



La censura del teatro clásico español¹

The censorship of Spanish classical theater

Héctor Urzáiz Tortajada*

Vayan estas páginas a modo de presentación de una colección de artículos dedicados al estudio de la censura del teatro español del Siglo de Oro, un proyecto auspiciado desde el grupo de investigación CLEMIT (“Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales”), que dirigimos desde hace unos años en la Universidad de Valladolid (<http://www.clemit.es/>). Con esta monografía queremos plantear un acercamiento global, casi panorámico, a la censura del teatro español de los Siglos de Oro a través del estudio, detallado en una serie de siete artículos, de los efectos de la censura sobre la obra de los tres grandes dramaturgos del periodo (Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca), de tres de los más prolíficos y significativos autores de los que escribieron al calor o a imitación de los anteriores (Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Moreto) y de un par de dramaturgos menores cuya obra, sin embargo, reviste particular interés desde el punto de vista de la censura, en la medida en que se trata de escritores judeoconversos (Godínez y Enríquez Gómez) cuyas biografías están salpicadas de importantes episodios de persecución religiosa que afectaron a sus respectivas trayectorias teatrales.

La elección de los nombres de Lope, Tirso y Calderón para dedicarle a cada uno de ellos un estudio específico se justifica por sí misma, dado que a nadie se le escapa que se trata de tres dramaturgos de importancia excepcional, que además fueron muy prolíficos, crearon escuela, tuvieron una legión de epígonos (y algunos detractores) y conocieron muy de cerca los efectos de la represión censoria por motivos literarios y teatrales, particularmente Tirso de Molina, incluso siendo todos ellos miembros del clero y alguno hasta familiar de la Inquisición. Se han acercado a los detalles de este asunto destacados especialistas en las obras de Lope (Marco Presotto), Tirso (Miguel Zugasti y Margaret Greer) y Calderón (Germán Vega).

Por su parte, la elección de tres dramaturgos de segunda categoría como Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Moreto entre los otros varios que podrían haberse escogido, se debe al hecho de que los tres vienen siendo estudiados a fondo desde hace años y gozan en la actualidad de una edición crítica de la mayor parte de sus obras, lo cual permite acceder a textos rigurosos y asentar conclusiones más fiables acerca de los efectos de la censura sobre ellos. Los responsables principales de los proyectos editoriales de las obras de Moreto y Rojas Zorrilla (María Luisa Lobato y

* Universidad de Valladolid.

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).

Rafael González Cañal, respectivamente) contribuyen en esta monografía con sendos trabajos acerca de la censura del teatro de “sus” dramaturgos. En cuanto a Vélez de Guevara, se ocupa de él Javier González, uno de los más activos miembros del proyecto editorial que edita sus obras e investigador miembro del CLEMIT, experto en la censura del teatro del dramaturgo ecijano. También ha pertenecido a CLEMIT la profesora Gema Cienfuegos, quien aborda la censura de las obras teatrales de Godínez y Enríquez Gómez.

El profesor González Martínez es el único de los colaboradores en esta monografía que pertenece en la actualidad al grupo CLEMIT, ya que hemos pretendido que fueran preferentemente investigadores ajenos a nuestro proyecto quienes comentaran los casos que les parecieran más llamativos y ofrecieran su propio punto de vista acerca del alcance de la censura, ahora que están ya fácilmente disponibles en nuestra base de datos en internet los datos que permiten opinar con conocimiento de causa (www.buscador.clemit.es)².

Para la historia de la censura teatral en España habría que remontarse a mediados del siglo XVI, momento en que el Santo Oficio de la Inquisición situó el género dramático en el punto de mira de sus preocupaciones esenciales dentro del ámbito literario merced a la publicación, en 1559, del *Índice de libros prohibidos* preparado por el Inquisidor General, Fernando de Valdés y Salas, donde se incluyeron muchas obras y autores teatrales.

En este sentido, compartimos plenamente la opinión de Ángel Alcalá, quien recogía una hipótesis que había lanzado tiempo antes Edward Wilson, gran conocedor de la censura teatral áurea:

Como insinúa un notable hispanista inglés, “las razones concretas por las que muchas de ellas fueron prohibidas no aparecen claras, pero después de 1559 este Índice [el de Valdés] tuvo que obligar a los dramaturgos a escribir prestando mucha más atención a la doctrina y al decoro de lo que había sido necesario antes de que se publicara”. Esta atención debía dirigirse a dos fines paralelos: a practicar una obligada autocensura [...] y en el caso del teatro, a procurar temas y modos de exponerlos que no hirieran las susceptibilidades de ninguno de los dos órganos con jurisdicción para censurar: el Consejo de Castilla para la licencia de impresión y representación, y el Santo Oficio para la ideología y la circulación. No es arbitrario pensar que la prohibición de lo más importante del teatro renacentista moviera a los iniciadores de la «comedia nacional» Juan de la Cueva y luego Lope de Vega a dar nuevo rumbo al teatro dramatizando temas históricos y legendarios, entre otros, y eludiendo a la vez en lo posible el hábito de sátira del teatro renacentista. Es una hipótesis de trabajo que en esa doble necesidad halla cierta explicación. (pp. 105-106)

Este es un asunto crucial, pero desborda los límites cronológicos que se nos plantean. Cifrándonos al periodo de mayor desarrollo del teatro áureo, objetivo de esta

² Esta base de datos ha migrado recientemente a una nueva plataforma de la Universidad de Valencia (ASODAT) donde se asociará con las de otros grupos de investigación que trabajan sobre el teatro español del Siglo de Oro <http://clemit.uv.es/consulta/>.

monografía, somos de la opinión de que otro momento clave en la historia de la censura teatral española tuvo lugar a finales del siglo XVI, coincidiendo con el nacimiento, desarrollo y auge de la Comedia Nueva.

Esta fórmula teatral, identificable con la trayectoria dramática de Lope de Vega, surgió con unos parámetros creativos que, en nuestra opinión, fueron modificados por la aparición de una serie de instituciones y procedimientos para la censura del teatro que lastraron en cierto modo su vuelo. Entre la muerte de Felipe II en 1598 y la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope en 1609, se dieron una serie de acontecimientos (cierre de los corrales, promulgación de las Ordenanzas Primeras del Teatro, prohibición inquisitorial de alguna comedia, suspensión de las licencias de publicación de libros) que disminuyeron la libertad expresiva, el potencial crítico y la capacidad satírica del teatro.

Por ello, el punto de partida del recorrido cronológico que plantea esta monografía no es Lope de Vega solo por su importancia histórica, sino porque su trayectoria teatral representa muy bien, quizá como ninguna, la incidencia de la censura sobre la llamada Comedia Española.

Al tema, pues, de “El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)” dedica su artículo el profesor Marco Presotto (Universidad de Bolonia), quien ya con anterioridad había publicado algunos importantes trabajos sobre la censura del teatro del Siglo de Oro. Presotto sitúa el asunto de la censura de las comedias de Lope en el contexto del sistema comercial del teatro de la época y en la constante actividad de autopromoción desarrollada por el dramaturgo en el camino de su profesionalización como escritor. En este sentido, plantea una importante premisa que no siempre se tiene suficientemente en cuenta: “La falta de aprobación de una obra presentada ante las autoridades o la suspensión de su representación significaban directamente la interrupción de una actividad comercial que iba a perjudicar una cantidad muy amplia y variada de categorías profesionales”.

Se analizan en el artículo de Presotto casos como los de la comedia sobre la conversión de San Agustín (*El divino africano*) que la Inquisición le prohibió a Lope de Vega en 1608, *El blasón de los Chaves de Villaba* (en cuya censura se reflejan ciertos conflictos de política internacional); *La bella malmaridada* y *El perseguido* (obras de un Lope joven, con un gusto por la comicidad grosera que luego le iría puliendo la censura); *El amigo por fuerza* y otras comedias donde se le prohibió la divinización de la mujer; o la más que probable censura sufrida por *El niño inocente de La Guardia*. Propone este lopista una tipología de la intervención censoria a partir de las principales líneas de actuación de los examinadores sobre la toponimia, los nombres propios de los personajes, el registro lingüístico usado en las escenas cómicas o el decoro en la declamación, el vestuario y la interpretación.

Otro asunto muy interesante abordado por Marco Presotto es el de la reescritura con carácter autocensorio en obras de Lope como *La buena guarda*, una comedia con sesgo hagiográfico que conoció dos versiones con cambios muy significativos (la otra es la titulada *La encomienda bien guardada*).

También es muy llamativo, y aquí hablamos ya de una de las cumbres del teatro español del Siglo de Oro, el caso de *El castigo sin venganza*, con un doble final marcado por unas diferencias textuales que cabe interpretar desde el prisma de la censura. Y muy célebre es también *La dama boba*, que presenta asimismo una cierta incidencia de la censura (o la autocensura).

Desconocida, pero no menos interesante desde el punto de vista de la censura, es la obra perdida de Lope sobre *La batalla y muerte del rey de Suecia* (título tentativo), un encargo político que al parecer no salió como se esperaba, por cambiar la suerte de los protagonistas, y la obra fue prohibida. Véase, en este sentido, lo que le ocurrió a Calderón de la Barca con otra comedia por encargo político que corrió suerte pareja, un caso del que habla en este mismo volumen Germán Vega.

En la estela de Lope de Vega cabe situar el teatro de Tirso de Molina, el otro gran dramaturgo de este periodo, cuya biografía está realmente presidida por la censura teatral extrema, ya que en determinado momento recibió la prohibición de escribir comedias de temática profana y fue castigado con diferentes destierros a causa de las que ya había escrito.

A Tirso dedican su artículo los profesores Miguel Zugasti (Universidad de Navarra) y Margaret Greer (Duke University). El trabajo, titulado “Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de *La santa Juana* (1613), de Tirso de Molina”, no aborda en este caso una visión panorámica de la censura en el teatro del mercedario, sino que se centra en un caso concreto de particular interés.

De Tirso de Molina no se conservan muchos manuscritos con censura, motivo por el que resultaba más interesante en esta ocasión centrarse en una sola obra, que en realidad fue compuesta en forma de trilogía dramática. Y hay que señalar que se trata de uno de los casos de censura teatral más apasionantes de todo el Siglo de Oro, lo cual es mucho decir. Despunta *La Santa Juana* por muchos aspectos de interés, empezando por el hecho de que la obra se ha conservado de puño y letra de Tirso. Pero la intervención de una tropa de censores sobre el texto de la comedia hace de esta trilogía hagiográfica sobre la santa Juana Vázquez Gutiérrez una pieza casi única. Por otra parte, el trasfondo de la censura de esta comedia en tres partes tiene que ver con la intervención del Santo Oficio de la Inquisición contra el libro biográfico de fray Antonio Daza en que Tirso se basó para construir su argumento.

El caso de *La Santa Juana* en realidad era ya conocido, gracias precisamente a los profesores Greer y Zugasti, entre otros varios investigadores que han escudriñado sus muchas incógnitas: sin entrar en detalles, solo dos de las tres partes de la trilogía conservadas de forma manuscrita (la 1ª y la 3ª) están en códices autógrafos, fechados en 1613 y 1614; la 2ª parte no es de mano de Tirso. Y, además, a la hora de imprimirlas en el correspondiente libro de comedias del mercedario (1636), sorprendentemente se incluyeron las partes 1ª y 2ª, no así la 3ª, y en versiones sensiblemente distintas.

Zugasti y Greer someten a un minucioso análisis el manuscrito de la primera parte de *La Santa Juana*, desentrañando el contenido de una serie de pasajes que habían sido censurados pero cuyo texto se había convertido intencionadamente en ilegible. Usando modernas herramientas de fotografía y escaneo, estos investigadores nos ilustran acerca de los procedimientos de la censura, la respuesta que dio Tirso a sus examinadores, las intervenciones de otras manos (seguramente vinculadas al personal de una compañía teatral), etc.

Coetáneo de Tirso de Molina y alineado también con la fórmula de Lope de Vega (a quien casi igualó, al decir de algunos, en su éxito teatral), Luis Vélez de Guevara fue uno de los dramaturgos más prolíficos del periodo, y los manuscritos de sus obras dejan buenas muestras de los efectos de la censura teatral. Los estudia en este

caso Javier González Martínez (Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León) en “La censura escénica y literaria del teatro de Vélez de Guevara”, un trabajo donde analiza quince comedias del escritor ecijano que presentan diferente grado de censura, algunos ya conocidos y otros más novedosos, como *La cristianísima lis*, y *azote de la herejía*.

El corpus analizado por González Martínez contempla obras aquejadas por diversos procesos de censura: la autocensura por parte del poeta o de un *autor de comedias* (*La serrana de la Vera*, *La ninfa del cielo*); la solicitud de prohibición (*El negro del serafín*); la prohibición del impreso (*El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*); la licencia de representación con condiciones (*La mayor desgracia de Carlos Quinto*); o la prohibición de representación (*El catalán Serrallonga*, *Los tres portentos de Dios*). Interés particular presentan los casos de *El Águila del Agua* y *También tiene el sol menguante*.

Como ya hemos anticipado, de Pedro Calderón de la Barca se ocupa Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Su artículo sobre “Calderón y la censura” se divide en tres bloques temáticos principales: la autocensura, las censuras para representación y las aprobaciones de los impresos teatrales (particularmente las *partes de comedias* de Calderón, con algunas notas de la censura tan interesantes como la de la *Verdadera Quinta Parte*, a cargo del Padre Guerra).

Se apoya Vega en el repertorio de obras calderonianas analizadas en la base de datos CLEMIT pero aporta de su cosecha el comentario de algunos otros casos menos conocidos o ausentes de esa herramienta digital. Por ejemplo, propone la adición al catálogo CLEMIT del auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro* o de la comedia *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, en la que parecen haber operado ciertos procedimientos de autocensura. Vega considera la autocensura (detectada en otras obras de Calderón tan emblemáticas como *La vida es sueño* o *La devoción de la cruz*) «el primer sistema de intervención, y el más poderoso e infranqueable» en una época de tan fuerte control como el siglo XVII. Y destaca también el papel que jugaban para la autocensura las relaciones de dependencia y mecenazgo de los dramaturgos respecto de las instituciones, casas y señores que les proporcionaban los medios de supervivencia y prestigio.

Muy curioso resulta el comentario que hizo Bances Candamo (quien sucediera a Calderón como dramaturgo de cámara) acerca de la voluntad de don Pedro de retirar por completo de la circulación y desvincular de su nombre alguna obra como *Las tres justicias en una* al considerarla escandalosa a causa, al parecer, de ciertos escrúpulos morales que al final de su vida le llevaron a repudiar no pocos títulos suyos: *El perdón castiga más* sería otro ejemplo de esta autocensura extrema.

Germán Vega pone también el énfasis en la censura recibida por algunas obras calderonianas por motivos políticos, circunstancia menos frecuente en el siglo XVII que la que tenía que ver con cuestiones morales o doctrinales (cuyo ejemplo máximo es el conocido caso del auto sacramental *Las órdenes militares*, vetado por la Inquisición a causa de su contenido teológico y doctrinal). Parece que fueron razones de estado las que incidieron en el interesante caso de la comedia dedicada por Calderón a cantar las hazañas militares del duque de Frislán, caído después en desgracia (y, con él, la pieza calderoniana, prohibida y rehecha después en *El prodigio de Alemania*).

Entre las curiosidades censorias comentadas en el artículo de Vega llaman también la atención el papel de censor de sí mismo que hizo Calderón en algún caso

(como el manuscrito de representación de su comedia *El gran príncipe de Fez*), las discrepancias entre censores suscitadas por su comedia *El galán fantasma* o los incidentes generados por los ataques personales a Paravicino en *El príncipe constante*. Y, cómo no, la tarea de Calderón como censor de obras teatrales ajenas, cosa que también hizo, aunque no en demasía: la *Quinta Parte* de Tirso, la *Primera* de Matos Fragoso, las *Obras varias* de Cáncer, las de Salazar y Torres, y algunas partes de la serie de *Escogidas*.

Uno de los dramaturgos más importantes de la escuela calderoniana, y colaborador de hecho del propio Calderón, fue Francisco de Rojas Zorrilla, uno de los más interesantes, por cierto, desde el punto de vista de la censura: sus comedias, de una gran desenvoltura y no poco picante, fueron bastante castigadas por los examinadores ya en el siglo XVII.

En este caso es Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha), el encargado de analizar, en “La censura del teatro de Rojas Zorrilla”, la revisión recibida por las comedias de este dramaturgo de que se tiene constancia manuscrita. El profesor González Cañal divide su estudio en dos grandes secciones cronológicas marcadas por el hecho de que fueran censuras hechas en vida del dramaturgo (*Peligrar en los remedios*, *Nuestra Señora de Atocha* o la colaborada *La más hidalga hermosura*) o cuando ya había muerto. En este último grupo destacan las también colaboradas *El pleito del Demonio con la Virgen* (supuestamente prohibida *in totum* por la Inquisición, aunque solo se ha constatado una censura parcial) y *También tiene el sol menguante* (un caso de censura muy interesante, ya que la comedia no recibió licencia de representación), así como otras de autoría única de Rojas Zorrilla, como *Abrir el ojo*, *No hay amigo para amigo*, *Lo que son mujeres*, *Los áspides de Cleopatra* (de cuya censura aporta González Cañal abundante información inédita) u *Obligados y ofendidos* (con datos de censura igualmente desconocidos hasta ahora). Finalmente, se dedica atención también en este trabajo a la censura dieciochesca de las obras de Rojas Zorrilla, donde destacan los casos de *El profeta falso Mahoma* y *El pleito que puso al Diablo el cura de Madrilejos*.

Otro de los dramaturgos más destacados de esta generación fue Agustín Moreto, de cuyas obras han quedado algunas censuras muy interesantes. En el caso de Moreto, la principal especialista en su obra, la profesora María Luisa Lobato (Universidad de Burgos), ha optado por contrastar la censura de sus comedias en el siglo XVII, que ya había sido estudiada, con la que sufrieron los mismos textos en los siglos XVIII y XIX, lo cual aporta una interesante visión panorámica de la acción de la censura teatral en España; ejemplos de ello serían comedias como *El príncipe perseguido*, *El rey Enrique el Enfermo*, *La mejor luna africana* o *La adúltera penitente*.

“Entre ética y estética: la censura del teatro de Moreto” parte de un trabajo previo (2013) de Gema Cienfuegos y quien firma estas líneas acerca de la censura del teatro de Moreto durante el siglo XVII, al que añade un factor de actualización tanto del corpus de este dramaturgo como de los casos de censura que todavía no estaban contemplados allí: *Lo que puede la aprehensión*, *Los mártires de Madrid* (ambas presentes en la base de datos en línea del CLEMIT) y *Trampa adelante*.

Pero este artículo pone el énfasis en lo ocurrido tiempo después con el examen de las comedias de Moreto, dividiendo el corpus entre las obras escritas por él en solitario y las que preparó en colaboración con otros dramaturgos. La investigación de la profesora Lobato se ha llevado a cabo sobre un nutrido número de manuscritos

teatrales pertenecientes a la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con interesantes resultados (incluso con censuras “más estéticas que éticas”). Destacan casos como *El lindo don Diego*, una de las comedias más celebradas de Moreto, que presenta distintos finales, aunque en muchos casos no se pueda saber si las supresiones textuales se deben a la censura o a miembros de alguna compañía teatral.

Más allá de todos estos grandes nombres del teatro español del Siglo de Oro (Lope, Tirso, Calderón, Vélez, Rojas y Moreto), hay muchos otros dramaturgos menores con obras censuradas que sin duda podrían ser objeto de estudio. De hecho, a menudo encontramos en algunas obras poco o nada conocidas de estos ingenios de segunda fila ejemplos de más interés para conocer la censura teatral que en los títulos y autores consagrados.

Como testimonio de la incidencia de la censura sobre la obra de todos esos dramaturgos que no integran el canon de excelencia nos pareció oportuno elegir a dos autores de ascendencia judeoconversa que tuvieron problemas con el Santo Oficio, Felipe Godínez (1585-1659) y Antonio Enríquez Gómez (1600-1663). Por razones obvias, las comedias de estos dramaturgos fueron objeto de estudio especialmente cuidadoso por parte de la censura teatral, a diferentes niveles (religioso, político e inquisitorial) y tanto en el siglo XVII como en el XVIII, cuando algunas obras suyas se incluyeron en el *Índice de libros prohibidos*.

El artículo de Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid), “Dos autores judeoconversos frente a la censura: Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez”, parte de algunos casos ya publicados por investigadores del grupo CLEMIT, al que ella misma ha pertenecido, pero indaga también en otros que estaban pendientes de estudio. Es este último el caso de *Santa Táez* y *El médico pintor, San Lucas*, ambas de Enríquez Gómez. En un manuscrito de la *Santa Táez* se anotan numerosísimas censuras entre 1667 y 1733 (66 años, un raro ejemplo de perdurabilidad de un manuscrito de representación), muy vigilantes todas ellas de “la graciosidad”, es decir, del personaje gracioso de Balandrán, el alivio cómico de esta comedia hagiográfica. La materia religiosa es también, claro, el nutriente principal de *El médico pintor, San Lucas*, cuyos testimonios críticos nos permiten observar el fenómeno de la censura teatral de una pieza áurea tanto en la época en que fue escrita como en el siglo XVIII (cuando intervino la Inquisición).

Otros casos de censura de obras teatrales repasados por Cienfuegos a partir de estudios anteriores de otros investigadores son los de *La conversión de la Magdalena*, *Las misas de San Vicente Ferrer*, *La presumida y la hermosa* y el entremés *El alcalde de Mairena*, censurado en el siglo XVIII.

Una panorámica, pues, amplia y rica la ofrecida por esta monografía, que ilustra muy bien acerca de los efectos de la censura sobre el teatro del Siglo de Oro y que ha de tomarse en cierto modo como un punto de partida, pues las tareas en curso de CLEMIT abren nuevas vías prospectivas de investigación de esta materia tan curiosa, importante y desconocida.

Cumple, pues, agradecer encarecidamente a los profesores Presotto, Zugasti, Greer, Vega, Lobato, González Cañal, Cienfuegos y González Martínez su buena disposición inicial para aceptar el encargo de esta monografía y las excelentes aportaciones en que se ha concretado su colaboración con CLEMIT. Agradecemos asimis-

mo al Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense la invitación para comparecer en las páginas de la neonata *Talia. Revista de estudios teatrales*, colaboración posibilitada materialmente por sus responsables, los profesores Javier Huerta Calvo y Diego Santos Sánchez, con la valiosa colaboración de mi compañero en la Universidad de Valladolid Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer.

Valladolid, 31 de enero de 2019