasta un personaje llame «hereje» a otro que reconoce reírse con las «blasfemias»: nada extraño en la literatura áurea, pero muy poco del gusto de los censores; transcribiremos un pasaje algo más largo del anotado en este punto por Querol, dado su interés y las diferencias textuales entre los testimonios. Se trata del momento en que el conde Cipión ensalza las virtudes de la dama haciendo unos paralelismos algo extravagantes, como señala el gracioso Tancredo: «Pues si la vieras, Tancredo, / tan devota oyendo misa / [...] ¿No viste, al decir el Credo, / aquella boca de risa? / TANCREDO.- ¿Pues rióse el sacristán? / CONDE.- Este necio hace su oficio. / Tu sólo me habla, Mauricio». El Conde y Mauricio se dedican entonces a comentar cómo «ha de ser / la que es principal mujer» (el primer fragmento que citamos se conserva, con pequeñas diferencias, en el impreso, pero el segundo refleja ya la poda de la censura):

Será dama en la ventana,
y en el estrado, señora;
en el aldea, aldeana,
en el campo, labradora,
y en la mesa, cortesana.
En la calle, mucho amor;
en la iglesia, cuanto pueda,
devoción tendrá y temor;
en la calle, mucho honor,
en la cama... esto se queda
para el discreto lector. [vv. 1061-1071]

CIPIÓN ¿De verme el cielo morir
posible es que tenga gusto?

TANCREDO Ya eres hereje, ¡ay de ti!

MAURICIO En la gentil Teología,
de Júpiter se decía

que, en viendo un amante así,
de sus blasfemias reía.
Mas no es bien que en ellas des.

CIPIÓN Calla, que aunque así me ves,
no pienso que estuve vivo
desde que dijo *introito*
hasta el *Ite, missa est*.
Pues, al llegar a la pila,
¡oh amigos! ¡oh hermanos!, vila
meter una mano bella,
que diera el alma por ella
las lágrimas que destila.

TANCREDO ¿Toda la mano metió?
¡En verdad que es cortesana!

CIPIÓN Necio, un dedo se mojó.
Esta retórica es llana:
el todo a la parte dio.

TANCREDO ¡Qué apurado traes el seso:
agudo te ha hecho amor!
Pero ¿por qué, di, señor,
no fuiste entonces travieso?

CIPIÓN Tuve, Tancredo, temor.
El alma sé que quisiera
ser pila, y que sus antojos
no tuvieran más enojos,
pues en sufrir, piedra fuera,
y dieran agua mis ojos.
Pero, en tocando la mano
o aquel dedo soberano,
cera se hiciera, Tancredo.

TANCREDO ¡Oh qué soberano dedo!

CIPIÓN ¡Oh qué importuno villano!
Ya llega. Teneos aquí. [vv. 1085-1122]

Bromas subidas de tono sobre las mujeres casadas encontramos también en la antes citada *Cegar para ver mejor*, de Arce de los Reyes, donde la censura atajó las chuscas propuestas

de Pascasio para evitar con la clausura cualquier posible desliz de las casadas, casi ilegibles a base de tachones:

PASCASIO Si en encerradas clausuras
 xxxxxxx [recogidas] estuvieran,
 a sus maridos tuvieran
 más amor las hermosuras.
 Por gozar de libertad
 muchas a esto se despechan;
 y, mal advertidas, echan
 la culpa a su voluntad;
 si encerradas escribieran,
 y en clausuras se guardaran,
 ni [?] se descasaran
 ni xxxxxxx [ni muchas] se arrepintieran.
 ¿Qué hay de nuevo en la ciudad?

CHICHARRÓN Eso despierta mi ira:
 hay, que viste la mentira
 el traje de la verdad.
 [tachado ilegible]
 [tachado ilegible]
 [tachado ilegible]
 [tachado ilegible]
 El engaño, muy premiado;
 el desengaño, abatido;
 muy rico el entremetido,
 y muy pobre el retirado.
 [tachado ilegible]
 [tachado ilegible]⁷⁸
 muy dormida la virtud,
 muy despierta la malicia.
 Y hay, sin hacerte perjuicio,
 y si no te da desmayo,
 en tu presencia un lacayo
 que ha dado en hablarte en juicio. [f. 22v-23r]

Acumulaba *Cegar para ver mejor* tantas incorrecciones que se dio orden de volver a redactarla y enviarla de nuevo a la censura: «Esta comedia se traslade [...] quitando lo señalado

y borrado, y tráigase» (f. 42v). Y es que, sin extendernos en todos los ejemplos, abunda en bromas del gracioso Chicharrón alusivas a vicarios, corregidores o médicos:

CHICHARRÓN Muera esta canalla, muera,
 y si faltaren verdugos
 para sus muertes sangrientas,
 en Zaragoza hay doctores
 y no faltarán recetas. [f. 12r]

⁷⁸ Aquí se ha añadido a la derecha una cruz potenziada que remite a dos versos situados a la izquierda: «coronada la avaricia / y premiada la inquietud».

Y más desvergonzados comentarios sobre mujeres (viudas, doncellas, caseras, damas, bellas o viejas) que fueron censurados encontramos también en otra comedia comentada más arriba a propósito de su contenido hagiográfico, la *Santa Catalina* de Rosete. La mayoría corresponden a parlamentos de

Trástulo, cuyas chocarrerías suelen aparecer parcialmente eliminadas con recuadrados, tachados lineales o en espiral (que convierten casi siempre el texto en ilegible) y numerosos *noes* marginales. A veces son fragmentos de cuatro a ocho versos, pero los hay hasta de treinta y dos:

JULIA ¿Qué son chirlos?

TRÁSTULO Un letrado
que escribe una mano cruel,
de una cara en el papel,
con la pluma de un acero.
Que está muy bien empleado
en cualquiera mala vieja;
que pelo falso aconseja,
en cualquier desvergonzado,
en cualquier falso testigo,
en cualquiera que soplare,
y en el que galanteare
a la dama de su amigo. [f. 14r]

TRÁSTULO Yo, con grandísimo ahorro,
una mujer he tratado
que, a su maña comparado,
era Mercurio un modorro.
Embustes tiene tan fijos
que, por más obligación,
hizo creer a un capón
que tuvo en ella tres hijos.
Y, dejándole la bella,
decía el capón hereje:
«¡Que esta pícara me deje,
teniendo tres hijos della!»
En hábito de viuda
honrada, que pobre es,
para enfermera después
cualquier señora saluda.
A cualquier mujer casera,
para cortar su opinión,
la mide la inclinación
en hábito de toquera.
A la doncella, un intento
la propone con buen fin;
y es un contrato ruin
lo que suena a casamiento.

A la que paga el afán
de habértelo granjeado,
nunca la da más recado
que decir cuánto la dan.
A la que está recogida
a malvivir con alguno,
la aconseja que con uno
se pasa muy pobre vida.
Y abriendo a cualquier barbado,
como con oro se entable,
es portera perdurable
de los postigos del lado.
Vámosla a buscar, que ha ir
y pues Catalina es sabia,
verasla entrar con su labia
en achaque de argüir. [ff. 22r-22v]

Y más chistes sobre doncellas se leían también en *La esclava del cielo*, de Andrés de Claramonte, antes de ser suprimidos. Conservada en un manuscrito con licencias de representación de 1619 (BNE, 15.705) y publicada supuestamente ese mismo año a nombre de «un ingenio» [Martínez Aguilar, 1996: 392, n. 53], esta obra que

trata sobre el martirio de Santa Engracia a manos del prefecto Daciano (Zaragoza, comienzos del siglo IV), sufrió las siguientes cancelaciones de versos dichos por el gracioso Pandulfo (papel que desempeñó Cosme Pérez), como estos donde se comparan las doncellas con las avellanas, los zapatos o los melones:

PANDULFO Pues si no has de vencerte,
[...] cuántos esposos vistes;
en la cena primera,
por tragar doncellas, tragar pichones;
[...] para ver si son buenos,
los melones se catan,
y estos son para un día solamente;
si esto se hace en lo menos,
[...] las doncellas [...]
es más inconveniente
que no vengan con calas,
para ver si son buenas o son malas,
pues son, sin perfecciones,
para toda la vida esos melones.
[...] qué buen gusto tenía
quien dijo que doncellas
y zapatos, había de estrenallos
otro [...] pruébanse los caballos,
los toros, las espadas...
Todas cosas, al fin, se dan probadas
pues si hay más riesgo en ellas,
¿por qué no han de probarse las doncellas? [f. 21r-21v]

15. LA TEMÁTICA HISTÓRICA Y LA CENSURA TEATRAL

Veíamos al principio de estas páginas cómo en determinados momentos se habían producido en España cierres temporales de los teatros por circunstancias diversas; por ejemplo, el decretado por el teatrófobo Felipe II en 1597, que se prolongó hasta 1600 y que tuvo una influencia decisiva en el desarrollo del modelo teatral que representaba por aquel entonces Lope de Vega. Una de las primeras cosas que hizo Felipe III al empezar a reinar tras la muerte de su padre fue anular esta prohibición. Aconsejado por el duque de Lerma (que poco después le convenció para trasladar la Corte a Valladolid) y con el aval de una Junta de Teólogos, en 1599 Felipe III decidió volver a permitir la representación de comedias en los corrales, aunque con una condición: que fueran de temática histórica. Así, casi en el cambio de siglo, sucedió un hecho crucial para el devenir del teatro español del Siglo de Oro: las comedias se salvaron de la persecución de sus detractores y de su total prohibición gracias a la Historia.

Hoy en día tal vez hemos perdido un poco de vista la trascendencia que los temas históricos tuvieron para el teatro en los Siglos de Oro, tanto en la cuantitativo como en lo cualitativo. De la importancia meramente numérica de las obras teatrales de temática histórica nos puede dar idea un trabajo de Juan Matas donde se trata parcialmente esta materia: su recorrido cronológico por la historia de España arroja un catálogo de obras teatrales del Siglo de Oro con presencia de los reyes de los distintos

reinos hispánicos (desde los comienzos de la romanización de Hispania hasta la época de Felipe IV) que alcanza la cifra de nada menos que 238 dramas historiales [Matas, 2015].

No olvidemos que temática histórica (o al menos un trasfondo con clara ubicación en la Historia de España) tienen obras tan canónicas como *El caballero de Olmedo* (Juan II, 1406-1454), *Fuente Ovejuna* (Reyes Católicos, 1466-1477), *El alcalde de Zalamea* (Felipe II, 1575-1581), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (Enrique III el Doliente, 1390-1406), *El médico de su honra* (Pedro I el Cruel, 1350-1369), *El mejor alcalde, el rey* (Alfonso VII el Emperador, 1135-1157), *Del rey abajo, ninguno* (Alfonso XI el Justiciero, 1312-1350), *La estrella de Sevilla* (Sancho IV el Bravo, 1282-1284), *Las mocedades del Cid* (Fernando I el Magno, 1037-1065), *Numancia* (143-133 a.C.), *Reinar después de morir* (Alfonso IV de Portugal, 1325-1357), *La serrana de la Vera* (los Reyes Católicos), *El príncipe constante* (el infante Fernando de Portugal)... Es decir, prácticamente todo el canon de excelencia del teatro del Siglo de Oro; y de ahí para abajo en el escalafón, todo lo que se quiera buscar. En las próximas páginas, sin embargo, dedicaremos nuestra atención a una serie de títulos mucho menos conocidos que los que acabamos de citar, con la intención de ofrecer un repertorio variado y curioso de obras de tema histórico en relación con la censura teatral en los Siglos de Oro. Creemos que sobre este asunto se ha debatido mucho (y bien) en el plano teórico, pero se conocen pocos detalles de su plasmación práctica en casos concretos de obras leídas por la censura⁷⁹.

⁷⁹ Reproducimos parcialmente aquí nuestro artículo dedicado a la censura de la materia histórica en el teatro de los Siglos de Oro [Urzáiz, 2017b].

Desde el punto de vista cualitativo, la importancia que tuvo en el Siglo de Oro el teatro histórico resultó decisiva, en la medida en que formó parte de un plan propagandístico que utilizaba la combinación de literatura dramática e Historia para fines de tipo político o para la proyección personal de determinadas personas. Así lo ha señalado Germán Vega:

La comedia española de asunto histórico no pretendió sin más servir a la historia, sino servirse de ella. No intentó ser objetiva en la búsqueda de la verdad de los hechos sino manipularla para apoyar intereses propios del dramaturgo, de sus patrones o de su público. [Vega García-Luengos, 2015: 444]

En este sentido (y por apartarnos, a efectos de lo que aquí nos conviene, de ese marbete tan amplio de «la Comedia Española»), suscribimos el concepto de drama histórico expuesto en el citado trabajo por Juan Matas, quien lo distingue de la comedia histórica en virtud de una intencionalidad política de la que esta (mera recreación historicista del pasado) carece y de la que el primero hace seña de identidad:

La dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador [...] El drama histórico tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente. [Matas, 2015: 59]

La intención crítica de los escritores casaba bien con las posibilidades que estos dramas históricos daban de opinar sobre las circunstancias políticas de su presente pero haciéndolo «de forma oblicua» (por seguir usando

palabras de Matas). A este respecto, cabe recordar la conocida advertencia del teórico Pellicer de Tovar en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635):

Las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la Historia es peligroso, cuanto más para el teatro. Y si a Tácito le encogió la pluma tal vez haber de hablar a vista de los nietos de aquellos que vivieron en tiempos de Tiberio, ¿qué hará el poeta a los ojos de aquel cuya materia trata? Fuerza es que péligre en la lisonja, si encarece, o en la mentira, si finge.

Por eso, como recalca Juan Matas, ni los reinados de los Austrias menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) ni sus propias personas concurren apenas en dramas históricos representados en los escenarios españoles del siglo XVII:

No resulta fácil explicar esta deserción de la realeza de los escenarios españoles: ¿demasiado comprometido o incluso peligroso para los poetas que podían disgustar a los poderosos porque salieran insatisfechos de su representación escénica? [...] Sea como fuere, entre los dos Austrias tan solo se han hallado trece piezas de carácter histórico que sitúan su acción en sus reinados, cuatro en tiempos de Felipe III y nueve en los de Felipe IV, una exigua cantidad que nos remontaría a la recreación que hicieron los poetas de los antiguos reinos hispánicos. [Matas, 2015: 88]

También la intención (justamente opuesta) de promover un proceso de gestación de una conciencia histórica nacional (cada dramaturgo tenía su propia concepción de esas materias, claro) encontraba en el drama histórico un elemento muy aprovechable; de ahí, por ejemplo, que periodos como el reinado de los Reyes Católicos resultara tan frecuentado por los poetas dramáticos en busca de unas claves ideológicas y políticas con que reforzar el expansionismo imperialista de la España aurisecular, la visión

providencialista de la monarquía, la propagación del catolicismo y la defensa del sistema político-social vigente.

Los grandes acontecimientos históricos (el cerco de Numancia, el desastre de la Armada Invencible, la batalla de Lepanto, el saco de Roma, el descubrimiento de América, los Toros de Guisando, la toma de Túnez, el establecimiento de la Inquisición) y los personajes que protagonizaron las páginas más señeras de la Historia (Carlos V, don Juan de Austria, los Reyes Católicos, Colón, el cardenal Cisneros, los Trastámara, Viriato, el Gran Capitán) eran carne de comedia en el Siglo de Oro, y los religiosos e intelectuales encargados de la censura del teatro sabían ver sus potencialidades ejemplificadoras para la formación del espíritu nacionalcatolicista pujante en la España imperial de los siglos XVI y XVII.

Hasta algunos moralistas radicalmente contrarios al teatro profano concedían a las obras de contenido histórico un cierto valor pedagógico. Así, por ejemplo, lo reconocía a finales del siglo XVI el jesuita portugués Pedro de Fonseca, para quien el único teatro bueno era el «de cosas sagradas y santas», y desde luego era malo el «de materia de amores». Pero había un tercer tipo de obras, las históricas, que Fonseca juzgaba inocuas: «Se representan historias humanas e indiferentes, como la *Historia de Julio César* o *La destrucción de Troya*, en las cuales el pueblo no aprende mal ninguno» [Granja, 1991: 34].

Pero atisbaban también los censores los riesgos de encarnar sobre las tablas a los grandes protagonistas del pasado. De ahí que analizaran con especial cuidado las obras teatrales de contenido histórico. Volvemos a evocar el

juicio a este respecto de Marco Presotto, quien considera que la atención del censor era mayor en géneros como el drama histórico, donde «parece casi tener la obligación de redactar un juicio sobre el decoro y la fidelidad de la obra en relación con la materia tratada» [2007: 145]. Presotto pone como ejemplo *El marqués de las Navas*, de Lope de Vega, escrita en 1624, sobre la que opinaba el censor Pedro de Vargas Machuca: «Escribe el autor con tanto decoro de la persona deste señor, y de las que introduce, que le quedan en deuda, pues propone a los nobles en el Marqués un ejemplar».

Justo en el cambio de siglo firmaba Lope de Vega una comedia histórica sobre Diego García de Paredes («el Sansón de Extremadura», uno de los héroes militares más célebres de la historia de España): *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (otro célebre general del siglo XVI). Se ha perdido el manuscrito original, datado al parecer a 15 de febrero de 1600 (y cuya censura se encomendó a Tomás Gracián Dantisco, aunque no consta que la hiciera), pero la copia apógrafo conservada (BNE, Ms. 14.833) da cuenta de la posible censura de una escena completa; el copista dieciochesco, don Miguel Sanz de Pliegos, interrumpió en ese punto su transcripción para redactar la siguiente nota:

Hállase en el original borrado todo esto, en la misma conformidad que aquí, tal vez porque hubo reparo que un héroe como el Gran Capitán, y de tan grande calidad, sirviese las armas de otro duque.

En noviembre de 1604 Lope de Vega terminó una comedia sobre *Carlos V en Francia*, cuyo manuscrito autógrafo presenta numerosas intervenciones textuales (Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, Ms. Codex 63).

La mayoría de ellas parecen deberse a ajustes escénicos, pero las propias notas de los examinadores evidencian que algunos pasajes fueron censurados: la primera revisión de *Carlos V en Francia* corrió a cargo del Santo Oficio de Valladolid, en mayo de 1607; los inquisidores vallisoletanos dejaron correr la obra sin problemas, y luego hicieron lo propio otros censores en Zaragoza o Madrid (aquí se le encomendó también a Gracián Dantisco, aunque tampoco llegó a cumplir el encargo por alguna razón

desconocida). Pero dos años después, en julio de 1609, sentenciaron lo siguiente unos padres dominicos de Trujillo: «So pena de excomuniación *major late sententie*, que no se recite nada de lo enmendado». Los investigadores que han estudiado este autógrafo lopiano no han podido discriminar, entre los 434 versos atajados, el alcance exacto de las enmiendas de estos censores (habitualmente más severos que otros revisores de comedias de Lope), aunque parecen evidentes en algunos pocos casos:

DOROTEA Lindo dinero te dan,
pero todo lo mereces.
([Sale] un letrado)

LETRADO Ya con el Rey se ha tratado
de los salarios que ha dado
Su Majestad otra veces
a los del Real Consejo.

CARLOS ¿Qué piden?

LETRADO Aumento piden. [vv. 2611-2617]

También sobre el emperador Carlos trata la comedia de Luis Vélez de Guevara *La mayor desgracia de Carlos V*, escrita hacia 1623 y estrenada en Palacio ante los reyes y el príncipe de Gales. Esta obra escenificaba sucesos históricos de 1541: la intervención de la armada constituida por España, Génova, Flandes y Milán contra Argel; una tormenta arruinó los propósitos de la flota capitaneada por el mismo Carlos V y el duque de Alba, pero las naves que se salvaron se dirigieron contra los turcos que tomaron Túnez, conquistando este emplazamiento. Tras su estreno cortesano estaba previsto que se representase *La mayor desgracia de Carlos V* en los corrales de comedias; sin embargo, debió de parecer un tanto atrevida a las autoridades, ya que se mandó retrasar su

presentación al público. El aviso no se dio hasta poco antes del comienzo de la representación, con el siguiente resultado:

Este día, habiendo empezado en el corral de la Cruz la comedia de la primera parte de *El emperador Carlos Quinto*, salió [Antonio de] Prado, que era el autor, a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia de quien podía mandárselo; que lo perdonasen, que él haría otra (la que le pidiesen) o que se les volvería su dinero. Amotinose la gente, que estaba el corral lleno, pidiendo a voces la de Carlos Quinto; y viendo que no la quería hacer, quebraron los bancos con las dagas; hicieron pedazos los tafetanes del vestuario; tiraron piedras a los representantes; y habiendo dado a uno en la cara, quiso la Justicia averiguar de dónde se había tirado. [González Palencia, 1942: 59-60]

La agresión provocó enfrentamientos entre el público, cruce de insultos e, incluso, un amago de duelo de honor; al día siguiente (30 de mayo de 1623), el Consejo de Castilla dio permiso para representarla:

El día siguiente se pusieron carteles que se haría la comedia de la primera parte de Carlos Quinto con la puerta franca, sin llevar dinero. Concurrió infinita gente, que estuvieron en pie, por no haber bancos; y al salir la primera jornada se disculparon los comediantes y los vitorearon los mosqueteros. [ibíd.]

Según señala Javier González Martínez [2010], el tratamiento de la figura del Emperador –al recordar uno de los momentos más nefastos de su reinado– pudo ser uno de los motivos desencadenantes de la prohibición. También el hecho de que se estrenase ante el príncipe de Gales, y de que Madrid acogiese a numerosos nobles ingleses por aquellas fechas, pudo influir en la decisión de modificar la obra de Luis Vélez.

Hablando de ingleses, en 1633 se estrenó en Palacio la comedia *El conde de Sex, o la tragedia más lastimosa*, de Antonio Coello, obra de tema histórico sobre la relación de la reina Isabel I de Inglaterra con uno de sus validos, el conde de Essex. Isabel I era considerada en la España de entonces una reina sin escrúpulos, inmoral y cruel (véase *La Dragontea* o *La corona trágica* de Lope de Vega), pero Coello, como Cervantes en *La española inglesa*, dio prevalencia al lado más humano de la reina y cargó contra la ambición desmedida del conde. En 1661 se repuso *El conde de Sex*, recayendo en esta ocasión su censura sobre Francisco de Avellaneda, quien receló (entre otras varias cuestiones) del tratamiento del tema del envío de la malograda Armada Invencible contra

Inglaterra, en 1588. Llaman la atención, en su aprobación, el énfasis en el cuidado que puso en la lectura de esta obra y la advertencia de que era un tema tabú:

Señor:

He visto esta comedia *El conde de Sex* con todo cuidado por ser caso de Inglaterra, y quitados unos versos que van anotados en la primera jornada, que tocan en la Armada que el señor rey Felipe II aprestó contra aquel reino (noticia que no es bien que se toque), y una redondilla en la segunda jornada de los validos, en todo lo demás el autor supo granjear su aprobación de Vss^a. Este es mi sentir.

Madrid a 11 de agosto de 1661.

D. Francisco de Avellaneda.

Esos versos de la primera jornada sobre el desastre de la Armada Invencible («noticia que no es bien que se toque») se limitaban a un breve recordatorio que hace el conde de un episodio ingrato de la historia del país, unos hechos históricos por lo demás bien conocidos:

Todo, Blanca, lo he sabido,
y que ya después de muertos
tu hermano y padre quisimos
(dándole cuenta a la reina)
casarnos, cuando Felipe
Segundo, español monarca,
contra Inglaterra hizo
la Armada mayor que nunca
con pesadumbres de pino,
la espalda oprimió salobre
de aquese monstruo de vidrio;
y que a mí la reina entonces
me envió con sus navíos
a procurar resistir
tan poderoso enemigo.
Por eso no pude entonces
casarme; agora he venido
desta empresa y a la reina
pediré a sus pies rendido
que nos case. [BNE, Ms. 16.630, fol. 9r]

El censor (y dramaturgo) Avellaneda parece haber querido también preservar el honor de los españoles vencidos en batalla corrigiendo estos versos: «libre está el reino, dejamos / de los españoles leños / limpio nuestro mar Britano». El censor anotó al margen: «no se diga “españoles”», y recompuso él mismo el pasaje: «libre está el reino, *dejaron* / ya los *enemigos* leños / limpio nuestro mar Britano» [fol. 16v].

En abril de 1638, el severo Navarro de Espinosa dio licencia de representación a la comedia *El español Juan de Urbina, y cerco de Nápoles*, de Manuel González. La protagonizaba el general alavés Juan de Urbina, que participó en el célebre saqueo de Roma y murió en el asalto de Hispelo. El capitán Urbina se distinguió en el saco de Roma por su contribución a la cohesión de las tropas tras la muerte del duque de Borbón; a este episodio se refiere un pasaje de esta comedia, censurado por irreverencia al Papa y a la Religión:

mas, viendo que duraba la porfía,
brinco el muro y, haciéndolas pedazos,
las puertas abro a la caballería;
reduzgo la batalla a breves plazos;
sigo el alcance con mi infantería;
echo al sumo pontífice los brazos;
voyle a prender, mas con industria rara
me dejo entre los brazos la tiara;
huye a Santángel, a Santángel llego;
desde cuyos soberbios torreones;
en vez de pelear a sangre y fuego;
censuras promulgo y excomuniones.
Pero yo, que al escándalo y al ruego
soy de mármol, embisto sus legiones;
previniendo los dos contra cautelas;
yo matar hombres, y él matar cautelas.

Señala Ruano de la Haza que «el pasaje en cuestión [que no es aludido en la censura misma] se refiere a este episodio de su aventurera vida» [1989: 204-205].

Otra batalla no menos célebre es la de Lepanto (1571), en la que la Liga Santa, comandada por don Juan de Austria, derrotó a la flota naval del imperio otomano. Estos sucesos históricos fueron objeto de tratamiento teatral por parte de autores como Miguel de Cervantes (en su desaparecida comedia *La batalla naval*) o Lope de Vega (en *La Santa Liga*). También dio su versión Luis Vélez de Guevara en *El Águila del Agua*, aprobada con algún reparo de nuevo por Navarro de Espinosa en 1642 (aunque parece que se había estrenado casi una década antes en Palacio). Este censor prohibió poner ciertos juramentos en boca de otro destacado protagonista de aquella histórica batalla, don Lope de Figueroa (1541-1585), un militar decisivo para el triunfo católico. Según José María Ruano, en esta «guerra sin cuartel contra los juramentos» (hasta 25 tachó Navarro de Espinosa) el censor «no hace más que imitar a otro personaje de la comedia, Felipe II» [1989: 216]. Al parecer, el don Lope histórico tenía muy mal genio y era malhablado, especialmente cuando sufría uno de sus ataques de ira, y así pasó a fijarse ese tipo teatral del soldado brusco en obras como *El alcalde de Zalamea* o *Amar después de la muerte*, ambas de Calderón:

El alcalde [de Zalamea] quizá fuera contemporánea de *El águila del agua*. ¿Tendría el don Lope calderoniano ocasión de soltar en los corrales madrileños los mismos juramentos que Navarro de Espinosa prohibió al personaje de Vélez? [Ruano, 1989: 216]

Además de los juramentos, el manuscrito autógrafo de *El Águila del Agua* contiene numerosas tachaduras, enmiendas y añadiduras, muchas de ellas debidas al propio dramaturgo o a miembros de la compañía que la representara.

Pero algunas otras modificaciones pueden tener una interpretación diferente:

La reorientación del Acto III y los cambios como los que acabamos de citar produjeron acusadas notas patrióticas que, si de hecho se realizaron en 1642, debían de tener una particular resonancia ante el trasfondo de los eventos en Cataluña y el traslado de la corte a Zaragoza. [El rey Felipe inició el traslado a Zaragoza dos días antes de la censura firmada por Navarro de Espinosa, es decir, el 27-VII-42] [Peale, 2003: 18]

Dos años después, en 1644, se fecha otra obra de contenido histórico revisada por Navarro de Espinosa: *Troya abrasada*, de Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta, que se conserva autógrafa (BNE, Ms. Res. 78)⁸⁰. El censor se puso especialmente serio y amenazador en este caso:

Esta comedia se puede volver a representar, con apercibimiento que si algo de lo que en ella está borrado o reparado se dice, se castigará con graves penas al *autor*, al que dijere los versos y al apuntador, si no advirtiere lo notado en ella.
En Madrid a 2 de febrero de 1644.
Juan Navarro de Espinosa.

Edward Wilson relacionaba este rigor de la censura respecto a cuestiones que se habían permitido en otras comedias anteriores con

«un momento en que los dramaturgos tenían que escribir con la máxima precaución». Se refiere Wilson a la orden de «que no se puedan representar de aquí adelante [comedias] de inventiva propia de los que las hacen, sino de historias o vidas de santos»:

Uno o dos años más tarde todas las obras serían prohibidas, y en 1644 su contenido fue severamente prescrito [...]. Aquí estamos ante una obra [...] corregida por otros para conformarla con el periodo más estricto de la censura teatral en España, cuando las obras debían tratar materia histórica. [1961: 171]

También en 1644, en septiembre en este caso, Navarro de Espinosa daba su autorización a *Lo que toca al valor*, una comedia de Mira de Amescua sobre el príncipe de Orange (enemigo histórico de España), pero con la siguiente prevención: «Quitando de ella todo lo que va borrado». Las principales objeciones del censor tenían que ver con escenas de contenido sexual (más arriba hemos dado una pincelada al respecto), pero también ordenó Navarro eliminar algunos versos de contenido político; por ejemplo, veinticuatro versos de un parlamento de Baltasar [f. 14v] o esta inconveniente afirmación del príncipe de Orange (que dejaba en mal lugar histórico a España):

⁸⁰ Su fecha de composición, sin embargo, ha de retrasarse algunos años. Recordemos que en la novela *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara (publicada en 1641, pero redactada hacia 1638-1640), aparece como personaje un poeta dramático que pasa las noches entregado a la composición de obras teatrales (aunque se las «habían chillado en Toledo y apedreado como viñas»). Todas las que se nombran en este tranco IV del *Cojuelo*, por cierto, son de temática histórica: esta de *Troya abrasada*, *El marqués de Mantua* (de Lope de Vega, fechada en 1596) o *El saco de Roma* (una de este título había escrito Juan de la Cueva bastante tiempo antes, aunque justo en 1638 se había estrenado una comedia de Manuel González sobre el saqueo de Roma).

PRÍNCIPE Dos reyes me cortejan,
 los holandeses mi valor festejan,
 duda Italia mi intento,
 Alemania depende de mi aliento,
 a España causeo miedo,
 el de Francia se asombra a mi denuedo. [BNE, Ms. 18.071, f. 3v]

Algunos meses después, en abril de 1645, el censor Navarro de Espinosa recalca en otra licencia suya la importancia de ceñirse a los hechos históricos. Se trata de *La más hidalga hermosa* (también de Calderón y Zabaleta, más Rojas Zorrilla en este caso), una «comedia histórica, que narra la difícil venganza de la infanta Teresa, esposa del rey Ramiro de León e hija de Sancho de Navarra, el cual ha sido muerto en combate por las tropas de su yerno» [Elejabeitia, 1991: 53]. La censura de Navarro de Espinosa sugiere también que había suprimido algunos pasajes:

He visto esta comedia, que sigue por mayor la historia que propone, tratando de lo principal della para prueba de su asunto. En lo que puede se ajusta a su verdad; en lo demás que fingen, desdice de lo verdadero. Puédesse representar, remitiendo a la vista si hubiese menester nuevos reparos.

En Madrid, a 4 de abril de 1645.

Juan Navarro de Espinosa. [BITB, Vitr. A. Est. 5-13]⁸¹

Ya a finales del siglo XVII todavía veremos a Juan Bautista Diamante y Pedro Lanini escribir una obra sobre el cardenal Cisneros, *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros* (BNE, Ms. 17.042). El fiscal de comedias encargado de su censura,

Francisco Bueno, dijo en 1699 que no solo no encontraba nada reprochable «sino mucho que aplaudir a sus autores, que dieron a público teatro las hazañosas virtudes de tan eminentísimo varón». Mucho tiempo después, en 1756, les tocó aprobarla a los censores Nicolás González Martínez y Antonio Pablo Hernández, quienes seguían encontrando magnífico el ejemplo histórico y muy verosímil el tratamiento de su figura: «Si bien alguno de los sucesos prodigiosos de que el ingenio se vale, como constan de su historia, en el alto espíritu, virtud y religión de héroe tan grande, nada es inverosímil» (BHM, Ms. 1-64-8).

La fidelidad a los hechos históricos es una virtud que la censura sabía apreciar. Así lo reseñó fray Gregorio Ruiz (comisionado por la Inquisición de Valladolid) en su censura de *Estefanía la desdichada*, de Lope de Vega (firmada en noviembre de 1604, aunque las primeras licencias son de 1607). No vio este lector de Teología del monasterio vallisoletano de San Francisco ninguna circunstancia censurable en *Estefanía la desdichada*, «sino que es la historia a la letra de los condes de Lemos y del señor rey don Alfonso» (RAE, Ms. 391).

⁸¹ El autógrafo conservado presenta numerosas intervenciones textuales atribuibles al censor: «Il codice presenta numerosi frammenti riquadrati; la maggior parte di queste sequenze può essere ricondotta all'intervento della censura»; de hecho, la confrontación de este manuscrito y la copia de mano de Rojas Zorrilla evidencia «che le differenze più significative tra i due testimoni sono il risultato dell'omissione delle sequenze di versi espunte dalla censura» [Alviti, 2006: 80-81].

Para historia «al pie de la letra», pocos ejemplos hay más elocuentes que el de la nota que puso Tirso de Molina, prácticamente al final de su carrera⁸², como colofón a su comedia *Las quinas de Portugal*, de cuyas fuentes históricas daba cuenta de esta forma tan pormenorizada:

Todo lo historial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, ansí portugueses como castellanos, especialmente del *Epítome* de Manuel da Faría y Sousa, parte 3.^a, capítulo Y, en la vida del primero Conde de Portugal, pág. 339; Don Enrique, y cap. II, en la del Rey de Portugal Don Alfonso Enríquez, pág. 349 *et per totum*; ítem del librito en latín intitulado *De vera ergum Portugaliae Genealogia*, su autor, Duarte Núñez, juriconsulto, cap. II; de *Alfonso primo Portugaliae rege*, fol. 3. Pero esto y todo lo que además de ello contiene esta representación se pone, con su autor, a los pies de la Santa Madre Iglesia y al juicio y censura de los que con caridad y suficiencia la enmendaren.

En Madrid a 8 de marzo de 1638.

El Maestro Fray Gabriel Téllez. [rúbrica] *Finis coronat opus*. [BNE, Ms. Res. 126]

Había incluso quien no se conformaba con que se escenificaran los hechos históricos al pie de la letra y abogaba por edulcorarlos o embellecerlos cuando fuera menester. El dramaturgo Andrés de Baeza, en su aprobación de la *Parte 11 de Escogidas* (1659), defendía los valores morales de las comedias incluidas en el volumen («son ejemplo a la imitación de las buenas costumbres») y alababa a sus autores, «poetas castellanos [que] aun en la Historia no escriben lo que fue, sino lo que debe ser».

Cuando se introducían estos personajes históricos la censura se preocupaba por que se hiciera con respeto, de forma decorosa. Así se evidencia en la licencia que el 14 de enero de 1622 dio Pedro de Vargas Machuca a la comedia de Lope de Vega *Amor, pleito y desafío*, cuyo marco histórico es el reinado de Alfonso XI (quien interviene en el argumento para evitar un duelo). Como señala Marco Presotto, a esas alturas Lope había adquirido, además de una gran perfección formal, un «perfecto conocimiento de los posibles motivos de veto» por parte de la censura [2000: 54]. A los examinadores la mayor parte de las veces no les quedaba ya sino rendirse a su arte: «No deja en qué reparar, y en esta del *Amor, pleito y desafío*, ha mostrado su ingenio y atención» (BNE, Ms. Res. 134; el autógrafo de Lope estaba firmado casi dos meses antes de la censura de Vargas).

Más explícitamente aún lo reseñaba también el propio Vargas Machuca en la comedia histórica *El sastre del Campillo*, de Luis Belmonte Bermúdez (se conserva autógrafo de agosto de 1624). Esta obra estaba inspirada en la *Historia de España* del padre Juan de Mariana y trataba sobre las disputas entre los Lara y los Castro por la tutoría del niño Alfonso, futuro Alfonso VIII de Castilla (un rey que hizo correr mucha tinta literaria). El censor Pedro de Vargas Machuca destacaba en su aprobación el hecho de que la comedia se ciñera a las fuentes historiográficas y que se respetase a los protagonistas reales:

⁸² «De estas palabras finales se desprende la intención de Tirso a la hora de redactar *Las quinas*, y esa intención no es otra que la de ofrecer una comedia histórico-religiosa [...] Al igual, pues, que en la “Trilogía de los Pizarros” Tirso cimienta su creación en datos históricos, reales [...] A mi modo de ver *Las quinas de Portugal* refleja bien a las claras el arte dramático de Tirso tras el suceso de la Junta [...] El hecho de que tanto la “Trilogía” como *Las quinas* sean piezas de trasfondo histórico [...] nos dice mucho del cambio experimentado en la poética tirsiana a partir de 1626» [Florit, 1997: 97-98].

En las historias de Castilla se escribe la lealtad de don Nuño Manrique de Lara y Fernán Ruiz de Castro en guardar su [...] don Alonso el Octavo, que es el asunto desta comedia que intitula Luis de Belmonte, su autor, *El sastre del campillo*. Está bien escrita y con decoro de las personas reales y todas las introducidas. Puede representarse, reservando etcétera.

En Madrid a 6 de septiembre de 1624.

Pedro de Vargas Machuca. [BNE, Res. 115, f. 25v]

Este mismo censor, Vargas Machuca, se refirió en términos muy parecidos (elogio del rigor historiográfico) a propósito de otra comedia de temática histórica dos años posterior a la de Belmonte, *El piadoso aragonés*, de Lope de Vega (fecha en agosto de 1626):

Esta comedia que intitula Lope de Vega Carpio *El piadoso aragonés* está escrita con verdad de la historia, con grande decoro de las personas introducidas y con singular dulzura de estilo y bondad de versos. Puédese representar seguramente.

Madrid 15 de septiembre 1626.

Pedro de Vargas Machuca. [BNE, Res. 106]

Sin embargo, el propio Vargas Machuca hubo de realizar alguna curiosa intervención censoria justamente sobre contenidos históricos. Aunque hay otras injerencias textuales de este censor, nos llama la atención que prohibiera la mención de los apodos de las reinas de Castilla; se trata de un par de estrofas donde el censor advirtió «Excuse esta copla» [...] «y ésta» [f. 31v]; son los versos siguientes:

del rey Enrique y su hermana
y, deshecho el juramento
que a la Beltraneja daban
(perdone el termino humilde,
que así en Castilla la llaman);
en los Toros de Guisando
se ven los dos y se abrazan.
[...]

~~lo que desto sucedió,
no me toca; pero basta
decir que la casta reina dejó;
de su nombre, casta: [ff. 29v y 30r]~~

Se miraban también con mucho cuidado las repercusiones que sobre el presente pudieran tener las historias del pasado. Veamos, por ejemplo, el peculiar caso de la comedia de privado *También tiene el sol menguante*, parcialmente censurada para que los descendientes en el siglo XVII de un político del siglo XIV no se ofendieran por la recreación de los hechos históricos.

También tiene el sol menguante es una refundición de *Próspera y adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, una comedia en dos partes (atribuidas a Lope de Vega y Mira de Amescua) donde se recreaba el ascenso y la caída del influyente noble aragonés Bernardo Cabrera (1289-1364), quien participó en importantes batallas y fue consejero del rey Pedro III el Ceremonioso. Cabrera, acusado de traición, fue ejecutado tras negarse a apoyar a Enrique de Trastámara y Carlos el Malo de Navarra, contra Pedro I de Castilla. *También tiene el sol menguante*, al parecer, fue escrita en colaboración entre Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla, aunque hay algún testimonio a nombre de Juan de Hoz y Mota; sin embargo, parece que este último dramaturgo pudo haber sido más bien el encargado de adaptar la versión anterior para sortear los problemas que tuvo con la censura en 1655 y que hicieron que la obra se prohibiera (lo cual no era muy frecuente), tras varias intervenciones de diferentes censores.

El manuscrito del siglo XVII conservado en la BNE (Ms. 15.568) va titulado *También tiene el sol menguante, y no hay privanza sin envidia*

(en otras copias lleva el antetítulo de *Como la luna creciente*), y presenta otra intervención censoria de Juan Navarro de Espinosa, pero mucho más discreta en este caso y subordinada a las tajantes órdenes que había dado el censor anterior, doctor Nanclares, en una curiosa nota donde reconoce que la comedia se ajustaba a los hechos de la Historia oficial y que se había representado varias veces sin problemas. Pero se deduce de sus comentarios que la familia Cabrera debía de ver el asunto de otra manera:

He visto, señor, esta comedia. Y, aunque es verdad que se ha hecho tantas veces, y con aplausos grandes, y que la historia de Castilla y anales de Aragón concuerdan en que don Bernardo de Cabrera murió degollado, por respeto de los descendientes me parece mejor no se hable en esto (como va enmendado) y que no se diga todo lo que va borrado y rubricado. [...] Madrid, 17 de noviembre de 1655.

Don Antonio de Nanclares.

Pese a que el censor finalmente autorizaba la obra con cambios (el principal pasaje suprimido era casi un folio completo, más otras varias tachaduras de menor importancia), y asimismo el severo fiscal Navarro de Espinosa se limitó en este caso a ratificar el cumplimiento de las órdenes de Nanclares («Cumplió la autora en esta comedia con la orden y mandato de V.S^a»), debió de haber otro tipo de presiones externas que hicieron que tres días después se prohibiera la representación: «Con las advertencias que en papel aparte hace el fiscal, esta comedia como está hoy, 20 de noviembre 1655, no doy licencia para que se represente». José María Ruano de la Haza hacía la siguiente interpretación del caso:

Después de su ignominiosa muerte sus servicios a la corona fueron reconocidos y sus bienes

restituidos a su nieto Bernardo de Cabrera, muerto en 1412. Los pasajes de esta comedia que Nanclares y Espinosa consideraron ofensivos a la memoria del ilustre aragonés son varios. Los más reprobables, en opinión de los censores, tratan del amor, no correspondido, de la Infanta Doña Violante a D. Bernardo. [Ruano, 1989: 226]

Los detalles de la censura de *También tiene el sol menguante* resultan muy interesantes, pero demasiado extensos para reproducirlos aquí. Baste solo reseñar, como hecho tal vez más ilustrativo, la modificación censoria del propio final, el ajusticiamiento de Cabrera documentado por las crónicas históricas («*Descúbrese don Bernardo degollado*»), que fue sustituido por un «final feliz [...] para satisfacer las objeciones del censor» [ibíd.: 228].

Para evitar problemas con los descendientes de ilustres personajes históricos se podía llegar a extremos de cautela tan llamativos como el que demuestra, todavía en el Setecientos, el dramaturgo y censor Pedro Lanini a cuenta del título de la comedia *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo* (atribuida a José de Cañizares). Lanini, un día después de haber aprobado la representación de esta obra (en noviembre de 1704), se dio cuenta de que llamar a ese personaje «el más valiente extremeño» podía resultar un agravio comparativo a las familias descendientes de otros paisanos suyos, célebres conquistadores también; así, añadió tras el título de la comedia: «Pero lo fueron Fernando Cortés, el Marqués D. Francisco Pizarro y Fernando su hermano, y Juan Pizarro, todos extremeños, que conquistaron un nuevo mundo, y García de Paredes». Por ello, extendió esta segunda aprobación:

Ilustrísimo señor:

Después de haber dado la aprobación de esta comedia he hecho un reparo más digno de hacerse: que el título de ella de *El más valiente extremeño* se debe reprobear, y que sólo el título sea *Bernardo del Montijo*; pues en lo contrario será deslustrar la casa del Marqués del Valle (cuyo origen proviene de Fernando Cortés) y la de los Marqueses de la Conquista (por don Francisco Pizarro), y otra casa no menos ilustre por García de Paredes, todos extremeños, héroes cuyas hazañas merecieron el renombre de los más valientes; y así V.S.I. lo debe mandar para no dejar quejas estas ilustres casas. Este es mi sentir, salvo etc.

Madrid 19 de noviembre 1704.

D. Pedro Fco. Lanini Sagredo. [rúbrica]

Hemos visto a lo largo de estas páginas otros títulos de comedias modificados por los censores con diferentes motivaciones: *La Santa Juana*, de Tirso de Molina (se tachó este título y se reemplazó por *La sierva de Dios, sor Juana de la Cruz*); *El príncipe perseguido*, de Moreto y otros (se sugirió que fuera *La inocencia perseguida y sagrado de San Francisco*) o *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* (que se propuso fuera prohibida «desde el título hasta el fin»). Y en opinión de Ruiz Lagos, el hecho de que *El tuzaní de la Alpujarra* se imprimiese bajo el título de *Amar después de la muerte* (con Calderón ya fallecido) se debió a un intento de desviar la atención de unos hechos históricos concretos (la rebelión de los moriscos y su posterior expulsión) hacia una trama sentimental amorosa [1999: 865-866]. Los numerosos cambios textuales entre ambas versiones se deberían, pues, a un giro en el planteamiento motivado por la censura ideológica.

Cabe recordar también el caso de *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*, de Mira de Amescua, impresa en Valencia, en 1642 (a nombre

de Rojas Zorrilla, quien en realidad escribió una versión posterior: *El profeta falso Mahoma*). En su primera versión («compuesta poco antes del 22 de setiembre de 1609 (fecha en que Felipe III firma el bando de expulsión de los moriscos)» [Granja, 2006: 442]), se denominaba *Engaños y muerte de Mahoma*, como consta en una revisión censoria de 1624, donde la Inquisición no vio en ella ningún problema salvo el título:

Por mandado de V.S. he visto esta comedia intitulada *Engaños y muerte de Mahoma* compuesta por el doctor Mira de Mescua, y digo que se puede representar sin inconveniente de doctrina u otra cosa. En este colegio de la compañía de Jesús de Madrid, 18 abril 1624. Luis de Torres. [AHN, Inquisición, legajo 4460, expediente 5]

Al día siguiente, alguien anotó: «Que se le dé certificación con que no se intitule “comedia de Mahoma”». Sin embargo, cuando se estrenó en 1609 sí había tenido serios problemas, hasta el punto de que, a pesar de que se había representado en la Corte, se envió a buscar a los comediantes y al poeta para prohibirla, «según un morisco anónimo, quien se refiere a una antigua crónica impresa»,

de adonde sacó el poeta español, antes de nuestra expulsión, la comedia de los milagros de nuestro santo profeta, la cual se representó un día en la Corte, mostrando en ella la verdad y figurándolo con su vestidura verde, sembrada de estrellas, y cómo se partió [en dos] la luna –y, entre por ella, salió [Mahoma]– cada media por su manga. Y visto al tribunal de la Inquisición, donde preside el demonio [...] estándola representando otro día, con gran atención y gusto de los oyentes, enviaron por los comediantes y poeta. A los unos le vedaron el hacella y al otro quisieron castigar; y, dando su descargo y que aquello constaba por sus escripturas auténticas, lo recibieron por tal y le mandaron callase y no lo dijese a naide.

Agustín de la Granja señala que la escena descrita es la traducción escénica del último milagro de Mahoma, referido al final de la comedia por el personaje de Omar⁸³; en cuanto a los personajes represaliados por la Inquisición, dice:

Ignoro la identidad del *autor de comedias* detenido en 1609; el «poeta» –ahora lo sabemos– era el mismo que estaba a punto de alcanzar una lucrativa prebenda de Felipe III, poco antes de asentarse con el conde de Lemos en el virreinato de Nápoles. [2006: 442-443]

La cautela de la censura con la escenificación de argumentos históricos no se limitaba al ámbito nacional, sino que se atendía también a las repercusiones que pudieran tener incluso cuando eran hechos ocurridos en otros países. En enero de 1596, Lope de Vega escribió su comedia *El marqués de Mantua*, cuyo segundo título era *Justicia recta y ejemplar de Carlomagno, rey de Francia, contra su hijo Carloto*. No consta que este drama histórico fuera representado hasta después de concluido el periodo de cierre de los corrales de comedias (1597-1599); al menos así se deduce de la fecha de la primera licencia de representación que figura en su manuscrito, firmada por Tomás Gracián Dantisco en enero de 1602 (aunque se le había encomendado bastante antes, el 12 de noviembre de 1601); Dantisco reflexionaba en su censura sobre estas cuestiones del tratamiento de los acontecimientos históricos:

Esta comedia intitulada *El marqués de Mantua y Justicia recta y ejemplar de Carlomagno, rey de Francia, contra su hijo Carloto*, me parece se podrá representar, atento ser antigua y honrosa historia y que en nuestro tiempo no puede ofender a ninguna nación, remitiendo a la vista lo que fuera de la lectura pareciere debe enmendarse; y así mismo en los cantares y entremeses.

En Valladolid, a tres de enero de 1602.

Tomás Gracián Dantisco. [BNE, Ms. 22.424]

Pocos meses después de *El marqués de Mantua* acabó Lope *La francesilla*, comedia de la que no se conserva el original, pero sí una copia apógrafa de 1762, gracias a la cual sabemos que estaba datada en abril de 1596. *La francesilla*, que tiene una temática amorosa de raigambre celestinesca (y sufrió, por cierto, la censura de varios pasajes eróticos), demuestra la importancia que en aquel momento tenían esas cuestiones de diplomacia incluso para las obras teatrales; según el editor de *La francesilla*, la propia obra fue escrita para «celebrar la mejora de las relaciones entre España y Francia [y] festejar la tregua de Chalons y la conversión de Enrique IV de Francia al catolicismo (en septiembre de 1595, unos seis meses antes de la composición de *La francesilla*)» [McGrady, 1981: 44].

También hacia 1597-1598 se fecha *Vida y muerte del rey Bamba*, de Lope de Vega, comedia histórica sobre el legendario rey visigodo Wamba, sucesor de Recesvinto. La comedia, que toma elementos procedentes del *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy (1236) y el *Valerio* de Rodríguez de Almela, introduce varios elementos de su propia inventiva, como la muerte

⁸³ Corresponde a los versos siguientes: «Sepulcro que al mundo asombre / ha de eternizar el nombre / del Profeta; [...] tenga por armas [...] la media luna menguante / que veis; y, cuando en cadena / llegue a sujetar su imperio, / lo demás del hemisferio / se trocará en luna llena» [*Parte treinta y tres*, f. 67v].

del protagonista y la proliferación de elementos maravillosos y proféticos. En este caso, la censura sufrida por esta comedia se debió al hecho de que se describía en tono elogioso a los árabes; los versos censurados pertenecen al diálogo que mantienen en Toledo Ervigo y el mago Mujarabo, quien le predice su futuro y el de España, y se expresan la injusticia de su derrota y destierro.

La primera prohibición general de las comedias y cierre de los teatros de Madrid se había decretado el 6 de noviembre de 1597 (el 2 de mayo de 1598 para el resto de España), y estuvo vigente hasta el 17 de abril de 1599. Como decíamos antes, tras la muerte de Felipe II (el 13 de septiembre de 1598), y ante la petición de la Villa de Madrid de que se autorizasen de nuevo las representaciones, «el duque de Lerma, ya favorito del nuevo rey [Felipe III], era del mismo parecer y nombró una Junta de teólogos que mirase en qué términos podía permitirse la representación de comedias» [Cotarelo, 1904: 20]. La resolución tuvo que ver precisamente con el asunto que nos ocupa: se permitía volver a representar comedias, pero solo las que tuviesen argumentos tomados de la Historia.

Parece que en la rehabilitación del teatro jugó un papel fundamental la presión de los agentes económicos que perdían dinero con la prohibición de las comedias, caso de los hospitales de caridad. Según informaba el 16 de enero de 1599 el cronista Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones*, a pesar de que «habíase proveído, a instancia de los hospitales, que se

representasen comedias, por la mucha necesidad que padecían los pobres sin el socorro que de esto les venía», sin embargo, el confesor de Felipe II, el jerónimo fray Diego de Yepes, «lo ha resistido de manera que se ha mandado revocar la orden dada» [Cabrera, 1857: 5].

No duró mucho más tiempo esa resistencia, ya que tres meses después, el 17 de abril de 1599, Cabrera informaba de que «se ha dado licencia para que de aquí adelante se hagan comedias en los teatros como las solía haber, las cuales dicen que se comenzarán a representar desde el lunes» [ibíd.: 18]. Con fecha 4 de febrero de 1600 reseñaba Cabrera (en la misma relación donde «tranquilizaba» a los madrileños respecto al rumor del traslado de la Corte a Valladolid)⁸⁴ que aunque «hasta agora no se han publicado las premáticas que se dijo los días pasados estaban para salir», la excepción era precisamente el levantamiento de la prohibición:

Solamente se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y mal ejemplo que en ellas había; pero por que los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue, sin lo cual se padecía mucho en la cura de los pobres y estaban para cerrarse los hospitales porque no bastaban las limosnas, se da licencia para se representar comedias de historias; y que no se mezclen actos de religión ni de santos; y que las mujeres que representaren no se pongan en hábito de hombre, sino trayendo vaqueros largos, y que sean casadas con los mismos que representaren; y que fuera de allí los unos ni los otros no puedan andar vestidos de seda ni con guarnición de ella ni de oro; sobre lo cual ha habido Junta de teólogos, canonistas y juristas para tomar esta decisión. [ibíd.: 59-60]

⁸⁴ «La plática que andaba de que la Corte se había de mudar a Valladolid, se tiene por cierto que se ha suspendido y que por agora se quedarán aquí los consejos, con que estarán contentos los cortesanos del disgusto y costa que les causaría la mudanza de Madrid, allende de los grandes daños que recibía de ello esta Villa, porque sería su total destrucción y ruina» [Cabrera, 1857: 59].

Como ha señalado Juan Matas, «los apologistas de las representaciones teatrales defendieron la utilidad de los dramas históricos», cuyo cultivo masivo por parte de los dramaturgos consiguió el éxito del género al hacerse con el favor del público [Matas, 2015: 98]. Y, al parecer, a medida que iba avanzando el siglo XVII, el gusto por el teatro de tema histórico fue a más y los teóricos más destacados lo sancionaron favorablemente:

Según va avanzando el siglo XVII, aumenta el cultivo de la comedia heroica e histórica: el subgénero se presenta rodeado por el prestigio de la erudición y de la dicción elegante, lírica, elevada, «corrigiendo» las «livandades» de la comedia de los inicios. [Profeti, 2003: 813]

El resultado, pues, de la Junta de Teólogos (permitir las obras teatrales de temática histórica) marcó el devenir del teatro español del Siglo de Oro, y los dramaturgos hubieron de buscar en la Historia nuevos argumentos para sus comedias. Matas recuerda que la proliferación de argumentos históricos en el teatro áureo tiene que ver con los efectos de esas prohibiciones: «El poeta acude a los temas históricos guiado quizá por una variada índole de causas, [entre las cuales] sortear la prohibición que se cernía contra las representaciones teatrales» [Matas, 2015: 59]. En efecto, conseguían así, en tiempos de especial teatrofobia, que las representaciones escénicas salieran en cierta forma del punto de mira de los

promotores de la ilicitud del teatro, un tema que tanta controversia generó.

Así fue, por ejemplo, en el caso de Lope de Vega, como ha destacado Silvia Iriso a propósito de su comedia *El primero Benavides* (fecha en junio de 1600): «En ese momento, vivo aún en Madrid el debate sobre la licitud de la comedia, el dramaturgo experimenta un cambio en la temática de sus obras, que comienza a trasladar al campo de la historia» [1998: 841]⁸⁵.

Después de establecerse una normativa que imponía un control más severo del teatro, «continuóse, pues, la representación de comedias con las cortapisas señaladas por el Consejo, que se ejecutaron literalmente, como se ve por una curiosa nota que lleva un manuscrito antiguo de la comedia de Lope *El blasón de los Chaves*» [Cotarelo, 1904: 21].

La comedia a la que se refiere Cotarelo, *El blasón de los Chaves de Villalba*, fue firmada por Lope en Chinchón a 20 de agosto de 1599 (aunque las primeras censuras son de enero de 1601) y esas medidas coercitivas tan literalmente ejecutadas eran unas disposiciones legales que obligaban a que los censores vieran una función de cada comedia previa a su estreno. Como señala Marco Presotto, en *El blasón de los Chaves*, «que trataba un tema histórico delicado dentro de las relaciones internacionales

⁸⁵ En cambio otros lopistas, como María Grazia Profeti, hacen extensivo al conjunto de la obra de Lope el predominio de los temas históricos: «A la historia, Lope recurre desde sus comienzos, como una mina de la cual extraer temas, conocidos por su público a través del romancero o de referencias semidoctas [...] Se trata de una producción abundante, en general menospreciada por la crítica, y valorada sólo recientemente. Recordaremos que en sus ensayos dramáticos más maduros es el fondo histórico el que da forma a textos como *Fuente Ovejuna* o *El caballero de Olmedo*, o sea, a comedias que llegan a ser canónicas» [Profeti, 2003: 813].

entre Francia y España, con escenario italiano, la licencia tenía que hacerse con gran rigor, con una puesta en escena previa ante el mismo *Protector*» [2007: 144]. Ya el lopismo clásico había advertido el problema político que podía suscitar la temática histórica de *El blasón de los Chaves*: Montesinos se refirió a ella como «una comedia en la que Lope atacaba a Francia; siendo el momento de *entente cordiale*, los censores no autorizaron su representación; el poeta entonces tachó la palabra *Francia* y sobrescribió *Albania*» [1922: 155-156]; y Menéndez Pelayo detalló lo siguiente:

Tratábase en la comedia de las guerras de Italia entre franceses y españoles, llevando los nuestros la mejor parte, como la llevaron en la realidad histórica, y no escaseaban conceptos hostiles y ofensivos para el amor propio de nuestros vecinos. Vivíase en paz con éstos desde 1598, fecha del tratado de Vervins; acababa de subir Felipe III al trono, y el Duque de Lerma, que en su nombre gobernaba, era pacífico por temperamento y por cálculo. Comunicose, pues, no sabemos por quién, orden al secretario Tomás Gracián Dantisco, censor de esta comedia, para que no la dejase representar sin que se hiciesen en ella algunos cambios [...] Difícil era enmendar una comedia enteramente histórica y cuyos personajes eran conocidos de todo el mundo. Redújose todo a poner *albanés* en vez de *francés*, y *Albania* en vez de *Francia*, sin reparar que muchas veces se destruíra el verso. [1949: 335-336]

En efecto, fue también Gracián Dantisco el primer censor de *El blasón de los Chaves*, pero sus enmiendas fueron algo más allá de lo que decía Menéndez Pelayo. Ya su aprobación daba indicios de los problemas surgidos:

Habiendo visto esta comedia y reparado en ella conforme a la orden que me tiene dada por tocar la historia que toca, el señor licenciado Tejada mandó que se diese la muestra de ella en su casa,

la cual se representó el sábado en la noche 30 de diciembre de 1600 en presencia de dicho señor y de los señores Pedro de Tapia, Don Juan Ocón del Consejo de Su Majestad, y otros consejeros con el Doctor Terrones Predicador de Su Majestad, de lo cual resultó que, mudado como está, se aprobó y que para dar licencia se mandó pusiese esta relación, y conforme a lo cual se resolvió podrá Vuestra Merced ser servido de firmarla.

En Madrid a 2 de enero de 1601.

Tomás Gracián Dantisco.

Pero las intervenciones textuales demuestran que no «todo se redujo» al chapucero reemplazo con que ventilaba la cuestión don Marcelino. Hoy en día pueden verse en la serie de PROLOPE, gracias a la edición de José Javier Rodríguez, quien ha intentando vencer las dificultades derivadas de la inexistencia el manuscrito autógrafo (si bien se dispone de una copia apógrafa del siglo XVIII: BNE, Ms. 14.835) para «corregir todos los versos censurados»:

Los retoques de la censura, a buen seguro realizados sobre el propio autógrafo, afectan a todos los testimonios antiguos de la obra [...] la censura no es responsable sólo de los comentados retoques de este y aquel verso de la comedia, sino también de la mayor parte de las lagunas que caracterizan la rama impresa frente a la manuscrita. La censura de tales pasajes, realizada probablemente sobre el autógrafo, se señalaría mediante enjaulados o cruces, con indicaciones del tipo *No se dice* o *Excuse esta copla*, de modo que los fragmentos omitidos por los representantes y los impresores permanecerían, no obstante, legibles en el original, siendo posteriormente reproducidos por Gálvez y Pliegos, de acuerdo con su criterio habitual. [2010: 1222-1223]

Pasaron casi diecisiete meses desde que Lope concluyó *El blasón de los Chaves* hasta que se autorizó su representación y se dieron disparates tales como la sustitución de Luis

Duodécimo de Francia (el antagonista de Fernando el Católico en la realidad histórica) por un tal Dionís Duodécimo de Albania, o la supresión completa de una escena musical protagonizada por la figura alegórica de España.

No era cuestión baladí esta de poder herir susceptibilidades; el propio cronista Cabrera de Córdoba contaba en una crónica fechada a fecha 21 de octubre de 1600 que el séquito del embajador de Francia había sufrido algunas provocaciones callejeras y este otro tipo de «ofensas»:

De lo cual y de representarse aquellos días en el corral público cierta comedia de un rey de Francia (en la cual se decían algunas palabras en menosprecio y ultraje de la nación francesa), y también por la mofa que hacían algunos del traje que traen los criados del embajador, se envió a resen- tir al Presidente; el cual prometió de castigar los culpados muy a su satisfacción, y se encargó a un alcalde por el Consejo y se echaron en la cárcel los representantes. [1857: 85]

En una nota posterior, del 18 de noviembre de 1600, el cronista añadía: «No obstante que desterraron los representantes de la comedia en que se ofendió al embajador de Francia...» [ibíd.: 87]. Como se ve, el asunto podía llegar a ser muy serio.

Otra de las primeras obras nuevas escritas por Lope de Vega tras levantarse en abril de 1599 el cierre de los corrales de comedias (con motivo de la boda doble de Felipe III con la archiduquesa Margarita de Austria, y de hermana del rey, Isabel Clara Eugenia, con el archiduque Alberto) fue *El amigo por fuerza*, firmada en octubre de 1599 pero no aprobada por la censura (desconocemos por qué motivos) hasta noviembre de 1600, más de un año después

(BNE, Ms. 22.423). El censor Tomás Gracián Dantisco, buen amigo de Lope y siempre benevolente con la revisión de sus obras, se vio en este caso en la obligación de ordenar la sustitución de ciertas alusiones a lugares como Hungría o Bohemia por otras localizaciones geográficas (Tracia, Frisia) menos comprometidas para las relaciones diplomáticas de España con el Imperio. Los editores de esta comedia para PROLOPE apuntan que las razones que llevaron a Gracián Dantisco a imponer esos cambios guardan relación con el deseo de evitar inconveniencias políticas:

el 18 de abril de 1599 (sólo meses antes de que Lope acabara la obra), Felipe III se había casado en Valencia con Margarita de Austria, al tiempo que su hermana Isabel Clara Eugenia hacía lo propio con el archiduque Alberto. Con este doble enlace, España, al inicio de un nuevo reinado, volvía a anudar sus lazos históricos y de sangre con el Imperio, cuyo monarca era, no debemos olvidarlo, señor de húngaros y bohemios, entre otros pueblos. De este modo, la geografía evocada por Lope, un escenario difuso, moderadamente lejano pero no completamente exótico, adecuado para la trama novelesca de la comedia, era susceptible de adquirir (por lo menos para la suspicaz censura) un perfil demasiado nítido a la luz de las recientes circunstancias políticas. Al reubicar los hechos en Frisia y Tracia (espacios inconexos y, con ello, tan poco realistas como Hungría y Bohemia lo habían sido en la voluntad de Lope), Gracián Dantisco evitaba toda tentación de lectura política de la obra. [Pontón y Laplana, 2002: 930]

Algo parecido ocurrió pocos años después, en 1608, cuando Lope escribió su comedia *La batalla del honor* (BNE, Res. 154). De nuevo fue Gracián Dantisco el encargado de la censura, y volvió a tener que hacer algunas correcciones del mismo tipo, en este caso referencias a la nación del rey protagonista, Francia, sustituida

aquí (y en otras obras de Lope) por Albania. Sáez Raposo supone que tal vez «el compromiso matrimonial contraído en 1611 entre el futuro Felipe IV e Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia, animara a eliminar del texto una ambientación francesa que pudiera resultar ofensiva, aunque, finalmente, la intención no llegó a materializarse por completo» [2010: 943]. En la edición de PROLOPE se insiste en este punto:

No se tiene en cuenta la corrección de «Albania» por «Francia», dado que se trata de una intervención censoria. Además, es posible que ni siquiera los comediantes la tuvieran en cuenta y el censor se arrepintiera de su corrección, pues a diferencia de lo que ocurre en otros manuscritos con similares intervenciones censorias que afectan a toda la comedia, aquí no se advierte en ningún momento «A partir de aquí sustitúyase siempre *Francia* por *Albania*», ni se molesta el censor en ir tachando cada una de las alusiones. [Valdés, 2005: 253]

A propósito precisamente de Isabel de Borbón, «la Deseada» (la joven francesa con que se casara Felipe IV en primeras nupcias), hay otro interesante caso de censura teatral debida al tratamiento de cuestiones históricas con el que vamos a concluir este breve repaso, dando un salto hacia delante de varias décadas. Se trata de *Los Esforcias de Milán*, una comedia histórica de Antonio Martínez de Meneses sobre los Sforza, importante familia del ducado de Milán en el siglo XIV, asociada tanto al mecenazgo y la educación humanística como a la inmoralidad y la tiranía, y en torno a la cual se produjeron numerosos episodios de crímenes e intrigas.

Los Esforcias de Milán fue una de las primeras obras representadas tras un nuevo cierre de los teatros, y en ella se hacía mención a la

caída del conde-duque de Olivares. Los paralelismos entre el argumento y la situación de la monarquía española en aquellos momentos han llevado a Elena Martínez Carro a afirmar que esta obra «parece encerrar un mensaje político» en relación con la caída en desgracia de Olivares:

El poder del conde-duque había sido incuestionable hasta 1640 y su proceso de centralización no había dejado resquicio en palacio. Pero su política era cada vez más enjuiciada, especialmente después de las guerras perdidas y las bancas rotas declaradas. Fue a partir de 1642 cuando se sucedieron las críticas de forma imparable. El regreso del rey derrotado de la campaña catalana fue un duro golpe para la moral de todos los españoles, que arremetieron contra el valido. Al parecer durante la ausencia del rey, Isabel de Borbón había fortalecido su poder y la voz popular la había convertido en una heroína. [2015: 348]

La citada investigadora recuerda que el autor de *Los Esforcias de Milán*, Martínez de Meneses, era guardajoyas de la reina Isabel de Borbón y vivió de cerca las intrigas palaciegas vinculadas con la decadencia del valido; por ejemplo, la legendaria (aunque indemostrada) «conspiración de las mujeres», una supuesta hostigación contra el poder de Olivares promovida por las damas de la realeza: la duquesa de Mantua, Sor María de Ágreda (quien después sería confidente del rey), Ana de Guevara (su antigua nodriza) o la propia reina Isabel. Para Martínez Carro, esta comedia era una crítica no muy velada contra Olivares y por ello sufrió censura parcial:

La lectura del manuscrito autógrafo de los *Esforcias de Milán*, nos lleva a ver ciertos paralelismos entre la comedia de Martínez de Meneses y la llamada «conspiración de las mujeres.» Un estudio detenido del original, sus

fluctuaciones, tachaduras y censuras –que no pasaron a las ediciones impresas–, marcan un camino de interpretación. Creemos que posiblemente esta obra fue escrita –primero– para los círculos cortesanos, pues animaba a la reina –y a las mujeres de la corte– a desprenderse del poder del tirano. Desconocemos con exactitud cuándo escribió nuestro dramaturgo esta comedia. [ibíd.]

La censura de Navarro de Espinosa resultó favorable a *Los Esforzias de Milán* («He visto esta comedia y puede representarse»), pero al parecer en una fecha (4 de enero de 1646) bastante posterior a su redacción:

Independientemente de la licencia que figura en el manuscrito, creemos que nuestro dramaturgo pudo componer esta obra para la reina y para ser representada en sus aposentos, aproximadamente entre 1642 y 1643. No debemos olvidar que por la posición de Martínez de Meneses su acceso a las cámaras reales era probable.

Frases tan directas como «muera el duque tirano» que aparecen en el manuscrito y que posteriormente fueron tachadas, avalan nuestra tesis.

El argumento de la comedia –basado en la historia real italiana– se transforma en favor de las mujeres, incitándolas a rebelarse contra el poder del tirano. [...] Si con este drama Martínez de Meneses quiso expresar su apoyo a Isabel de Borbón, es algo que hasta ahora desconocemos por falta de documentos. El hecho de trasladar un problema político a otro país, constituía una forma de enmascarar un mensaje conflictivo dentro de la comedia.

En definitiva, creemos que el drama original animaba a las regias mujeres a conseguir su poder perdido. Fue después cuando Martínez, los censores o los impresores, decidieron manipular el manuscrito para que una comedia que manejaba una magnífica estructura tuviera mayor difusión, evitando las censuras. [Martínez Carro, 2015: 349-350]

La Historia, que no se detiene nunca, quiso hacer un sarcástico guiño, digno de cualquiera de estas comedias áureas con argumentos conspirativos tomados de las crónicas históricas y las leyendas: fue la propia muerte de la reina Isabel de Borbón (acaecida el 6 de octubre de 1644) la que originó un nuevo cierre de los corrales de comedias que, favorecido por la guerra con Portugal, no se levantó hasta 1645. Y se levantó muy efímeramente, ya que en realidad fue un pequeño paréntesis en lo que Guillermo Gómez considera, siguiendo a otros estudiosos, «el suceso más importante de entre todos los posibles aspectos que regularon la vida teatral en el XVII»; hacia marzo de 1646 se volvió a decretar una nueva prohibición que duraría hasta 1651:

Aunque se conocen incluso periodos en que se dio licencia para representar (a menudo no más de veinte días) ciertas comedias, la reapertura definitiva y sin límites de los corrales no fue autorizada (siempre de manera tácita más que expresa) hasta abril de 1651. Tan larga sequía no conoció más que un hiato digno de mención: el que trajo consigo la llegada de la futura reina, Mariana de Austria, a Madrid [...] Aunque hubo prohibiciones anteriores, apenas se puede encontrar un único caso en que se suspendieron las representaciones por varias semanas en abril de 1621 con motivo de la muerte de Felipe III. Las consecuencias de dicha prohibición, desde luego, fueron mínimas si las comparamos con las suspensiones de 1644 (y 1646) y 1665. [Gómez Sánchez-Ferrer, 2015: 110-111]

Pero no olvidemos, sin embargo, que hubo otros sucesos igual de importantes para el devenir de la vida teatral en el siglo XVII. Por ejemplo, la suspensión de licencias para imprimir novelas y comedias que estuvo vigente en Castilla durante una década (1625-1635), y que supuso un desastre para series como la de

las *Partes de comedias de Lope de Vega* (aunque el Fénix pudo recuperar finalmente este proyecto editorial), o modificó para siempre el teatro de Tirso de Molina, a quien la Junta de Reformatión desterró en 1624 y le prohibió escribir «comedias profanas y de malos incentivos»:

La fantasía y las quimeras [del Tirso que más fama ha cobrado] ceden su paso fundamentalmente a la Historia, a una Historia, es verdad, dramatizada y moldeada por el mercedario, pero que está puesta al servicio de unos intereses no mercantiles, de más envidia y empaque. [Florit, 1997: 100-101]

16. LA CENSURA TEATRAL EN AMÉRICA

Creemos interesante y oportuno ilustrar esta monografía con algunas pinceladas sobre lo ocurrido con la censura del teatro de los Siglos de Oro en América, sobre todo en México, ya que el proceso presentaba allí algunas particularidades. No hay lugar ya más que para unos pocos ejemplos curiosos, muy escogidos, ya que la materia es más extensa de lo que pueda parecer, y además ha sido objeto ya de alguna catalogación y estudio de gran importancia [Ramos Smith, 1998]. Pero en el archivo del proyecto CLEMIT hemos incorporado algunos casos de censura de obras teatrales que tienen su interés específico y aportan ciertos datos relevantes para el cotejo de lo que ocurría en aquel continente y en la metrópoli.

Como hemos dicho, un libro ya impreso —con la debida licencia— y vendido podía ser prohibido *a posteriori* por la censura de la Inquisición en cualquier punto de su trayectoria. Para controlar la libre circulación de libros prohibidos y evitar su entrada o salida del país,

la Inquisición vigilaba los puertos de mar y la frontera con Francia (llevando a cabo revisiones que muchas veces suponían un deterioro de las obras). El control de los libros que se enviaban a América lo llevaba a cabo el Tribunal del Santo Oficio de Sevilla, impidiendo que se cargaran en los barcos libros prohibidos.

En los puertos se abrían las balas o fardos que contenían libros, lo que ocasionaba notables pérdidas a los mercaderes de libros al estropearse muchos de ellos (dado que, en aquel tiempo, los libros se transportaban sin encuadernar); también la obligada retención de la mercancía suponía pérdidas económicas para el librero. [Marsá, 2001: 31]

Pero también en ultramar ejercía la Inquisición su control sobre la circulación de libros prohibidos, a través de los tribunales establecidos en América que vigilaban las librerías y las bibliotecas de los particulares.

Señala Sierra Corella que fue en 1585 cuando se tomaron medidas respecto a la impresión y circulación de libros, tras el Concilio provincial celebrado en Méjico y para combatir «la corriente de libros prohibidos, escandalosos, etc. [...], precauciones necesarias por el notable desarrollo de la imprenta en la Nueva España y por el contrabando realizado fácilmente ya en naves nacionales, es decir, de la Metrópoli, ya principalmente en buques extranjeros» [1947: 53]. Además de establecerse la prohibición de imprimir, poseer o comerciar con libro o papel alguno que no hubiera pasado el examen previo del Ordinario, se decretaba que no se pusieran «en las manos de los indios libros tocantes a religión, sermones, etc., traducidos a lenguas indígenas vulgares, sin la previa censura, teniendo especial cuidado con los libros obscenos y con los de texto, generalmente escritos en latín» [ibíd.].

Abundaba este estudioso en que «no se concedían fácilmente las licencias necesarias para imprimir libros que tocasen temas americanos, pues el Consejo de Indias, tanto en Sevilla como después en Valladolid y luego en Madrid, los sometían a una rigurosa censura previa antes de autorizar su publicación» y habla del caso del Padre Las Casas y su disputa con Juan Ginés de Sepúlveda:

Ambos contendientes se acusan recíprocamente de haber publicado sin licencia, pero el hecho verdadero es que el P. Las Casas no niega esta falta de censura previa oficial, obligatoria en virtud de las pragmáticas citadas, aunque afirma que vieron su libro y lo aprobaron unos padres sabios, de su Orden y partidarios suyos, naturalmente; en cuanto al Dr. Ginés de Sepúlveda, sabemos por él mismo y por el P. Las Casas que presentó sus escritos a la previa censura en los Reales Consejos, y que cansado de la dilación en obtener licencia [...] los volvió a presentar, no ya al Consejo de Indias, sino al Tribunal de Roma, nada sospechoso, por cierto en este punto, obteniendo la licencia y el juicio más favorable, a los cuales siguieron la publicación fuera de nuestro país y su gran difusión en él, aun por medio de copias manuscritas [...] Los escritos de ambos adversarios tuvieron que ser prohibidos y mandados recoger en nuestras Indias, aunque el mal debido al incumplimiento de la ley sobre impresión ya estaba producido. [1947: 172]

Comentábamos al comienzo de estas páginas un caso literario bien curioso, ocurrido a propósito de *La Dragontea*, el poema narrativo de Lope de Vega que contaba la lucha contra el pirata inglés Francis Drake y donde «se daba una versión llena de inexactitudes de los acontecimientos ocurridos recientemente en Panamá con motivo de la frustrada invasión inglesa» [Simón Díaz, 2000: 23]. La obra fue publicada en 1598 en Valencia, después de habersele negado licencia de impresión

en Madrid; tras denunciar el hecho el cronista real Antonio de Herrera y Tordesillas,

el monarca ordenó que se comprara y viera tal obra, dando origen a un expediente en el que las principales acusaciones se referían al falso protagonismo atribuido en aquellas heroicas jornadas a algunos personajes de la Capitanía General, en detrimento de la fama de otros, lo cual ocasionaría discordias entre las autoridades españolas de aquella tierra cuando allí se supiera, cosa que efectivamente ocurrió años después. De acuerdo con lo que se le proponía, el rey decretó en Madrid a 13 de marzo de 1599 que, en lo sucesivo, el Consejo de Castilla no autorizase ninguna obra relativa a las tierras ultramarinas sin un previo informe favorable de Consejo de Indias, y que se prohibiera el libro en cuestión.

En los territorios de la Corona a cargo de un virrey, éste tenía a su cargo, en materia bibliográfica, las mismas funciones que el monarca (concesión de privilegios y licencias, imposición de sanciones), pero su poder no llegaba más allá de su demarcación, no alcanzando, por tanto, a los escritos relativos a ella salidos fuera de la misma. Esta circunstancia originó y justificó la disposición referida. [ibíd.]

En el ámbito teatral, Alma Mejía González –autora de una investigación sobre la censura teatral en el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México– ha señalado un interesante aspecto de sociología teatral:

En prácticamente todos los expedientes relacionados con las representaciones teatrales, un dato que vale la pena resaltar es que eran muy populares, cosa que también les molestaba grandemente a las autoridades. Continuamente se menciona que había mucha gente, que el público está eufóricamente ansioso por ver una comedia, que se representan sin permiso en atrios de iglesia, conventos, casas de recogimiento, casas particulares en donde se celebra una gran fiesta, pero también en casas donde se reza una novena a la Virgen [...] A pesar de todos los mecanismos implementados

para tener un control absoluto de las actividades y los pensamientos de la población, ni las multas, ni las amenazas de destierro o excomunión, ni aun la propia prisión, pudieron acabar con la atracción que el espectáculo teatral ejercía sobre los hombres y las mujeres de la Nueva España. El llamado teatro secreto, en el que se representaba igual a Tirso, Lope, Cubillo, Cáncer, Diamante [...] junto a algunos autores novohispanos desconocidos, sobrevivió largo tiempo a la persecución autoritaria de ordinarios e inquisidores, pues la comedia representaba para los hombres y las mujeres de la Colonia justamente la posibilidad de que existan otros mundos ajenos al severo control en el que ellos vivían. [2001: 268-269]

Mejía refiere también la durísima declaración, en 1646, del obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza contra el teatro y la relación de los religiosos con él:

El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la república, el fuego de la virtud, el cebo de la manualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos [...] no son las comedias sino un seminario de pasiones, de donde sale la crueldad embravecida, la sensualidad abrasada, la maldad instruida para cometer pecados. ¿Qué cosa hay allí, que sea de piedad y religión? ¿Ver hombres enamorando, mujeres engañando, perversos aconsejando y disponiendo pecados?

«El obispo en cuestión concluye su arenga con una definición tajante: “Los públicos espectáculos de las comedias, pestilencia de estos siglos”», dice Mejía González, quien explica la larga persecución al teatro sostenida por la Real Audiencia y el Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España: «Junto a las periódicas

cartas pastorales que prohibían terminantemente a los eclesiásticos asistir o fomentar las representaciones teatrales y exhortaban a los feligreses a mantenerse alejados de ellas, proliferaron también los edictos arzobispaes, las órdenes reales y numerosas acusaciones y denuncias» [2001: 263].

Explica también que hubo muchas discusiones a finales del siglo XVI acerca de cuál era la autoridad competente para controlar el espectáculo teatral: ¿el Santo Oficio? ¿el Tribunal Ordinario? En 1598 el Inquisidor General de la Nueva España decide que la autorización de las comedias recaiga sobre «los obispos y sus provisos, visitadores y jueces por ellos delegados», pero —apunta Mejía— «agrega que, aunque han tratado de no meterse en este asunto, el examen inquisitorial de las comedias se ha vuelto tan común que éstas se representan en el mismo recinto de la Audiencia de la Inquisición, bajo el pretexto de ser examinadas» [2001: 264].

Estas consideraciones se referían sobre todo al teatro profesional, el de los cómicos de la legua y los locales comerciales, pero también al que se hacía en las iglesias y conventos con motivo de las fiestas religiosas, a las comedias realizadas por aficionados que se convertían en grupos estables, y a las representaciones caseras (ensayadas en secreto y que «se salen por completo del afán regidor de la institución normativa y en ese sentido, algunas veces por ignorancia, otras por voluntad explícita, se presentan como transgresoras de la autoridad»⁸⁶). En estas últimas a veces se daba una

⁸⁶ «Las representaciones secretas, como las denomina el inquisidor Juan de Peralta, no cumplen con los preceptos delineados por las instituciones ordinarias y religiosas. Llevadas a cabo en un lugar no oficial, no existe la rigurosa división entre hombres y mujeres (con celosías y puertas de acceso distintas) que exigía la Real

inversión de los roles sexuales en el reparto de los personajes, y hacían todos los papeles hombres, incluso los de dama (o al contrario): «Así consta en la denuncia de la representación de la comedia *El estudiante de día y galán de noche* de Cristóbal Lozano, llevada a cabo el día de San Nicolás Tolentino de 1680 en la casa de un artesano, “de oficio cajonero”, en donde se dan los nombres de los representantes y del apuntador» [2001: 265].

Señala Mejía que «efectivamente, la transgresión de los roles sexuales era otro de los puntos que más molestaba a la censura, tanto la ordinaria como la inquisitorial [...] Incluso las propias reglamentaciones se contradicen con frecuencia, mientras algunos obispos prohíben que las mujeres participen en las representaciones, otros reprenden gravemente que los hombres se vistan de mujer, con lo cual, si los fieles hacían caso a ambas prohibiciones, ninguna comedia podía llevarse a escena» [2001: 266]. Mejía da noticia de una comedia de título desconocido,

en el Recogimiento de la Magdalena, institución a la cual se destinaba, por cierto, parte de las ganancias de las representaciones profesionales. Las mujeres allí recluidas por el padre o el marido, a causa de su mal comportamiento, son denunciadas por uno de sus confesores, Miguel de Palomares, sobre quien pesa una denuncia por solicitante en el confesionario. Este hombre declara que las mujeres del Recogimiento llevan una vida muy relajada, reciben visitas, toman chocolate, platican, no asisten a misa ni a comunión y por si fuera poco, representan comedias con trajes de hombre, el mismo día de la Magdalena [...] acude presto a denunciar lo ocurrido y ya

con la autorización requerida, regresa a la «yglesia, la qual estaba llena de gente para oyr dicha comedia y algunos hombres puestos en bancos de manera que señoreaban con la vista todo lo que en dicho choro havia [o sea a las recogidas], agarrados de la reja con las manos y la dicha doña Josepha la de Vilchis [a quien también se conocía como doña María Cintarazos y se supone también la directora de la puesta en escena] en hábito de hombre con un pañuelo en las manos vailando el *Puerto Rico chiqueador*, vaile tan deshonesto y con tantos quebrantos del cuerpo». Como era de esperarse, la función se canceló en medio de amenazas y reprimendas, pero el espectáculo allí visto debió de ser fabuloso. [2001: 265]

Da también esta otra noticia referente al uso por parte de los actores de ropajes eclesiásticos: en 1692, el guardián del convento de San Francisco preguntó al comisario del Santo Oficio de Durango por la existencia de alguna orden antigua o moderna al respecto:

Sorprendentemente, el comisario no sabe dar una respuesta certera, pero aconsejado por un sacerdote jesuita, quien por cierto tampoco sabe bien si existe tal prohibición, decide que lo mejor será que los hábitos no salgan del convento. A pesar de esto, «hízose la comedia y según estoy informado salieron quatro representantes i entre ellos el gracejo, vestidos de frailes franciscanos, con hábitos, según me dicen, que tenían algunos particulares para sus mortajas. La comedia, me dicen, se intitulaba *El dichoso vándolero*». [ibíd.: 267]

Señala también Mejía que hubo una especial vigilancia de la censura, tanto ordinaria como eclesiástica, sobre la figura del gracioso, y que el sacerdote jesuita al que el comisario de Santo Oficio pidió consejo sobre el préstamo de

Audiencia. Se canta y baila con ruido y algarabía, se toman chocolate y alcohol, los representantes pueden llevar el vestuario que más les place y el público espectador puede demostrar sus pasiones sin control alguno» [ibíd.: 265].

los hábitos consideró especialmente inapropiado para el caso del *gracejo* (gracioso): «si la comedia fuese devota i no vistiese más que dicho hábito el papel principal, podía tolerarse, pero que habiendo de vestirse el gracejo, como se decía se había de vestir, no se tolerase por la indecencia» [2001: 267]. También en la representación antes mencionada de 1680 en casa de un artesano (*El estudiante de día y galán de noche* de Cristóbal Lozano) se denunció una objeción referente al gracioso: «En ella, el lacayo, que demos suponer el gracioso, ocupa el lugar del sacerdote confesor para averiguar asuntos de amor de su amo con la dama confesada». Añade Mejía que «esta suplantación, que indigna profundamente a los inquisidores, será sustituida en una segunda representación, llevada a cabo dos o tres días después en un convento de monjas. El confesor se convierte en médico y el confesionario en el lecho donde yace la dama después de un desmayo fingido» [2001: 267].

Un problema con los hábitos suscitó también *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo, en 1684, cuando el censor encargado de examinar la comedia concluyó que no debía ser representada porque «toda ella es un argumento mui repugnante a lo que promete lo espicioso del título»:

Junto a muchas objeciones encontradas, destacan la mezcla de asuntos sagrados (como la «fundación de una religión tan santa») con pasiones y acciones profanas (como «las nieblas de amores lascivos, celos, reyertas, competencias, galanteos y liviandades»), la carencia de apego a la verdad pretendidamente histórica (la comedia no tiene «fundamento en la historia, ni verosimilitud alguna en la ficción, si se atiende a la vida del santo, aun cuando era secular») y la ofensiva presencia desacralizadora de la figura del donaire: «Introduce primero al ridículo

tan impúdico en las alusiones y equívocos, por compañero de un varón tan divino y después con el hábito de San Francisco, discurriendo tan mentecato, torciendo siempre y reprimiendo altísimos sentimientos de las cosas divinas a muy groseras, soeces y sórdidas inteligencias». [2001: 268]

Pocos años después, la Inquisición mexicana denunció *Lo que son mujeres*, comedia de Rojas Zorrilla incluida en su *Segunda parte* (1645). En 1696, el bachiller Mateo de Aguirre (capellán y comisario del Santo Oficio) dirigió una carta al Santo Tribunal de la Inquisición de la ciudad de México (fecha en Sombrerete, Zacatecas, a 9 de noviembre), junto a la cual enviaba unas comedias sospechosas: «Remito a Vuestra Señoría con el portador, que es José Terradas, dueño de recua, un cajoncillo con los libros y retratos que contiene la *Memoria* que va con esta». Entre las comedias denunciadas se encuentra *Lo que son mujeres*.

Se la afea a esta comedia el uso indebido de expresiones latinas de carácter religioso, pero no se entra en demasiados detalles y las acusaciones parecen cosa menor. Señala el comisario Mateo de Aguirre que en *Lo que son mujeres* «se hallan estas palabras = *crescite, et multiplicamini*, en el folio 1.º, a la vuelta». Se trata de un pasaje en que uno de los candidatos, el disparatado don Pablo –un viejo de Cangas, estudioso de Filosofía y Teología, que suelta latinajos a diestro y siniestro («Tonto sin saber latín / nunca es gran tonto», se mofa Serafina), cita la epístola *A los Efesios* de San Pablo, e incluso fantasea con decirle a Serafina ciertos «lugares» del *Cantar de los cantares* (que no concreta)– se queja por haber sido rechazado:

PABLO. [...] pregunto a cuántos están oyéndome: ¿Dios no dijo por su boca, si en Dios la hay, *crescite et multiplicamini*, «creced y multiplicad»? Para que se multiplique se casa uno y para más. Pues pregunto: ¿los latines causan esterilidad? [vv. 1420-1428]

Dos años después, *Lo que son mujeres* fue de nuevo denunciada por la Inquisición, esta vez a través de un expediente mucho más minucioso. El 11 de enero de 1699, fray Juan de San José, lector de Sagrada Teología del Convento de Predicadores de la Villa de Llerena y Real de Sombrerete, se dirige al comisario del Santo Oficio tras haber leído «un libro de comedias diversas cuyo autor es don Francisco de Rojas» (evidentemente un ejemplar de su *Segunda Parte*), «el cual por tener el principio falto, no sé el año de su impresión, ni el lugar donde fue impreso».

No sabemos si la *Segunda Parte* que leyó este censor es un ejemplar de la edición de 1645 o de la de 1680, pero en ambos libros *Lo que son mujeres* ocupa el primer lugar. Los preliminares de esos volúmenes son diferentes en su extensión (menor en el caso de la reedición), pero al ejemplar que manejó el censor de México debían de faltarle completos, puesto que en caso contrario sí habría podido fácilmente datar el libro a través de la licencia de impresión del escribano Manuel de Mújica y otros documentos fechados en 1679.

Por cierto, a uno de los ejemplares de la *Segunda Parte* de 1680 que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-2593) le faltan, precisamente, la portada y los preliminares⁸⁷. El ejemplar (que tiene ex libris de la Biblioteca Real) lleva la signatura inmediatamente posterior a uno de la *Primera parte* de 1680, precedente asimismo de Palacio (BNE, T-2592) y que presenta la curiosa coincidencia de estar también mutilado en una parte muy concreta y significativa. La mutilación consiste, en este caso, nada menos que en la cercenación de las páginas ocupadas por la comedia *El profeta falso Mahoma*.

El censor que en Nueva España volvió a revisar, en 1699, *Lo que son mujeres*, señala lo siguiente:

Leí una de ellas, que es su título *Lo que son mujeres*, y hallé que en ella su dicho autor abusa de varios lugares de la Sagrada Escritura para hablar de amores torpes, cosa que cede en desprecio de la Sagrada Escritura y contra la pureza de nuestra santa fe y loables costumbres; y que, según prohibición del sagrado Concilio de Trento, no se puede mezclar lo divino con lo humano para amaticios torpes y deshonestos; y también por haber hallado en dicha comedia palabras diminutivas, en desprecio de los sagrados asuntos, como dice *Textecillo*⁸⁸.

Preocupado fray Juan de San José porque «leída de algunos rústicos e ignorantes, hagan el mismo menosprecio y se valgan de la Escritura y sus textos para el fin deshonesto y caigan

⁸⁷ La portada ha sido reemplazada por una mano que tenía a la vista otro ejemplar, pues lo copia casi todo, y bien.

⁸⁸ Abundan, en efecto, en *Lo que son mujeres* los diminutivos (como «casamientillos», «dicioncilla», «purguilla» y otros muchos), pero no aparece ese «testecillo» que tanto ofendía al fraile. Puede que se confundiera, por asociación obvia de ideas, con el «lugarcillo» con el que se refiere el necio don Pablo a un pasaje del bíblico *Cantar de los cantares* (v. 1415, poco antes de citar la frase «*crescite et multiplicamini*»).

en algunos errores», no dudó en denunciar *Lo que son mujeres* ante el arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seixas:

Y así, ante Vuestra Merced la denunció, como a ministro más próximo e inmediato del Santo Tribunal de la Inquisición, para que dando cuenta a dicho tribunal la mande recoger. [ibíd.]

Resulta llamativa la enfática manera que tiene de exculparse de animadversión hacia el «autor» (se supone que se refiere al *autor de comedias*, al que estaba arruinando un contrato, no al dramaturgo, muerto muchos años antes):

Y juro *in verbo sacerdotis* que en esta denuncia no me mueve odio ni pasión, ni otro motivo alguno, contra su autor, sí solo el celo de la verdad de nuestra santa fe y ser hijo obediente a este santo tribunal. [ibíd.]

Razones tenía este censor para recelar, y no solo por los numerosos pasajes de contenido moral o con alusiones religiosas, sino por toda una rica veta de sensualidad y erotismo que recorre *Lo que son mujeres*.

Y también, probablemente, por el desafío que lanza a las convenciones teatrales de la época («Don Francisco de Rojas [...] escribió esta comedia / sin casamiento y sin muerte»); un censor que ese mismo año informó desfavorablemente sobre otra comedia muy similar de Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, había señalado que «cuanto contiene es una pauta por donde puede regirse la malicia, faltándola aun la circunstancia de que los amores vayan honestados con el fin del matrimonio».

En el siglo XIX el político, militar y escritor Manuel Eduardo de Gorostiza hizo, por encargo, una adaptación de *Lo que son mujeres*

(estrenada en 1822, en Madrid y Sevilla, y publicada en París en 1826). Su versión sometía el original de Rojas a una gran poda censora, avisada ya desde el prólogo por el editor del volumen:

Advertimos, por último, que en la impresión de *Lo que son mujeres* hemos suprimido en favor de la decencia, un sí es no es algo *atartufada* de nuestras costumbres actuales, muchos chistes que a nuestros abuelos no escandalizaban y que hoy quizá parecerían demasiado vidriosos.

La criba busca la brevedad, pero sobre todo la supresión de pasajes cómicos, alusiones sexuales demasiado explícitas, menciones de varones «semicapones» y afeminados, alusiones religiosas (como las bromas del ridículo latinista sobre las Sagradas Escrituras), las citas de San Pablo (que ahora se atribuyen ¡a Cicerón!), etc. Intuimos, sin poder probarlo (ya que no se conserva en el expediente inquisitorial el ejemplar utilizado para la revisión censora), que esta autocensura decimonónica que «limpió» *Lo que son mujeres* debió de ir en la misma línea que la Inquisición novohispana del Seiscientos que la prohibió [Urzáiz, 2008].

17. LA CENSURA DIECIOCHESCA DEL TEATRO BARROCO

Para concluir nuestro recorrido queremos asomarnos (siquiera mínimamente, a través tan solo de un par de ejemplos) al panorama de la censura teatral en el siglo XVIII, sobre todo la que afectaba no a las obras de nueva creación, sino a las escritas en el siglo anterior.

Es bien conocido el recelo que la Ilustración española mostró, en líneas generales, hacia el

teatro barroco. Pero la censura estética y moral de los ilustrados tardó décadas en llegar, ya que durante gran parte del siglo XVIII los gustos teatrales siguieron más o menos por los mismos derroteros. En el proyecto CLEMIT hemos puesto el foco en las obras que pasaron por la censura durante la primera mitad del siglo XVIII, ya que seguían en boga los mismos subgéneros y tendencias temáticas que en el Siglo de Oro. Por ello, nos han interesado particularmente las obras de los siglos XVI y XVII que volvían a ser censuradas para su representación o publicación en el Setecientos.

En el siglo XVIII, con la doctrina oficial instalada en latitudes diferentes a las del Antiguo Régimen, los mecanismos de control, empero, se mantuvieron en términos similares. Así, los ideólogos teatrales de la Ilustración combatieron cierto tipo de teatro de escasa calidad prohibiendo, en 1765, las comedias de magia y de santos, y los autos sacramentales. Comella y Moratín hijo llevaron a instancias censoras sus disputas para prohibir, o no, obras que trataban precisamente del tipo de teatro que convenía hacer, léase *La comedia nueva, o el café y El violeto universal*. Y si en esta anécdota de la intrahistoria literaria el triunfador fue Moratín, poco tiempo después él mismo sufrió los ataques de la censura contra su principal obra, *El sí de las niñas*.

Otro célebre ilustrado que tuvo problemas con la censura fue Cadalso, cuya *Solaya y los circasianos* (1772) no fue autorizada a causa de sus ideas sobre la familia y las mujeres. A Olavide (dramaturgo y teórico) sus ideas enciclopedistas e ilustradas, así como sus intentos de reforma teatral en Andalucía, le valieron la enemiga de los conservadores y terminó con un proceso inquisitorial por ateísmo, hereje y materialista (en

1778 se le condenó a ocho años de cárcel). De ahí que el propio Jovellanos tomara la iniciativa de promover la supresión del Tribunal del Santo Oficio; en 1798 dirigió una *Representación a Carlos IV sobre lo que era el Tribunal de la Inquisición*, donde criticaba la ineficacia de los censores y calificadores, «ignorantes y lentos». Pero esta oposición a los sectores más reaccionarios le costó un nuevo proceso inquisitorial, y en 1801 fue desterrado a Mallorca. El Reglamento General sobre Teatros (1807) otorgaba al censor la capacidad de decidir sobre la presencia en los dramas de los asuntos de la religión, las leyes y las costumbres. El siglo hacía nacido bajo la impronta de unos nuevos modos de control del teatro:

Volviendo a la Inquisición, y ya entrando en el siglo XVIII, nos abre la puerta el *Índice* realizado bajo el mandato del Inquisidor General Diego Sarmiento y Valladares, y continuando a su muerte por Vidal Marín, que se publica en Madrid en 1707 [y] destaca por significar un considerable salto en el volumen de obras, mucho más observable que el que Martínez de Bujanda señalaba entre los de Valdés y Quiroga. [Con el siglo] también comienza una nueva familia regia –los Borbones–, una nueva forma de ver la vida colectiva –el absolutismo y el centralismo exacerbado–, y un nuevo concepto sociopolítico y cultural –el «despotismo ilustrado»–.

Aquel «todo para el pueblo pero sin el pueblo» tiene un punto de apoyo en la Ilustración, y esta, pese a los inconvenientes, hace aumentar el nivel cultural y, por tanto, el número de españoles que se deciden a intervenir en política o a escribir, aunque sigan chocando con la Inquisición. Quizá por ello el siglo abundó en legislación censora y sobre la imprenta, y aunque parezca una paradoja, nunca se había dado tanto desorden y clandestinidad en la publicación, entrada y circulación de libros y papeles, tanto impresos como manuscritos, junto con tanta arbitrariedad y absolutismo irracional y ciego. [Vílchez Díaz, 1986: 13]

El *Índice* preparado por Valladares contó con la colaboración destacada del jesuita Ignacio de Zulueta. «Faltaban sólo 20 años para que la orden fuese expulsada de España», señalaba Vílchez, quien acometió la tarea de reparación de los fallos y olvidos cometidos por Antonio Márquez en su repaso de los títulos teatrales contenidos en la lista de libros prohibidos por la Inquisición [1986: 14].

Desde una perspectiva bien distinta (la de un sacerdote franquista) analizaba la situación censoria en el siglo XVIII Sierra Corella, infatigable defensor de los beneficios operados por la Inquisición en su depuración de la creación literaria española a lo largo de los siglos:

El siglo XVIII, tan corto en originalidad científica y literaria, aquí en España, es pródigo en leyes sobre censura e imprenta, en delaciones y procesos de autores y de obras anónimas nacionales y extranjeras, habiéndose publicado, además, índices y catálogos y edictos mandando recoger determinados libros y papeles, muy curiosos por cierto. Se dan también en esta centuria algunos rozamientos entre el Poder civil y los censores del Santo Oficio, entre el juez de imprentas y los editores y librereros; y aunque parezca una paradoja o un ingenioso juego de palabras, nunca se había dado tanto desorden y clandestinidad en la publicación, entrada y circulación de libros y papeles, tanto impresos como manuscritos, juntamente con tanta arbitrariedad y absolutismo irracional o ciego. [1947: 159]

Corella destaca a estos efectos la labor llevada a cabo por el juez de imprentas Juan Curiel, «ilustre personaje, artera y obscuramente combatido», quien dio una *Instrucción* con reglas para censores en 1756, nombrando oficialmente a cuarenta examinadores profesionales. Pero estos intentos de sistematización y homogeneización del proceso (anonimato,

imparcialidad, orientación performativa) no libraron a la censura civil de su ineficacia ni a la Inquisición de su lento declinar hacia la desaparición:

Herida de muerte entró en este revuelto y discutido siglo la vieja institución del Santo Oficio, siendo los últimos destellos de su antiguo esplendor el suplemento al índice de 1790, publicado en 1805, y el índice de 1844, a lo sumo, pues los catálogos de 1866 y de 1880, redactados bajo la dirección de Carbonero y Sol, no son ya más que ediciones españolas de los índices romanos salidos de tiempo en tiempo. La actividad censoria de la Inquisición española continuó ejerciéndose aproximadamente durante los primeros veinte años. [Sierra Corella, 1947: 170]

Sin llegar tan lejos en nuestro recorrido cronológico, concluiremos estas páginas con algunos ejemplos de obras teatrales barrocas censuradas durante el siglo XVIII por el Santo Oficio.

Esta línea de continuidad censoria entre siglos contra la misma obra puede observarse, por ejemplo, en el caso de *El médico pintor*, *San Lucas*, de Enríquez Gómez. Esta comedia hagiográfica escrita por uno de los autores del siglo XVII que más severamente sufrió en sus obras los efectos de la censura, y que conoció en primera persona lo que podía llegar a significar la persecución inquisitorial por cuestiones ideológicas o religiosas (exiliado, encarcelado, quemado en efigie), todavía sería cercenada por los censores teatrales en 1708. El resultado de la revisión censoria sobre *El médico pintor* (en la que intervinieron un examinador civil, uno religioso y otro de la Inquisición) puede considerarse casi una obra distinta a la pergeñada por el judeoconverso que se hizo llamar Fernando de Zárate para huir de sus enemigos [Urzáiz, 2023].

También en el caso de *No hay vida como la honra*, de Pérez de Montalbán, creemos haber demostrado que la censura actuó contra ella tanto en su época (se constata una prohibición inquisitorial de finales del siglo XVII) como durante la Ilustración, por mediación del dramaturgo Ignacio López de Ayala, y a causa de las mismas razones de irreverencia religiosa [Urzáiz, 2023b]. Hasta el título fue modificado por los censores, que prefirieron llamarla *El esposo más honrado* porque el original de Montalbán llevaba implícito un cierto desprecio hacia la vida, incompatible con la fe católica.

La fianza satisfecha, atribuida (no sin reservas) a Lope de Vega, fue prohibida por la Inquisición tras examinarla en dos fases, durante veinte años, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Paz y Melia dio breve noticia del expediente inquisitorial conservado en el AHN (Inq. leg. 4506-4), donde se constata que «el censor halla “muchas blasfemias horrorosísimas contra Dios, muchas irreverencias de un hijo contra sus padres y muchas otras maldades cometidas por el mismo hijo, aunque es verdad que en la última jornada se halla su conversión después de unos ecos de Cristo, impropios de este Señor...”», por lo que debe prohibirse» [1947: 91]. Paz fechaba el expediente en 1798 (aunque el caso arrancó en realidad en 1781) y añadía que fue «prohibida por perjudicial a las buenas costumbres e inductiva a una vana confianza, al repetir el héroe “Que lo pague Dios por mí”, lo que da motivo al título» [ibíd.: 92].

Después ofreció algún apunte más sobre este caso María Jiménez Salas, interesada por la prohibición de *La fianza satisfecha* («Expediente

inédito, a lo que creo») y por la reivindicación de su calidad:

La fianza fue condenada por la Santa Inquisición a fines del siglo XVIII; aquella edad y el Santo Oficio estaban de agonía y testamento, y la prohibición de la comedia de Lope es una última voluntad. [Jiménez Salas, 1935: 585 y 598, n. 23]

Jiménez Salas daba cuenta de la «sentencia descarnada» del Santo Oficio y algunos detalles del expediente inquisitorial pero parece que, al igual que Paz y Melia, solo vio la segunda parte del expediente (incoada en Barcelona en 1798), no la primera, surgida tras una denuncia a la Inquisición de Logroño en 1781. El desconocimiento de la primera parte del expediente pudo deberse a que el caso estuviera desgajado en diferentes carpetas del AHN y no se reunificara hasta mediados del siglo XX; por ejemplo, en mitad del legajo hay una hoja con una nota de mano más moderna que señala la localización actual (Inq. MPD 13) del ejemplar impreso de la comedia que se utilizó para estudiar el caso: «*La fianza satisfecha*-comedia de Lope de Vega. Impreso que pasa a Carp. 1 doc. 13».

Puede haber contribuido también a la desinformación sobre este caso la confusión del título de la comedia, a la que algunos estudiosos de las prohibiciones inquisitoriales de libros se refieren como *La venganza satisfecha*; así Ángel Alcalá [2001: 100-101] o Antonio Roldán [1997: 419]. Para procurar paliar estos problemas documentales y bibliográficos, llevamos a cabo en su momento la transcripción completa del extensísimo expediente inquisitorial, subsanando algunos errores en la identificación de nombres de personas y lugares⁸⁹.

⁸⁹ Rescatamos aquí tan solo unas pinceladas de este interesante caso, cuyos detalles completos publicamos hace unos años [Urzáiz, 2017c].

El expediente propiamente dicho arranca a partir de la denuncia ante el Santo Oficio de Logroño que el 30 de junio de 1781 hizo el comisario inquisitorial Francisco Ventura del Mazo desde Meruelo (Cantabria), tras haberse producido graves incidentes de orden público en relación con una representación de la comedia «el jueves víspera de San Pedro» (que se celebra el 29 de junio): por una parte –advierte el comisario–, causó mucho escándalo la aparición de «un hombre crucificado desnudo de medio arriba»; por otra, los actores habían causado mucho alboroto al mover los bancos de la iglesia donde se tenía que montar el tablado: tras las quejas de los curas al Provisor de Comedias y otras autoridades, el alcalde y un notario dieron orden de prohibir la representación; pero se produjeron protestas y reacciones airadas de los vecinos por la cancelación, lo que envalentonó a los comediantes hasta el punto de asaltar la iglesia y hacer la comedia.

El Santo Oficio logroñés remitió el caso a dos calificadores inquisitoriales, cuyas censuras resultaron muy discrepantes; el primero emitió un breve informe negativo, mientras que el segundo se explayó bastante más, para concluir que no solo no debía prohibirse, sino que su representación o lectura serían muy provechosas. Ante la disparidad de criterios, el fiscal del Santo Oficio⁹⁰ escribe al Inquisidor General para pedir la opinión de un tercer calificador (mostrando de paso la suya propia, desfavorable a la comedia).

Se encomendó la tercera censura al prior del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena (Valladolid), fray Martín de Larrayoz, quien firmó un informe claramente desfavorable. El prior Larrayoz recurrió incluso a censuras de mediados del siglo XVII para arremeter contra el teatro de Lope, citando una frase del teatrólogo fray Pedro de Tapia sobre el daño irreparable que había hecho el Fénix en España con sus comedias:

De orden del Santo Oficio de la Inquisición de Logroño he leído una comedia intitulada *La fianza satisfecha*, su autor Lope de Vega Carpio; y a su vista ya no extraño el dicho de aquel celoso y gran prelado, el ilustrísimo señor doctor fray Pedro de Tapia, del orden de los Predicadores: que más daño hizo Lope de Vega con sus comedias en España que Lutero con sus herejías en Alemania. Esta, en persona de Leonido, contiene muchas proposiciones blasfemas, impías, temerarias, escandalosas, erróneas y, aun formalmente, heréticas contra la omnipotencia de Dios, irrisorias de la piedad divina y de su mediación para satisfacer por los pecados del mundo; y de varios modos injuriosa a su infinita verdad. [...] Por todo lo cual, y mucho más que pudiera notar, juzgo que es execrable esta comedia. Salvo, etc.

Nuestra Señora de Valbuena, y agosto 18 de 1781.

Fray Martín de Larrayoz, presentado y prior. [rúbrica]

El fiscal Ortega concluye que la comedia debe prohibirse por lo que dicen los calificadores primero y tercero, ya que el segundo es muy benévolo. Sin embargo, el Consejo todavía ordenará que se remita a nuevos calificadores (en este caso de la orden de la Merced Descalza)

⁹⁰ «El inquisidor-fiscal, que solía ser el inquisidor más antiguo del tribunal, podía ser –como en el caso del secretario o notario del secreto y debido a la complejidad del cargo en cuestión–, de varias clases según el ejercicio y sueldo: numerario [es decir, de plantilla], supernumerario, interino, etc.» [Muñoz García, 2005: 157, n. 25].

para que emitan su opinión sobre cada uno de los aspectos tocados en las censuras anteriores. La encomienda del Consejo a los calificadores mercedarios se acompaña de copias de las censuras anteriores, para que contesten a cada punto que se menciona en ellas, pero omitiendo los nombres de sus firmantes («supressis nominibilibis») para no condicionar ni predisponer el juicio de los nuevos informantes⁹¹.

El procedimiento dio como resultado la censura más interesante de todo el expediente; se trata de un documento extensísimo donde sus firmantes critican a dos de los calificadores anteriores por hacer *censuras a bulto* (es decir, «sin separar una cosa de otra, poco mas o menos y, como se suele decir, a ojo y sin formar juicio por menor y con distinción cabál de las cosas»; *Dicc. Autoridades*, 1726) y por desatender una bula papal que obligaba a justificar con los pasajes textuales pertinentes las prohibiciones de obras⁹².

Los censores del madrileño convento de Santa Bárbara firman un extenso y detallado informe, donde dicen que no hay razones para prohibir la comedia, pese a lo que dicen las censuras previas. Pero no hubo luego una respuesta final: se produjo una especie de silencio

administrativo o sobreseimiento del que cabe tal vez colegir que la obra no fue finalmente prohibida tras su revisión por la Inquisición entre junio y octubre de 1781.

Sí terminó con prohibición inquisitorial, en cambio, la reapertura del caso de *La fianza satisfecha* en Barcelona, en 1798 (sin que conste denuncia). Se hizo en este caso (como demostramos documentalmente en nuestro citado artículo) la trampa oportuna para permitir que el expediente siguiera su curso, porque parece que había un interés especial por parte de la Inquisición en prohibir *La fianza satisfecha* pese a que varios censores muy doctos habían sostenido con firmeza la idoneidad de la comedia. La truculenta obra atribuida a Lope se salvó (aparentemente) de la prohibición inquisitorial en 1781, no así del nuevo ataque de 1798, que supuso su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* tres años y un mes más tarde⁹³.

Desde el siglo XVII circuló, en numerosas copias impresas y algunas manuscritas, una pieza teatral titulada *Lo que pasa en un torno de monjas*, cuya adscripción genérica resulta dudosa (¿comedia, entremés?) y cuya autoría se desconoce. La obrita entró en el *Index*

⁹¹ A propósito de un caso que juzgaron varios de los mismos censores que concurren en el expediente que estudiamos aquí, señala María José Muñoz lo siguiente: «Hecha una primera calificación, el tribunal manda que la obra cuestionada y las exposiciones precedentes, sin indicación de su autor, se pasen a un segundo censor para que realice la misma operación, y emita asimismo informe o dictamen sobre los textos que le someten o presentan. Cada calificación no suele encomendarse a un solo personaje, sino a él y a otro teólogo que el mismo quiera elegir o en quien el mismo confíe –“a alguien de su confianza”, o “a alguien de su elección”–. Ambos examinan el libro y las anteriores calificaciones, dan su censura juntos, y la firman también juntos si es acorde y unánime» [Muñoz García, 2005: 158].

⁹² El papa ilustrado Benedicto XIV reformó en 1758 el *Índice de libros prohibidos*. Antes, el 9 de julio de 1753, se había publicado su *Bulla Sollicita ac Provida* a la que se van a referir los calificadores de La Merced.

⁹³ «La duración normal de una sumaria inquisitorial de censura [era de] dos años y medio aproximadamente» [Muñoz García, 2005: 160].

Librorum Prohibitorum tras denunciarse ante la Inquisición el último año del Setecientos, pero creemos haber demostrado que la obra ya sufrió una mutilación parcial por la censura teatral en el siglo XVII [Urzáiz, 2022]. El expediente inquisitorial inédito que hemos dado a conocer permite, entre otras muchas cosas de gran interés, trazar una línea de continuidad entre la primera censura que debió de sufrir esta obra, publicada en 1668, y los usos de la censura inquisitorial en los estertores del Siglo de las Luces.

Censura también tardía recayó sobre *El rosario perseguido*, «comedia de Agustín Moreto prohibida por Ed. 23/VI/1805 y Supl. II, p. 46. Título de por sí algo equívoco, tampoco su contenido complace a los censores» [Alcalá, 2001: 102]. Se conservan un manuscrito del siglo XVII sin notas de la censura (BNE, Ms. 17.088) y una edición suelta.

Y, finalmente, un expediente inquisitorial sufrió también la comedia colaborada *Travesuras son valor, Sancho el Bueno y Sancho el Malo*, o *El ejemplo en el castigo*. Se imprimió en Madrid, en 1657, y se conserva un manuscrito en la BNE, Ms. 16.463. Se abrió un expediente

de censura (Inq., leg. 4483-18) y la comedia fue prohibida el 31 de agosto de 1792 por «no respetar normas artísticas ilustradas como el decoro, la caracterización con un mínimo sentido psicológico y el castigo claro del vicio» [Alcalá, 2001: 102], pero también «por escandalosa, obscena y contra la decencia»; en el expediente inquisitorial señala fray Nicolás de Aquino que teatralmente resulta un «tejido de desatinos, despropósitos, expresiones descompasadas que lastiman la buena moral, la decencia y leyes del drama cómico» y que se debían borrar algunos versos (los que afirman que «es amor una cosilla / que se mete por los ojos [...] y revienta por salir») y el pasaje en que Ginés pretende forzar a Lorenza [Paz y Melia, 1947: 87-89].

Hay muchos otros ejemplos, pero han sido ya estudiados por diferentes investigadores a lo largo de las últimas décadas y pueden consultarse en la bibliografía que hemos venido citando en los capítulos precedentes. Y hay bastantes otros que hemos aportado en los últimos años en el proyecto CLEMIT, pero que habrán de consultarse en su base de datos en línea, pues que hasta aquí llega el espacio de lo que podíamos recopilar.

EPÍLOGO

Hemos intentado resumir en las páginas precedentes la controvertida teorización de la censura teatral en los Siglos de Oro y la primera Ilustración (tanto en su vertiente editorial como en la faceta de la representación escénica), así como ejemplificar con abundancia los efectos concretos de la práctica censoria derivada de toda aquella formulación teórica y el aluvión legislativo que generó.

La materia abordada, sin embargo, es mucho más amplia de lo que aquí podíamos abarcar y ofrece ricos e inacabables matices de todo tipo, que no dejarán de sorprender a quien se sienta movido al picoteo documental. Volvemos a remitir, a estos efectos, al vasto archivo en internet del proyecto CLEMIT, para conocer todo lo que la teoría y la práctica censorias influyeron sobre nuestro teatro clásico, al que tanta atención dedicamos: si, por fortuna, ya no hace falta reivindicarlo como un legado cultural, histórico y literario de primera importancia, porque su propia realidad de legado inmaterial indiscutible le ayudan a sacudirse sin esfuerzo las estériles imputaciones de ranciedad y reaccionarismo (es decir, si los versos, personajes y argumentos de nuestros clásicos teatrales sentimos que todavía hoy nos interpelan, en el sentido que cada uno le quiera dar), por la misma razón deberíamos conocer, con todo el detalle que se pueda, cada cosa que no pasó el filtro que por aquel entonces se le imponía a esta manifestación literaria tan peculiar (es decir, dar la debida relevancia a las palabras que fueron prohibidas para dichas o escritas).

Este era nuestro objetivo fundamental, al que nos hemos dedicado con afán comprensivo, pero también obligadamente sintético, en busca de una esencia teórica y documental.

Pero, insistimos, estamos ante un sinfín de datos e informaciones variopintas, succulentas y no poco clarificadoras. Por si la antología de versos cancelados que aquí hemos ofrecido no fuera tan elocuente ni abarcadora como se nos antoja, invitamos a seguir transitando la senda de lo que los censores teatrales nos quisieron hurtar.

Por ello, como colofón, reseñamos también aquí, para conocimiento del lector curioso de estos asuntos, una serie de aportaciones muy recientes sobre la materia de la censura teatral áurea que hemos auspiciado en diferentes foros y a las que no hemos podido dar cabida en estas páginas, donde más bien hemos tendido al acopio ordenado de nuestras propias inclinaciones y gustos sobre lo que esta materia tan rica puede ofrecer.

Un puñado de esforzados, sagaces e intuitivos estudiosos, que blandían tan solo las armas de una inteligencia nada artificial, nos suscitaron hace años el interés por estos asuntos, nos indicaron un camino por el que transitar y nos prestaron una luminaria, precaria pero fiable, que hemos procurado mantener encendida y bifurcar hacia otras sendas y otros caminantes. Dejamos aquí, en estas páginas que nos aprestamos a finiquitar, lo más granado (a

nuestros ojos) de todo lo cosechado, que es mucho.

Pero el mundo de la censura del teatro clásico español es ancho y ajeno, así que anejamos al cierre un surtido ramillete de trabajos de inexcusable conocimiento sobre esta materia, más allá de los que nos han servido de principal apoyo teórico en nuestro trabajo y que hemos venido citando de forma recurrente (Florit, Presotto, Ruano, Wilson, Roldán, Paz y Melia...).

En la monografía que editamos en 2010 como actas selectas del congreso de la AITENSO celebrado el año antes en Olmedo, varios investigadores de la primera fase del proyecto CLEMIT aportaron sus trabajos respectivos sobre censores como Gracián Dantisco (Marín Cepeda) o sobre la censura de comedias como *La batalla del honor*, de Lope de Vega (Sáez Raposo), o *La mayor desgracia de Carlos V*, de Vélez de Guevara (González Martínez).

Poco después, en 2012, otros cuatro investigadores del CLEMIT publicamos sendos artículos sobre censura teatral en un monográfico sobre esta materia de *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*: Gema Cienfuegos examinaba también el recorrido «del Barroco a la Ilustración» de una obra teatral; Elisa Domínguez y quien suscribe analizaban, asimismo, lo ocurrido en los siglos XVII y XVIII respectivamente con la censura (inquisitorial) de la misma comedia, *Las misas de San Vicente Ferrer*. Y María Jesús García Garrosa centraba también su aportación en la censura teatral dieciochesca.

Carácter monográfico tenía también el número de *Talía. Revista de estudios teatrales* dedicado en 2019, bajo nuestra coordinación, a la censura de las obras dramáticas en el Siglo de Oro. En este caso, además de nuevas contribuciones de investigadores del proyecto CLEMIT (Javier González sobre Vélez de Guevara, o Gema Cienfuegos sobre Godínez y Enríquez Gómez), recabamos la colaboración de otros reputados estudiosos para hablar de la censura del teatro de Lope de Vega (Marco Presotto), Calderón de la Barca (Germán Vega), Tirso de Molina (Miguel Zugasti y Margaret Greer), Rojas Zorrilla (Rafael González Cañal) y Agustín Moreto (María Luisa Lobato).

Y, por último, en un número de *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* que sale a la luz al mismo tiempo que estas páginas, y que se dedica monográficamente a los resultados de las investigaciones del macroproyecto ASODAT, comparecemos también los miembros de CLEMIT con trabajos sobre el censor Navarro de Espinosa (Jorge Ferreira), la censura del teatro de Mira de Amescua (Emma Marcos) y la de las comedias *Los valles de Sopetrán* (Javier González) y la antes comentada *No hay vida como la honra*, a nuestro cargo.

Una amplísima y muy variada panoplia, pues, de acercamientos panorámicos o parciales, individuales o de conjunto, en los que, como rezaban las primeras palabras de este trabajo (y con las mismas queremos abrocharlo), hemos invertido nuestro tiempo de estudio observando lo atajado.

Valladolid, mayo de 2023

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ALCALÁ-ZAMORA, José, «La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano» [Discurso de ingreso en la RAH, 1989], *Estudios calderonianos*, Madrid, RAH, 2000, pp. 37-99.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006.
- AMORÓS, Andrés, «Prólogo» a *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 9-13.
- ARELLANO, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», *Proyección y significados del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 53-77.
- AZCUNE, Valentín, «Miscelánea erudita», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 25 (2000), pp. 267-280.
- BACZYŃSKA, Beata, «El Arte Nuevo de hacer tragedias... Lope sobre el castigo y la venganza», *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 259-270.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BERGMAN, Ted, «Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. (Actas del Congreso IV Centenario de Calderón)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 961-970.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857.
- CAMBRONERO, Carlos, «Apuntes para la historia de la censura dramática», *Revista Contemporánea*, 164 (1899), p. 605.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis, «Sobre el Arte nuevo de hacer comedias. Prestigiosos especialistas revisan las ideas teatrales de Lope de Vega» [entrevista a Javier Huerta Calvo], *La Ratona*, 27 (2009), pp. 88-97.
- CAMPANA, Patrizia, y Jordi PARDO, ed. Lope de Vega, *Los torneos de Aragón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV**, Lleida, Milenio, 2002.
- CANET, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», *Historia del Teatro Español. I*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 431-474.
- CANTERO GARCÍA, Víctor, «El oficio de censor en nuestra historia literaria (siglos XVII-XIX): estudio y consideración de la censura dramática en la España decimonónica», *Letras de Deusto*, XXXII: 96 (2002), pp. 63-89.

- CARRASCO URGOITI, Soledad, «*De buen moro, buen cristiano*. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30-2 (1981), pp. 546-573.
- CASTRO, Américo, «Una comedia de Lope de Vega condenada por la Inquisición», *Revista de Filología Española*, 9-3 (1922), pp. 311-314.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.
- CÁTEDRA, Pedro, y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema, «La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido en el siglo XVIII», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 6 (2012), pp. 64-91.
- , «La polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción y la censura teatral», *Polémicas y controversias áureas*, ed. Javier Blasco y Héctor Urzáiz, *Cincinnati Romance Review*, 37 (2014), pp. 24-44.
- , «Censura de una comedia colaborada: *El bruto de Babilonia*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 243-253.
- , «Dos autores judeoconversos frente a la censura: Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez», *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 163-186.
- , «Arte y oficio del dramaturgo censor Francisco de Avellaneda», *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Mathilde Albisson, Berlín, Peter Lang, 2022, pp. 189-194.
- CLOSE, Anthony, «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro (II)», *Bulletin Hispanique*, 2 (2003), pp. 271-301.
- , «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro», *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 27-38.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904 [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997].
- , *Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Tomo III*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, «*Las misas de San Vicente Ferrer*, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII)», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6 (2012), pp. 6-39.
- ELEJABEITIA, Ana, «La transmisión textual de *La más hidalga hermosura*», *Letras de Deusto*, 51 (1991), pp. 53-65.
- ESCUADERO, José Antonio, «Netanyahu y los orígenes de la Inquisición española», *Revista de la Inquisición*, 7 (1998), pp. 9-46.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282.
- , «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*», *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 153-179.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.8 (2011), pp. 911-930.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge, «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11-1 (2023), pp. 197-222.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «El teatro de Tirso después del episodio de la Junta de Reforma», en *La década de oro de la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 97-98.
- , «Comedia hagiográfica y censura: el caso de *La Santa Juana I* de Tirso de Molina», *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 617-636.
- , «La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Embajada de España, 2006, pp. 311-324.
- , «Las censuras previas de representación en el teatro áureo», *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde, México D.F., El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010, pp. 615-637.
- , «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», *Pensamiento y literatura en los inicios de la Modernidad*, ed. Jaume Garau, Nueva York, Idea, 2017, pp. 21-46.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «José de Valdivielso, censor y precursor de Calderón», *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1299-1308.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, «Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 11-61.
- , ed. *Inquisición y censura. El acoso a la inteligencia en España*, Madrid, Dykinson, 2006.
- GARCÉS MOLINA, Elena, «Una censura en un manuscrito teatral del siglo XVII», *Manuscrit. Cao*, VII (1996-98), pp. 11-20.
- , ed. Francisco de Leiva, *No hay contra un padre razón*, Málaga, Diputación de Málaga, 2005.
- GARCÍA BERMEJO, Miguel Ángel, «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional, 1999, pp. 111-127.
- , «Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI», *Historia del Teatro Español. I*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 527-548.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, prólogo a Doris Moreno, *La invención de la Inquisición*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 9-19.
- , «El Santo Oficio» (reseña de J. Martínez Millán, *La Inquisición española*), *ABCD. Las Artes y las Letras*, 831 (5-11 de enero de 2008), p. 23.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, «Un comediante ante el Santo Oficio», *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. I, pp. 823-839.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, «Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo XVIII», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 6 (2012), pp. 92-115.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, ed. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009.

- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, *Historia de la Iglesia en España. III: La Iglesia en España en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- GILMAN, Stephen, «Los inquisidores literarios de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos Magis, México D.F., AIH-Colegio de México, 1970, pp. 3-26.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La censura del teatro de Rojas Zorrilla», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 111-134.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara», en *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, ed. Germán Vega y Héctor Urzáiz, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 563-571.
- , «La censura escénica y literaria del teatro de Luis Vélez de Guevara», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 67-86.
- , «La autoría de *Los valles de Sopetrán* a la luz de la censura», *Hipogriфо. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11-1 (2023), pp. 267-279.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, ed. *Noticias de Madrid (1621-1627)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942, pp. 59-60.
- GOYTISOLO, JUAN, «Alfonso de Valdés, libre y claro», *Babelia. El País* (26 de julio de 2003), p. 6.
- GULLÓN, Germán, reseña de John M. Coetzee, *Contra la censura*, *El Cultural* (3-5-2007), p. 21.
- GRANJA, Agustín, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano García Lorenzo y John Varey, Londres, Tamesis, 1991, pp. 19-41.
- , «Dos censuras inquisitoriales contra *El cura de Madrilejos* (siglo XVIII)», *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo. Vol. VI*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2006b, pp. 681-687.
- , «Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España, 2006, pp. 435-448.
- HERZIG, CARINE, «Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en tono a la 'Aprobación' del Padre Fray Manuel Guerra y Ribera (1682-1684)», en Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 713-724.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 269-288.
- IRISO, Silvia, ed. *El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II**, Lleida, Milenio, 1998.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, «Documentos para la historia del Teatro en la Nueva España», *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 15 (1944), pp. 103-144.

- JIMÉNEZ SALAS, María, «Un comentario más a *La fianza satisfecha*», *Fénix. Revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, 5 (1935), pp. 583-607.
- KOSSOFF, A. David, ed. Lope de Vega, *El perro del hortelano / El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970.
- LISART MARCO, Roberto, *La controversia sobre la licitud moral del teatro y el discurso acerca de las mujeres (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2022.
- LOBATO, María Luisa, «Entre ética y estética: la censura del teatro de Agustín Moreto», *Talia. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 135-161.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Un documento inédito relacionado con la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*», *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo. Vol. VI*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 663-680.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma, «Antonio Mira de Amescua en ASODAT: testimonios, representaciones y censuras», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11-1 (2023), pp. 305-317.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 705-714.
- MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España*, Madrid, Taurus, 1980.
- MARSÁ VILA, María, *La imprenta en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, «En torno a la datación de *El primer conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, ed. A. de la Granja y J.A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 375-400.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *Index des Livres Interdits. V: Index de l'Inquisition Espagnole. 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, 1984.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, «Rememorar el pasado como *lectio*: *Los Esforcias de Milán*, una comedia histórica de intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.
- MATA INDURAIN, Carlos, «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragosos», en Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 827-846.
- MATAS CABALLERO, Juan, «“La fuerza de las historias representadas”. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 57-91.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *La francesa*, Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1981.
- MEJÍA GONZÁLEZ, Alma, «Censura y teatro en la Nueva España», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la*

- AITENSO. *En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, Nueva York, Peter Lang, 2001, pp. 263-269.
- , «Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción», *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, coord. Mariana Maserá, Barcelona, Azul, 2002, pp. 109-115.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento», *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 49-67.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladía*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1900.
- , *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols.
- MERIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1985 [1913].
- MONTES PÉREZ, Dámaris, *Los libros vernáculos en el índice expurgatorio de Bernardo de Sandoval (1612-1628)*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- MONTESINOS, José, ed., Lope de Vega, *El cuerdo loco*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.
- MORENO, Doris, *La invención de la Inquisición*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- MUÑOZ GARCÍA, María José, «Inquisición, sexo y sexismo a fines del Antiguo Régimen», *Revista de la Inquisición*, 11 (2005), pp. 151-201.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Gredos, 2003.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*, 2.ª ed., Ramón Paz, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1947 [1907].
- PEALE, George, ed. Luis Vélez de Guevara, *El Águila del Agua*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.
- PEDRAZA, Felipe, «Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el Antiguo Régimen», «*Estaba el jardín el flor...*». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 637-648.
- , *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2008.
- , «Marta la piadosa ante la censura», *La Menzogna*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 2008, pp. 281-300.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Tello, 1887.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la, *Cinco temas inquisitoriales*, Estudio Agustiniano, Madrid, 1970.
- PINTO CRESPO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
- , «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 8 (1989), pp. 181-192.
- PONTÓN, Gonzalo, y José Enrique Laplana, ed. Lope de Vega, *El amigo por fuerza*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV^{75*}*, Lleida, Milenio, 2002.
- PRESOTTO, Marco, «Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celau-ro*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV (2000), pp. 53-66.
- , *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- , «Licencias teatrales del Siglo de Oro», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII. 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, coord. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 137-147.
- , «El teatro de Lope y la censura», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 9-25.

- PROFETI, Maria Grazia, «Lope de Vega», en *Historia del Teatro Español. I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003.
- QUEROL COLL, Enric, ed. *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II**, Lleida, Milenio, 1998.
- RAMOS SMITH, Maya, ed. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, Conaculta, 1998.
- REYES GÓMEZ, Fermín, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco, 2000.
- RICO, Francisco, ed. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2005.
- RILEY, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- RÍO BARREDO, María José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, 38 (1986), pp. 279-330.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1275-1285.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», en *La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena, Anuario calderoniano*, 1 (2008), pp. 285-315.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 395-402.
- RODRÍGUEZ-MOÑOINO, Antonio, y Edward M. WILSON, «*Auto de la confusión de San José*, suprimido en 1588 por la Inquisición», *Ábaco*, 4 (1973), pp. 8-53.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, ed. Lope de Vega, *El blasón de los Chaves de Villalba, Comedias de Lope de Vega. Parte X****, Lleida, Milenio, 2010.
- ROIG, Ana, «Sobre el teatro de Cervantes», en *Arts Theatrica-Estudios e Investigación*, 2003, pp. 1-31. [<http://parnaseo.uv.es>]
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, 1, 1991, pp. 63-103.
- , «*El Diablo Predicador*: una comedia cuestionada. El Consejo de la Inquisición contra el Tribunal de Sevilla», *El centinela de la fe. Estudios jurídicos sobre la Inquisición de Sevilla en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 399-469.
- ROSE, Constance H., «Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30-2 (1981), pp. 534-545.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo»*, Madrid, SGEL, 1976.
- RUANO DE LA HAZA, José María, ed. Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- , «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. F. Mundi Pedret et alii, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229.

- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- , ed. Calderón de la Barca, *Las órdenes militares*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- RUBIERA, Javier, «Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*», *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Cambridge, julio de 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 545-550.
- , «Teología contra dramática: a vueltas con el demonio en *El José de las mujeres* calderoniano», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1313-1320.
- RUIZ LAGOS, Manuel, «Texto y mentalidad. Variantes circunstanciales de la censura ideológica en el drama de Calderón *El Tuzaní de la Alpujarra*», *Lengua y Discurso. Estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquiz*, ed. Pedro Carbonero Cano, Manuel Casado Velarde y Pilar Gómez Manzano, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 863-872.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- RUIZ URBÓN, Cristina, «“Oyga mi vida y milagros”: un caso de censura teatral en *Sólo en Dios la confianza* de Pedro Rosete Niño», *Polémicas y controversias áureas*, coord. Javier Blasco y Héctor Urzáiz, *Cincinnati Romance Review*, 37 (2014), pp. 93-131.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Cuestiones censorias en la *Parte VI de comedias de Lope de Vega*: el caso de *La batalla del honor*», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la ATENSO (Olmedo, julio de 2009)*, ed. Germán Vega y Héctor Urzáiz, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010.
- SALVO, Mimma de, «Sobre el reparto de *El tirano castigado* de Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 215-226.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Francisco José, y Álvaro Ibáñez Chacón, ed. *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos, Antonio Mira de Amescua. Teatro completo. Vol. VI*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 335-432.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Anonimia y censura en el teatro del siglo XVII: el caso de *El Diablo predicador*», *Hispanófila*, 131 (2001), pp. 9-19.
- , y Adrián Sáez, ed. Lope de Vega, *El cuerdo loco*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV**, Madrid, Gredos, 2015.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Raquel, «Luis Vélez de Guevara y la Contrarreforma: *La cristianísima Lis*», *eHumanista*, 39 (2018), pp. 522-540.
- , ed. Luis Vélez de Guevara, *La cristianísima lis y azote de la herejía*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2021.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», *Exlibris. Homenaje al profesor Fradejas Lebrero*, ed. José Romera Castillo *et alii*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 441-452.
- , «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscript. Cao*, 10 (2011), <http://www.edobne.com/manuscriptcao/los-autografos-de-lope-de-vega/>
- SANTONJA, Gonzalo, ed. *Vida del Lazarillo de Tormes castigado o Lazarillo de la Inquisición*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- , y Bernardo J. García García, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Universidad Complutense, 2000.

- SERÉS, Guillermo, «Lope de Vega», *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2009, pp. 13-35.
- SIERRA CORELLA, A., *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1947.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2.^a edición, Madrid, CSIC, 1960-1984.
- , *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- STARK, Edwin, *Die Sammlung spanischer "comedias" in der Universitätsbibliothek Freiburg*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, ed. Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas», *Acotaciones*, 17 (2006), pp. 9-43.
- , «En el taller de los clásicos», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 22 (2006), pp. 163-289.
- , «Lo que son censores: una comedia de Rojas denunciada por la Inquisición», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Toledo, 2007*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 779-791.
- , «Noticia que no es bien que se toque: el teatro áureo frente a la censura», *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias, España y América (Monterrey, México, octubre de 2007)*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 147-164.
- , «El libro áureo: un tótem cultural frente a los índices de la Inquisición», *Materia crítica*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009 [b], pp. 127-148.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e Inquisición», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez, Madrid, CSIC, 2009 [c], pp. 727-746.
- , «Arte nuevo de censurar comedias (en tiempos de Lope): La corona merecida», *El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena. Actas de las XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (julio 2009)*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 99-128.
- , «“Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura”: la materia bíblica y la censura teatral áurea», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 283-304.
- , «Expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Enríquez Gómez (1748)», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6 (2012) [b], pp. 40-63.
- , «Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico», *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012 [c], pp. 179-215.
- , «La huella manuscrita de la censura teatral», *La comedia española en sus manuscritos*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres et alii, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 337-351.
- , «Más daño hizo Lope»: notas sobre la censura de *El castigo sin venganza*, en *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro: hacia Lope de Vega*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014 [b], pp. 59-82.
- , «Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*, Lope y sus censores», en *Polémicas y controversias literarias áureas*, coord. Javier Blasco y Héctor Urzáiz, *Cincinnati Romance Review*, 37 (2014) [c], pp. 132-153.

- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Hagiografía y censura en el teatro clásico», *Revista de Literatura*, 153 (2015), pp. 47-73.
- , «Propaganda política y censura en una fiesta palaciega: *Mentir y mudarse a un tiempo* (Palacio del Buen Retiro, 1658)», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 32.3 (2016), pp. 758-784.
- , «Cervantes y la censura teatral», *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Actas selectas del Congreso extraordinario de la AITENSO 2016*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 335-344.
- , «"Por tocar la historia que toca": censura e Historia en el teatro clásico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 32 (2017), pp. 201-237.
- , «Una censura "a bulto": la prohibición inquisitorial de *La fianza satisfecha*, de Lope», en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1 (2017), pp. 445-463.
- , «Texto y censura de dos comedias mitológicas de Calderón», en *Et nunc et semper festa. La fiesta barroca*, ed. Carmen Pinillos y José Javier Azanza, Pamplona, EUNSA, 2019, pp. 291-306.
- , «Entre monjas anda el juego (erótico): atribución y censura de una obra teatral del siglo XVII», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 16 (2022), pp. 513-549.
- , «"Sanar sin botica y sin doctor": *El médico pintor*, de Enríquez Gómez», en *La medicina en la Edad Moderna desde el prisma de las Humanidades*, Berlín, De Gruyter, 2023, pp. 119-133.
- , «La censura de *No hay vida como la honra*, de Pérez de Montalbán», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11-1 (2023), pp. 529-549.
- , y Gema CIENFUEGOS ANTELO, «Francisco de Avellaneda: entremesista y censor de comedias por su majestad, Carlos II», *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 307-324.
- , «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*», *eHumanista*, 23 (2013), pp. 296-325.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, ed. *La batalla del honor, en Comedias de Lope de Vega. Parte VI**, Lleida, Milenio, 2005.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*», *El último Lope (1618-1635) y la escena. XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (julio de 2013)*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.
- , y María NOGUÉS, ed. Lope de Vega, *La octava maravilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X***, Lleida, Milenio, 2010.
- VAREY, John E. y Norman D. Shergol, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, Londres, Tamesis, 1971.
- VARGAS-HIDALGO, Rafael, «Censura teatral en la España de 1600», *Revista de Literatura*, LIX (1997), pp. 129-136.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. I, pp. 469-490.
- , «Felipe Godínez a la luz de algunas comedias recientemente recuperadas», *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 53-70.
- , «La transmisión del teatro en el siglo XVII», *Historia del Teatro Español. I*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1289-1320.
- , «La historia de Francia fabulada por Felipe Godínez: *Ludovico el Píadoso*», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 440-449.
- , «Calderón y la censura», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 87-109.

- VÍLCHEZ DÍAZ, Alfredo, *Autores y anónimos españoles en los índices inquisitoriales*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- VILLANUEVA, Darío, «Lectura del capítulo XLVIII», en *Centro Virtual Cervantes. Clásicos Hispánicos. Don Quijote* [s.a.; consultado el 8 de marzo de 2023] [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap48/nota_cap_48.htm]
- VITSE, Marc, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», *Historia del Teatro Español. I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 717-755.
- , «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 69-105.
- WADE, Gerald E., «The Anonymous *La reina penitente*», *Bulletin of the Comediantes*, 7 (1955), pp. 3-8.
- WILSON, Edward M., «Las “Dudas curiosas” a la Aprobación del Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera», *Estudios Escénicos*, 4-6 (1960), pp. 47-63.
- , «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study», *Symposium*, 15 (1961), pp. 165-184.
- , «Fray Hortensio Paravicino protest against *El príncipe constante*», *Ibérica*, 6 (1961), pp. 245-266.
- , «Seven *aprobaciones* by don Pedro Calderón de la Barca», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, 1963, III, pp. 605-618.
- WILSON, Edward M., «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681», *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 155-170.
- , «Inquisitors as Censors in Seventeenth-Century Spain», *Expression, Communication and Experience in Literature and Language. Proceedings of the XII Congress of the International Federation for Modern Language and Literature (Cambridge University, 1972)*, ed. Ronald G. Popperwell, Cambridge, The Modern Humanities Research Association, 1973, pp. 38-56.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941.
- ZUGASTI, Miguel, «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera forma de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 39-72.
- , ed. Agustín de Moreto, *El poder de la amistad*, en *Primera parte de comedias, III*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- , y Margaret R. Greer, «Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de *La Santa Juana* (1613), de Tirso de Molina», *Talia. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 27-66.



OLMEDO
CLÁSICO

ISBN: 978-84-1320-249-5



9 788413 202495

OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO