

**Del *quid pro quo* al “double-blind peer review”:
la colaboración entre los censores del teatro áureo**

Héctor Urzáiz Tortajada
(Universidad de Valladolid)

Los censores de los Siglos de Oro, aunque desde luego actuaron principalmente como un obstáculo para la libre expresión literaria, poética y teatral, lo hicieron también, de una forma más bien lateral pero no desdeñable, como colaboradores en el proceso de conformación de las comedias, mediando entre los manuscritos originales y lo que finalmente se llevaba a escena (sin olvidar la transmisión impresa del teatro, en la que jugaron un papel análogo).

Es decir, el censor fue también de algún modo un colaborador del teatro áureo, podríamos decir que un cooperador necesario, a veces incluso un cómplice del dramaturgo. También podía ser, por supuesto, lo contrario, su peor enemigo, ya que las eventuales enemistades y enfrentamientos derivaban a veces en una total falta de colaboración que lastraba el proceso teatral.

Pero solía prevalecer lo que Edward Wilson, pionero en los estudios sobre censura teatral áurea, llamaba irónicamente “el poder de la amistad española”, ya que muchas veces se utilizaba a los colegas más afines para conseguir una censura más laxa y evitar toparse en este proceso con los enemigos. Por ejemplo, en enero de 1635 Pérez de Montalbán firmaba una elogiosa *aprobación* a la *Cuarta parte* de comedias de Tirso de Molina, quien a su vez hizo lo propio con la *Parte 1ª* de Montalbán en junio de ese mismo año.

En esa misma línea, Simón Díaz señalaba que “los escritores residentes en la Corte con mucha frecuencia se intercambiaban los papeles de críticos y de criticados” y que había “varios grupos de amigos que controlaban de manera más o menos extensa esta labor” (y recordaba, de paso, que el Consejo Real nunca contó para estas tareas con algunos escritores como Miguel de Cervantes). Precisamente ponía don José al teatro como paradigma de ese intercambio de favores con el que se sorteaban los obstáculos censorios en el ambiente literario: “Ni en época de las mayores controversias y anatemas faltó nunca un religioso dispuesto a informar favorablemente la solicitud de licencia a favor de una comedia” (Simón Díaz 2000, 44-45). Y añadía a continuación, al hilo de las guerras literarias que caracterizan a nuestro Siglo de Oro:

incluso en tramitaciones tan aparentemente administrativas como las que determinaban las designaciones de los censores, los más hábiles lograban que la tarea se encomendase a sus amigos más incondicionales y mal puede atribuirse a la casualidad que de manera reiterada el enjuiciamiento de las Partes de las comedias de Lope se encargue a Espinel, Pérez de Montalbán o Valdivielso. (Simón Díaz 2000: 52)

Así, podemos ver cómo el predicador trinitario fray Hortensio Félix Paravicino no disimulaba en absoluto el peso de su amistad con Lope de Vega en su aprobación de la *Corona trágica* del Fénix (1627):

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

Y el dramaturgo, censor y juez literario Francisco de Avellaneda expresaba claramente, en su aprobación a la *Cuarta Parte* de comedias de Pedro Calderón de la Barca (1672), el “cariño y veneración” que sentía por su amigo, al que atribuía tal “discreción” que –en su opinión– hacía su censura “ociosa”.

Como es lógico, este tipo de prácticas exponía también a los examinadores a ciertas críticas por su laxitud; el mismo Lope, en su *Dorotea* (1632), se burlaba de las censuras formularias y en exceso elogiosas, haciendo que el personaje de Felipa conteste irónicamente “Parece aprobación de libro” cuando don Fernando refiere las virtudes de una mujer “firme, constante y de más limpia fe y costumbres”. El aprobador de este mismo libro, José de Valdivielso, señalaba en su censura: “No me atrevo a exagerar mi sentimiento, porque los censores de los libros tienen ya quien lo sea de sus censuras”.

Y, ya sin bromas ni suaves ironías, el propio inquisidor general Andrés Pacheco se había quejado del descuido de los censores y, en una nota marginal del expediente que dirigió en 1623 al rey Felipe IV, pedía la especialización de los examinadores y un incentivo en forma de dotación económica para mejorar su tarea; obsérvese de qué curiosa forma argumentaba su propuesta:

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

“Enviar los libros en secreto”, “agenciarse la aprobación”, “escandalizarse por no ser aprobados”... No resulta difícil ver en esta propuesta un sistema equiparable a la actual revisión por pares ciegos, “el peor de los sistemas científicos posibles, a excepción de todos los demás”, bromeaba recientemente –parafraseando a Winston Churchill– Javier Sampedro, quien situaba el origen de esta práctica en 1831, “cuando la inventó la Royal Society de Londres” (2024, 15). Salvadas las distancias entre la desaprobación censoria y la refutación científica, ya se ve que la cosa viene de más antiguo, al menos en España...

Cristóbal Suárez de Figueroa bromeaba en *El pasajero* (1617) acerca de las mañas de algunos poetas para eludir el control de la censura sobre sus libros o limitar su alcance:

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

Cuando Juan Ruiz de Alarcón publicó la *Parte primera* de sus comedias (1628), el volumen apareció con aprobaciones del maestro Vicente Espinel y los doctores Diego Vela y Antonio Mira de Amescua (fechadas en... 1622), pero sabemos que cuando el mexicano dirigió el memorial de solicitud de licencia para este volumen, pidió que no se encomendara a Lope de Vega por su enemistad manifiesta:

Muy Poderoso Señor:

Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, digo que por V.A. se ha cometido a Lope de Vega la censura de un libro de ocho comedias que yo he compuesto. Y porque le tengo por sospechoso, a V.A. suplico mande que la dicha censura se cometa a otra persona, la cual V.A. fuere servida; que en ello recibiré merced con justicia que pido.

Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. (AHN, *Consejos suprimidos*, legajo 47342)

Fernando Bouza, quien descubrió el documento en el Archivo Histórico Nacional, señala que inicialmente se encomendó el memorial al consejero Berenguel Daoíz y se ordenó que trajese licencia del Ordinario y que Lope de Vega viese el original por encargo del Consejo. Pero

podía suceder que la aprobación de una obra fuese encargada a un censor que el peticionario considerase poco o nada imparcial, lo que, además de mostrar el conocimiento que se tenía de los pasos concretos del proceso, revela la oportunidad que los autores tenían de hacerse oír por el Consejo [...] De esta forma, el dramaturgo novohispano evitaba que su rival entrase a aprobar o no la que sería su *Parte primera de las comedias*. (Bouza 2012, 79-80)

A propósito de Lope de Vega como censor vetado por un colega, cabe recordar que también él movió sus hilos en 1618 ante el Consejo Real para cambiar el aprobador a quien se había encomendado la censura de la *Parte Docena* de sus comedias (Pedro de Valencia, quien se demoraba en la comisión del encargo) por otro más afín y diligente (precisamente el mencionado Vicente Espinel).

Pero esta llamativa cuestión tuvo todavía más recorrido por los recovecos del sistema censorio, como ha detallado Enrique Laplana, el editor para PROLOPE de esta *Parte 12*, cuya indagación (que recogemos en el registro correspondiente de nuestra base de datos CLEMIT: <https://clemit.uv.es/consulta/home.php>) delata una probable manipulación de las notas de la censura: en el expediente de solicitud de licencia y privilegio se encuentran algunos documentos administrativos que no fueron después incorporados a los preliminares de la *Parte* o sufrieron extrañas modificaciones. En julio de 1618, Lope presenta su memorial al Consejo (“Lope de Vega Carpio, clérigo presbítero, digo que yo querría imprimir doce comedias sacadas de mis originales, que son la docena parte de mis obras”) y poco después “cométese la censura a Pedro de Valencia”.

Según Laplana, “Lope entregó la requerida aprobación, firmada por el doctor Cetina [en septiembre], que se incluye en el expediente pero que no fue reproducida en los preliminares del libro, a diferencia de lo que ocurre en las *Partes IX-XI*, que sí la imprimen” (2013, 7). Al haberse encomendado la censura al humanista andaluz (y gran amigo de Góngora) Pedro de Valencia,

Lope sospechó que dilataba la aprobación intencionadamente con la excusa de su labor como cronista real, cargo que ostentaba desde 1607 y al que precisamente aspiraría Lope tras su muerte en abril de 1620. Así pues, Lope redactó un nuevo memorial para pedir que se cometiera la censura a otra persona. (2013, 8)

La petición de Lope se produce a mediados de septiembre, tras mes y medio sin conseguir la licencia, y el encomendero “designó en esta ocasión al maestro Vicente

Espinel para la censura de la obra. El benévolo Espinel firmó la aprobación, también incluida en el expediente, en cinco días” (Laplana 2013, 8-9). Pero si Espinel firmó esta breve aprobación autógrafa el 23 de septiembre de 1618, ¿cómo es posible que haya otra, completamente distinta (más extensa y elogiosa), impresa en los preliminares de la *Docena parte* y fechada, como hemos visto, a 15 de agosto? Además, en este libro no se incluye tampoco la aprobación del doctor Cetina; Laplana muestra su extrañeza ante estas irregularidades:

Resulta llamativo que los preliminares impresos de la *Docena parte* difieran parcialmente de los documentos administrativos conservados en el Archivo Histórico Nacional [...] O bien el maestro Espinel decidió puntualizar mejor los méritos de Lope para el impreso, o bien el propio Lope, como supongo, retocó la aprobación apuntalando la dignificación de sus escritos, quizá espoleado por la polémica de la *Spongia* [...] Por otra parte, la fecha de la aprobación impresa (15 de agosto) es claramente falsa, pues Lope no instó la sustitución de Pedro de Valencia por otro censor hasta el 18 de septiembre y Espinel firmó la suya el 23 de septiembre, pero no hallo explicación a esta modificación. (2013, 10)

Las ramificaciones de estas intrigas podían incluso implicar (y lo ejemplificaremos con otro caso del amplio muestrario que arroja la inacabable trayectoria de Lope de Vega) a los intereses comerciales de las compañías teatrales que antes de ser impresadas habían representado estas comedias. Y es que las rivalidades que se generaban entre los *autores de comedias* por hacerse con obras del Fénix llegaban a salpicar a veces a los censores que las tenían que aprobar.

A comienzos de abril de 1610, según consta en su epistolario, Lope vendió una comedia (no sabemos cuál) a la compañía del *autor* Hernán Sánchez de Vargas, y tres semanas después –lo cuenta en una carta del 1 de mayo– un personaje llamado Mola y otras personas “por afición de Sánchez han hecho [que] Gracián no dé licencia a una comedia mía que estudia Riquelme”:

Por alguna razón, el dramaturgo ha decidido vender su siguiente comedia a Riquelme, con el enfado consiguiente de Sánchez de Vargas, quien quizá tenía alguna clase de compromiso con Lope o, simplemente, deseaba continuar representando comedias suyas durante más tiempo. (Morrás y Tubau 2010, 1047)

El censor aludido es Tomás Gracián Dantisco, y la obra en cuestión tal vez sea *El caballero del Sacramento*, que Lope firmó en abril de 1610 pero a la que Dantisco no dio licencia hasta agosto de ese año (bien es verdad, por matizar nuestra hipótesis, que solo un día después de que le encomendasen su censura, y se pueden aducir circunstancias muy similares en la cronología de la rúbrica y la licencia de otras obras de Lope como *El cardenal de Belén*, *La encomienda bien guardada*, *La hermosa Ester* o *Carlos V en Francia*).

Bouza señala que “hay, incluso, peticiones en las que llegan a proponer los nombres de posibles censores” (2012, 77), aunque el Consejo normalmente no las atendía y nombraba a otros examinadores. Y si espigamos en la casuística censoria de las obras del otro gran dramaturgo de la época, Pedro Calderón de la Barca, tampoco es difícil ver florecer este amiguismo (o enemiguismo):

Bien puede suceder que nos encontremos ante un autor aprobando una obra de un declarado amigo suyo o, incluso, un libro en el que él mismo participa. Ejemplo

de esto último es la aprobación que Pedro Calderón de la Barca hizo, en 1652, de la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores* [En el volumen figuran nada menos que cinco de sus comedias] [...] aunque, para ser justos, hay que reconocer que el dramaturgo había sido convocado como aprobante por el vicario y no por el Consejo de Castilla. Pero cuando siete años más tarde, en 1659, Francisco Serrano de Figueroa tramitaba los permisos para *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias*, el primer censor designado por el encomendero de la aprobación fue Calderón, pero dicha provisión se canceló con un “en lugar de D. Pedro Calderón, véalo D. Antonio de Solís”. Éste, en efecto, realizó la aprobación en el dorso del expediente, aunque en el volumen que censuraba figuraban sus *Triunfos de amor y fortuna* [...] Entre las comedias publicadas había tres de Calderón. (Bouza 2012, 78)

Más de una vez hubieron de dar explicaciones algunos de estos autores por aprobarse a sí mismos. Por ejemplo, el dramaturgo Andrés de Baeza, cuyas comedias *El valor contra fortuna* y *No se pierden las finezas* se publicaron en la Parte 11 de *Comedias Escogidas* (1658), firmaba también la aprobación de este volumen, por lo que se justificaba así:

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

Llevamos algunos años observando lo atajado por los censores teatrales del Siglo de Oro, sobre todo en los manuscritos, y registrando las muchas cosas que les molestaban de las comedias (el erotismo y la sensualidad, las menciones a los asuntos religiosos, las bromas, las irreverencias, la crítica social, etc.). Pero espigando entre sus censuras, atajos, tachones y prohibiciones, hemos ido haciendo acopio de una curiosa serie de intervenciones de los censores tendentes a corregir errores de todo tipo (onomásticos, geográficos, sintácticos, de vestuario, incluso ortográficos), guiados por el afán de mejorar el producto final, de pulir sus imperfecciones, o por el de prevenir potenciales errores inducidos por ellos mismos con sus intervenciones textuales (ya que el cumplimiento de sus severas instrucciones podía desbaratar la coherencia de una línea argumental o hacer perder el sentido de una escena).

Es interesante conocer los detalles de algunos llamativos casos de intervenciones de esos censores en cuestiones literarias y escénicas relativas a las comedias de colegas suyos que les tocaba examinar. Teniendo en cuenta los estrechos vínculos existentes de por sí entre el mundo literario y la censura, Mathilde Albisson ha señalado recientemente que la prueba más evidente de

esa porosidad es la superposición de la figura de autor con la de censor: en efecto, muchos censores de las instancias oficiales de censura eran autores, o, dicho de otro modo, muchos escritores llegaron a colaborar con dichas instancias, [estableciendo] intensas conexiones entre los distintos niveles, ámbitos y actores de la censura –ya se trate de colaboraciones ya se trate de enfrentamientos. (Albisson 2022, 17)

Lo cual nos debería llevar a estudiar los aspectos más creativos de la censura, esto es, a plantearnos, tanto en el plano general de la producción literaria de la época como en el más específico del teatro,

¿hasta qué punto la censura, actividad destinada en principio a suprimir y hacer desaparecer, podría, también, ser considerada como una práctica creadora, que lleva a sustituir y reelaborar, al incidir en distintos estadios del proceso literario y de la publicación? (ibídem)

Un ejemplo paradigmático y muy conocido de esta circunstancia es la reelaboración del *Lazarillo de Tormes* llevada a cabo por el censor López de Velasco, quien también, como ha descrito Reyes Coll en la misma monografía que Albisson, ejerció tanto la función de examinador como de editor de la *Propalladia*:

El censor Juan López de Velasco [...], ante la ausencia de autor, se atribuyó, como editor literario, una posición *cuasi* autorial que le permitió alterar y reorganizar contenidos y estructuras más allá de lo exigido por la estricta aplicación de la censura inquisitorial. (Reyes Coll 2022, 294 y 282)

Sobre el perfil de este censor afirma Gonzalo Santonja que López de Velasco se aleja de “la imagen tópica del funcionario unívocamente aferrado a la intransigente defensa de la ortodoxia, dando por el contrario la talla de un auténtico humanista” que admiraba “sinceramente las calidades literarias de los textos que, asumiendo una condición rayana en lo esquizofrénico, la fortuna le deparaba la desdicha de *castigar*”, cosa que en su opinión hizo de la forma menos lesiva posible (Santonja 2000, xv).

En el caso de la censura de una obra teatral, en el siglo XVII el procedimiento ya era de por sí fruto de la colaboración entre varias personas: el encomendero se la mandaba al primer censor, luego al segundo, luego la obra iba de vuelta al encomendero, etc. (Florit 2010). En esta ocasión nos referiremos a la labor de una serie de ellos más o menos conocidos, que fueron también dramaturgos: el mencionado Francisco de Avellaneda, Juan de Rueda y Cuevas, Pedro de Vargas Machuca, Juan Navarro de Espinosa, Pedro Lanini y José Cañizares.

Estos censores a veces discrepaban, y están documentadas enconadas peleas entre ellos (remitimos de nuevo a la consulta en nuestra base de datos CLEMIT de ejemplos como *La sombra y el sacristán*, *Solo en Dios la confianza* o *La fianza satisfecha*). Pero otras veces parecen colaborar, respaldando sus actuaciones respectivas. Un ejemplo curioso es el de la comedia colaborada *El bruto de Babilonia*, escrita por Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, que se conserva en un manuscrito de 1669 y se imprimió en la Parte 30 de Escogidas (1668).

Pieza de temática religiosa, en *El bruto de Babilonia* encontramos una serie de puntualizaciones de los censores para corregir ciertos anacronismos. En el examen de esta comedia intervinieron el censor y dramaturgo Francisco de Avellaneda, el fiscal Fermín de Sarasa y el doctor Rueda y Cuevas, calificador inquisitorial. Los censores prohibieron algunas bromas antisemitas que aludían de forma impropia al prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, o el papel de valido de Nabucodonosor que remedaba el gracioso Alcazer. Curiosamente, los censores llegan a establecer una suerte de diálogo virtual en sus respectivas notas:

ALCACER

Entré dentro,
señor, como me mandaste,
y lo primero que veo

fue una parva de narices
 pegadas a muchos cuerpos.
 Como pepinos de carne,
 las judías, por el suelo,
 estaban todas sentadas,
 sobre una alfombra comiendo.
 Si bien, entre todas ellas
 no pude conocer luego
 cuál era la novia porque,
 con lo que bebían, pienso
 que estaban todas trocadas.
 Ayudaban el festejo
 unos trompeteros rontos
~~que, haciendo infinitos gestos~~
~~cuando hinchaban los carrillos~~
~~y meneaban los cuerpos,~~
~~parece que acompañaban~~
~~el paso del prendimiento.~~
 Saludelos cortésmente,
 pero no me respondieron;
 mas yo, como sé sus ritos,
 debajo del ferreruelo
 llevaba, vivo, un lechón:
 soltele en el aposento,
 y al punto se levantaron,
 alborotados con esto.
 Oh, bien haya el animal
 a quien se tiene respeto:
 ¡que lo que no puede un limpio,
 lo venga a alcanzar un puerco! (ff. 20r-20v)

El censor Avellaneda anotó al margen que la alusión al paso del prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos iba “Contra el cómputo de la Escritura” (es decir, contravenía la cronología bíblica) e indicó que no se dijera. El motivo es que dicho episodio evangélico no puede concurrir en un argumento protagonizado por Nabucodonosor, quien reinó entre los siglos VI y VII a.C. El comisionado de la Inquisición, Rueda y Cuevas, felicitó a Avellaneda por su perspicacia, ratificando debajo: “Muy bien corregido.”

A este mismo Juan de Rueda y Cuevas podemos verle llevar a cabo ciertos aportes de tipo poético en su censura de *El José de las mujeres*, de Calderón de la Barca, comedia hagiográfica sobre Santa Eugenia. Se trata de un caso muy interesante, que ha sido estudiado en profundidad por Javier Rubiera (2006 y 2011), y que surge de las objeciones que puso el censor Rueda a la posesión del cadáver de Aurelio por el Demonio:

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

Madrid y noviembre 18 de 1679. El maestro don Juan de Rueda y Cuevas.

La puesta en escena original de *El José de las mujeres* se vio modificada a causa de estas intervenciones textuales del censor Rueda y Cuevas, ya que obligaban a que algunos versos los dijera el personaje de Aurelio, no el Demonio. Pero no solo eso: también hubo que insertar algunos otros versos nuevos que enlazasen las escenas y le dieran sentido a las modificaciones operadas sobre los parlamentarios. Javier Rubiera no descartaba que fueran arreglos de la compañía teatral, no del censor Rueda, pero lo dejaba al criterio de “futuros investigadores”. Pues bien, en el ámbito del proyecto CLEMIT llevamos a cabo esa tarea y pudimos certificar que se trata, en efecto, de intervenciones del censor (también pueden consultarse todos los detalles de este caso en nuestra base de datos):

DEMONIO	De estas perturbaciones causa soy; y, pues que tengo licencia de Dios, así desde hoy perseguirte tengo. [Por ordenación divina, la forma tomo de Aurelio.] ¹
[AURELIO]	Que en este helado cadáver, introducido mi fuego, en traje has de ver de amigo a tu enemigo encubierto. Bien sé que es cárcel estrecha, a mi espíritu soberbio, la circunferencia breve de aqueste mundo pequeño. De quien, ya señor del alma, vengo a poseer el cuerpo. ² No has de saber de ese Dios que anda rastreando tu intento; o, ya que lo sepas, no has de tener, por lo menos (sin zozobras y pesares, persecuciones y riesgos, fatigas, ansias y penas), parte en tus merecimientos. [Vase y vuelve, y salen todos]

Rubiera apuntaba la siguiente interpretación de la acotación principal, donde se indica que “*Sacan las espadas y cae Aurelio muerto a la parte del tablado que pueda abrirse un escotillón a sus espaldas; y Eugenia cae desmayada al otro lado. Descúbrese el Demonio en lo alto, de donde caerá de rápido a esconderse por el escotillón. Levántese Aurelio asombrado, al mismo tiempo que cae el Demonio*”:

Tras el duelo entre los dos hombres, el actor que representa a Aurelio debe caer “muerto” en el tablado de tal modo que detrás de él pueda abrirse un escotillón, por el que irá a caer el demonio tras decir el parlamento [...] Aurelio [reanimado]

¹ Estos son los versos que actúan como enlace.

² Aquí la versión impresa incluye estos versos: “Pero aunque lo sea, he de estar / hoy bien hallado aquí dentro, / sólo porque en orden es / a pervertir tus intentos”.

se levanta y se va. Sólo queda en escena Eugenia desmayada que, entonces, vuelve en sí.

Por su parte, la intervención de la censura por motivos teológicos va a provocar una variante en la atribución de parlamentos [...] y en la escenificación [...] Una vez que el censor impide que el Demonio reanime el cadáver de Aurelio, imponiendo que simplemente adopte su forma, se indica en el manuscrito que el parlamento de veintidós versos [...] se parta ahora en dos: el Demonio dirá los cuatro primeros [...] el actor que representaba a Aurelio dirá el resto. (Rubiera 2011, 1317-1319)

Se constata que Rueda y Cuevas aportó también, por ejemplo, alguna pequeña inserción textual (como los nuevos versos añadidos “Por ordenación divina, / la forma tomo de Aurelio”), convirtiéndose así en arreglista y versificador. De igual manera lo hizo en otro pasaje donde hay una serie de inserciones de palabras que parecen de mano de este censor:

AURELIO	Desamparando xxxxxxx [la forma] que xxxxx [imite]
DEMONIO	Que hasta este punto pudo durar la licencia <i>ojo</i> de xxxxxxxx ella [de fingir Aurelio] [rúbrica]
CAPRICHIO	Abernuncio.
CESARINO	¡Ay de mí, infeliz, qué veo!
CAPRICHIO	Hacerse dos diablos de uno, no por apocarse.
CESARINO	Mortal estoy.
CAPRICHIO	¿Qué dirá el difunto? [Yo difunto] <i>sí</i>
CESARINO	¿Quién eres, pálida sombra? ¿Quién eres, horror caduco?
CAPRICHIO	Por no ver este espectáculo, no volviera a ser catecúmeno. [f. 50v]

Un caso muy conocido de colaboración censoria con la práctica de la escritura dramática es el del censor (y dramaturgo) Vargas Machuca y su pequeña participación en *El castigo sin venganza*, donde corrigió ciertos deslices cometidos por su amigo Lope de Vega, bien fuera limando las asperezas morales de la comedia (es decir, en su papel de censor), bien puliendo su mecanismo teatral de alguna incoherencia (o sea, como poeta dramático que consiguió una versión del final más consistente y literariamente más rica).

Seguimos en este punto a Ramón Valdés, quien hace ya unos años reparó en las circunstancias anómalas que rodeaban también la redacción del final de *El castigo sin venganza*, cuyos manuscritos presentan indicios de una reelaboración sucesiva (aunque esos cambios no pasaron a los impresos supervisados por Lope). Ahora, junto con Alejandro García Reidy, ha preparado una edición de *El castigo sin venganza* donde incluyen un apéndice en el que plantean diversas hipótesis para reconstruir el proceso de reelaboración del final de la obra, que tiene hasta tres posibles versiones diferentes. La tercera sería la que “resulta del retoque de unos pocos versos sobre la segunda versión por una mano distinta de la de Lope”. Esa mano parece ser la del censor Vargas Machuca:

La tercera versión la reconstruimos a partir de las correcciones de un revisor de la segunda que había escrito Lope: una mano interviene y tacha los vv. 3013-3015,

añadiendo al margen o entre líneas una versión alternativa a dichos versos. [...] Valdés [...] plantea la hipótesis de que la mano fuera la del propio censor Pedro de Vargas Machuca, dramaturgo y amigo de Lope.

Aparte de evitarse la incongruencia del conocimiento del Marqués de las elucubraciones del Duque a propósito del “castigo sin venganza” y la publicidad del castigo como tal, las enmiendas en el v. 3015 parecen ofrecer una solución más patética, con un Duque que no puede ver los cadáveres porque le falta valor y el llanto le inunda los ojos. Entra dentro de lo posible que un censor colabore en la resolución de incongruencias dramáticas de la obra censurada. (García-Reidy y Valdés 2023, 223)

Son muchas, y muy variadas, las curiosidades de este tipo que se pueden traer a colación. Vargas Machuca es uno de los examinadores más conocidos del siglo XVII a través de su amistad con Lope de Vega, y parece que era de los más laxos.

En el otro extremo de la indulgencia se situaría Juan Navarro de Espinosa, uno de los censores con peor fama. Sin embargo, también él llevó a cabo algunas intervenciones para ayudar a un dramaturgo si advertía un desliz o una incoherencia. Por ejemplo, en *El negro del Serafín*, de Vélez de Guevara, avisó de lo siguiente: “Mirad que decís unas veces Dios y otras Alá (no es como censor esta advertencia)”.

Y es que hay un verso donde se dice: “que vive **Dios** que me corro”, que el censor incluso corrigió, tachando “Dios” y escribiendo “Alá”. Es decir, el severo Navarro de Espinosa está recalcando (ya que interviene en unos versos donde se menciona a Dios) que no lo hace por ningún reparo religioso: sencillamente, se ha dado cuenta de una incoherencia de Vélez de Guevara.

Javier González, que ha estudiado la transmisión de *El negro de mejor amo*, pone en relación este consejo de colega a colega con lo que él considera “un caso parecido de esta confianza del censor Juan Navarro con Luis Vélez en *El águila del agua*”, en cuyo autógrafo señaló en una nota al margen: “Repárese el ser capitán el gracioso que hace de galeote” (2012, 412).

En la misma línea va otra llamativa advertencia del censor de *El negro de mejor amo*: al concluir la 1ª jornada, el Negro protagonista, Rosambuco, sale con una estatua redentora que le va siguiendo y que (dice la acotación) “*en medio del tablado tómele por la mano*” y se pronuncia un parlamento que al censor le pareció mal, no porque fuese contra la fe, la moral o las buenas costumbres, sino porque no era el remate adecuado para cerrar el primer acto de la obra:

Yo conoceré con eso
que es verdad cuanto me has dicho,
que mi religión es falsa,
que es cierta la ley de Cristo,
que Jesús es mi pastor,
que me recoge a su aprisco,
que la religión me llama,
que me convida al bautismo,
y finalmente, que puede
formar un santo de un impío.

El censor Navarro de Espinosa anotó junto a este último verso (que hemos marcado en negrita): “Mirad esta última [¿frase, escena?] Vuesa Merced, que no es para acabar”. Javier González, siguiendo en este punto a Maria Grazia Profeti, recuerda que

este remate afeado por el censor corresponde “a una de las características de estilo de Luis Vélez: el final abrupto de las jornadas” (2012, 413).

El verso señalado por el censor, además, es hipermétrico, pero curiosamente pasó a la tradición impresa con otra versión distinta, que no sabemos a quién es debida pero que (en nuestra opinión) estropeó la frase definitivamente; la marcamos también con negrita:

que la Religion me llama,
que me convida el Bautismo,
y finalmente que puede,
como Señor uno y trino...

Javier González opina que de esta forma el primer acto “finaliza de una forma quizás más apropiada, pero a costa del sentido, ya que omite la transitividad al verbo poder. Es sustituido un complemento directo por un circunstancial” (2012, 413). Es verdad que la frase queda defectuosa (salvo que hagamos una interpretación intransitiva de *poder*) y no queda claro el sentido del cambio, aunque sí es verdad que se arregla el cómputo silábico.

Por otra parte, el censor Navarro de Espinosa puso otra notita a modo de advertencia para su colega Vélez de Guevara a propósito de esta escena en que la estatua cobra vida: “Este prodigio no está en su vida, pero hay otros mayores”. Aquí de nuevo no hay reproche, sino sugerencia de enmienda de un error.

En el mismo sentido va esta otra advertencia en la Jornada 3ª, donde le dice al dramaturgo en una nota: “El santo no murió de herida”. Y se quitan las referencias a un flechazo que supuestamente recibió, añadiéndose al margen el texto de reemplazo que (y esto es lo más importante) aporta sentido a la escena.

Buen acierto como corrector demostró también el censor y dramaturgo Pedro Lanini Sagredo, quien hubo de examinar *Abrir el ojo*, de Rojas Zorrilla, en un interesante caso de censura que ha sido objeto de estudio inicialmente por parte de Felipe Pedraza (2003) y posteriormente por Milagros Rodríguez Cáceres (2011). Dejando aparte las intervenciones de los censores como tales (y conste que tanto Lanini como el fiscal Francisco Bueno vertieron opiniones muy críticas con esta comedia, aunque ahora no hace al caso referirse a ellas), Milagros Rodríguez advierte que “el corrector de este texto (quizá el dramaturgo Pedro Francisco Lanini Sagredo)” completó por su cuenta redondillas, sanó versos deturpados y llevó a cabo “otras diminutas aunque necesarias correcciones dictadas por la gramática y el buen sentido” (2011, 1281).

Lanini fue también uno de los censores que revisaron la comedia hagiográfica *El sol de Occidente*, pieza sobre San Benito de Nursia escrita en 1697 por José de Cañizares, quien a su vez ejerció también como censor (y tuvo, por cierto, varias bruscas discrepancias con Lanini en el desempeño de estas tareas). Ni Lanini como censor político, ni el doctor Agustín Gallo como censor eclesiástico, ni el fiscal Francisco Bueno encontraron nada sancionable en *El sol de Occidente*, salvo algún error geográfico; así, junto a los versos que dicen “estos montes de Sublago, / cuarenta millas de Roma / (de la provincia de Lazio / desierto” anota Lanini (no sin cierta brusquedad): “Miente, que Sublago no está en el Lazio”³.

Otra actuación censoria llamativa es la de los mencionados Rueda y Avellaneda en su examen de una comedia escrita precisamente por Pedro Lanini, *Será lo que Dios quisiere*. El primero de ellos, Avellaneda, la aprobó sin problemas, incluso la ensalzó

³ “[San Benito] pasó a Sublago, situado a quince leguas de la ciudad de Terna” / “se fue a esconder en el desierto de Sublago, a quince leguas de Roma”, cerca del monte Casino.

como “caso ejemplar”. Pero el calificador inquisitorial Rueda y Cuevas encontró que en la primera jornada había algunas cosas inadmisibles, como el pasaje donde se pronuncia un sermón que Rueda temía que pudiera ser mal entendido por un auditorio poco formado (dado que aludía al misterio de la Concepción de María, materia teológica de extrema sensibilidad en aquella época). Pero además de ello, el censor Rueda se preocupó de no desbaratar el desarrollo de la trama y, consciente de que la supresión del sermón repercutía sobre otros pasajes de la obra, fue tachando concienzudamente las alusiones que se le hacían para no caer en incoherencias argumentales. Por ejemplo, en un pasaje tacha unos versos y anota: “Ojo: como no ha de haber sermón, se borra”. En este caso no estamos ante una reprobación, sino que se trata de un aviso para que no se mencionara un sermón que ya no existía (podríamos decir, parafraseando a Navarro de Espinosa, “no son como censor estas advertencias”). Curiosamente, la versión impresa de *Será lo que Dios quisiere* presenta algunos cambios en este pasaje: no aparece tampoco el sermón de la discordia, pero sí que lo anuncia Ludovico, cometiéndose al final esa incoherencia que el puntilloso Rueda quiso evitar. Por cierto, la versión impresa de esta comedia es la incluida en la *Parte cuarenta y dos* (1676), aprobada, casualmente, por Avellaneda, el otro censor que intervino en la copia manuscrita.

En conclusión, creemos que el análisis de las relaciones entre la censura y el mundo literario, y el estudio de la censura teatral desde el punto de vista de sus agentes, pueden ayudar a conocer mejor este fenómeno, al que normalmente nos acercamos, lógicamente, a través de las obras y los autores censurados. Y es que, como apunta Mathilde Albisson,

lejos de ser una maquinaria homogénea y anónima, el sistema de censura previa era el fruto del trabajo de examinadores personales, con formaciones y criterios distintos. Existían, por tanto, estrechas conexiones entre la censura y la sociedad civil; la labor de censura previa estaba en manos de particulares y no de un cuerpo de funcionarios del Estado. (2022, 9)

Desde este punto de vista se pueden conocer mejor los perfiles intelectuales y personales de los censores para entender cómo se relacionaban con los ambientes literarios y teatrales. Como propone Albisson, hay que categorizar a estos actores según se trate de “censores eclesiásticos, censores que pertenecen al mundo literario y censores especialistas de la disciplina a la que se adscribe el libro que examinan”, ya que no había

censores profesionales y de “dedicación completa” sino personas, con mayor o menor especialización, que ejercían, con mayor o menor frecuencia, actividades censorias, sea para una instancia oficial sea de manera autónoma. (2022, 9)

O, como decía el cura del *Quijote* para expresar su deseo de establecimiento de un sistema de censura teatral, “que hubiese una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen” (I, 48).

Obras citadas

- Albisson, Mathilde. “Introducción. Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII.” En Mathilde Albisson ed. *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*. Berlín: Peter Lang, 2022. 7-18.
- Bouza, Fernando. “*Dásele licencia y privilegio*”. *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2012.
- Coll-Tellechea, Reyes. “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.” En Mathilde Albisson ed. *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*. Berlín: Peter Lang, 2022. 281-301.
- Florit Durán, Francisco. “Las censuras previas de representación en el teatro áureo.” En Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde ed. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010. 615-637.
- García Reidy, Alejandro, y Ramón Valdés ed. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Madrid: Gredos, 2023.
- González Martínez, Javier. “La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro de mejor amo*.” *Castilla* 3 (2012): 403-417.
- Laplana Gil, José Enrique ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*. Madrid: Gredos, 2013.
- Morrás, María y Xavier Tubau ed. Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*. Lleida: Milenio, 2010.
- Pedraza Jiménez, Felipe. “Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el Antiguo Régimen.” *Criticón* 87-88-89 (2003): 637-648.
- Rodríguez Cáceres, Milagros. “Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla.” En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera ed. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. 1275-1285.
- Rubiera, Javier. “Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*.” En Anthony Close ed. *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Cambridge, julio de 2005)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 545-550.
- . “Teología contra dramática: a vueltas con el demonio en *El José de las mujeres calderoniano*.” En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera ed. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. 1313-1320.
- Sampedro, Javier. “Guardaos de los colegas.” *El País*. 19-4-2024. 15.
- Santonja, Gonzalo ed. *Vida del Lazarillo de Tormes castigado o Lazarillo de la Inquisición*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero&Ramos, 2000.