

Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?

CUADERNOS DE
TEATRO CLÁSICO **32**



Índice

Historia, poesía y teatro

Helena Pimenta

Directora de la CNTC

7

Presentación

Rafael González Cañal

Universidad de Castilla-La Mancha

II

El alcalde de Zalamea: una historia textual de la
Compañía Nacional de Teatro Clásico

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

57

Texto y puesta en escena de *La cisma de Inglaterra*:
de la poesía a la historia

Elena Di Pinto

Universidad Complutense de Madrid

101

Avatares de un drama histórico:

El caballero de Olmedo

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

155

Sobre las fronteras de lo histórico en *Don Juan*
de Castro (Partes I y II) de Lope de Vega

Melchora Romanos

Universidad de Buenos Aires

203

Historias de godos (tres comedias de Lope de Vega
sobre la historia antigua de Toledo)

Abraham Madroñal Durán

Universidad de Ginebra

265

- Personajes y sucesos históricos en el teatro
de Rojas Zorrilla
Almudena García González
Universidad de Castilla-La Mancha 295
- Contexto de escritura y puesta en escena
del teatro histórico del Siglo de Oro a partir de
Luis Vélez de Guevara
Javier J. González Martínez
Universidad Internacional de La Rioja 323
- «Por tocar la historia que toca»: censura
e Historia en el teatro clásico
Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid 367

«Por tocar la historia que toca»: censura e Historia en el teatro clásico^I

Héctor Urzáiz

Universidad de Valladolid

Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias (referidas al vivo con sus personas) no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.
(Lope de Vega, *La campana de Aragón*, 1623)

Una de las primeras cosas que hizo Felipe III al empezar a reinar tras la muerte de su padre, Felipe II (teatrófobo como pocos²), fue anular la prohibición que este había decretado contra las comedias en 1597. 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

¹ Este trabajo es fruto del proyecto de investigación «CLEMIT-Base de datos integrada del teatro clásico español» (financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad / FEDER, UE, FFI2015-65197-C3-3-P).

² Al decir de la mayor parte de los estudiosos, aunque también hay quien protesta contra esta idea un tanto tópica de Felipe II (sustentada tal vez por los muy conocidos versos de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «el prudente / Filipo [...] en viendo un rey en [los argumentos] se enfadaba»); así, por ejemplo, Agustín de la Granja proponía «desterrar ya el tópico desafortunado y absurdo de su aversión al teatro» y «modificar de algún modo el perfil de un rey, que no fue (a mí al menos no me lo parece ahora) tan hostil al teatro» (GRANJA, Agustín de la, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 19-41 (pp. 21 y 23).

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 teatrófoba 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 lo cuantitativo como en lo cualitativo. De la importancia meramente numérica de las obras teatrales de temática histórica nos puede dar idea un trabajo reciente, pero ya de referencia, de Juan Matas donde se trata parcialmente esta materia. En su artículo, Matas ha trazado un recorrido cronológico por la historia de España para proponer 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); el resultado suma un corpus de nada menos que 238 dramas historiales³.

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, 1284-1295), *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

³ 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 Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 57-91.

en el escalafón, todo lo que se quiera buscar. En las presentes 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 censura.

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 patronos o de su público⁴.

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 ésta (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 ofre-

⁴ VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La historia de Francia fabulada por Felipe Godínez: *Ludovico el Piadoso*», en Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 440-449 (p. 444).

cer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente⁵.

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 peligre en la lisonja, si encarece, o en la mentira, si finge⁶.

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 historiales 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 hispánicos⁷.

⁵ MATAS CABALLERO, «“La fuerza de las historias representadas”. Reflexiones...», p. 59.

⁶ PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José, *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas de Juan Pérez de Montalbán*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 270.

⁷ MATAS CABALLERO, «“La fuerza de las historias representadas”. Reflexiones...», p. 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»⁸.

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. Así

⁸ GRANJA, «Notas sobre el teatro...», p. 34.

lo ha señalado Marco Presotto, quien las agrupa con las comedias de santos a estos efectos de la estricta vigilancia censoria:

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 tratada⁹.

Presotto destaca como ejemplo de esto último *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 duque¹⁰.

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 Pensilvania,

⁹ PRESOTTO, Marco, «Licencias teatrales del Siglo de Oro», en Antonio Serrano (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. 2004, 2005 y 2006 (Almería), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 137-147 (p. 145).

¹⁰ BNE, Ms. 14.833, f. 189v.

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 excomunió*n mayor 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 piden¹¹.

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

¹¹ LOPE DE VEGA, *Carlos V en Francia*, ed. Arnold G. Reichenberger, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1962, vv. 2611-2617.

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 tirado¹².

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 mosqueteros¹³.

¹² GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Noticias de Madrid (1621-1627)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942, pp. 59-60.

¹³ GONZÁLEZ PALENCIA, *Noticias de Madrid...*, p. 60.

Según señala Javier González Martínez, 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 Vélez¹⁴.

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 Dragonteia* 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. Lllaman 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. Éste es mi sentir.

Madrid a 11 de agosto de 1661.

D. Francisco de Avellaneda¹⁵.

¹⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara», en Germán Vega y Héctor Urzáiz (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*. *Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 563-571.

¹⁵ COELLO, Antonio, *El conde de Sex, o la tragedia más lastimosa*, BNE, Ms. 16.630, f. 52v.

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 sobre
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 case¹⁶.

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, *deja-ron* / ya los *enemigos* leños / limpio nuestro mar Britano»¹⁷.

¹⁶ COELLO, *El conde de Sex...*, f. 9r.

¹⁷ COELLO, *El conde de Sex...*, f. 16v.

En abril de 1638 el censor Juan Navarro de Espinosa (mucho más severo que los otros que hemos mencionado hasta ahora: Gracián Danisco, Vargas Machuca y Avellaneda) 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 de su aventurera vida» se refiere un pasaje de esta comedia, censurado «probablemente por irreverencia al Papa y a la Religión»¹⁸.

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 tachó Navarro de Espinosa) el censor «no hace más que imitar a otro personaje de la comedia, Felipe II»¹⁹. 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

¹⁸ RUANO DE LA HAZA, José María, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en Francisco Mundi y otros (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229 (pp. 204-205).

¹⁹ RUANO DE LA HAZA, «Dos censores...», p. 215.

madrileños los mismos juramentos que Navarro de Espinosa prohibió al personaje de Vélez?²⁰

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, según George Peale, 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]²¹

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)²². 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

²⁰ RUANO DE LA HAZA, «Dos censores...», p. 216.

²¹ VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El águila del agua*, ed. George Peale, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, p. 18.

²² 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); de todas ellas hablaremos en estas páginas.

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*²³.

Edward Wilson, el gran pionero de las investigaciones sobre la censura teatral del Siglo de Oro, 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 histórica²⁴.

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, 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):

PRÍNCIPE

Dos reyes me cortejan,
los holandeses mi valor festejan,

²³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y Juan de ZABALETA, *Troya abrasada*, BNE, Ms. Res. 78, f. 70r.

²⁴ WILSON, Edward M., «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study», *Symposium*, 15, 1961, pp. 165-184 (p. 171).

duda Italia mi intento,
 Alemania depende de mi aliento,
~~a España causo miedo,~~
 el de Francia se asombra a mi denuedo²⁵.

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»²⁶. La censura de Navarro de Espinosa sugiere también que había suprimido algunos pasajes²⁷:

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. Puédese representar, remitiendo a la vista si hubiese menester nuevos reparos.

En Madrid, a 4 de abril de 1645.
 Juan Navarro de Espinosa²⁸.

²⁵ MIRA DE AMESCUA, *Lo que toca al valor*, BNE, Ms. 18.071, f. 3v.

²⁶ ELEJABEITIA, Ana, «La transmisión textual de *La más hidalga hermosa*», *Letras de Deusto*, 51, 1991, pp. 53-65 (p. 53).

²⁷ El manuscrito conservado, que es autógrafa, presenta numerosas intervenciones textuales, la mayor parte de las cuales parecen atribuibles al censor: «Il códice 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, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006, pp. 80-81).

²⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Juan de ZABALETA y Francisco de ROJAS ZORRILLA *La más hidalga hermosa*, BITB, Vitr. A. Est. 5-13, f. 59v.

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 sólo no encontraba nada reproachable «sino mucho que aplaudir a sus autores, que dieron a público teatro las hazañosas virtudes de tan eminentísimo varón». Aunque en este trabajo nos ceñiremos al siglo xvii, sin entrar a analizar cómo se leyó en la Ilustración el teatro barroco, 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»²⁹.

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»³⁰.

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 carrera³¹, como colofón a su comedia *Las quinas de Portugal*, de

²⁹ DIAMANTE, Juan Bautista y Pedro LANINI, *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros*, BHM, Ms. 1-64-8, f. 43v.

³⁰ LOPE DE VEGA, *Estefanía la desdichada*, RAE, Ms. 391, f. 65v.

³¹ «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 histó-

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, así portugueses como castellanos, especialmente del *Epítome* de Manuel da Faría y Sousa, parte 3^a, capítulo v, 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, jurisconsulto, 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*³².

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»³³.

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

rico [...] nos dice mucho del cambio experimentado en la poética tirsiana a partir de 1626» (FLORIT DURÁN, Francisco, «El teatro de Tirso después del episodio de la Junta de Reformación», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española (1630-1640)*. *Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 85-102 [pp. 97-98]).

³² TIRSO DE MOLINA, *Las quinas de Portugal*, BNE, Ms. Res. 126, f. 55r.

³³ *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez-Juan de San Vicente, 1659.

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 censura³⁴. 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 atención³⁵» (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:

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*³⁶.

Este mismo censor, Vargas Machuca, se refirió en términos muy parecidos (elogio del rigor historiográfico) a propósito de otra come-

³⁴ PRESOTTO, Marco, «Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celauro*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25, 2000, pp. 53-66 (p. 54).

³⁵ LOPE DE VEGA, *Amor, pleito y desafío*, BNE, Ms. Res. 134, f. 59r.

³⁶ BELMONTE BERMÚDEZ, Luis, *El sastre del Campillo*, BNE, Res, 115, f. 25v.

dia 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. Púese representar seguramente.

Madrid 15 de septiembre 1626.

*Pedro de Vargas Machuca*³⁷.

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, casta³⁸.

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

³⁷ LOPE DE VEGA, *El piadoso aragonés*, BNE, Res. 106, f. 58r.

³⁸ LOPE DE VEGA, *El piadoso aragonés*, ff. 29v y 30r.

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 Nanclares³⁹.

³⁹ VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS Y FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *También tiene el sol menguante, y no hay privanza sin envidia*, BNE, Ms. 15.568, f. 62v.

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. Bernardo⁴⁰.

Los detalles de la censura de *También tiene el sol menguante* resultan muy interesantes, pero demasiado extensos para reproducirlos aquí, por lo que remitimos a la ficha correspondiente de esta comedia histórica en la base de datos en Internet del proyecto CLEMIT (buscador.clemit.es). 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»⁴¹.

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*, Ber-

⁴⁰ RUANO DE LA HAZA, «Dos censores...», p. 226.

⁴¹ RUANO DE LA HAZA, «Dos censores...», p. 228.

nardo 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 reprobar, 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 quejosas estas ilustres casas. Este es mi sentir, salvo etc.

Madrid 19 de noviembre 1704.

D. Pedro Fco. Lanini Sagredo. [rúbrica]⁴²

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

⁴² ¿CAÑIZARES, José de?, *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo*, BNE, Ms. 15.136, f. 37v.

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 Dantisco⁴³.

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*)»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 *Vale-rio* de Rodríguez de Almela, introduce varios elementos de su propia inventiva, como la muerte del protagonista y la proliferación de elementos maravillosos y proféticos. En este caso, la censura sufrida

⁴³ LOPE DE VEGA, *El marqués de Mantua y Justicia recta y ejemplar de Carlomagno, rey de Francia, contra su hijo Carloto*, BNE, Ms. 22.424, f. 112r.

⁴⁴ LOPE DE VEGA, *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1981, p. 44.

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 Ervigio y el mago Mujarabo, quien le predice su futuro y el de España, así como expresa 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 al principio de estas páginas, 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»⁴⁵. La resolución tuvo que ver precisamente con el asunto que aquí 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»⁴⁶.

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

⁴⁵ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 20.

⁴⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857, p. 5.

como las solía haber, las cuales dicen que se comenzarán a representar desde el lunes»⁴⁷. 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)⁴⁸ 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 decisión⁴⁹.

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 público⁵⁰. Y, al parecer, a medida que

⁴⁷ CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones...*, p. 18.

⁴⁸ «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 DE CÓRDOBA, *Relaciones...*, p. 59).

⁴⁹ CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones...*, pp. 59-60.

⁵⁰ MATAS CABALLERO, «“La fuerza de las historias representadas”. Reflexiones...», p. 98.

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 «livianidades» de la comedia de los inicios⁵¹.

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»⁵². 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»⁵³.

⁵¹ PROFETI, Maria Grazia, «Lope de Vega», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español. I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 783-825 (p. 813).

⁵² MATAS CABALLERO, «“La fuerza de las historias representadas”. Reflexiones...», p. 59.

⁵³ LOPE DE VEGA, *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida, Milenio, 1998, 2 vols., II, pp. 839-1022 (p. 841). En cambio otros lopistas, como Maria Grazia Profeti, hacen extensivo al conjunto de la obra de Lope el predominio de los temas históricos: «A la historia, Lope recu-

Después de establecerse una normativa que imponía un control más severo del teatro, «continuose, 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*»⁵⁴.

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. Analicemos detenidamente este caso, de cuya censura hemos tomado la frase «Por tocar la historia que toca» como lema para ilustrar el título de este trabajo.

Como señala Marco Presotto, en *El blasón de los Chaves*, «que trataba un tema histórico delicado dentro de las relaciones internacionales 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*»⁵⁵. 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*»⁵⁶; y Menéndez Pelayo detalló lo siguiente:

re 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, «Lope de Vega», p. 813).

⁵⁴ COTARELO Y MORI, *Bibliografía...*, p. 21.

⁵⁵ PRESOTTO, «Licencias teatrales...», p. 144.

⁵⁶ LOPE DE VEGA, *El cuerdo loco*, ed. José Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, pp. 155-156.

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 destruía el verso⁵⁷.

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 Dantisco⁵⁸.

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, gra-

⁵⁷ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols., v, pp. 335-336.

⁵⁸ LOPE DE VEGA, *El blasón de los Chaves*, BNE, Ms. 14.835, f. 98r.

cias a la edición de José Javier Rodríguez, quien ha intentado vencer las dificultades derivadas de la inexistencia del manuscrito autógrafa (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 autógrafa, 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 autógrafa, 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 habitual⁵⁹.

Remitimos de nuevo, pues, a dicha edición o a la base de datos del CLEMIT para la consulta de los pasajes completos, ya que no hay lugar aquí para su reproducción. Baste con recalcar que pasaron casi diecisiete meses desde que Lope concluyó *El blasón de los Chaves* hasta que se autorizó su representación, y con reseñar que 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, al que citábamos antes, contaba en una crónica fechada a 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

⁵⁹ LOPE DE VEGA, *El blasón de los Chaves de Villalba*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte x*, Lérida, Milenio, 2010, 2 vols., II, pp. 1187-1361 (pp. 1222-1223).

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 resentir 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 representantes⁶⁰.

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...»⁶¹. Como se ve, el asunto podía llegar a ser 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 la 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 (solo 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,

⁶⁰ CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones...*, p. 85.

⁶¹ CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones...*, p. 87.

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 obra⁶².

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»⁶³. 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 sustitú-

⁶² LOPE DE VEGA, *El amigo por fuerza*, ed. Gonzalo Pontón y José Enrique Laplana, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio, 2002, 2 vols., II, pp. 923-1080 (p. 930).

⁶³ SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Cuestiones censorias en la Parte VI de comedias de Lope de Vega: el caso de *La batalla del honor*», en Germán Vega y Héctor Urzáiz (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 937-946 (p. 943).

yase siempre *Francia por Albania*», ni se molesta el censor en ir tachando cada una de las alusiones⁶⁴.

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 heroína⁶⁵.

⁶⁴ LOPE DE VEGA, *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio, 2005, 2 vols., I, pp. 65-292 (p. 253).

⁶⁵ 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 Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo*

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», un supuesto hostigamiento 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 comedia⁶⁶.

La censura de Navarro de Espinosa resultó favorable a *Los Esforcias 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.

de Oro, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 342-351 (p. 348).

⁶⁶ MARTÍNEZ CARRO, «Rememorar el pasado como *lectio*...», p. 348.

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 censuras⁶⁷.

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

⁶⁷ MARTÍNEZ CARRO, «Rememorar el pasado como *lectio*...», pp. 349-350.

de dicha prohibición, desde luego, fueron mínimas si las comparamos con las suspensiones de 1644 (y 1646) y 1665⁶⁸.

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 enjundia y empaque⁶⁹.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis, *El sastre del Campillo*, BNE, Res, 115. BNE, Ms. 14.833.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y Juan de ZABALETA, *Troya abrasada*, BNE, Ms. Res. 78.
- , Juan de ZABALETA y Francisco de ROJAS ZORRILLA, *La más hidalga hermosura*, BITB, Vitr. A. Est. 5-13.

⁶⁸ GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo xvii*, Madrid, Universidad Complutense, 2015, tesis doctoral, pp. 110-111.

⁶⁹ FLORIT DURÁN, «El teatro de Tirso...», pp. 100-101.

- [CAÑIZARES, José de], *El más valiente extremeño*, Bernardo del Montijo, BNE, Ms. 15.136.
- COELLO, Antonio, *El conde de Sex, o la tragedia más lastimosa*, BNE, Ms. 16.630. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez-Juan de San Vicente, 1659.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- DIAMANTE, Juan Bautista y Pedro LANINI, *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros*, BHM, Ms. 1-64-8.
- ELEJABEITIA, Ana, «La transmisión textual de *La más hidalga hermosura*», *Letras de Deusto*, 51, 1991, pp. 53-65.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «El teatro de Tirso después del episodio de la Junta de Reformación», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española (1630-1640)*. *Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 85-102.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2015; tesis doctoral.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara», en Germán Vega y Héctor Urzáiz (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*. *Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 563-571.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Noticias de Madrid (1621-1627)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.
- GRANJA, Agustín de la, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 19-41.
- 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 Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 342-351.
- 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 Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 57-91.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols.
- MIRA DE AMESCUA, *Lo que toca al valor*, BNE, Ms. 18.071.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José, *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas de Juan Pérez de Montalbán*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- PRESOTTO, Marco, «Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celauro*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25, 2000, pp. 53-66.
- , «Licencias teatrales del Siglo de Oro», en Antonio Serrano (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII. 2004, 2005 y 2006* (Almería), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 137-147.
- PROFETI, Maria Grazia, «Lope de Vega», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español. I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 783-825.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Dos censores de comedias de mediados del siglo xvii», en Francisco Mundi y otros (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Cuestiones censorias en la Parte vi de comedias de Lope de Vega: el caso de *La batalla del honor*», en Germán Vega y Héctor Urzáiz (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 937-946.
- TIRSO DE MOLINA, *Las quinas de Portugal*, BNE, Ms. Res. 126.
- VEGA, Lope de, *El amigo por fuerza*, ed. Gonzalo Pontón y José Enrique Laplana, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte iv*, Lérida, Milenio, 2002, 2 vols., II, pp. 923-1080.
- , *Amor, pleito y desafío*, BNE, Ms. Res. 134. ¿f.? Añadir los datos que falten, si falta alguno más.
- , *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte vi*, Lérida, Milenio, 2005, 2 vols., I, pp. 65-292.

- , *El blasón de los Chaves de Villalba*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte x*, Lérida, Milenio, 2010, 2 vols., II, pp. 1187-1361.
- , *Carlos V en Francia*, ed. Arnold G. Reichenberger, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1962.
- , *El cuerdo loco*, ed. José Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.
- , *Estefanía la desdichada*, RAE, Ms. 391.
- , *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1981.
- , *El marqués de Mantua y Justicia recta y ejemplar de Carlomagno, rey de Francia, contra su hijo Carloto*, BNE, Ms. 22.424.
- , *El piadoso aragonés*, BNE, Res. 106.
- , *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida, Milenio, 1998, 2 vols., II, pp. 839-1022.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La historia de Francia fabulada por Felipe Godínez: *Ludovico el Piadoso*», en Isabelle Rouane y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 440-449.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El águila del agua*, ed. George Peale, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.
- , y Francisco de ROJAS ZORRILLA, *También tiene el sol menguante, y no hay privanza sin envidia*, BNE, Ms. 15.568.
- WILSON, Edward M., «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study», *Symposium*, 15, 1961, pp. 165-184.



PVP: 15 €

9 770214 138004 03217



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA