

Mathilde Albisson (ed.)

# Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII



STUDIEN ZU DEN ROMANISCHEN LITERATUREN UND KULTUREN  
STUDIES ON ROMANCE LITERATURES AND CULTURES

**Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.

Ilustración de cubierta: Francisco de Goya, “Contra el bien general” (1814-1815), serie *Los Desastres de la Guerra*, núm. 71. Madrid, Real Academia de Nobles Artes de San Fernando Calcografía Nacional, 1863, 1ª ed.

La publicación de este volumen colectivo forma parte de las tareas científicas vinculadas al proyecto “Los límites del disenso. La política expurgatoria de la Monarquía Hispánica” (PGC2018-096610), con sede en la Universidad Autónoma de Barcelona, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

**SR** Seminario de  
**Estudios**  
sobre el Renacimiento



ISSN 2511-9753

ISBN 978-2-87574-448-7 (Print) · E-ISBN 978-2-87574-449-4 (E-PDF)  
E-ISBN 978-2-87574-450-0 (EPUB) · DOI 10.3726/b18989

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Berlin 2022  
All rights reserved.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

All parts of this publication are protected by copyright. Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

This publication has been peer reviewed.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Índice

*Mathilde Albisson*

Introducción. Los agentes de la censura en la España  
de los siglos XVI y XVII ..... 7

## PRIMERA PARTE: LOS TEÓRICOS DE LA CENSURA

*María José Vega*

El laboratorio dogmático. La teoría de la censura y los comentarios  
de la *Summa Theologica* entre los siglos XVI y XVII ..... 21

*Cesc Esteve*

El teórico de la historia como agente censor: Melchor Cano, *De locis  
theologicis*, XI ..... 49

*Jimena Gamba Corradine*

El *Memorial* de Diego de Álvarez (c. 1608–1611): tejido y construcción  
del índice de Sandoval y Rojas ..... 75

## SEGUNDA PARTE: LOS ACTORES DE LA CENSURA OFICIAL

*Rafael M. García Pérez*

La censura civil del Consejo Real de Castilla, 1502–1558. Censores,  
examen de libros, pareceres y calificaciones ..... 105

*Mathilde Albisson*

Los calificadores del Tribunal de la Inquisición española y la censura  
de libros (siglos XVI y XVII) ..... 149

*Gema Cienfuegos Antelo*

Arte y oficio del dramaturgo censor Francisco de Avellaneda ..... 189

*Claire Bouvier*

“Obedecer y negociar”: un método jesuita. El proceso censorio de la *Vida*  
de Diego Laínez (1594) compuesta por Pedro de Ribadeneyra ..... 225

**TERCERA PARTE: LOS CENSORES LITERARIOS***Álvaro Bustos*

La vida de María Magdalena en la España de los Reyes Católicos: entre devoción, traducción y censura ..... 257

*Reyes Coll-Tellechea*

La censura y edición de *Lazarillo y Propalladia* (1573) de Juan López de Velasco y su impacto en el desarrollo de la novela picaresca y la comedia nueva ..... 281

*Javier Burguillo*

El éxito editorial del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas frente al control de la literatura hagiográfica después de Trento ..... 303

*Anne Cayuela*

Mudanzas y censuras: *La dama boba* de las tablas al pliego ..... 341

# Arte y oficio del dramaturgo censor Francisco de Avellaneda<sup>1</sup>

GEMA CIENFUEGOS ANTELO

Universidad de Valladolid

Instituto del Teatro de Madrid (Universidad Complutense de Madrid)

## BIO-BIBLIOGRAFÍA DE AVELLANEDA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Revisar el estado de la cuestión en torno a la figura y la obra de Francisco de Avellaneda sigue pasando por el hallazgo de referencias y vestigios literarios contenidos en el vastísimo legado bibliográfico de manuscritos teatrales e impresos de todo género, que dan testimonio de la febril actividad literaria que ocupaba (y entretenía) al nutrido gremio de poetas y dramaturgos que convivieron en el Madrid del siglo XVII. Gracias a las herramientas tecnológicas que se han venido desarrollando en los últimos años, tales hallazgos cuentan hoy con métodos de análisis que permiten relacionar la información de manera más concluyente, dispensando un margen menor a la especulación.

Tras el infructuoso expurgo de los depósitos documentales en nuestras primeras indagaciones sobre Avellaneda<sup>2</sup>, realizamos una puesta al día de su trayectoria como dramaturgo cotejando las noticias de representación que habíamos obtenido de la edición de su corpus teatral breve y del estudio posterior de sus comedias, en su mayoría colaboradas, a través de las herramientas digitales puestas a disposición de la investigación teatral por el Grupo DICAT<sup>3</sup>: el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* y la “Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM”. *Las comedias y sus representantes*. El trabajo con estas bases corroboró más de una hipótesis sobre los contextos de representación de ciertas piezas menores y, también, logramos vincular algunas de estas a las comedias que acompañaron. Un ejemplo: la *Loa por papeles* sirvió de preámbulo a la titulada *Lazarillo de Tormes*, escrita entre seis incógnitos colaboradores; poco más se pudo inferir de la edición del texto, sin embargo, gracias a las mencionadas bases de datos logramos ubicar la representación de ambas obras ante los reyes el 10 de febrero de 1657 e identificar las compañías a las que pertenecían los actores que las ejecutaron, una agrupación mixta procedente de los elencos de Pedro de la Rosa, Diego de Osorio y Francisco García, apodado “el Pupilo”<sup>4</sup>.

El análisis de los datos agregados nos ha permitido también ordenar la producción teatral de Avellaneda en etapas, según las relaciones que el dramaturgo estableció con los autores de comedias que representaron en el Madrid coetáneo: durante la década de 1650, dichos autores fueron habitualmente Diego de Osorio, Sebastián de Prado, Bartolomé Romero y Pedro de la Rosa, en cuyas compañías se encontraban algunos de los cómicos predilectos de palacio, como Mariana y Luisa Romero, Mariana de Borja (La Borja), María

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el actual proyecto CLEMIT, de cuyo equipo formamos parte: CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2019-104045GB-C52).

<sup>2</sup> Cienfuegos Antelo (2006).

<sup>3</sup> Fundado por Teresa Ferrer Valls en la Universitat de València. URL: <https://dicat.uv.es/>

<sup>4</sup> Cienfuegos Antelo (2014a).

de Quiñones, Bernarda Ramírez y Cosme Pérez (Juan Rana), que aparecen en los elencos de la *Loa por papeles* ya mencionada, el entremés *La portería de las damas* (1657), la comedia *Volverse el rayo en laurel o seguir a Dios por María* (1657) así como *Lo que es Madrid*, *El médico de amor*, *El tabaco* y *Quién me compra escarpines*, piezas breves que se representaron en los corrales madrileños entre 1658 y 1659. Sin embargo, a partir de 1660, de quien recibe encargos nuestro dramaturgo es del autor Antonio Vázquez de Escamilla, cuya compañía encontramos a menudo agrupada con la de José Carrillo o Sebastián de Prado por aquellos años<sup>5</sup>; así pues, este famoso comediante cordobés, padre de la también célebre actriz y autora de comedias Manuela de Escamilla, fue quien llevó a las tablas las colaboradas *La Corte en el valle* (1660) y *Solo el piadoso es mi hijo* (1661), el entremés *El hidalgo de La Membrilla* (1662, representado junto a *El Faetón* de Calderón), y *La hija del doctor*, *El plenipapelier*, *La visita del mundo*, *El titeretier*, *Las naciones* y la *Loa a los años de Su Alteza* (probablemente con la comedia *Hacer fineza el desaire*, de Diego Calleja), piezas todas ellas compuestas para las fiestas palaciegas que tuvieron lugar en distintas celebraciones de 1663. Tras ese año, se da un lapsus en la producción de Avellaneda que viene a coincidir poco más o menos con el periodo de luto en palacio y el cierre de los teatros por la muerte de Felipe IV en 1665; el dramaturgo retomará la actividad en 1669, de nuevo con Escamilla, representando sus últimas piezas conocidas: la colaborada, *Vida, muerte y colocación de san Isidro* y, seis años después, como honroso colofón de una irregular carrera dramática, la zarzuela mitológica *El templo de Palas* y las piezas breves que la acompañaron: la loa *La flor del sol*, el entremés *El triunfo del vellocino* y la mojiganga *El mundi noví*<sup>6</sup>.

Por su parte, el proyecto Manos Teatrales, dedicado al análisis de los manuscritos teatrales bajo la dirección de Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy<sup>7</sup>, ha hecho posible hasta el momento la identificación de la autoría de cada una de las seis partes en que los dramaturgos Lanini, Gil Enríquez, Villegas, Diamante, Matos y Avellaneda se repartieron la composición de la mencionada *Vida y muerte y colocación de san Isidro*; también ha certificado como autógrafos de nuestro autor los manuscritos de *El titeretier*, *La hija del doctor* y *El infierno*, pieza esta última que permanecía anónima y cuya adscripción al corpus teatral breve de Avellaneda ha confirmado la propia Greer<sup>8</sup>. De modo que, el entremés *El infierno*, protagonizado por Juan Rana, adquiere una especial relevancia en la trayectoria de Avellaneda, dado que adelanta cuatro años el comienzo de su actividad como dramaturgo (establecido con anterioridad en la colaborada *Vida y muerte de san Cayetano*, que se representó

<sup>5</sup> Referimos solo aquellos títulos de los que tenemos noticia de representación en vida del autor; de *Cuanto veo tanto quiero* (c. 1661), una comedia singular en nuestro corpus (no es una pieza hagiográfica o de circunstancias, sino una comedia de figurón), solo conocemos representaciones en el siglo XVIII (Cienfuegos Antelo, 2013).

<sup>6</sup> Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo (2007).

<sup>7</sup> Manos es un proyecto en colaboración dedicado al análisis y la diseminación de información sobre los manuscritos del teatro clásico español de finales del XVI principios del XVIII conservados en diversas colecciones europeas y americanas. Colabora con el Grupo DICAT y PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona. URL: <https://manos.net/?locale=es>

<sup>8</sup> Greer (2015). Ya en nuestro trabajo doctoral, advertíamos en nota filológica a *La portería de las damas* de la relación entre esta pieza y la titulada *El infierno*: “[...] La forma *chocotica* solo aparece en otro entremés titulado *El infierno*, cuyo autor permanece anónimo, y curiosamente, la destinataria no es otra que la misma infanta Margarita: “BERNARDA. Bella Mariana. / JUAN RANA. Divina Teresa. / BERNARDA. Chocotica Infanta” (Cienfuegos, 2006: 198). Se trata de un pequeño ejemplo, pero creemos que ilustrativo, de las certezas que aportan las llamadas Humanidades digitales allí donde la Filología no alcanza o no cuenta con evidencias consistentes para resolver aspectos de la mayor relevancia, como en la complejísima cuestión de la autoría en el teatro del Siglo de Oro, territorio repleto de minas de anonimía y falsas atribuciones, en donde avanza prometedores resultados el proyecto *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. 2017, abanderado por Álvaro Cuéllar González (University of Kentucky) y Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). URL: <http://etso.es/en/349-2/>

en el Príncipe en 1655); el entremés resulta ser, además, la primera obra que se le encarga para una fiesta teatral cortesana, en este caso la que se ofreció a la reina Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1651 con motivo de su cumpleaños. Así pues, Avellaneda debutó como dramaturgo a lo grande (y en más de un sentido, valga la ironía): *El infierno* acompañaba el estreno de la comedia *Darlo todo y no dar nada*<sup>9</sup>, escrita para la ocasión por el maestro Calderón —oportunidad que bien pudo ser punto de arranque de su amistad—, pero parece que quien “lo dio todo” en su principiante carrera teatral fue precisamente Avellaneda, pues tanto *El infierno* como *San Cayetano* presentan problemas de censura<sup>10</sup>.

Una fuente interesantísima y no agotada para la investigación bio-bibliográfica sobre la abultada cohorte de autores segundones del XVII son las relaciones y compilatorios que dan testimonio de su participación en academias y certámenes literarios tanto públicos como privados. En el caso de nuestro autor, dimos noticia en su momento de su concurrencia poética en las siguientes convocatorias litúrgico-festivas: en 1653 compuso romances para las fiestas del Sacramento del convento de Nuestra Señora de la Magdalena<sup>11</sup>; tres años después, romances, seguidillas y quintillas de ciego para las fiestas del Cristo de San Ginés<sup>12</sup> y en 1660, el vejamen que dio en el certamen literario que tuvo lugar en la celebración del traslado de la imagen de la Virgen de la Soledad a una nueva capilla en la iglesia de La Victoria<sup>13</sup>. Otra festividad religiosa da cuenta de la única ocasión en que a Avellaneda se le sitúa fuera de Madrid, concretamente en Valencia, en enero de 1665, adonde acudió el autor con un romance para participar en la justa poética de los festejos organizados allí con motivo del reconocimiento por bula papal de la Purísima Concepción de María<sup>14</sup>. De parte de este pequeño corpus de eventos poéticos se ha ocupado Londero<sup>15</sup>, que rescata una participación anterior de nuestro autor en una celebración de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento hospedados en el convento de La Magdalena de Madrid; se trata de unas seguidillas de tono festivo que el autor dedicaba a la devoción de los cofrades y a lo espectacular de sus fiestas<sup>16</sup>.

Es preciso poner en relación toda esta producción de poesía de circunstancias con la escritura de algunas comedias colaboradas de nuestro autor; sin ir más lejos, *El divino calabrés*, *San Francisco de Paula*, la escribieron Avellaneda y Matos para su representación en aquella

<sup>9</sup> La fiesta fue ejecutada por las compañías de Diego Osorio y Sebastián de Prado (*DICAT*); dio comienzo con la *Loa para la Comedia de Don Pedro Calderón, intitulada Darlo todo y no dar nada* de Antonio de Solís. Un reciente estudio de Francoise Gilbert (2019) establece que *El retrato de Juan Rana*, del mismo autor, también se representaría como fin de fiesta en esta ocasión. Ambas piezas se encuentran editadas por Judith Farré (2016) y *El infierno*, todavía como pieza anónima, por Francisco Sáez (2005).

<sup>10</sup> Al censor censurado le dedicaremos un trabajo próximamente; mientras tanto, pueden consultarse las fichas correspondientes en la base de datos CLEMIT.

<sup>11</sup> José Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas de la congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena de la Orden de San Agustín de esta Corte*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1657.

<sup>12</sup> Isidro de Angulo Velasco, *Triunfos festivos que al Crucificado Redentor del mundo erigió la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés de esta villa*, Madrid, por Gregorio Rodríguez, 1656.

<sup>13</sup> “Vejamen que dio, siendo fiscal del Certamen de N. S. de la Soledad, don Francisco de Avellaneda”, en Tomás de Oña, *Fénix de los Ingenios que renace de las plausibles cenizas del Certamen que se dedicó a la venerabilísima imagen de N. S. de la Soledad, en la célebre translación a sumptuosa capilla, con un epitome de su sagrada historia*, ed. Tomás de Oña, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1664, f. 142r-151r.

<sup>14</sup> Francisco de la Torre y Sevil, *Luces de la Aurora, días del Sol, en fiestas de la que es sol de los días y Aurora de las Luces, María Santísima. Motivadas por el nuevo indulto de Alexandro Séptimo, que concede octava con precepto de rezo de la Inmaculada Concepción*. Valencia, por Jerónimo Vilagrassa, 1665.

<sup>15</sup> Londero (2016).

<sup>16</sup> “Aunque tan cortesano”, publicado asimismo por el secretario de Felipe IV, José Martínez de Grimaldo, que también era cofrade, en un volumen titulado *Jardín de fragrantísimas flores, meas de gloriosos frutos, taller de las mayores maravillas, compendio de las finezas del amor* (Madrid, 1653).

misma celebración del traslado de La Magdalena<sup>17</sup>: fueron los festejos devotos madrileños el motivo de la escritura de buena parte de las comedias mancomunadas entre dramaturgos de segunda y tercera fila, celebraciones que ocasionaban la reunión multitudinaria de los fieles y la asistencia de altas personalidades de la nobleza política, de la jerarquía eclesiástica e, incluso, de los reyes. Todo lo cual viene a confirmar una vez más que el interés primordial que el reinado de Felipe IV tenía en estimular la adhesión al sistema de poder monárquico, aristocrático y eclesiástico confluía con los intereses que movían a los peones de los escenarios: el económico que le reportaba la comedia de circunstancias, la posibilidad de granjearse amistades influyentes, el mecenazgo o la protección de algún aristócrata, así como la oportunidad de ascenso entre la competencia. De acuerdo con Bègue:

En el siglo XVII español, en una sociedad en la que cada individuo se definía en función de la distancia que le separaba de las esferas de prestigio y de poder, cuyo centro era el noble o, mejor aún, el monarca y su entorno, la escritura poética apareció como un medio eficaz para obtener algún reconocimiento, privado o público. En este contexto, los cenáculos formados por las academias, justas y certámenes literarios representaron para muchos poetas, reconocidos o no, espacios idóneos para el desarrollo de sus aspiraciones de promoción social<sup>18</sup>.

Otras comedias en las que participa nuestro autor subrayan lo ya dicho: la primera de ellas, *Vida y muerte de san Cayetano*, escrita de consuno con Diamante, Villaviciosa, Matos, Arce y Moreto, se dedica a un santo de gran devoción en la Villa, cuya imagen se ubicaba en la iglesia de la orden de los padres teatinos en la calle del Oso. De acuerdo con Gilabert, que ha editado recientemente la comedia:

El éxito de esta representación y su tumultuaria devoción por parte de las mujeres se debe a la advocación del santo, patrono de embarazadas al que se encomendaban en el momento del parto. Además de los objetivos propagandísticos imperiales del que sería el santo patrón de Nápoles, el gran interés de la reina Mariana de Austria por la comedia [“la reina se muere por verla”, recogió Barrionuevo en sus *Avisos*] debió obedecer a su propio embarazo, pues asistió al estreno en avanzado estado de gestación. Sobre la particular devoción de Felipe IV y de su mujer hacia san Cayetano, Barrionuevo ofrece la noticia de una visita real durante la festividad del santo, a principios de agosto del mismo año, que propongo como punto de partida para la escritura de la comedia<sup>19</sup>.

Por su parte, *Vida y muerte y colocación de san Isidro* encierra en su título la específica razón de ser de esta nueva comedia dedicada al santo patrón de la Villa<sup>20</sup>, cuya fiesta quedó

---

<sup>17</sup> “El día señalado (que fue 19 de septiembre de 1660) amaneció la iglesia del convento (que fue teatro de esta académica representación, por ser de más capacidad que la Capilla)”, según consta en la relación de fiestas incluida en el volumen publicado por Tomás de Oña (véase *supra*), que también contiene el texto de la comedia. La obra ha sido estudiada por Morabito (2010) y de su edición se ha ocupado Maggi (2008).

<sup>18</sup> Bègue (2007: 23).

<sup>19</sup> Gilabert (2020: 4).

<sup>20</sup> Dignas de mención son las tres comedias dedicadas al santo labrador por Lope de Vega: la primera data de 1598 y se titula *San Isidro, labrador de Madrid*; el 19 de mayo de 1620 se celebró en Madrid su beatificación y con tal motivo se organizó una justa poética abanderada por Lope de Vega; dos años más tarde, la canonización del patrono de nuevo hizo arder en festejos a Madrid, y Lope escribió otras dos comedias para la ocasión: *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*, representadas en el alcázar madrileño ante el rey. De esta época es también una obra conservada en un código de la Biblioteca del Conde Gondomar, que lleva por título *San Isidro Labrador de Madrid y vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso* (García Mascarell, 2009); sobre la tradición literaria del santo, véase también el pormenorizado trabajo de Borrego Gutiérrez (2004).

fijada en el 15 de mayo a partir de su canonización en 1622. Como hemos dicho, la obra fue representada por Antonio de Escamilla, según revela el manuscrito, con motivo de la traslación y depósito de los restos del santo, es decir, de su *colocación* en la nueva y suntuosa capilla adosada a la iglesia de San Andrés, cuya construcción había auspiciado Felipe IV en 1657. Refiere esta noticia Mesonero Romanos:

En 1669 se concluyó a costa del rey y de la villa la magnífica capilla bajo la advocación del mismo San Isidro que hoy admiramos aún al lado del Evangelio de aquella iglesia parroquial. En ella, y en su altar central, fue colocado el Santo cuerpo con una pompa extraordinaria el día 15 de mayo de aquel año de 1669<sup>21</sup>.

No hemos hallado más testimonio documental de aquellos festejos que los dos manuscritos conservados en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona: el de la propia comedia (vit-165), en cuyo f. 43r se menciona el nuevo templo (“Devotos de Isidro/ mirad, advertid,/ veréis el diseño/ en sombras allí/ del templo que amante/ le dona Madrid/ al gran Labrador/ siempre más feliz), y el de la *Loa para la comedia de san Isidro* (vit-185), anónimo, que sin duda sirvió de preámbulo de nuestra colaborada, pues en ella se identifica a la compañía (“Éntranse y sale Escamilla de danzante con la carátula en la mano y la señora Manuela deteniéndole”) y se alude a la autoría compartida de la comedia: Manuela de Escamilla sale al paso de la comparsa y dialoga con el desmemoriado farsante, que pretende mezclarse con los danzantes del tambor al haber olvidado el encargo de hacer la comedia:

¿Quién le ha dicho que no sirve?  
¿Tan presto se le ha olvidado  
la comedia que se ha escrito  
a este fin?  
[...]  
¿Qué burlarme? ¿No está llano  
que *la escribieron seis plumas*  
por el tiempo limitado  
que de escribirla tuvieron,  
y que la hemos estudiado  
usted y su compañía  
y que hoy la representamos<sup>22</sup>?

La revisión bio-bibliográfica de Avellaneda pasa también por las aportaciones de los investigadores que se ocupan de escritores coetáneos próximos al entorno de nuestro autor. Bègue, en varios trabajos sobre la figura y la obra del poeta José Pérez de Montoro, ha sacado a la luz nuevos textos poéticos de Avellaneda incluidos en las *Obras póstumas* del setabense publicadas en 1736<sup>23</sup>; entre ellos destacamos un soneto que nos recuerda la faceta más burlona del poeta participando en academias literarias celebradas en Madrid en 1673 y 1678 con sendos romances, de cuyo tono y contenido (pleno de insinuaciones procaces) dan indicio los títulos: “Estando una dueña sangrada, siente que su galán no se sangrase”<sup>24</sup> y “A un novio, que la noche de su boda se levantó a oscuras a beber, y al volver a la cama con su novia se perdió en el aposento”<sup>25</sup>. La hechura de este nuevo soneto (de asunto académico

<sup>21</sup> Mesonero Romanos (1881: 192).

<sup>22</sup> Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (BITB), VII-185, f. 1r.

<sup>23</sup> *Obras póstumas, líricas humanas de don José Pérez de Montoro, Secretario de su Majestad, recogidas y dadas a la estampa por Juan de Moya*, Madrid, 1736.

<sup>24</sup> *Academia que se celebró en el día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León*, s. l., 1674.

<sup>25</sup> *Academia que se celebró en la Real Aduana de esta Corte*, Madrid, 1678.

también: “Vino a casarse a Burgos un caballero, que no parecía muy hombre para la dama que era muy mujer, y don Francisco de Avellaneda hizo a este asunto el siguiente soneto”) es censurada en un romance de Montoro, que juzga los versos de Avellaneda “malos a un andar”. Son estos:

Vino Benito en cierne de marido  
a vistas de la bella Teresona,  
él le parece a ella ruin persona  
y, por ahora, poco para erguido.  
Trajo de paje solo lo buido  
con algunas mudanzas de chacona,  
y para su hermosura quintañona  
menos lindo lo quiere y más fornido.  
Vuélvase a embarnecer, dijo la junta,  
que hasta ahora no es mozo de esperanza  
y en este ministerio aún no despunta.  
Aprenda por lo bajo alguna danza,  
que según de la estirpe se barrunta,  
aún no será con eso buena lanza<sup>26</sup>.

También desvela Bègue rivalidades que desconocíamos<sup>27</sup>: el ingenio de Montoro se crece despachando críticas mordaces contra la pluma de Bances Candamo, Fermín de Sarasa o el propio Avellaneda (a este se refiere como “[...] poeta de obras/ que llenaban la cazuela/ harto mejor que la olla”)<sup>28</sup>. Pero, al parecer, a Montoro no solo le provocaban las imperfecciones de sus versos:

Por medio del romance “¿Qué quiere Apolo conmigo?” ridiculizaba el poema “Por las campañas del Pardo” de Francisco de Avellaneda, que narraba una jornada de la duquesa de Medinaceli en el Pardo. Parecía haberse otorgado Pérez de Montoro tanto la exclusividad como la preeminencia en el tratamiento poético de los asuntos relativos a la casa de Medinaceli, y para defender una y otra cualquier arma literaria estaba permitida<sup>29</sup>.

De nuevo las herramientas tecnológicas llegan para clarificar y ordenar todo este complejo entramado de relaciones que se muestra como un abigarrado panorama de redes sociales, profesionales y clientelares entre poetas, comediantes y aristócratas, cuyo interés por la fama, el ascenso o la mera ostentación convergen en el concepto barroco de celebración. A propósito de las comedias escritas en colaboración, Martínez Carro y Ulla Lorenzo han aplicado la teoría de redes o grafos para dilucidar, desde una perspectiva global y mediante una representación visual (empleando el *software* Gephi 0.9.2.), el *modus operandi* de los autores que participaron en la escritura de consuno, es decir, “la posición e importancia de estos en el contexto del grupo, las relaciones que se establecen entre ellos, así como las diferentes comunidades que se crean y su funcionamiento”<sup>30</sup>. Para concluir este apartado de actualización, reproducimos aquí uno de los grafos resultantes del procesamiento de datos que han aplicado las investigadoras: el que concierne a la posición que ocupa nuestro autor en la red de colaboración generada por el dramaturgo portugués Juan de Matos Fragozo [fig. 1]<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> *Obras póstumas, líricas humanas de don José Pérez Montoro...*, 1736, vol. I, p. 125.

<sup>27</sup> Bègue (2000: 76).

<sup>28</sup> Bègue (2014: 2).

<sup>29</sup> Bègue (2014: 15).

<sup>30</sup> Martínez Carro y Ulla Lorenzo (2019: 896)

<sup>31</sup> Martínez Carro y Ulla Lorenzo (2019: 908).



Fig. 1

El grafo representa también un entorno social con estrechos vínculos de amistad que se replica en las academias literarias y justas poéticas, que tiene como punto de unión al maestro Calderón y que parece generar un movimiento de piezas o una suerte de tráfico de influencias en los circuitos de producción y comercio de textos teatrales e, incluso, en el de obtención de licencias de representación y, sobre todo, aprobaciones de impresión.

#### “TAN RIGUROSO FISCAL DE SU PAPEL”

No conocemos con exactitud cuándo pudo ser nombrado Francisco de Avellaneda censor de comedias en la corte “por Su Majestad”, pero comenzó a ejercer como tal en sustitución de Juan Navarro de Espinosa, quien había ocupado el cargo, al menos, desde 1642 hasta su muerte en octubre de 1658. Gran parte de la labor censoria de Avellaneda fue ejercida junto al fiscal Fermín de Sarasa y Arce, poeta menor asimismo, con quien actuó mano a mano salvo en las ocasiones en que este hubo de ausentarse de Madrid al servicio del duque de Medinaceli, razón por la que parte de las censuras se encuentran extendidas solo por él y, excepcionalmente, por el también dramaturgo Vicente Suárez de Deza como fiscal.

En cualquier caso, la más antigua de las censuras de representación que se conservan de Avellaneda es, hasta hoy, la de la comedia *Más pesan pajas que culpas* de Francisco de Llobregat y Esteve, firmada el 15 de noviembre de 1659. De modo que, nuestro dramaturgo fue censor en Madrid durante, al menos, un cuarto de siglo (hasta su fallecimiento, el 5 de septiembre de 1684), a lo largo del cual examinaría muy probablemente una cantidad superior a las treinta y cinco comedias que se han conservado con licencia de representación otorgada previo informe suyo; incluso tuvo tiempo Avellaneda para replicar su propia censura en más de un caso de reposición, así deja constancia, por ejemplo, en el manuscrito de *El postrer duelo de España*, donde se lo recuerda al encomendero:

Señor, he visto esta comedia del *Postrer duelo de España* dos veces por mandado de su V.S. y con su licencia se ha representado, por no tener reparable en que su autor falte a cuanto disponen las órdenes de V. S.  
Madrid a 29 de junio de 1668  
Don Francisco de Avellaneda

El inventario de censuras que ofrecemos aquí (véase anexo) se ha elaborado principalmente a partir de la base de datos “Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales” (CLEMIT). Nuestra tabla colecta de forma ordenada registros de CLEMIT, en relación directa o indirecta con la labor censoria de Avellaneda, aportados por diferentes investigadores, e incorpora, además, otros registros y datos expurgados de diferentes estudios dedicados a determinados títulos o autores, de los que damos cuenta en la bibliografía. Asimismo, todas las noticias que se compilan y analizan han sido contrastadas –y, en ciertos casos, implementadas– mediante la base de datos “Asociar los datos: bases de datos integradas del teatro clásico español” (ASODAT)<sup>32</sup>.

Según los testimonios manuscritos de los que disponemos hoy, Avellaneda intervino en la censura de hasta diez títulos de Calderón y seis de Rojas Zorrilla, a los que hay que sumar el caso de la comedia *El mejor amigo, el muerto*, escrita mano a mano entre ambos dramaturgos y Luis Belmonte Bermúdez; el resto de títulos que fueron examinados por él corresponden a diversos autores pertenecientes a distintas generaciones de escritores, desde Pérez de Montalbán o Enríquez Gómez hasta Francisco Lanini o Alejandro Arboreda. Cabe destacar que son escasísimos los casos de censura en comedias nuevas (los dos estrenos de Lanini, por ejemplo) y que la mayoría de sus actuaciones son sobre reposiciones tardías en los corrales madrileños, mediando una gran distancia con su datación más temprana, incluso, de tres décadas. En el caso de Calderón, encontramos una salvedad: la de *El gran príncipe de Fez*, aunque, si bien el manuscrito es autógrafo, no parece tratarse de la censura del estreno, según el estudio ecdótico de Rodríguez-Gallego:

En lo que respecta a *El gran príncipe de Fez*, se da la paradoja de que, aunque el autógrafo es cronológicamente anterior a los demás testimonios conservados, en algunos pasajes parece presentar un texto posterior al de la otra rama. Así sucede en particular en el caso de la escena Abraham-Isaac, pero también en otros de no tanta envergadura [...]. De esta manera, cabe creer que el autógrafo, tal y como lo conocemos hoy, supone la revisión de un texto anterior, texto que contenía ciertas diferencias y que debió de circular de alguna manera, pues a él se remontarían algunas de las variaciones más importantes de la otra rama<sup>33</sup>.

Es posible, pues, que *El gran príncipe de Fez* no fuera representada en esta ocasión por la compañía de Francisco de Medina como se sugiere en CATCOM, aunque el mismo autor se comprometiera al año siguiente a hacer en la Montería de Sevilla “tres comedias nuevas adquiridas” entre las que se cuenta *El príncipe de Fez* (DICAT); la comedia en todo caso no sería *sensu stricto* nueva y el autógrafo censurado por Avellaneda podría atestiguar un nuevo caso de reescritura por parte del dramaturgo, como apunta Rodríguez-Gallego, asunto del que ya se ocupó Greer en su estudio pionero sobre las alteraciones en los finales de algunas obras de Calderón<sup>34</sup>.

Dada la proximidad entre la fecha de la licencia para representar esta comedia y la del grupo de textos formado por *El José de las mujeres*, *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios* y *El alcaide de sí mismo*, que además tienen en común la circunstancia de haber sido copiados total o parcialmente por Pseudo Matos, según un riguroso estudio de Ulla Lorenzo, es muy probable que este conjunto de textos fuese representado por las compañías de Manuel Vallejo o Antonio de Escamilla para la reapertura de los corrales madrileños tras su cierre temporal por la muerte de Felipe IV en 1665<sup>35</sup>. La hipótesis de la investigadora es,

<sup>32</sup> ASODAT integra las bases de datos “Digital Música Poética” (DMP), dirigida por Dolores Josa en la Universitat de Barcelona; CATCOM y Manos Teatrales, referidas antes, y la propia CLEMIT. URL: <http://asodat.uv.es/>

<sup>33</sup> Rodríguez-Gallego (2017).

<sup>34</sup> Greer (1984).

<sup>35</sup> El periodo de luto en la Corte alcanzó hasta 1671; en los corrales, sin embargo, la actividad teatral se reanudó entre mayo (en el Príncipe) y agosto (en la Cruz) de 1667. Ulla Lorenzo (2013) señala que

sucintamente, que la propia mano de Calderón en estos testimonios responde al hecho de que su autor se había propuesto acometer “un programa de recuperación y reescritura de textos antiguos, bien para la representación [en estos casos], bien para la imprenta”<sup>36</sup>, en unos años en los que su intensa actividad como dramaturgo oficial del Corpus y las fiestas cortesanas se vio interrumpida por el luto de palacio.

En cuanto al contenido, el informe de Avellaneda sobre *El gran príncipe de Fez* destaca porque, además de declarar, como acostumbra, su “admiración”, pondera el mérito añadido del dramaturgo como “riguroso fiscal de su papel”<sup>37</sup>. La fórmula empleada se ha de interpretar aquí ciertamente como elogio hacia el maestro, pero también en su literalidad, puesto que los propios censores, y hasta el encomendero, reconocen como de mano de Calderón los atajos que presenta el manuscrito:

Vean esta comedia del Príncipe de Fez, con la atención que se debe, el censor y después el fiscal, y tráigase.

Madrid a 14 de septiembre de 1669. [rúbrica]

Señor, he visto esta comedia del Gran príncipe de Fez, de don Pedro Calderón, y lo que da que hacer al censurar son muchos discretos reparos de admiración. Su autor es tan riguroso fiscal de su papel que lo que va atajado de su mano le quita de aplausos a la discreción del auditorio. Éste es mi sentir.

Madrid, a 15 de septiembre de 1669

Don Francisco de Avellaneda

Señor, he visto, como V.S. manda esta comedia del Gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola, escrita por don Pedro Calderón, y lo que siento es que merece justísimamente la licencia [de] V. S. y su autor el renombre de príncipe] de la cómica composición.

Madrid, a 15 de septiembre de 1669

Don Fermín de Sarasa y Arce

Hágase, observando lo atajado por el mismo autor.

Madrid a 16 de septiembre de 1669. [rúbrica]

Sobre la cuestión de la autocensura que aquí señala Avellaneda, encontramos varios casos entre los registros de nuestro catálogo; así, por ejemplo, el de *El agua mansa* (c. 1642), en cuya reelaboración para la celebración de las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria siete años después, el dramaturgo suprimió algunas groserías y chistes que juzgaría demasiado atrevidos en el nuevo contexto de recepción de la comedia<sup>38</sup>. Otro similar es el de *La devoción de la cruz*, pieza que Avellaneda valoraba en 1662 “tan asistida de aprobaciones como de aplausos” bajo el nuevo título de *La exaltación de la cruz*, donde el autor corrige la comicidad desahogada, de tono satírico, del criado Gil. Y un caso más que abona las razones de nuestro censor para otorgarle los galones de “riguroso fiscal” al maestro es el de la comedia *El mayor encanto, amor*, “escrita con tantos primores como apoyan los créditos de su autor”: según el estudio de la transmisión textual de la comedia realizado por Rodríguez-Gallego, “el manuscrito omite un pasaje de ocho versos de la *Parte*, quizá por razones de autocensura”,

---

en el momento de la reapertura solo la compañía de Manuel Vallejo se encontraría en disposición de representar en Madrid, hasta que en noviembre del año siguiente se reincorporó la de Antonio de Escamilla.

<sup>36</sup> Ulla Lorenzo (2013: 256).

<sup>37</sup> El propio Calderón utiliza ese mismo término en la comedia *No hay cosa como el callar* al describir el proceso de escritura: “[...] un ingenio/ cuidadoso se desvela,/ cuando a públicas censuras/ dar algún estudio piensa/ que, hecho fiscal de sí mismo,/ un pliego rasga, otro quema,/ y mal contento de todo,/ esto borra, aquello enmienda”. Tomamos la cita de Kroll (2014: 64).

<sup>38</sup> Bergman (2002).

pues al autor le resultaría malsonante un juego de palabras con resonancias de bestialismo susceptible de ser acompañado de gestos sugerentes u obscenos por parte de los actores<sup>39</sup>.

Para una visión global sobre la censura en el teatro de Calderón, remitimos a un artículo reciente de Vega García-Lenguos, en el que recapitula los episodios más significados y sintetiza los diferentes puntos de vista de los investigadores que se han ocupado de ellos; respecto a la autocensura, expone una clarividente reflexión con la que no podemos estar más de acuerdo:

La mayor parte de lo que Calderón dejó de decir por autocontrol queda fuera de nuestras posibilidades de averiguación. Pero sí que se podrían atender algunos aspectos concretos a través de la práctica de la reescritura, tan frecuente en él. [...] Las modificaciones a las que sometió algunos textos, pasado el tiempo, han podido llevarse a cabo por razones puramente dramáticas, pero también se han apuntado causas extra artísticas debidas a cambios en el contexto o en la percepción moral del escritor<sup>40</sup>.

Las licencias de representación otorgadas por Avellaneda a las comedias de Calderón son, en general, tan escuetas como los ejemplos aducidos. Si bien en la mayoría de ellas tiene cabida un sentido elogio; donde el censor se explaya a gusto es la aprobación de la *Cuarta parte* (1672): en ella manifiesta a las claras la amistad y el afecto que le profesaba y, con su habitual grandilocuencia (parodiada con sorna en justas y academias), su honda admiración; el censor no escatima elogios, que justifica y avala, además, con su oficio de dramaturgo, que le confiere la autoridad para valorar sus “precisiones del arte”. Devolvía Calderón el favor y la admiración dos años después, de maestro a discípulo, en una carta que le remitió tras el estreno de la única zarzuela que compuso nuestro autor, *El templo de Palas*<sup>41</sup>; el “Papel que le escribió don Pedro Calderón de la Barca” fue incluido entre los preliminares de la edición impresa de la zarzuela, que en su día logramos localizar<sup>42</sup>. Otro buen amigo de Avellaneda fue, al parecer, Juan Bautista Diamante: el 6 de septiembre de 1664 le otorgó licencia para representar sin mayor reparo *La cruz de Caravaca*, “escrita con tanto decoro que se granjea muchas aprobaciones, así por la admiración del caso, como por lo bien tratado de los episodios”; cuatro años más tarde aprobó su primer tomo de comedias haciendo valer como visado el entretenimiento dispensado a los reyes. Todavía hubo ocasión de mayor esparcimiento encomiástico en la aprobación que le dio en 1676 a la segunda parte de sus comedias, donde encarecía tanto la recepción cortesana, como la de los “teatros públicos” y revelaba su afecto y admiración por el compañero que escribió comedias espectaculares y “armónicas zarzuelas”. Ambos casos dan la razón a lo observado por Wilson en sus pioneros trabajos sobre la censura teatral: los impresores procuraban que dedicatorias y aprobaciones fuesen a dar a manos proclives porque, apuntaba el estudioso, “el poder de la amistad española era tan eficaz en aquel siglo como en el de hoy”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Rodríguez-Gallego (2008: 302).

<sup>40</sup> Vega García-Lenguos (2019: 90).

<sup>41</sup> *El templo de Palas. Comedia famosa con su loa, entremés y mojiganga, de don Francisco de Avellaneda. Con que se celebró en Madrid el agosto nombre de la reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, en el solemne día de su gloriosa santa*, Nápoles, por Jerónimo Fasulo, 1675.

<sup>42</sup> Dimos con el impreso napolitano en nuestra investigación doctoral, que concluimos en 2004 y publicamos con *adenda* dos años después (Cienfuegos Antelo, 2006). El *Papel* fue dado a conocer en una comunicación del Coloquio Internacional “Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes”, celebrado en el Tecnológico de Monterrey ese mismo año y, también, publicada de nuevo en sus actas (Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo, 2007). Por tanto, no le faltaba razón a Cruickshank (2013): en efecto, se trataba de una carta “casi desconocida de Calderón” cuando la reeditó como novedad sin mencionar nuestro trabajo.

<sup>43</sup> Wilson (1967: 162).

Pero volvamos a las censuras previas de representación que aquí nos ocupan, pues conservamos otras veinticinco comedias, de cuyos dictámenes podemos concluir que en su conjunto presentan un abrumador *nihil obstat* por parte del censor Avellaneda: la mayor parte de las obras que fueron a parar a sus manos pasaron el mero trámite resolviéndose con fórmulas que apelaban al prestigio de los autores o a la propia solera de la comedia en cuestión, “vista y aprobada muchas veces”, o en otros casos, con informes rutinarios reducidos a “escrita con todas las observancias que previenen sus órdenes de V. S.”, “no ofende nuestra Santa Fe ni contraviene las buenas costumbres” o alguna otra variante en el mismo sentido.

No obstante, el talante supuestamente indulgente de nuestro censor se tuerce en algunos casos que resultan llamativos por distintas razones. Por un lado, *El conde de Sex* de Antonio Coello y *El pleito del demonio con la Virgen* de Rojas Zorrilla (tal vez colaborada) fueron revisadas por Avellaneda en sus primeros años de ejercicio y en ambos casos se trataba de reposiciones póstumas –Coello había fallecido nueve años atrás y Rojas nada menos que veinte–. Por otro lado, ya con algunos años más en el oficio, Avellaneda examinaba en 1669 *El bruto de Babilonia* y *La adúltera penitente, santa Teodora*, dos títulos escritos en colaboración por la triada Cáncer, Moreto y Matos. Además de tener en común a sus autores (de menos a más, amigos-colaboradores de nuestro censor), estas obras ya habían sido representadas con anterioridad y, también publicadas, por lo que se trataba de textos que contaban con sucesivas revisiones, tanto en licencias previas como en aprobaciones para la imprenta. De todo este conjunto de piezas nos hemos ocupado por extenso en trabajos anteriores<sup>44</sup>, pero conviene aquí, a modo de muestrario, recapitular los aspectos que motivaron las enmiendas y atajos de Avellaneda en un contexto de recepción distinto y distante del momento en que estas obras fueron escritas. Veamos, pues, las actuaciones del censor de turno en tales casos, en relación con algún otro título (y su autor) y con las distintas varas de medir en virtud, quizás, de los autores y, a buen seguro, de los contextos de recepción de las obras, pues con el transcurrir del siglo el cerco censorio se fue estrechando, con especial vigilancia en materia religiosa, en un *crescendo* imparable que culminaría a mediados del XVIII con la prohibición de representar comedias de santos y autos sacramentales.

Titulada también *La tragedia más lastimosa*, la comedia de Coello es una pieza de tema histórico que trata la relación de la reina Isabel I de Inglaterra con uno de sus validos, el conde de Essex. En la España de la época, Isabel I era considerada una reina sin escrúpulos, inmoral, cruel y culpable de los conflictos políticos que soportaba el país, y en la literatura de la época se le dispensaron no pocos agravios; sin embargo, Avellaneda se atuvo a las convenciones de la comedia sobre el decoro en los personajes y reprobó en su examen algunos versos que estimó inadecuados. No obstante, sus mayores reparos fueron de naturaleza política, vetando un comentario acerca de los validos (“gran desdicha es el privar/ pues hace a los más amigos/ ser hacia dentro enemigos”) y una alusión al envío de la malograda Armada Invencible contra Inglaterra. La meticulosidad de Avellaneda en el examen de esta comedia que, recordemos, se había estrenado en palacio casi tres décadas atrás, nos puede resultar extremada si tenemos en cuenta que censuraba la mención de un hecho histórico acaecido en 1588; sin embargo, se trataba de un episodio lacerante y vivo en la memoria debido a la sempiterna relación conflictiva entre Inglaterra y España.

En cuanto a *El pleito del Demonio con la Virgen*, existen varios pasajes suprimidos por Avellaneda que se corresponden con asuntos religiosos y ciertas escenas subidas de tono. Entre los pasajes descartados hay también un cuentecillo introducido por el gracioso Alcaparrón que tampoco superó el escrutinio del censor, al hacer chanza del sexto

<sup>44</sup> Para *El conde de Sex*, véase Cienfuegos Antelo (2006); *El pleito del Demonio con la Virgen* (Cienfuegos Antelo, 2014b); *El bruto de Babilonia* (Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo, 2017); *La adúltera penitente, santa Teodora* (Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo, 2013). Las fichas de censura correspondientes también pueden consultarse en la base de datos CLEMIT.

mandamiento (“no cometerás actos impuros”), pecado del que se declaran libres tanto el propio Alcaparrón como su trasunto cuentístico, ambos por no disponer del “poderoso caballero”, solvente comprador que allanaba las mancebías. Probablemente temiera el censor, además del sobreentendido, los gestos y movimientos impudicamente alusivos que acompañarían el relato de Alcaparrón en el escenario y que provocaría, a buen seguro, la algarabía del público. En todo caso, los cuentecillos intercalados en las comedias solían ser objeto de especial atención por la censura, sobre todo si tocaba materia sacra en el habitual tono chistoso por boca de los desvergonzados graciosos<sup>45</sup>. A propósito de estos cuentecillos, reprobables por mezclar lo cómico y lo sagrado, destaca uno de los insertos en *El secreto a voces* de Calderón; el hecho es que en 1642, Juan Navarro de Espinosa, censor que había antecedido en el cargo a Avellaneda, extendió licencia de representación en el autógrafo de la comedia, no sin antes tachar verso a verso el inconveniente cuentecillo relatado por el gracioso Fabio en la segunda jornada, que tenía como protagonista a un cura con dos parroquias a su cargo, las de Macarandona y Agere. Fabio pretende ilustrar a su amo acerca del trastabillado asunto amoroso que le ocupa mediante la cómica extrapolación: si un cura puede asistir a los parroquianos de dos lugares, un galán puede servir a dos damas. El caso es que Navarro de Espinosa censuró el cuento, anotando “esto no se represente”, pero otra mano lo transcribió de nuevo en el margen derecho del folio y apuntó varios “síes” en el margen contrario rectificando el dictamen del intransigente censor<sup>46</sup>. Como explica Kroll, que editó la comedia:

La gracia está en la homonimia entre el nombre de uno de los pueblos en juego, Agere, y el prefacio de la misa en latín “nos tibi Semper et ubique gratias agere”, que modifica el cura por su propio interés en “nos tibi Semper ubique/ gracias a Macarandona” cuando oficia en este último lugar. Fabio utiliza términos de la misa para instar a Federico a gozar de las dos damas: un censor como Juan Navarro de Espinosa no podía dejar pasar una comparación de esta índole. Los cuentos más logrados de *El secreto a voces* concentran al máximo el conflicto de los personajes, como sucede con este, que no solo refleja la situación de Federico, quien tiene que servir a dos damas, sino también la de Fabio, que está sirviendo a dos amos. Ya solo por esta razón, censurarlo parece una decisión grave para la comedia; más grave todavía es que las repetidas alusiones posteriores al cuento carecen de sentido al suprimirlo<sup>47</sup>.

Otra mano distinta, probablemente la de algún representante, se percató de la incongruencia textual resultante y restauró el resto de alusiones posteriores dispersas en distintos pasajes, pues el gracioso Fabio recurre a Macarandona y Agere para reiterar su velado mensaje, a buen seguro subrayado con gracia por el actor que lo interpretara. De acuerdo con Kroll, “es probable que en alguna representación temprana los actores se hayan visto obligados a respetar la decisión del censor, pero parece que los versos en cuestión pronto se volvieron a incorporar en el texto”<sup>48</sup>, puesto que no desaparecen de la transmisión textual impresa ni manuscrita (por supuesto, veinticuatro años más tarde, Avellaneda y Sarasa dieron el visto bueno a la reposición de la comedia sin ningún tipo de objeción).

Otro ejemplo de contraste en el modo condescendiente de ejercer la censura por parte de Avellaneda (al menos, en cuanto a Calderón se refiere), no ya frente al antecesor Navarro de Espinosa, sino en comparación con Juan de Rueda y Cuevas, lo encontramos en *El José de las mujeres, santa Eugenia*<sup>49</sup>, comedia que en 1668 fue aprobada sin reparo alguno por Avellaneda y que, sin embargo, otro testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de

<sup>45</sup> Cienfuegos Antelo (2011).

<sup>46</sup> El ejercicio de este censor fue objeto de estudio de Ruano de la Haza (1989).

<sup>47</sup> Kroll (2015: 143-144).

<sup>48</sup> Kroll (2015: 146-147).

<sup>49</sup> Este caso de censura ha sido estudiado pormenorizadamente por Rubiera (2006; 2011).

España<sup>50</sup>, muestra un severo juicio de aquel censor once años después, que impugnaba, entre otros pasajes, la posesión del cadáver de Aurelio por el Demonio:

[Que] se observe lo borrado y que el Demonio no entre en el cadáver, por ser herético y contra el Viejo y Nuevo Testamento, y contra la doctrina de los Santos Padres y Concilios, en especial contra cuatro Concilios Generales, como consta de la corrección hecha en la comedia que se trujo.

Madrid y noviembre 18 de 1679

El maestro don Juan de Rueda y Cuevas

El doctor (o el maestro) Juan de Rueda y Cuevas no se identifica aquí como comisionado inquisitorial (“por orden de la Suprema y General Inquisición”), tal y como venía haciendo, al menos, desde 1669 (en el examen de *El bruto de Babilonia*, de *Será lo que Dios quisiere* de Lanini en 1675, de *La hija del Serafín* de Tomás Manuel de Paz en 1678 o de *El más divino remedio, y aurora de san Ginés* de Alejandro Arboreda en 1684, entre otras obras). Apenas se conocen datos sobre él, pero aquellos casos en los que intervino atestiguan la censura previa de la Inquisición en comedias y también en entremeses (*La sombra y el sacristán* en 1691, por ejemplo) que, ofreciendo dudas a los censores habituales, pasaron su riguroso escrutinio antes de ser representados.

Los casos de las colaboradas entre Cáncer, Moreto y Matos *El bruto de Babilonia* y *La adúltera penitente, santa Teodora*, por último, examinadas por Avellaneda y Sarasa con pocos meses de diferencia en 1669, muestran una ejecución de la censura por su parte mucho más exigente de la habitual. Ya desde la propia nota de remisión en *La adúltera penitente* se les advertía que fueran con especial vigilancia, dada la peligrosa mezcla de santidad y humor que solía darse en las comedias hagiográficas; así, el provisor ordenaba lo siguiente:

Vean esta comedia de *La adúltera penitente* el censor, y después el fiscal, con el cuidado y atención que merecen estas materias de santas y de las graciosidades que suelen introducir, y tráigase con su censura.

Madrid a 12 de diciembre de 1669<sup>51</sup>.

De mano de Avellaneda se atajaron algunos chistes en el manuscrito, ciertos juegos de palabras que contenían términos equívocos de ámbito religioso, escenas que podían prestarse a la intencionalidad erótica y diversas tiradas de versos que tampoco pasarían a la versión impresa de la comedia. Semanas antes, los mismos censores habían tenido que emplearse a fondo con *El bruto de Babilonia*, puesto que la supervisaría “de orden del Tribunal [de la] Suprema y General Inquisición” el doctor Juan de Rueda y Cuevas. Llama la atención el hecho de que entre la nota de remisión y la definitiva sanción del comisionado de la Inquisición pasaron nada menos que dos meses, un periodo más largo de lo acostumbrado, lo cual parece abonar la hipótesis de que la comedia se examinó con lupa extraordinaria. Respecto a los contenidos objeto de reprobación, cabe destacar, por un lado, los atajos y tachaduras en un diálogo entre el rey Nabucodonosor y el gracioso Alcacer salpicado de bromas sobre los judíos y alusiones sexuales; las expresiones “darse un verde” y “tener un Susanito” (alusiva esta al episodio de la casta Susana, salvada por Daniel de las acusaciones de adulterio); por otro, los versos antisemitas, también en boca del gracioso, que refieren de forma impropia el paso del Prendimiento de Jesús:

El censor anotó al margen izquierdo: “Contra el cómputo de la Escritura” (es decir, advierte un anacronismo en la utilización de las fuentes bíblicas); y sentenció al margen derecho: “No se diga [rúbrica]”. El comisionado de la Inquisición, el doctor don Juan de Rueda y Cuevas,

<sup>50</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/16548 (f. 51r).

<sup>51</sup> Tomamos la cita de Cienfuegos Antelo y Urzaiz Tortajada (2017: 246).

parece felicitar al censor Avellaneda por su perspicacia (el episodio evangélico del prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos no puede concurrir en un argumento protagonizado por Nabucodonosor, quien reinó entre los siglos VI y VII a. C.), ratificando debajo con una especie de guiño cómplice: “Muy bien corregido [rúbrica]”<sup>52</sup>.

Por último, Avellaneda también tachó unos versos sobre el valimiento, materia política siempre susceptible (recordemos que se censuraba también una alusión en *El conde de Sex*), cuanto más si del pasaje en cuestión pudiera inferirse referencia velada al momento político real (recordemos que en 1669 don Juan José de Austria logró, al fin, la caída y el destierro del jesuita Everard Nithard, valido desde la regencia de Mariana de Austria). Estos son los versos censurados:

Juez 1. De nosotros habla mal.  
Por señas, que hable mejor le diré.  
Alcacer Picó el lenguado...  
Juez 1 Cosas hablan muy ocultas.  
Alcacer ¿Queréis despachar consultas?  
Juez 2 Él, sin duda, es su privado.  
Juez 1 ~~Mucho es, para ser moderno,  
el valimiento en que está.~~  
Alcacer Señor, yo no puedo ya  
con el peso del gobierno<sup>53</sup>.

El último acto de servicio de Avellaneda como censor de comedias fue la licencia de representación de *Los áspides de Cleopatra*, de Rojas Zorrilla, firmada el 6 de agosto de 1684, un mes antes de su fallecimiento. Aunque el manuscrito presenta bastantes intervenciones, no queda claro que todas se deban al censor. Según González Cañal, que ha trabajado a fondo sobre esta censura, aún no incluida en CLEMIT:

A pesar de la parquedad de las censuras y de la licencia, en este caso los censores intervienen a menudo en el texto. Hay evidentemente dos manos, una que cercena multitud de pasajes y una segunda, más cauta, que corrige y autoriza una serie de pasajes previamente censurados. Por la tinta podría ser la mano del segundo censor Fermín de Sarasa. Finalmente, se otorga la licencia, el 3 de enero de 1685 [...] <sup>54</sup>.

Tampoco incluye CLEMIT otro caso paradigmático y similar al que presenta la comedia de Rojas: *El gran rey anacoreta, san Onofre*, de Francisco Lanini Sagredo, dramaturgo y censor entre siglos. Se trata de una obra cuya nota de censura no ha levantado sospechas ni apenas ha suscitado interés hasta hoy, probablemente por pertenecer a otro autor del montón, a consecuencia de lo cual también han permanecido ocultas las intervenciones de la censura en el interior del manuscrito. Así pues, queda aún trabajo por hacer en la investigación sobre la censura teatral: inventariar, estudiar los testimonios a fondo e, incluso, editar. Ejemplo de ello es la censura que se desvela mediante el estudio de los testimonios de esta comedia y que explicamos a continuación.

*El gran rey anacoreta, san Onofre* es una comedia que se conserva en un manuscrito autógrafa de la Biblioteca Nacional, firmado por su autor en Madrid, el 24 de julio de 1674; lleva una escueta nota de censura de Avellaneda con fecha de octubre de ese mismo año:

---

<sup>52</sup> Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo (2017: 249-250).

<sup>53</sup> Tomamos la cita de Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo (2017: 250).

<sup>54</sup> González Cañal (2019: 124).

He visto esta comedia de *El gran rey anacoreta*, y en todo observa sus órdenes de V. S. y merece su licencia para que se represente.

Madrid, a 12 de octubre de 1674. [Rúbrica]

Hágase esta comedia de *Gran rey anacoreta*

Madrid y octubre, a 13 de 1674. [Rúbrica]

El 29 de noviembre de 1674 la compañía de Manuel Vallejo hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de *San Onofre*, que no hubo de ser otra que la de Lanini, tal y como se deduce por las fechas consignadas en el manuscrito y por la anotación que consta en la portadilla de la segunda jornada: “Soy de Manuel Vallejo, autor”. A pesar de que Manos Teatrales transcribe correctamente dicha nota, se equivoca en otro apartado: “Pertenebió al autor Manuel Pacheco”<sup>55</sup>. Creemos que se trata de una lectura errónea de la nota por parte de Mackenzie, primera investigadora que examinó el manuscrito<sup>56</sup>, transferida a la ficha de análisis de Manos Teatrales, puesto que el testimonio no contiene ninguna otra identificación aparte de la del célebre comediante. De acuerdo con el análisis de Manos Teatrales, es un manuscrito autógrafo que presenta “un buen número de pasajes enjaulados para omisión en la representación. Otras enmiendas, muchas de ellas aparentemente de Lanini, corrigiendo con una tinta más oscura”. A estas intervenciones hay que añadir, pese a que la nota de censura –insistimos, parca y formularia– no da indicio, las del censor Avellaneda, que tacha y enmienda algunos versos de la comedia, consignando llamadas de atención rubricadas al margen: “no se diga”, “ojo” y algunos “noes” sin rúbrica que corresponden también al censor.

Las tres manos del manuscrito (dramaturgo, autor y censor) se distinguen con claridad no solo desde la caligrafía o la tinta, sino por la intención que desvelan. Frecuentemente nos encontramos con testimonios donde la huella del autor de comedias se presta a la especulación, sobre todo cuando se trata de una copia; sin embargo, en *San Onofre* no hay confusión respecto al oficio de las marcas. Ofrecemos para su consideración un muestrario de tales intervenciones y, aunque sea empezar la casa por la chimenea, conviene aquí transcribir en primer lugar los últimos versos del manuscrito, la *captatio benevolentiae*, porque creemos que encierran una explicación consistente del laborioso proceso de escritura de esta comedia (tachones, erratas rectificaciones, supresiones, adenda, etc.):

Y aquí  
da fin, senado discreto,  
*El gran rey anacoreta*,  
que os ofrece quien ha vuelto  
hoy a escribirla con más  
noticia y menos aciertos<sup>57</sup>.

El *San Onofre* de Lanini carece de edición crítica, pero hemos leído y escrutado el manuscrito cotejando una parte sustancial con el testimonio impreso<sup>58</sup>; de nuestra lectura podemos concluir que se trata de dos versiones y que, en efecto, el impreso saca a la luz una escritura primigenia de la comedia “con menos noticia”, en palabras del autor, o lo que es lo mismo, una versión menos trabada y simple y, a nuestro juicio, de endeble factura; además, la abundancia y diversidad de las variantes del impreso, siempre significativas, nos lleva a

---

<sup>55</sup> DICAT registra un actor con este nombre, pero no que llegara a formar compañía propia; documenta que en 1695 hacía de tercer galán en la compañía de Cristóbal Caballero y en 1710 pertenecía al elenco de José Garcés.

<sup>56</sup> Mackenzie (1992).

<sup>57</sup> BNE, MSS/14932, f. 59v.

<sup>58</sup> Lanini (1676: 420-463).

aventurar que el manuscrito contiene una versión muy *mejorada* de la obra para su representación por ¿encargo? de Manuel Vallejo. Mackenzie, incluso, va un poco más allá: “In the final lines Lanini alludes to his work as a *refundición* [...]. Perhaps he himself composed an earlier version of *El gran rey anacoreta*. Possibly, however, his is acknowledging his debt to the comedia, attributed to Claramonte, entitled *El gran rey de los desiertos, san Onofre*”<sup>59</sup>.

En nuestra opinión el término “refundición” no está bien empleado en este caso. En efecto, el 23 de julio de 1620 la compañía de Cristóbal Ortiz de Villaizán representaba una comedia titulada *San Onofre, rey de los desiertos*, de Andrés de Claramonte<sup>60</sup>, en el Coliseo de Sevilla; según DICAT, “hízose muchos días, con catorce apariencias”<sup>61</sup>. Pero a la luz de nuestro cotejo y de la lectura de la análoga, hay que descartar cualquier otro antecedente distinto de la versión temprana del propio Lanini: la pieza que Claramonte dedica al santo eremita presenta una trama completamente distinta y las concordancias se circunscriben a la tradición icónica del santo y a los *topoi* de su legendaria hagiografía.

Respecto a los abundantes “noes” marginales que presenta el manuscrito [figs. 2-3], resulta fácil distinguir entre los del censor Avellaneda y los de Lanini, consignados en la columna izquierda de la siguiente imagen, que responderían muy probablemente al propio proceso de reescritura de la obra; comparemos un par de ejemplos donde se aprecia claramente que se trata de la misma letra, sin adentrarnos en mayores consideraciones ecdóticas que requieren cotejar cada uno de los fragmentos enjaulados con el impreso. Respecto a las huellas del representante<sup>62</sup>, proponemos otro dos sencillos ejemplos de contraste: en el primero [fig. 4], una sobrecorrección (“Sí se dice”); y en el segundo [fig. 5], una indicación escénica (“Y vase el santo”).

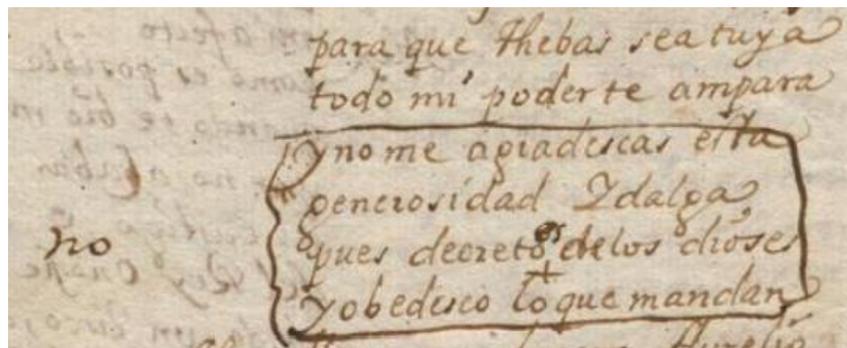


Fig. 2. BNE, MSS/14932, f. 2v

<sup>59</sup> Mackenzie (1992).

<sup>60</sup> *El gran rey de los desiertos, san Onofre: comedia famosa de Andrés de Claramonte*, Sevilla, por Francisco Leefdael, s. a. Fue impresor sevillano que trabajó entre 1701 y 1733.

<sup>61</sup> DICAT también se hace eco del acontecimiento que tuvo lugar durante la función: al parecer, ese día, mientras se representaba “el postrer paso en que salía un ángel en una nube, comenzó a encenderse fuego de una vela que, por ser de noche, se subió arriba para las apariencias [...]; los comediantes huyeron todos aunque el ángel se chamuscó [...]. El que hacía la figura de san Onofre salió casi desnudo, con una mata de yedra por paños menores, y los muchachos lo siguieron dándole vaya, hasta su casa que estaba lejos”.

<sup>62</sup> “Contiene mil versos cabales” anota al final de la primera jornada (f. 19r).

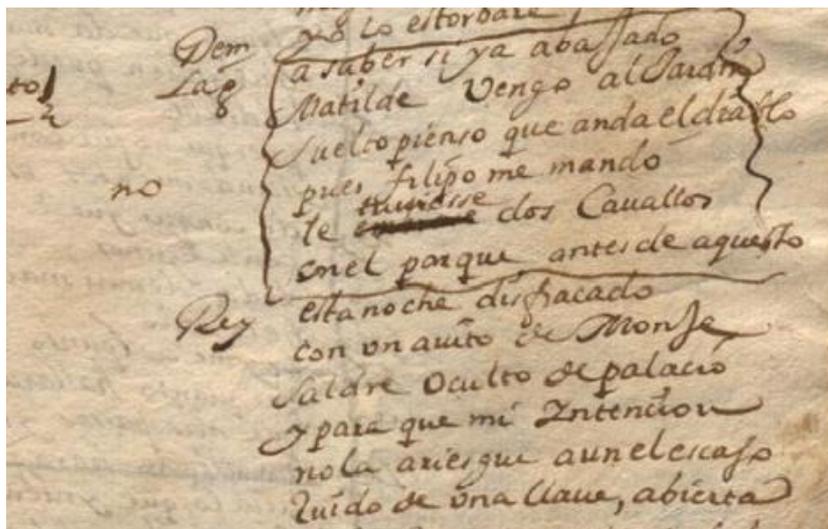


Fig. 3 BNE, MSS/14932, f. 12r

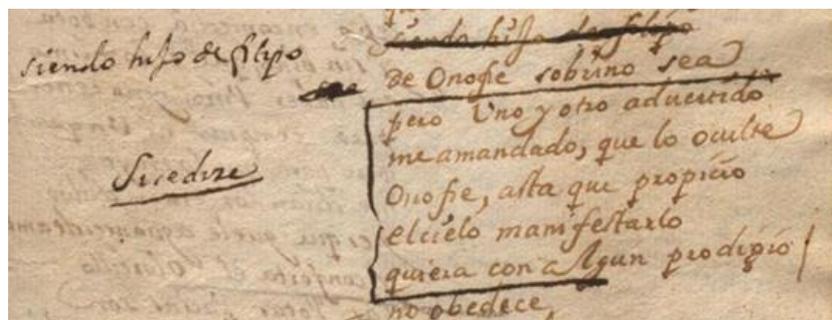


Fig. 4. BNE, MSS/14932, f. 42r

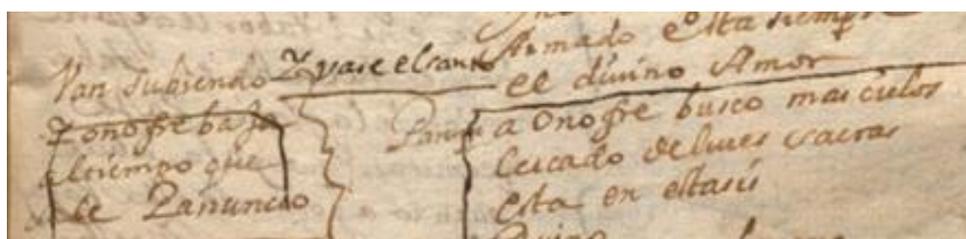


Fig. 5. BNE, MSS/14932, f. 49v

Por otra parte, el muestrario de tachaduras y enmiendas del censor atiende, como venimos exponiendo, a las tres categorías de suspicacias más habituales: posibles inferencias políticas, expresiones inadecuadas de asunto religioso y versos que el dramaturgo identifica como material proclive a procacidades en la voz y el gesto explícitos de los cómicos. Respecto a la primera categoría, llama la atención que haya pasado desapercibida al censor una alusión a los “validos”, que sí se corrige en otras obras, como hemos relatado antes; el hecho es que bien podría tratarse de una alusión menos inocente de lo que aparenta, puesto que en el impreso (presuntamente primera redacción de la comedia), Lanini escribió “vasallos” en el siguiente contexto:

... y que descansa  
de una monarquía el peso  
no solo en el rey, si grata,  
su prudencia a sus *validos*  
fía discreto la carga<sup>63</sup>.

... y que descansa  
de una monarquía el peso  
no solo en el rey, si grata,  
su prudencia a sus *vasallos*  
fía discreto la carga<sup>64</sup>.

No nos parecería gran cosa, dado que podría atribuirse a un mero error del impresor (no obstante lo sustancial de las variantes, como hemos dicho arriba), de no ser porque poco más adelante, Avellaneda sí advierte al margen y corrige para evitar la inferencia política [fig. 6]:

Rey. El peligro que más daña  
a una monarquía es  
que en mar que es todo borrascas  
fíe el timón de la nave  
que gobierna a mano extraña.  
El rey, pues, se arriesga que  
tal vez la plebe, incitada,  
diga...

*Dentro voces*

¡El rey Onofre viva  
y el gobierno muera y los traidores mueran

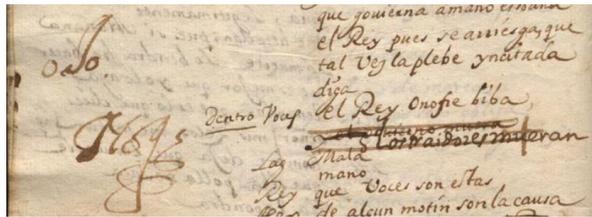


Fig. 6. BNE, MSS/14932, f. 5v

Rozando con la blasfemia interpretaría el censor los versos tachados y corregidos en el primer fragmento reproducido abajo [fig. 7], pese a la falta de su advertencia marginal y rúbrica, que sí se consigna, en cambio, en el segundo: “Ojo. No se diga *auxilio eficaz*” [fig. 8].

Yo ofrezco, Aurelio, en sus aras  
que adoraciones le rinda  
todo este reino, y que haga  
~~de Cristo borrar el nombre~~  
*que adoren solo a tus dioses*  
con castigos y amenazas.

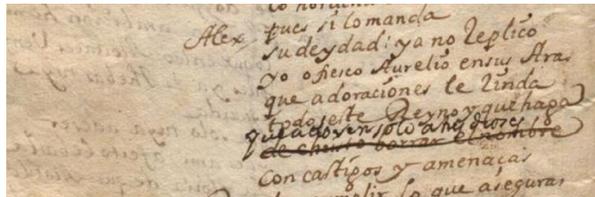


Fig. 7. BNE, MSS/14932, f. 3v

Que el hombre debe tanto a su clemencia  
que un ~~auxilio eficaz~~, señor, en todo  
encuentra.]

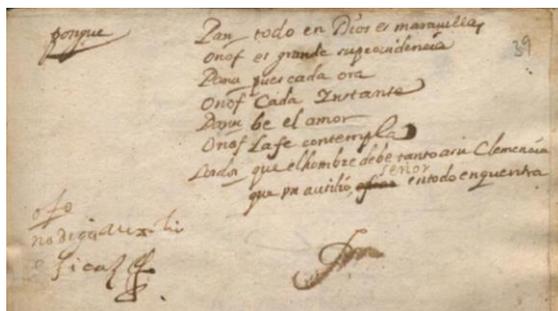


Fig. 8. BNE, MSS/14932, f. 39r

<sup>63</sup> BNE, MSS/14932, f. 5r.

<sup>64</sup> Lanini (1676: 424).

Y llegamos a la última categoría de versos reprobables, sin duda, la más común en boca de los graciosos, sea cual sea la modalidad de la comedia. Por si acaso Lagarto se excede en la *mimesis*, Avellaneda borra, en el primer caso, el verbo de la acción explícita y propone otro más vago; en el segundo, corrige al margen entre asteriscos y en el tercero, mucho más visible, marca “no” y enjaula [fig. 9]:

Lagarto. Va que Matilde le abraza  
y que Filippo la ~~besa~~ *admite*  
gustoso.

Filipo. ¡Ah, villano, que mi dicha  
han engañado tus ecos!

¿Dónde está Matilde?

Lagarto. ¿Dónde?

~~Aquí en mis calzones.~~

Donde ella quisiere. (f. 24v)

Lagarto. Decirte que si me quieres,  
solo yo mujer de pelo  
te puedo hacer.

Flora. ¿De qué suerte?

Lagarto. Con aceite de lagarto,

que es con lo que el pelo crece.

[Flora. Cierro que tus suciedades  
son, Lagarto, bien soeces.

Lagarto. Pues a muchos a buscarlas  
suele enviarlos la gente.]



Fig. 9. BNE, MSS/14932, f. 9v

## CONCLUSIONES

Como principal conclusión de este trabajo, creemos que es preciso abordar de forma sistematizada el ejercicio individual de aquellos censores-dramaturgos con cierta trayectoria en el oficio; ahora que contamos con la base incrementada CLEMIT (y en progreso), parece conveniente pasar al análisis de los datos agregados que arroje cada inventario de autor (otro caso bien interesante es, por ejemplo, el del propio Lanini). Los avances en la investigación sobre censura teatral están implementando nuestra historia del teatro desde una perspectiva aún en construcción, pero ya confirman hipótesis de partida de estos estudios o, en sentido contrario, matizan e, incluso, contradicen ciertas apreciaciones de algunos trabajos pioneros. Pongamos como ejemplo una observación un tanto superficial del propio Wilson sobre la idoneidad del perfil censor: “los mejores teóricos de la comedia entre estos *aprobantes* eran o teólogos o letrados, no los que se ganaban la vida escribiendo comedias para los corrales o para el gran salón del Buen Retiro”<sup>65</sup>. No le faltaba razón al estudioso si de rigor teológico hablamos (recuérdese el particular caso de *Las órdenes militares* de Calderón), aunque en el caso de Avellaneda alegaremos la felicitación del doctor Juan de Rueda y Cuevas por su riguroso escrutinio de *El bruto de Babilonia*. Por otro lado, en cuanto a la sombra de sospecha que los dramaturgos proyectan como jueces partidistas, valga como atenuante que si Avellaneda fue

<sup>65</sup> Wilson (1967: 165).

condescendiente con las obras de Calderón “vistas y aprobadas muchas veces”, en atención también a su propia autocorrección, no lo fue tanto con otros autores de menor prestigio y mérito y aplicó la lupa censoria en toda comedia de tema religioso, más susceptible de incurrir en falta. Otras imparcialidades se justifican peor: nótese el caso palmario de José de Cañizares, declarando en la nota de censura de *Cumplir a un tiempo quien ama con su Dios y con su dama*: “Esta comedia [...] es mía la mitad y no tiene en toda ella inconveniente”<sup>66</sup>, pero como contraejemplo tenemos el caso de Lanini en su comedia *Habladme en entrando*, en cuya nota de censura manifiesta: “Siendo obra mía, mal puedo ser censor de mí propio” (CLEMIT).

Por todo ello, consideramos evidenciado que no desmerece en absoluto la competencia y, además, refuerza la *auctoritas* que le confieren al censor su arte y oficio de dramaturgo. Ofrecemos a continuación el inventario de censuras de Francisco de Avellaneda, inventario que permanecerá abierto a la incorporación de nuevos hallazgos.

---

<sup>66</sup> Citado en Mackenzie (1992).

## ANEXO

<b>OBRAS de Calderón</b> (*noticia más temprana)	<b>CENSURA de representación en Madrid</b>	<b>AGENTES de la censura</b>	<b>TESTIMONIO</b> <sup>67</sup>	<b>AUTOR de comedias</b>
<i>La exaltación de la cruz</i> (*1648)	oct.-nov. 1662	Avellaneda (censor) Suárez de Deza (fiscal)	BNE MSS/19597	Desconocido (en adelante, desc.)
<i>El mayor monstruo, los celos</i> (*1637)	1 <sup>a</sup> oct. 1667  2 <sup>a</sup> abr. 1672	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)  Avellaneda (censor)	BNE Res/79	Cía. de Manuel Vallejo
<i>El postrer duelo de España</i> (*1655)	jun. 1668	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/15273	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>El José de las mujeres</i> (*1660)	jul. 1668	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	HSA B2612	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>El secreto a voces</i> (*1642)	mar.-abr. 1668	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	HSA B2616 (jornadas 2 <sup>a</sup> y 3 <sup>a</sup> )	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>El alcalde de sí mismo</i> (*1650)	sep. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/16813	Cía. de Manuel Vallejo
<i>El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola</i> (*1669)	sep. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE Res/100	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>Los tres mayores prodigios</i> (*1636)	jun. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/16641	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>El mayor encanto, amor</i> (*1635)	1668	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	HSA B2614 (1 <sup>a</sup> y 2 <sup>a</sup> ) BNE Mss/21264 (3 <sup>a</sup> )	Cía. de Manuel Vallejo (?)
<i>Guárdate del agua mansa</i> (*1657)	1673	Avellaneda (censor)	BITB vit-197	Cía. de Antonio de Escamilla
<b>OBRAS de otros autores</b>				
<i>Más pesan pajas que culpas</i> , de Francisco de Llobregat	nov. 1659	Avellaneda (censor)	BNE MSS/16.600	Desc.
<i>El conde de Sex</i> , de Coello (*1633)	ago. 1661	Avellaneda (censor) Suárez de Deza (fiscal)	BNE MSS/16722	Desc.
<i>El pleito del demonio con la Virgen</i> , de Rojas Zorrilla	nov. 1663	Avellaneda (censor) Suárez de Deza (fiscal)	BNE MSS/17022	Desc.

<sup>67</sup> Los testimonios relacionados proceden de la Biblioteca Nacional de España (BNE); la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (BITB), la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), la Biblioteca de la Hispanic Society of America (HSA) y la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (FLG).

(*1654)				
<i>La cruz de Caravaca</i> , de Diamante	sep. 1664	Avellaneda (censor) Suárez de Deza (fiscal)	BITB Vit- 167	Desc.
<i>El catalán Serrallonga</i> , de Rojas Zorrilla	sep. 1664	Avellaneda (censor)	BITB Vit- 166	Desc.
<i>Vida y muerte de san Lázaro</i> , de Mira de Amescua (*1655)	dic. 1668	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/16805	Desc.
<i>La más heroica fineza y fortunas de Isabel</i> , de Matos y los Hnos. Figueroa y Córdoba	dic. 1668	Avellaneda (censor)	BNE Res/74	Cía. de Antonio de Escamilla
<i>Obligados y ofendidos</i> , de Rojas Zorrilla (*1636)	feb. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/17078	Cía. de Antonio de Escamilla
<i>Lo que puede la aprehensión</i> , de Moreto (*1654)	oct.-dic. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/14916	Desc.
<i>El parecido en la Corte</i> , de Moreto (*1652)	oct. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/16423	Cía. de Miguel de Escamilla
<i>La adúltera penitente, santa Teodora</i> , de Matos, Cáncer y Moreto (*1657)	dic. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE MSS/14915	Cía. de Manuel Vallejo
<i>El bruto de Babilonia</i> , de Matos, Cáncer y Moreto (*1668)	oct.-dic. 1669	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal) Rueda (Inquisición)	BNE MSS/15041	Desc.
<i>El vaquero emperador</i> , de Matos, Diamante y Gil Enríquez	Estreno abr. 1672	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	BNE Res/129	Cía. de Antonio de Escamilla
<i>Santa Tíaez</i> , de Enríquez Gómez (*1626?)	1667	Avellaneda (censor)	BNE MSS/17047 [contiene 6 licencias]	Desc.
<i>El mariscal de Virón</i> , de Pérez de Montalbán (*1632)	1672 y 1677	Avellaneda (censor)	BNE MSS/16866	Cía. de Manuel Vallejo (Mozo) (?)
<i>Pachecos y Palomeques</i> , de José A. García de Prado	Estreno ago. 1674	Avellaneda (censor)	BNE MSS/16609	Desc.
<i>El gran rey anacoreta, san Onofre</i> , de Lanini Sagredo	Estreno oct. 1674	Avellaneda (censor)	BNE MSS/14932	Cía. de Manuel Vallejo
<i>Persiles y Segismunda</i> , de Rojas Zorrilla (*1633)	nov. 1674	Avellaneda (censor)	BNE MSS/17062	

<i>Los desagranios de Cristo</i> , de Cubillo de Aragón (*1637)	ene. 1675	Avellaneda (censor) Suárez de Deza (fiscal)	BNE MSS/15997	Desc.
<i>Será lo que Dios quisiere</i> , de Lanini Sagredo	Estreno ene. 1675	Avellaneda (censor) Rueda (Inquisición)	BNE MSS/16034	Cía. de Manuel Vallejo y Simón Aguado
<i>El Caín de Cataluña</i> , de Rojas Zorrilla (*1651)	ago. 1678	Avellaneda (censor)	BNE MSS/15439	Cía. de Antonio de Escamilla o de Agustín M. de Castilla
<i>La luna africana</i> , de Belmonte, Luis y Juan Vélez, Alfaro, Moreto, Meneses, Sigler de la Huerta, Cáncer y Rosete	ene. 1680	Avellaneda (censor)	BNE MSS/15540	Cía. de Salvador de la Cueva(?)
<i>El más divino remedio</i> , de Arboreda	nov.-dic. 1683	Avellaneda (censor)	BHM Tea-1-49-28	Cía. de Manuel de Mosquera
<i>El mejor amigo, el muerto</i> , de Calderón, Belmonte y Rojas (*1636)	mar.-abr. 1684	Avellaneda (censor)	BNE Res. 86	Desc.
<i>Los áspides de Cleopatra</i> , de Rojas Zorrilla (*1645)	agos. 1684	Avellaneda (censor) Sarasa (fiscal)	FLG Inventario 15567	Desc.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bègue, Alain, “Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez Montoro”, *Criticón*, 80, 2000, p. 69-115.
- *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007.
- “El oficio del poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carrreira)*, vol. II, coords. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Université de Poitiers, 2014, p. 41-84.
- Bergman, Ted L. L., “Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, vol. I, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 961-970.
- Borrego Gutiérrez, Esther, “De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de san Isidro Labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura”, en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, eds. Nicasio Salvador, Santiago López-Ríos, Esther Borrego, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, p. 81-119.
- Cienfuegos Antelo, Gema, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- “Más parecen disparates que sentencias”: en torno al cuento cómico y la censura en el teatro del Siglo de Oro, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, p. 325-352.
- “Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo, tantas quiero*, un enredo de comedia de dos ingenios de la Corte”, *Acotaciones*, núm. 31, 2013, p. 9-32.
- *CorTBE/4: Francisco de Avellaneda*, Madrid, Ediciones del Orto, 2014.
- “La polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción y la censura teatral”, *Cincinnati Romance Review*, vol. 37, 2014b, p. 24-44.
- Cruickshank, Don W., “Una carta casi desconocida de Calderón de la Barca, y *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda”, *Anuario calderoniano*, núm. 1 extra, 2013, p. 83-96.
- Farré Vidal, Judith, *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Idea/Igas, 2016.
- García Mascarell, Purificació, *La comedia anónima San Isidro Labrador de Madrid de la colección teatral del conde Gondomar. Estudio, edición y notas*, trabajo fin de máster, Universitat de València, 2009.
- Gilbert, Gaston, ed., *Vida y muerte de san Cayetano. Comedias de Agustín Moreto*, colección digital Proteo, 15, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/>
- González Cañal, Rafael, “La censura del teatro de Rojas Zorrilla”, *Talia*, núm. 1, 2019, p. 111-134.
- Greer, Margaret R., “Calderón, copyists and the problem of endings”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 36, núm. 1, 1984, p. 71-81.
- “Risas infernales en palacio: el espacio de *El infierno* de Juan Rana”, en *Actas del Congreso Internacional “El Patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas”. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso TC/12 Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, eds. Germán Vega, Héctor Urzaiz y Pedro Conde, Festival Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2015, p. 409-416.
- Kroll, Simon, “¿Cuántas versiones ofrece un autógrafo? Las intervenciones de autor en el autógrafo de *El secreto a voces* de Calderón”, *Hipogrifo*, vol. 2, núm. 2, 2014, p. 63-79.
- ed., *El secreto a voces* de Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger, 2015.

- Lanini, Pedro Francisco, *Comedia famosa, El gran rey anacoreta, S. Onofre en Parte cuarenta y dos de Comedias nuevas, nunca impresas escogidas de los mejores ingenios de España...*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1676.
- Londero, Renata, “Poesía laudatoria y relaciones entre corte, Iglesia y teatro en algunos certámenes litúrgicos madrileños del reinado de Felipe IV (1653-1664)”, en *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, eds. Rebeca Lázaro *et al.*, New York, Idea, 2016, p. 113-126.
- Mackenzie, Ann L. “Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (¿1640?-1715): a catalogue with analyses of his plays. Part one”, en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans. Bulletin of Hispanic Studies. Special Homage Volume*, eds. Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 245-268.
- Maggi, Eugenio, *San Francesco di Paola nel teatro barocco spagnolo*, Pisa, ETS, 2008.
- Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra “Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales”, *Rilce*, vol. 35, núm. 3, 2019, p. 896-917.
- Mesonero Romanos, Ramón de, *El antiguo Madrid: paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, tomo I, Madrid, Oficinas de la Ilustración española y americana, 1881.
- Morabito, María Teresa, “El divino calabrés S. Francisco de Paula, comedia hagiográfica de Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda”, en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. II, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, p. 104 [CD ROM].
- Rodríguez-Gallego, Fernando, “Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668”, *Anuario calderoniano*, núm. 1, 2008, p. 285-315.
- “*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*”, *Criticón*, núm. 130, 2017, p. 127-155.
- Ruano de la Haza, José María, “Dos censores de comedia de mediados del siglo XVII”, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. Francisco Mundi Pedret *et al.*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 201-229.
- Rubiera, Javier, “Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*”, en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. Anthony Close, Vigo, AISO, 2006, p. 545-550.
- “Teología contra dramática: a vueltas con el demonio en *El José de las mujeres calderoniano*”, en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, p. 1313-1320.
- Sáez Raposo, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, “La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Frago”, *Anuario calderoniano*, núm. 1 extra, 2013, p. 253-274.
- Urzáiz Tortajada, Héctor; Cienfuegos Antelo, Gema, “Francisco de Avellaneda, entremesista y censor teatral por Su Majestad, Carlos II”, en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007, p. 307-324.
- Cienfuegos Antelo, Gema, “Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: «La adúltera penitente»”, *eHumanista*, núm. 23, 2013, p. 296-325.
- Cienfuegos Antelo, Gema, “Censura de una comedia colaborada: «El bruto de Babilonia»”, en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, coord. Juan

- Matas Caballero, Olmedo, Ayuntamiento de Oviedo; Valladolid, Universidad de Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, p. 243-253.
- Vega García-Luengos, Germán, “Calderón y la censura”, *Talia*, núm. 1, 2019, p. 87-109.
- Wilson, Edward M., “Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681”, en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, dirs. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nijmegen, Asociación Internacional de Hispanista / Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 155-170.