

La censura ante los personajes históricos. El caso de Luis Vélez de Guevara*

The Censorship Facing the Historical Characters. The Case of Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez

Universidad de Valladolid

javierjg@uva.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2599-5617>

RESUMEN

Se analiza la caracterización de personajes que tienen un referente fuera de la ficción en el teatro español del siglo XVII y la percepción de este fenómeno por parte de los órganos censores. Algunas personas históricas fueron dramatizadas de tal manera que alcanzaron la tipificación que permitía al público reconocerlas, por ejemplo, por su forma de hablar. En ocasiones la censura se fijó en algunos de esos rasgos sin considerar las consecuencias que tenía para la identificación y función dramática del personaje. Se atiende a la dramatización y al juicio censor sobre los personajes de la Biblia, de la devoción, de la realeza, de la nobleza y del pueblo, entre otros. En concreto, se centra el campo de estudio en la obra dramática de Luis Vélez de Guevara que fue objeto de censura.

Palabras Clave: censura; Luis Vélez de Guevara; teatro Siglo de Oro; teatro histórico; personajes.

ABSTRACT

The characterization of figures that have a reference outside of fiction in the Spanish theater of the 17th century and the perception of this phenomenon by the censorship institutions are analyzed. Some historical people were characterized in such a way that they reached the typification that allowed the audience to recognize them, for example, by their manner of speaking. Sometimes censorship was fixed on some of these features without considering the consequences it had for the identification and dramatic function of the character. The dramatization and censorial judgment of the characters of the Bible, of devotion, of royalty, of the nobility and of the common people,

* Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «Impresos sueltos del teatro antiguo español. Base de datos integrada del teatro clásico español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

among others, are attended. Specifically, the field of study focuses on Luis Vélez de Guevara's theater that was censored.

Key words: Censorship; Luis Vélez de Guevara; Siglo de Oro Theater; Historical Theater; Characters.

Conocemos cada vez mejor cómo funcionó la censura en relación con el teatro clásico español (muestra de ello son los recientes estudios de Florit, 2017, y Urzáiz, 2019). Cabe preguntarse ahora cómo influyó en aspectos concretos de su escritura y representación: ¿cómo actuaron los censores ante los personajes dramáticos que representan a personas históricas en las comedias del Siglo de Oro español? El caso paradigmático es el de don Lope de Figueroa, que conocemos por las crónicas históricas que era un militar de alto rango, de muy mal genio y peor lengua. Por eso, cuando se convierte en personaje en obras teatrales como *El alcalde de Zalamea* y en *Amar después de la muerte*, ambas de Calderón, o en *El Águila del Agua*, de Luis Vélez, es presentado como un soldado brusco y mal hablado. Esto hizo que los censores se fijasen en sus parlamentos y eliminasen muchos de sus juramentos, sin considerar las consecuencias que tenía para la caracterización y función dramática del personaje.

Es conocida la referencia de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: al parecer Felipe II se enfadaba si veía un rey en escena (vv. 160-161). Contrastaremos este juicio con obras censuradas en las que aparecen distintos monarcas. La censura también se preocupó de la conversión de los santos y ministros sagrados en personajes dramáticos. Disponemos de documentos que exponen cómo eran percibidos sobre las tablas los personajes bíblicos y canonizados.

Se acota el campo del estudio a la influencia de los procesos de censura en los personajes de doce obras de Luis Vélez de Guevara. Los motivos que justifican esta elección son que este dramaturgo es uno de los principales representantes del teatro histórico y que tenemos suficientes testimonios de la actividad de la censura en su creación. El criterio que cumplen estas obras es uno de estos tres o varios de ellos: muestran notas de aprobación o censura en manuscritos teatrales; contienen en los preliminares del impreso referencias expresas o alusivas a circunstancias relacionadas con la revisión de los textos (aprobaciones, censuras, prólogos del autor, etc.); fueron prohibidas para su publicación o representación. Por este motivo no consideramos en este elenco a *La Serrana de la Vera* y a *La Ninfa del cielo*, pues no hay testimonio de haber pasado un proceso censor y desconocemos si las tachaduras que presentan son fruto de un proceso creador, censor o de adaptación a la escena.

Las obras que cumplen uno o varios de estos criterios son: *El alba y el sol*; *La cristianísima lis*, y *azote de la herejía*; *El rey en su imaginación*; *La luna africana*; *La mayor desgracia de Carlos Quinto*; *El triunfo mayor de Ciro*; *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*; *El Águila del Agua*; *Tam-*

*bién tiene el sol menguante; El catalán Serrallonga, y bandos de Barcelona; Los tres portentos de Dios; El negro del Serafín*¹. De estas doce comedias, las cuatro primeras pasaron la censura sin ningún inconveniente y de forma rutinaria. *El alba y el sol* es una pieza dramática dedicada a ensalzar la figura del duque de Lerma. Es un claro ejemplo de obra teatral que no plantea ningún problema al poder establecido, pues la alabanza al valido da beneficios durante el tiempo de bonanza y no es penada cuando el poderoso cae en desgracia. Se conocen anotaciones censorias de este título en dos ocasiones: en un manuscrito del siglo XVIII y en un apunte escénico del siglo XIX. El censor del manuscrito fechado en 1622 de *La cristianísima lis, y azote de la herejía* no solo no pone pegas sino que da la enhorabuena al escritor pues no hay nada que enmendar «tan cuerdo y advertido lo ha escrito»². Este censor se mostró admirador de Luis Vélez pues unos años después, al revisar *El rey en su imaginación* vuelve a alabarle diciendo: «Tiene esta comedia que intitula Luis Vélez, su autor, *El rey en su imaginación*, muy buenos y entretenidos versos, y ningún inconveniente su representación. Puede hacerse»³. La última de estas comedias aprobadas sin poner ninguna pega es *La luna africana*, escrita en colaboración entre nueve ingenios: Belmonte, Luis y Juan Vélez de Guevara, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer y Rosete. Vemos en esta censura un ejemplo de aprobación rutinaria: «Vista y aprobada muchas veces. Madrid a 16 de enero de 1680. Don Francisco de Avellaneda»⁴.

Las personas involucradas en la revisión de estas piezas de Luis Vélez a lo largo del tiempo son José Cañizares, fiscal de comedias (*El alba y el sol*, BNE Ms. 16.060); Manuel Luna, Francisco Ramiro y Arcayos, Pablo Muñoz de la Vega, los tres eran censores inquisitoriales, y Manuel Fernando Ruiz del Burgo y Ruiz-Ramírez, censor civil (*El alba y el sol*, Biblioteca Histórica Municipal BHM Tea 1–5–4, b); Pedro de Vargas Machuca, censor de comedias⁵ (*La cristianísima lis*, BITB Vitr. A, Est. 5; y *El rey en su imaginación*,

¹ Ver la ficha de estas piezas dramáticas en la base de datos del proyecto CLEMIT («Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales»), disponible en acceso libre en internet <http://clemit.uv.es/consulta/>. En cada uno de los registros figuran los datos compartimentados según su campo por lo que se permite la visualización y extracción por autor, título, censor, fecha y lugar. CLEMIT forma parte de ASODAT (Base de datos integrada del teatro clásico español). Para un análisis general de la censura en el teatro de Luis Vélez véase González (2019).

² Censura de Pedro de Vargas Machuca en el manuscrito *La cristianísima lis*, Biblioteca Institut del Teatre de Barcelona (BITB) Vitr. A, Est. 5.

³ Censura de Pedro de Vargas Machuca en el manuscrito autógrafo *El rey en su imaginación*, Biblioteca Nacional de España (BNE) Vitrina 7, n.º 9.

⁴ *La luna africana*, BNE Ms. 15.540, f. 68v.

⁵ Pérez de Montalbán le menciona –llamándole «el Secretario»– en su *Para todos* (1632) como autor de algunas comedias, aunque no se conservan. Bromeando acerca de su rigor como censor de comedias, decía Lope que «como machucaba moros / su ascendiente

BNE, Vitrina 7, n.º 9); D. de Mello (*La cristianísima lis*, BITB Vitr. A, Est. 5); Francisco de Avellaneda (*La luna africana*, BNE Ms. 15.540); Nicolás González Martínez, censor⁶ (*El triunfo mayor de Ciro*, BHM TEA 1-150-11-A); Juan Navarro de Espinosa, censor⁷ (*El Águila del Agua*, BNE Ms. Res. 111; *El negro del Serafín*, BNE Ms. 17.317; *También tiene el sol menguante, y no hay privanza sin envidia*, BNE Ms. 15.568); Antonio Nanclares, censor⁸ (*También tiene el sol menguante, y no hay privanza sin envidia*, BNE Ms. 15.568); Gabriel de la Calle, Sancho Dorisa, Diego Sarmiento, estos tres últimos eran inquisidores, Francisco de Tapia, Bartolomé Díaz, Juan de Villamar y Matías de Sobremonte, los cuatro eran calificadores inquisitoriales (*Los tres portentos de Dios*, Archivo Histórico Nacional AHN suelta adjunta al expediente Inquisición, legajo 4489/3); dos censores desconocidos (*El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, AHN manuscrito adjunto al expediente Inquisición, legajo 4514).

PERSONAJES NO EXTRAÍDOS DE LA CORONA NI DE LA IGLESIA

Se distinguen tres grupos dentro del elenco de personajes de cara a la censura (poder, religión y sociedad civil). En principio se espera que la traslación al plano ficcional sea ejemplarizante. Normalmente lo será como modelo a seguir, pero también puede ocurrir al contrario. El modelo puede ser negativo y ya sabemos que nos encontraremos con un final en el que el transgresor acabará castigado. Es el caso de la pieza escrita en colaboración por Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara *El catalán Serrallonga, y bandos de Barcelona*. Tenemos noticia de su representación en Palacio por la compañía de Antonio de Prado el 10 de enero de 1635, así como el 17 de mayo de 1636. La pieza trata sobre la vida de un famoso bandolero catalán que fue preso, juzgado y ejecutado en fechas muy próximas al estreno teatral. Los dramaturgos debieron de ser cuidadosos en la recreación:

por la vega / de Granada, nuestro Vargas / machuca también poetas». *Cfr.* Base de datos del proyecto CLEMIT.

⁶ Censor que «gustaba de poner reparos y distingos a las obras» (Cantero 2002, 67). Su predecesor fue Cañizares hasta 1745; su sucesor en 1788 fue Ignacio López de Ayala. *Cfr.* Base de datos del proyecto CLEMIT.

⁷ También fue poeta y supuesto escritor dramático. Según Ruano de la Haza (1989: 228), era un «moralista severo» que «examinaba circunstanciadamente» las comedias. *Cfr.* Base de datos del proyecto CLEMIT.

⁸ Se suma a la lista de censores y escritores por tener atribuida la comedia *La hechicera del cielo, Santa Eufrasia*. Se le nombra erróneamente como Monclares. *Cfr.* Base de datos del proyecto CLEMIT.

È un fatto singolare che una commedia che affrontava un tema così delicato, scritta praticamente a ridosso degli avvenimenti narrati, non presenti alcun intervento dell'incaricato della censura. È probabile che gli autori, consci che l'argomento richiedeva tatto e cautela, abbiano consapevolmente evitato di scrivere passi che potessero incorrere nelle maglie della censura (Alviti 2006, 48-49).

Sin embargo, otras representaciones posteriores sí tuvieron problemas: *El catalán Serrallonga*, al igual que otras comedias del género de bandoleros al que pertenece, fue censurada en México, como consta en la siguiente propuesta de prohibición con fecha 23 de julio de 1790 para el Coliseo de México:

El guapo Francisco Esteban porque a más de su irregularidad y mala conducción es un agregado de rufianadas y malos ejemplos [...] También debe suprimirse *El catalán Serrallonga* por estar concebida en el mismo gusto y contener la milagrosa aparición de un muerto, que cuando no sea falsa, es uno de aquellos sucesos que deben ocultarse al vulgo porque no tome vocación de delinquir con esperanza de perdón (García 2015, 123).

Queda muy claro cuál era el motivo de censura de este subgénero teatral: no es modélico para el pueblo el ejemplo de un bandolero. El título de la comedia es mencionado en el catálogo de piezas que tenían prohibida su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el Reino por Real Orden de 14 de febrero de 1800: «Pero de nada sirvió la censura: ese mismo año, tan sólo tres meses después de la fecha de la Real Orden, se representó en Barcelona y, tras esta fecha, siguió presente en los escenarios tanto de la ciudad condal, como del resto de España» (García 2015, 124).

Otro de los ejemplos de comportamiento que es objeto de la censura es el uso del lenguaje. En el apunte teatral de *El triunfo mayor de Ciro* de la BHM (TEA 1-150-11-A) se observa cómo el censor concedió la licencia de representación pero bajo condición de omitir cinco versos:

Madrid, 16 de octubre de 1767.

Señor, *El triunfo mayor de Ciro*, que así se titula esta comedia, omitiéndose unos versos que en la segunda jornada van tachados, no tiene otra cosa que pueda prohibir su representación si fuere del agrado V.S. conceder el permiso. Así lo siento, salvo etcétera.

Nicolás González [Martínez].

Los versos tachados corresponden al gracioso, tipo de personaje que se mueve en la mayor ambigüedad y que por tanto sobrepasa más fácilmente los límites:

~~ALGODÓN Pues yo, ganas de comer
tengo siempre; de tal modo,
que apetito no le ha habido
menester; y así, he comido,
sin apetito, de todo (vv. 970-974).~~

Además de la tachadura, estos versos están enmarcados por el censor, que escribe al margen: «Omitase esto por lo claro» [rúbrica]. En otra letra, que no es la del censor, ni la del copista, se sugiere que Algodón diga en sustitución: «¿Con nada te ha de coger?». Así fue probablemente dicho por el actor en las escenificaciones llevadas a cabo por la compañía de Juan Ponce del 20 al 23 de octubre de 1769 en el Teatro del Príncipe.

En la comedia histórica de *La cristianísima lis* algunos de los parlamentos tachados o enjaulados puestos en boca del gracioso parecen tener el objetivo de «reforzar la seriedad de la obra y limitar, en la medida de lo posible, el efecto humorístico del gracioso, cuyo carácter jocoso y expresión altisonante debió considerarse poco apropiada» (Sánchez, 2018).

Al igual que esta supuesta libertad de expresión caracterizaba a los personajes graciosos, otros eran caracterizados por su lenguaje vivo, exaltado y retador. Es el caso de don Lope de Figueroa en la comedia *El Águila del Agua*, autógrafo conservado en la BNE (Ms. Res. 111) y «aprobada con algún reparo de nuevo por Navarro de Espinosa en 1642 (aunque parece que se había estrenado casi una década antes en Palacio)» (Urzáiz 2017, 377). En la hoja final del autógrafo aparece esta censura:

He visto esta comedia y, reformando los juramentos de don Lope de Figueroa que tiene en ella, se puede representar.
En Madrid, a 29 de Julio de 1642.
Juan Navarro de Espinosa.

Juan Navarro de Espinosa fue un censor especialmente puntilloso en su labor de examinador de comedias (Ruano 1989, 228). No es de extrañar que al acometer su tarea con *El Águila del Agua*, obra de tonos populares y de ambiente realista, tope con el rudo hablar de don Lope de Figueroa. El censor identifica en su dictamen hasta veinticinco juramentos puestos en boca de distintos personajes, aunque fundamentalmente en el susodicho militar: vv. 439-40, 631, 691, 705, 723, 730, 749, 779, 956, 1025, 1069, 1081, 1091, 1169, 1285, 1445, 1462, 1478, 1797, 1996, 2068, 2382, 2850, 2853 (Peale 2003, 16). Es curioso notar cómo el censor se identifica con el personaje Felipe II, que en la comedia también trata de reprimir la costumbre de don Lope (Ruano 1989, 215). Valgan los ejemplos siguientes como muestra de la lucha de Juan Navarro de Espinosa contra las imprecaciones:

No me ataja
ni acobarda, ¡voto a Dios!,
si no es el Rey, otra humana
cosa en el mundo (vv. 690-694).

Es tacha
en mí, señor, muy antigua,
de una costumbre endiablada,
pero yo lo mudaré,
¡juro a Dios! (vv. 726-730)

Este vicio de jurar es compartido en la comedia tanto por príncipes (Carlos, vv. 949-960), como por escritores (Poeta, v. 2853), como por pícaros (Escamilla, vv. 1285 y 2068, y Argandoña, v. 2850). Pero es el personaje de don Lope de Figueroa el que está en el foco de atención del censor, sin caer en la cuenta de que «los juramentos de don Lope eran parte integrante de su personalidad teatral» (Ruano 1989, 215). El don Lope histórico (1520-1595), de forma especial cuando se enfadaba, era conocido por su lenguaje rudo.

Volvemos a encontrarnos con la reconvención de los juramentos por parte de Juan Navarro de Espinosa en la censura a *El negro del Serafín*, obra que trataremos por extenso en el apartado del personaje sagrado. Como ya se ha mencionado, este censor libró una batalla a los juramentos desde julio de 1642 (Ruano 1989, 215). En el manuscrito de la BNE Ms. 17.317 se puede ver tachado «vive Dios» en numerosas ocasiones (*1ª Jornada*: f. 1v y f. 12r) y en otras es tachado y apuntado al lado «bibe ala» (*1ª Jornada*: f. 3v, f. 7v y f. 8r). Junto a esta última corrección (*1ª Jornada*: f. 8r) se encuentra una curiosa advertencia que hace el censor al margen:

mirad que decis unas
beces Dios, y otras ala

no es como censor esta
advertencia

Este comentario de Juan Navarro se ve de forma semejante en *El Águila del Agua* (f. 55r, ms. RES/111 de la BNE). La relevancia de este testimonio reside en que es una censura fechada en 1642, es decir, en vida del dramaturgo, y realizada sobre un autógrafo. Allí el censor escribe al margen: «repárese el ser capitán el gracioso que hace de galeote». Es una observación de detalle, hecha con delicadeza, que manifiesta en el censor una lectura profesional e interés por el resultado.

PERSONAJE DE LA NOBLEZA Y REALEZA

El ejemplo paradigmático del tratamiento de la figura del monarca en el teatro y en la censura teatral lo encontramos en *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, que fue escrita antes de 1623 y escenifica la acción armada contra Argel en 1541. Es una de las obras del periodo dorado de Luis Vélez, cuando estaba bien situado en la Corte de Felipe IV. Sabemos que el estreno de esta pieza tuvo entre su público a los reyes y al príncipe de Gales (González 2010), pero después estaba previsto que la presenciase el pueblo en el corral de comedias. De hecho tenía todos los elementos para convertirse en un éxito de la época ya que atendía satisfactoriamente el gusto del vulgo: comedia de moros y cristianos, sucesos de cautivos, soldados graciosos, escenas entremesiles, jácaras, batallas y final feliz.

Pero en Palacio parece que consideraron *La mayor desgracia de Carlos Quinto* tan bienintencionada como desafortunada. El teatro era considerado una herramienta fundamental de comunicación con el pueblo. Sin embargo, lo que se representaba en esta pieza era una gran catástrofe de la flota dirigida por Carlos V contra los turcos debido a una tormenta. El final feliz se conseguía solo porque con los restos del ejército fueron capaces de conquistar Túnez.

Además, aunque el daño de su representación ya podía estar hecho por haberla visto el príncipe de Gales, no convenía que se recordase uno de los episodios más tristes de la historia de Carlos V ante los numerosos ingleses que acompañarían al heredero de su corona. Pero la obra fue compuesta con el buen propósito de afianzar las buenas relaciones que comenzaba a haber con Inglaterra gracias al conde de Gondomar, el embajador español en Londres.

La obra teatral trataba de aunar fuerzas en la lucha contra el infiel. Los intereses de España e Inglaterra estaban chocando en Flandes y el norte de Italia, lo cual contradecía la opinión general del «pueblo castellano, tan hostil, como sabemos, a la guerra con reyes cristianos» (Díez 1996, 247). Al mostrar como modelo a Carlos V se pone sobre el tablero la posibilidad de alianzas internacionales (en esa lucha contra Túnez de 1541 participaron España, Génova, Flandes y Milán), la necesidad de concordia en Europa y la coincidencia en el nombre del emperador y el futuro Carlos I de Inglaterra.

Luis Vélez contaría con información privilegiada, pues ejerció de ujier de cámara del príncipe de Gales desde marzo de 1623. Sabría qué teclas tocar. Recordemos que el heredero inglés había llegado en un primer momento a España de forma anónima para sondear las posibilidades de su matrimonio con la infanta. Toda esta negociación era delicada por las difíciles relaciones entre España e Inglaterra, por las diferencias de credo y por las tensiones entre el embajador y el valido. Por tanto, el mensaje de la obra se vería de forma diferente dependiendo del bando al que se perteneciese. Una de las escenas que posiblemente inquietó a más de un espectador cortesano es la que refiere la alianza matrimonial anglo-española de los siguientes versos de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*⁹. Dramatiza la propuesta de Enrique VIII para el casamiento entre su hija María Tudor y el príncipe Felipe, futuro Felipe II:

INGLÉS Invicto César, Enrico
de Ingalaterra desea
que se concluya la liga
con Tu Majestad, y muestra
este deseo ofreciendo
a María su heredera
para el príncipe Felipe (vv. 2859-2865).

⁹ La edición moderna de la que se toman las citas es la de Peale (2002).

Para los dramaturgos el cultivo del género histórico era muy apetecible por su fecundidad y por el prestigio que otorgaba. Para los gobernantes dicho teatro era una continua fuente de problemas pues se tocaban cuestiones políticas delicadas y se ponía en escena con frecuencia al mismo rey. Lope de Vega reconocía en su *Arte Nuevo* que a Felipe II no le gustaban las apariciones escénicas de la corona:

Felipe, rey de España y señor nuestro,
 en viendo un rey, en ellos se enfadaba,
 o fuese el ver que al arte contradice,
 o que la autoridad real no debe
 andar fingida entre la humilde plebe (vv. 160-164).

Por todos estos motivos propagandísticos, diplomáticos y decorosos se dispuso que de momento se retrasase la exhibición pública de *La mayor desgracia de Carlos Quinto* en el Corral de la Cruz, donde estaba anunciada para el día siguiente (Granja, 2006: 441-442). No se lo tomó muy bien el sufrido público del corral de comedias: había pagado por una obra y el hecho de que fuese prohibida posiblemente la hizo más atractiva. En fin, la tomaron con el mobiliario, increparon al autor de comedias e hirieron a un comediante, por lo que tuvo que intervenir la justicia (González Palencia 1942, 59-60). La cancelación de un espectáculo trajo consigo otro algo más violento que tensó tanto la cuerda que provocó que el Consejo de Castilla levantase el veto sin que hubiesen pasado ni veinticuatro horas. La publicidad que dio esta cancelación hizo que la asistencia alcanzase el aforo máximo y la obra gozó de numerosas reposiciones, aunque no sabemos si la censura cambió algo de la obra original.

En otras dos obras del *corpus* que manejamos nos encontramos con mención de la censura a personajes de autoridad. Son dos ejemplos muy distintos de dictamen censorio en relación con la presencia de personajes históricos poderosos: el rey Luis XIII de Francia en *La cristianísima lis* y don Bernardo de Cabrera en *También tiene el sol menguante*.

La cristianísima lis, y azote de la herejía no solo no tuvo inconveniente de aprobación, sino que recibió incluso alabanza por parte del censor. Conservamos un manuscrito de la BITB (Vitr. A, Est. 5) con una censura muy interesante para analizar la reacción ante la presencia de un personaje regio en la comedia:

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. Escribe 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 dejando el autor cosa en que poderse reparar (tan cuerdo y advertido lo ha escrito).

En Madrid, 20 de agosto de 1622.
 Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

En el extremo contrario encontramos la censura de *También tiene el sol menguante*, escrita en colaboración por Luis Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla (Bolaños 2017 y González Cañal 2019). Posiblemente es de Vélez la primera jornada y la segunda mitad de la segunda jornada, mientras que Rojas haría la primera mitad de esta segunda jornada y la tercera jornada completa (Bolaños 2017, 84). La copia manuscrita del siglo XVII conservada en la BNE con la signatura Ms. 15.568 presenta interesantes notas censorias:

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. Y con esto, queda con toda seguridad esta comedia ajustada y decente; y se puede representar, a mi parecer, salvo mejor.

Madrid, 17 de noviembre de 1655 años.

Don Antonio de Nanclares. [rúbrica]

Vea el fiscal Juan Navarro esta comedia y diga su parecer. [rúbrica]

Cumplió la autora¹⁰ en esta comedia con la orden y mandato de V.Sa.

Madrid y noviembre a 19 de 1655.

Fiscal Juan Navarro de Espinosa.

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. [rúbrica] (ff. 62v-63r)

También tiene el sol menguante dramatiza al consejero, almirante y gobernador del reino Bernardo (o Bernat) de Cabrera (1298-1364). Debido a sus intentos de negociación de paz entre su rey Pedro I de Castilla, así como a su oposición a Enrique de Trastámara, fue condenado a muerte por Pedro IV de Aragón:

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).

En la 3.^a jornada se localiza la parte más gruesa de los problemas de la censura: los mencionados amores de Violante y don Bernardo y la muerte por decapitación de este último. El fiscal Antonio de Nanclares pide que se modifique la comedia, de forma que

¹⁰ Bolaños 2017: 87: «¿A qué “autora” se estaba refiriendo el fiscal? Hemos descubrieron que no podía ser otra que Francisca Verdugo, viuda de Jacinto Riquelme, que capitaneaba la compañía heredada de su marido».

se falsifica gravemente la vida y muerte históricas de don Bernardo de Cabrera, protagonista de la pieza [...] Para cumplir los deseos del fiscal ciertos pasajes fueron tachados y otros insertados a fin de evitar la degollación de don Bernardo. En la versión modificada este sigue viviendo y el drama adquiere un nuevo desenlace feliz, no sólo nada histórico sino totalmente diferente de la conclusión creada y deseada por sus coautores (Mackenzie 1993, 142).

PERSONAJE SAGRADO

Vamos a considerar de forma amplia la categoría de personaje sagrado. Están incluidos aquí Dios, el Diablo, los arcángeles, distintas personas de la historia sagrada y los sacerdotes. La censura afectará a referencias divinas usadas en vano, faltas de respeto a ministros sagrados, bromas sobre asuntos religiosos, trato burlesco de costumbres pías, proposiciones poco ortodoxas, faltas de concordancia con la historia de la vida de un santo o manipulación de la historia sagrada.

El proceso de exorcismo practicado en 1604 por el licenciado Juan García, cura de Madrilejos (que hoy se conoce como Madrudejos, en la provincia de Toledo) a Catalina Díaz, la Rojela, fue llevado a las tablas en *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, una comedia en colaboración escrita a tres manos por Luis Vélez, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua. La relación histórica del suceso ha sido atendida por Madroñal (2006), que sacó a la luz un manuscrito del siglo XVIII depositado en la Biblioteca Bartolomé March.

Volvemos a encontrarnos con una comedia diseñada muy al gusto del público del siglo XVII: numerosos efectos espectaculares (apariciones, vuelos, despeñamientos, sangre, etc.) y una escenografía muy vistosa. Por ejemplo, en la primera jornada, que compete a Luis Vélez, se presenta a la endemoniada, que a causa de su posesión puede hacer volar a cualquiera. Pero la pieza tuvo muchas objeciones en su proceso de aprobación, como puede observarse en la «censura de la comedia titulada *El cura de Madrilejos*. 2 hojas folio. Copia de letra del siglo XVIII. Sin fecha» existente en el AHN (Paz y Melia 1947, 93). Este manuscrito es copia de dos informes del siglo XVII (AHN Inq., leg. 4514): 1) «Censura de la comedia *El pleito entre el cura y el demonio*» (leg. 4514, exp. n.º 13); 2) «Censura de la comedia *El cura de Madrilejos*» (leg. 4514, exp. n.º 8); que han sido publicados por Agustín de la Granja (2006). Se desconoce el nombre del censor porque «hay dos líneas, generosamente entintadas, donde el amanuense puso el lugar, la fecha y la firma del censor (datos que alguien tachó más tarde por razones que desconozco)» (Granja 2006, 680).

La primera censura atajó numerosos pasajes. Nada más empezar la obra, en la primera acotación, el censor señaló los motivos de prohibición:

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 (*apud Granja* 2006, 680).

La referencia a la procesión no es baladí ya que la regla 15.^a del Expurgatorio dicta que «se han de expurgar los escritos que ofenden y desacreditan los ritos eclesiásticos»:

Que los teatros desacrediten las procesiones se prueba de los fines de uno y otro: las procesiones o son festivas o son lúgubres [...] por esto se lleva enarbolada la cruz, en señal de triunfo. Éste es el fin de la procesión; ¿y el de las comedias? 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? (*apud Granja* 2006, 680).

Vélez escribió en la práctica un entremés, pero en un contexto un tanto inapropiado pues el gracioso ponía en solfa la solemnidad de una procesión:

¿y estarán [las procesiones] poco desacreditadas con que el gracioso lleve la cruz, moviendo al auditorio a risa, liviandades y aun a torpezas, con las que llaman «graciosidades», para no tener en suspensión al teatro? (*apud Granja* 2006, 682)

La segunda censura fue también muy minuciosa, por lo que necesariamente coincidió con la anterior en la reprobación de numerosos pasajes. Por ejemplo, ambos denunciaron que «se hace [injuria] al cura de Madrilejos (y aun al estado de los curas), tratándolo de amigo de mujeres jóvenes» y burla de la oración de los sacristanes:

Cata,
Marina, no sean juanetes,
porque contra ellos no bastan
todas cuantas aleluyas
treinta sacristanes cantan (vv. 174-178).

También se anotó como injuriosa una mención a «los caballeros religiosos de Malta, tratándolos de inconstantes en el amor a su profesión». Dice así dicho parlamento de don Juan de Guevara:

Y confieso que cualquiera
mujer, por mujer, me agrada;
pero no cosa que llegue
al cuidado [...]
Que no podemos ser firmes

los caballeros de Malta
 por soldados y por hombres
 de profesión tan extraña
 como nuestra religión:
 hoy en España y mañana
 en Flandes, haciendo ya
 en Levante caravanas,
 donde son nuestros amores
 cruceras de Alejandría;
 el cante y chafolonia
 nuestro albergue y nuestras armas (vv. 353-372).

No se libró de la recriminación, aunque en el texto dramático quedó suavizada por la intervención del personaje escribano que dice que «es poner puertas al campo / [...] impedir que no murmuren / los aldeanos» (vv. 373-376). Para el censor el problema no radicaba solo en quién y qué decía, sino también quién podía oírlo. Seguía de esta forma lo que se recogía en la bula *Unigenitus*:

la proposición *piarum aurium offensiva* es aquella que, aunque no sea falsa con todo en materia de religión, incluye o expresa alguna cosa diforme, indigna, indecente o indecorosa al sujeto de que se habla, por cuyo motivo los oídos de los fieles justamente quedan ofendidos (Granja 2006, 685).

Por este motivo, también las intervenciones de un personaje como Tembleque («sacristán por Salamanca»), a pesar, o quizás precisamente por eso, del humor, son objeto de censura:

De Caín Tembleque vengo:
 mira Marina, si basta
 para hacerme esposo tuyo
 ser de tan gran tronco rama;
 y serán, Marina hermosa,
 si tú conmigo te casas,
 Eva y Adán suegros tuyos,
 como quien no dice nada (vv. 131-138).

De la misma manera son tildadas de ofensivas las siguientes proposiciones:

Unos *kiries* que te oí,
 en Madrilejos, la Pascua
 de Navidad, en el coro,
 se me han entrado en el alma.
 (vv. 159-162; habla Marina al sacristán Tembleque)

¡Guárdese el cielo de mí,
 que sus azules almenas
 aun no están de mi furor
 seguras! [...]

¡Pondré terror
al mismo Dios si en mí dura
este horror que me desvela!
(vv. 417-424; habla Catalina «sobre unos peñascos»).

Desde luego, toda alusión indecorosa a ministros sagrados fue calificada de escandalosa. Por ejemplo, cuando Marina dice que «el cura y el sacristán / anoche estaban borrachos» (v. 2307) o cuando huye del sacristán de esta forma:

No me persigas, Tembleque,
que estoy de ramplón herrada
y os asentaré los clavos,
sacristán, en las entrañas,
que os haga saltar los bofes:
mira que no estoy domada
y que no sufro cosquillas (vv. 243-249).

O este piropo que Tembleque le lanza a Marina queriendo significar que todos oirán misa por ir a verla:

¡Ay, Marina, que te has ido
sin escucharme! ¡Mal haya
quien no mascare, en tu ausencia,
la misa, de banda a banda! (vv. 383-386)

Según Ángel Alcalá este trato denigratorio fue la principal tacha de la pieza pues la censura «se centró en los excesos tanto verbales como indumentarios con que es presentado el diablo» (2001, 101-102). Por todo esto no es de extrañar que la censura concluyese con esta sentencia:

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 (*apud* Granja 2006, 680).

En fin, este proceso inquisitorial gubernamental no consideró oportuno que el público presenciase *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* por lo que fue prohibida por un edicto de 1771 (Inq., leg. 4514, 8 y 13) y entró en el *Índice* de Rubin de Ceballos en 1790.

El manuscrito de *También tiene el sol menguante*, que ya hemos identificado y tratado más arriba, muestra la intervención por parte del censor en algunos de los parlamentos humorísticos de Galindo, personaje gracioso en la pieza:

Sale Galindo, gracioso, poniendo una cédula en un poste.
GALINDO Dete Dios, cédula mía,
hoy tan buena manderecha
que un amo en Palacio topes,

que me saque de lacería.
 Que en este poste fijada
 te dejo, para que seas
~~jubileo de mis gracias~~
~~y de mis indulgencias~~ No [rúbrica] (f. 2r).

Galindo está buscando amo y lo hace al modo de los «jubileos», con el que se consiguen gracias e indulgencias.

GALINDO Y lo confiesa
 y lo ~~comulga~~ [publica] la Europa¹¹
 toda, por tantas proezas [pobrezas]
 como del que cuenta la fama
 siendo aún más de las que cuenta (f. 3r).

De *El negro del Serafín* conocemos dos testimonios con censura: uno es un manuscrito del siglo XVII y otro es un impreso del siglo XVIII. El manuscrito pasó la censura de Juan Navarro de Espinosa el 8 de febrero de 1643 y consiguió la licencia de representación cinco días después. Sin embargo, la comedia impresa fue denunciada ante la Inquisición en el siglo XVIII. En González (2012) se analizan las peculiares anotaciones que hizo el censor en el manuscrito BNE Ms. 17.317. Por ejemplo, al final de la comedia se puede leer:

He visto esta comedia y reparando en ella lo que tengo apuntado en el margen de esta tercera jornada en la hoja quince, 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 crónica del seráfico san Francisco en la cuarta parte. Guardando las demás advertencias que tengo dichas y apuntadas en ella se podrá representar, y no de otra manera, en Madrid a 8 de febrero de 1643. Juan Navarro de Espinosa.
 Representese, Madrid, 13 de febrero de 1643.

A continuación se apuntan algunas de las enmiendas del censor. Otras ya han sido analizadas al tratar la censura de juramentos. En f. 19v de 1.^a Jornada Navarro escribe: «Este prodigio no está en su vida, pero hay otros mayores». Se refiere a la sorprendente humanización de una estatua que comienza a moverse y a hablar. En ff. 8r-8v de la 3.^a Jornada son tachados siete versos que Mortero dedica a la señal de la santa Cruz. En f. 18r de la 3.^a Jornada encontramos la intervención de varias manos. Una de ellas dice: «el santo no murió de herida». Y otra es una alternativa al fragmento de versos tachados: «entre los brazos traen enfermo a fray Benito nuestra bitoria se a aguado con esto». Para Ruano de la Haza, esta censura del severo Navarro de Espinosa evidencia

¹¹ Navarro de Espinosa tachó la palabra «comulga», la reemplazó «publica» y escribió en el margen algo que se lee mal: «consta en mi orden» o «con esta en mi [?]».

que «incluso las comedias hagiográficas debían conformar con un cierto canon de decencia en estos años» (1989, 225).

No podemos saber el alcance de toda la censura sobre esta comedia porque una de las partes fue arrancada. Sin embargo, gracias a una acotación que se queda descolgada en el manuscrito y al *dramatis personae* de la 3ª jornada, tenemos una pista clara de qué personajes se verían afectados. La acotación descontextualizada dice así: «Toma Miguel un medo bastoncillo haga como sargento mayor delante». Y en la enumeración de personajes del comienzo de la tercera jornada son mencionados, pero luego no hacen acto de presencia, *san Miguel y san Gabriel, arcángeles*. La introducción de arcángeles en la escena hispana era un abuso que trataba de frenar la censura. De ahí que Navarro de Espinosa haya logrado que la aparición de los arcángeles no sea visible en la dramatización de la vida del santo negro Rosambuco que escribió Luis Vélez.

Pero para calibrar la oportunidad de estas apariciones habría que tener en cuenta el contexto siciliano en el que se desarrolla la acción dramática y la propia vida del santo: ambos tienen una conexión muy cercana a estos ángeles. Tal y como se recoge en González (2013, 422), encontramos muy próximo a la comedia un caso de la Inquisición madrileña datado el 27 de septiembre de 1644 sobre la representación pictórica de arcángeles:

D. Miguel Ibáñez, clérigo presbítero y capellán del Consejo de la Inquisición, denunció ante D. Juan Ortiz de Zárate, miembro de ese consejo, lo que había visto en la tienda de un pintor que vivía en la calle Mayor, frente a San Felipe el Real (AHN Inq. Leg. 4.456, exp. n.º 14).

La censura se produjo porque no estaba permitida la pintura de ángeles no reconocidos «oficialmente» y este pintor conservaba imágenes de Jeudiel, Barachiel, Uriel y Sphalatiel [sic]. Sin embargo, la Junta de Calificadores no puso pegadas en este caso dadas las circunstancias, pues «en la ciudad de Palermo donde hai iglesia dedicada a ellos i en la iglesia catedral de la misma ciudad en la capilla del señor arzobispo Aedo que fue Inquisidor de aquel reino estan las mismas pinturas i en otras ciudades de Italia» (AHN Inq. Leg. 4.456, exp. n.º 14).

En efecto, en Palermo, espacio dramático de *El negro del Serafín*, este tipo de iconografía arcangélica era muy común. Por ejemplo, la iglesia carmelita de san Angelo conserva un fresco en que figuran los cuatro arcángeles antes mencionados junto a su advocación particular: Jeudiel, «Remunerator», Barachiel, «Adjutor», Uriel, «Fortius Socius» y Sealtiel [sic], «Orator».

Sobre la forma de representar a los arcángeles Francisco Pacheco escribió unas instrucciones en 1649, fecha cercana a la censura del ms. 17.317. Este tipo de indicaciones son las que seguirían los autores teatrales para representar lo que dictan muchas acotaciones bajo la fórmula «como se pintan» (Ruano y Allen 1994, 306).

Esta pieza teatral generó una anécdota más en relación con la censura en el siglo XVIII. En este caso refleja un exceso de celo por parte del denunciante. Leemos en un expediente del AHN (Inq., Leg. 4460, exp. 3) que Ángel de Acosta y Galvano pide que se mande recoger la comedia¹² y promete escribir él otra con un personaje más ajustado al verdadero san Benito de Palermo. Esta denuncia fue enviada a Francisco Izquierdo que contestó diciendo que la comedia no tenía ningún problema y sí que lo tenía la denuncia del señor Acosta, pues llega a afirmar que san Benito de Palermo no cometió siquiera pecado venial. Es también digno de mencionar que Francisco Izquierdo comparó la comedia con la biografía del santo escrita por Pedro de Mataplana. Tal y como hemos visto con los monarcas, también con los santos se busca la concordancia con la verdad histórica.

La última pieza que se trata en este estudio, *Los tres portentos de Dios*¹³, dramatiza las conversiones portentosas de santa Magdalena, san Dimas y san Pablo y las «relaciones entre los susodichos santos» (Vega 1993, 489-490). El problemático argumento de la comedia es francamente heterodoxo:

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 2012, 396).

En el AHN se encontró una suelta del siglo XVII (4.º, 32 pp. sin núm., s.a.), titulada *Los tres portentos de Dios*. El título de la comedia en las notas de censura y en el expediente inquisitorial, *Los tres portentos del cielo*, está extraído de los últimos versos de la comedia: «Éstos son / los tres portentos del cielo, / los tres prodigios de Dios». Simón Díaz (1947) y Paz y Melia (1947, 83-84) atendieron al expediente de calificación que se le abrió en Valladolid en noviembre de 1658. Granja (2006, 445 ss.) ha arrojado algún nuevo dato adicional. Roldán llamó la atención sobre la censura de *Los tres portentos de Dios* por la siguiente causa:

¹² Se refiere a esta comedia con el título *El negro del mejor amo* y atribuida a Mira de Amescua, pero como se ha demostrado en González (2013, 414) la pieza anterior es *El negro del Serafín* y debe atribuirse a Luis Vélez.

¹³ Tenemos noticia de varios ejemplares de dos ediciones del siglo XVII (BNE, T-12801; BITB, 58.267; London Library, P953-7) y de tres sueltas sevillanas del siglo XVIII (Leefdael, Imprenta Real, Pedro José Díaz).

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 conuersion de los Santos. Si esto no hace disonancia, por lo demás puede correr» (Roldán 1991, 73, n. 46).

A pesar de la discrepancia entre los censores, que por otra parte eran comunes, el resultado fue que el Estado, a través de su rama inquisitorial (Close 2003, 273), acabó prohibiéndola *in totum*, por lo que debían recogerse los ejemplares publicados y no conceder licencias de representación. La firma de los censores dominicos fray Bartolomé Díaz y fray Francisco de Tapia venía precedida por el siguiente texto:

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. Éste 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.

Mientras que en el expediente de calificación de los franciscanos fray Matías de Sobremonte y fray Juan de Villamar se puede leer el siguiente informe:

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 excurso 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.

Finalmente quedó dictaminado en el expediente que no se representase por estos motivos: las inapropiadas declaraciones amorosas del personaje san Pablo a la Magdalena, la crueldad del de Tarso con Lázaro y con el hijo de la viuda de Naín y los disparatados parlamentos de 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» (Granja 2006, 444).

CONCLUSIONES

El fenómeno de la censura de los personajes dramáticos que representan a personas históricas a partir del teatro de Luis Vélez nos ofrece tres conclusiones. En primer lugar, la censura dramática no tiene en consideración el contexto, la circunstancia, ni la concreción de los hechos que caracterizan a los personajes. Así lo hemos visto en el tratamiento del personaje de don Lope de Figueroa en *El Águila del Agua* y en los arcángeles en *El negro del Serafín*.

También se observa que la mayor preocupación por parte de los órganos censores es la influencia que puede ejercer un personaje en el pueblo. La censura actúa según la división en tres grupos que hacemos de los personajes (civiles, poderosos, religiosos) de la siguiente manera: en el personaje civil por el mal ejemplo que puede dar al vulgo; en los personajes de la nobleza y realza por la falta de reconocimiento de autoridad y dignidad de personas históricas y posible ofensa a quien se relaciona con ellos en la actualidad; en los personajes sagrados por el relajamiento del respeto hacia lo relacionado con Dios.

Por último, los censores manifestaban cierto interés estético. Daban indicaciones para aclarar la definición de los personajes o para señalar una errata en la aparición de determinado personaje o en la corrección del nombre de personajes intervinientes. Por lo que nos encontramos con censuras que no son de carácter eliminatorio sino clarificativo. El censor participaba como lector atento y crítico escénico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcalá Galve, Ángel. 2001. *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Alviti, Roberta. 2006. *I manoscritti autografi delle commedie del 'Siglo de Oro' scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Florencia: Alinea.
- Bolaños Donoso, Piedad. 2017. «En el subgénero de comedias de validos y privanzas: *También tiene el sol menguante*, de tres ingenios». En *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, editado por Juan Matas Caballero, 81-91. Valladolid: Universidad.

- Cantero García, Víctor. 2002. «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* 32-96, 63-90.
- Close, Anthony J. 2003. «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro, II». *Bulletin Hispanique*. 105-2, 271-301.
- Díez Borque, José María. 1996. «Teatro del poder en la España del siglo XVI: la imagen del Emperador Carlos V». En *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, editado por J. M.^a Díez Borque, 229-257. Barcelona: Oro Viejo.
- Florit Durán, Francisco. 2017. «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro». En *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, editado por Jaume Garau, 21-46. Nueva York: IDEA.
- García González, Almudena, ed. 2015. *El catalán Serrallonga*, de Antonio Coello, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- González Cañal, Rafael. 2019. «La censura del teatro de Rojas Zorrilla». *Talia. Revista de estudios teatrales* 1, 111-134. <https://dx.doi.org/10.5209/TRET.63219>
- González Martínez, Javier J. 2010. «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*, editado por Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, 563-571. Valladolid: Olmedo Clásico – Universidad de Valladolid, 563-571.
- González Martínez, Javier J. 2012. «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro de mejor amo*». *Castilla* 3, 403-417.
- González Martínez, Javier J. 2013. «Una autoría a partir de una censura». En *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, editado por Emilia Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, 409-426. Puebla: El Colegio de Puebla.
- González Martínez, Javier J. 2019. «La censura escénica y literaria del teatro de Luis Vélez de Guevara». *Talia. Revista de estudios teatrales* 1, 67-86. <https://doi.org/10.5209/TRET.63217>
- González Palencia, Ángel, ed. 1942. *Noticias de Madrid (1621-1627)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.
- Granja, Agustín de la. 2006. «Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)». En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, 435-448. Tolouse: PUM – Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.
- Mackenzie, Ann L. 1993. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Madroñal Durán, Abraham. 2006. «Un documento inédito relacionado con la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*». En *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, editado por Agustín de la Granja, VI, 680. Granada: Universidad.
- Paz y Melia, Antonio. 1947. *Papeles de Inquisición. Catálogos y extractos*. 2ª ed. de Ramón Paz. Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional.
- Peale, George y William R. Manson, eds. 2002. *La mayor desgracia de Carlos Quinto* de Luis Vélez de Guevara. Newark: Juan de la Cuesta.
- Peale, George, ed. 2003. *El Águila del Agua* de Luis Vélez de Guevara. Newark: Juan de la Cuesta.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. 2012. «San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara». En *La Biblia en el teatro español*,

- editado por Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, 395-402. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo-Fundación San Millán de la Cogolla.
- Roldán Pérez, Antonio. 1991. «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación». *Revista de la Inquisición* 1, 63-103.
- Ruano de la Haza, José María. 1989. «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, editado por Francisco Mundi Pedret *et alii*, 201-229. Barcelona: PPU.
- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen. 1994. *Teatros comerciales en el siglo XVII y La escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Jiménez, Raquel. 2018. «Luis Vélez de Guevara y la contrarreforma: *La cristianísima Lis*». *eHumanista*. 39, 522-540.
- Simón Díaz, José. 1947. «La Inquisición prohíbe *Los tres portentos del cielo* de Vélez de Guevara». *Aportación Documental para la Erudición Española. Documentos para la Historia de la Literatura Española. Primera serie. Revista Bibliográfica y Documental*, suplemento n.º 2, 3-4. Madrid: CSIC.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. 2017. «“Por tocar la historia que toca”: censura e Historia en el teatro clásico». *Cuadernos de Teatro Clásico* (ejemplar dedicado a: *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, ed. Rafael González Cañal) 32, 367
- Urzáiz Tortajada, Héctor. 2019. «La censura del teatro clásico español». *Talia. Revista de estudios teatrales* 1, 1-8.
- Urzáiz Tortajada, Héctor *et al.* Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. CLEMIT. <http://clemit.uv.es/consulta/>. Consulta: 28-03-2020
- Vega García-Luengos, Germán. 1993. «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara». En *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, I, 469-490. Madrid: UNED.

Fecha de recepción: 2 de julio de 2020.

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2020.

