

TEXTO LITERARIO DEL SIGLO XVII, TEXTO ESPECTACULO DEL XVIII: LA INTERVENCION CENSORIA COMO ESTRATEGIA INTERTEXTUAL

por Maria Grazia Profeti (Universidad de Verona)

1. La pervivencia del teatro barroco en el siglo XVIII es un fenómeno bien conocido¹, generalmente estudiado desde dos perspectivas opuestas, y parciales, a las que llamaré, con horribles neologismos, barroco-céntrica y clásico-céntrica. Campeones de la primera — como se sabe — son Menéndez y Pelayo y Cotarelo y Mori²: el « castizo » público español prefiere el teatro del siglo anterior, y solo la exterofilia de algunos intelectuales afrancesados le impide seguir disfrutando de una diversión atractiva y no

¹ Mencionaré sólo algunos trabajos: F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974; R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid, desde 1661 a 1819*, Baltimore, 1935; E. Juliá Martínez, *Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII*, en « Revista de Filología Española », 1933, pp. 113-159; A. Par, *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII*, en « Boletín de la Real Academia Española », XVI (1929), pp. 326-345, 492-513, 584-614; A. Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, 1982.

² M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, Santander, 1940, III, p. 315; E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 331-335.

³ R. Andioc, *Teatro y sociedad* . . . , cit., p. 23, y el anterior *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, pp. 15-43.

« heterodoxa ». Más recientemente se ha subrayado que la afición popular al teatro áureo resulta bastante limitada « y sólo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración »³.

Pero, a pesar de nuevos cálculos en los porcentajes de comedias áureas representadas, de los datos de taquilla proporcionados, etc., no siempre el intento de quitar valor a la « popularidad » del teatro barroco llega a convencer, y el mismo Andioc tiene que reconocer: « Si nos atenemos al número de obras puestas por cada compañía, no cabe duda de que durante la primera mitad del siglo e incluso hasta los años setenta, es Calderón el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, no sólo de entre los del siglo de oro, sino también del XVIII »⁴.

Ahora bien: la oposición comedia áurea / teatro del dieciocho es un falso problema. En primer lugar no es raro, en sí, que el teatro barroco perviva en la escena del siglo XVIII. Sobre el fenómeno se ha podido polemizar en ámbito hispánico debido a la particular problemática del teatro neoclásico español; pero ninguno se ha extrañado, por ejemplo, que en la Inglaterra del siglo XVIII se siga representando a Shakespeare. En segundo lugar el fenómeno pierde su connotación antinómica si se le enfoca correctamente, utilizando una metodología semiótica⁵.

Lo que cambia en el teatro del siglo XVIII — más allá de los porcentajes de recaudación y duración de la representación (en lo que se ha fijado la crítica sociológica) — es la relación que el destinatario establece con el texto literario, relación que integra el texto espectáculo⁶. Los textos literarios barrocos originan en otra

⁴ R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, cit., p. 18. Cfr. también Aguilar Piñal, *Sevilla...*, cit., p. 123, y el más reciente F. Sureda, *Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII*, en *Horror y tragedia en el teatro del siglo de Oro*, en «Críticon», 23 (1983), pp. 117-127 (véase aquí la bibliografía anterior).

⁵ Sería ingenuo pretender reunir la extensa bibliografía relativa; me limito a mencionar el ya clásico G. Bettetini-M. de Marinis, *Teatro e comunicazione*, Firenze, 1977; para sucesivas intervenciones cfr. M. de Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, 1982 (con extensa bibliografía).

⁶ Como aclaración terminológica: es sabido que los estudiosos del hecho teatral han propuesto varias dicciones para distinguir e indicar sin

época una representación *Otra*; el público los disfruta y hasta los comprende de forma distinta respecto a los contemporáneos para los cuales fueron creados.

El destinatario además opera una selección de los textos. Se sabe que las comedias áureas que más gustaban eran las heroicas, categoría de las que formaban parte las de santos y, entre las « modernas », las de magia⁷: lo que fascina al espectador del siglo XVIII, sobre todo el de nivel social más bajo⁸ son los valores espectaculares, el decorado, los vestuarios, los efectos escénicos. El espectador recorta, pues, un *corpus* específico, sectorial, dentro del inmenso caudal del teatro barroco.

Los textos literarios pasan, después, a través del filtro de mo-

ambigüedad el momento de la realización escénica (texto espectacular, texto-escena, macro-texto, etc.) del texto escrito, precedente la *performance* (pre-texto, post-texto, texto verbal, etc.). Adopto aquí las dicciones *texto espectáculo vs texto literario*.

Como argumentación teórica mínima: se ha notado que el sentido del mensaje se modifica al variar las circunstancias de su emisión (examiné uno de estos cambios al ocuparme de las « relaciones » teatrales de Calderón: *Comedias « e » relaciones: la ricezione deviata, en Colloquium Calderonianum Internationale, L'Aquila, 1983, pp. 91-113*).

Esto, desde un punto de vista teatral, ha sido teorizado por Manuel Sito Alba, al fijar su concepto de mimema, que se podría definir como unidad mínima de ostensión teatral (cfr. M. Sito Alba, *El mimema, unidad primaria de la teatralidad, en Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma, 1982, II, pp. 971-978*; y *Funzionalità dei mimemi nell'analisi semiotica di un testo teatrale, en Atti del Convegno Nazionale di Semiotica della rappresentazione, 22-23 novembre 1980, Palermo* (en prensa).

Recuerdo que el mimema está integrado por seis elementos:

— quien muestra (autor, director); — quien o que cosa se muestra (actor, objetos de la escena); — dónde; — cuándo; — a quién; — por qué (qué quiere decir la ostensión, y qué dice de hecho).

Ahora bien: al cambiar uno de estos elementos, el público, aunque el texto literario siga siendo el mismo, cambia el texto-espectáculo: *Fuente Ovejuna* representada a unos campesinos en un pueblo de Castilla hacia 1935 por « La Barraca » dirigida por Federico García Lorca, no tiene el mismo impacto, e igual fuerza revolucionaria que la misma pieza representada hoy en un teatro de la capital, como aséptico hallazgo filológico.

⁷ F. Aguilar Piñal, *Sevilla...*, cit., pp. 125-127, ofrece esta clasificación: 1) Comedias de magia; 2) Comedias bíblicas; 3) Comedias de santos. Acerca de las comedias de magia cfr. AA.VV., *Teatro di magia, Roma, 1983*, donde se hallará la bibliografía anterior.

⁸ Véase en R. Andioc, *Teatro y sociedad*, cit., el intento de distinguir los varios niveles sociales de público y sus preferencias.

dificaciones por parte de una serie de « emisores dos », desde las intervenciones de las varias compañías teatrales hasta las reelaboraciones profundas que llevan a la refundición⁹. Ahora me ocuparé sólo de un nivel mínimo — y por esto más significativo — de intervención en el texto literario: el control de la censura y las « adaptaciones » a las que éste dio origen.

2. Opero sobre un *corpus* muy concreto: los textos conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid, « procedentes ... de los teatros de la Cruz y del Príncipe »¹⁰, utilizados para la representación y previamente presentados a los censores y al fiscal para la licencia de ejecución. Entre ellos he seleccionado los que guardan rasgos de cortes, cambios y comentarios censorios, y que pueden fecharse hacia la mitad del siglo; por eso he excluido, por ejemplo, *El hijo del Serafín* de Juan Pérez de Montalbán [66-13]¹¹ o *Santo Domingo en Soriano*, del mismo autor [66-15], ya que no se puede establecer la fecha de los cambios efectuados¹².

⁹ Aquí como aclaración teórica, que distingue entre « mise en scène », traducción, imitación, etc. cfr. L. Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, 1985, pp. 3-4:

Ogni messa in scena è una irripetibile attualizzazione delle virtualità contenute nel testo scritto a livello di possibili percorsi di senso; la rappresentazione, come la lettura, « chiude » momentaneamente il testo, rendendo pertinente in quel caso il percorso scelto e non altri. Pertanto, si presenta essa stessa come un adattamento, un testo di secondo grado che trasforma l'ipotesto scritto, il canovaccio, in un ipertesto che vi rimanda, ma che contiene inevitabilmente altri sensi, altri livelli, altri significati. Naturalmente, però, il testo drammatico scritto, come ogni altro testo letterario, può subire trasformazioni e dare luogo a ipertesti scritti, fissati stabilmente...

L'adattamento ... non è però una transmodalizzazione, non trasforma l'opera per un diverso *medium*, ma ne altera la forma e il senso per il teatro; *adattare* significa allora ... rendere adatto a fattori esterni che sono mutati, cioè il gusto, il pubblico, la morale, lo spazio teatrale stesso come possibilità tecniche.

Véase también M. G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro, en Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 1983 (en prensa).

¹⁰ C. Cambroner, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, 1902, p. VIII.

¹¹ M. G. Profeti, *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán, Addenda e Corrigenda*, Verona, 1982, p. 21.

¹² *Ibid.*, pp. 31-32.

En algunos casos es evidente que las modificaciones se debieron a exigencias de la compañía teatral. Señalaré como ejemplo *El blasón de los Guzmanes* de Antonio de Zamora, conservado en tres manuscritos [91-12], el primero con censura laudatoria de José de Cañizares, del 30 de Agosto de 1743. Los mss. en 1746 pertenecían a la compañía de María Ladvenant, y el primer cuaderno del 3º ms. guarda una nota interesante, relativa a la *mise en scène*¹³; los cortes con toda probabilidad se efectuaron para esta o para sucesivas representaciones (hay una licencia de 1774); uno, muy evidente, interesa el primer cuaderno del 3º ms., donde con un alfiler se han reunido nueve hojas, que se omitirían al representar la pieza: como se ve la intervención puede ser muy sensible.

Un caso análogo es el del *Príncipe don Carlos*, refundición debida a Cañizares¹⁴, de la cual se conservan 3 mss. [138-8], pertenecientes a la compañía de Ponce, con fecha 1766 y 1769: largos fragmentos han sido borrados¹⁵, pero es imposible establecer a quién se debieron estos cortes, y cuándo se efectuaron. Véase también *La lindona de Galicia* [122-21], representada en 1769 y sucesivamente en 1809¹⁶; o *Cuerdos hay que parecen locos* [98-17], con censura de José de Cañizares, de 23 de Abril de 1733¹⁷: las manipulaciones podrían remontarse al censor, pero también podrían atribuirse a las compañías teatrales.

¹³ « Prueba comedia, pero es necesario atajar lo posible; y sobre la idea del teatro acotado se pueden poner los adornos más diversos y costosos que se quieran para que no se estravie la salida, sobre todo algo nuevo o en la vista de la ciudad al fin de la primera jornada o en las estancadas y grande acompañamento de la segunda»: aquí como en las citas sucesivas efectúa algunas normalizaciones gráficas e introduzco una grafía interpretativa.

¹⁴ Véase los problemas textuales in M. G. Profeti, *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán*, Pisa, 1976, pp. 479-484; y *Addenda e Corrigenda...*, cit., pp. 46-47.

¹⁵ Cfr. en el primer ms., jornada 1ª, f. 17r; 16r; 18v; la escena entre Fradique y Violante (comparación de la piedra preciosa), f. 11; las sales de Tejoletas en la 2ª jornada, f. 19v: parecen debidos a necesidad de reducir fragmentos largos, pero se da también la supresión de la intervención de la sombra; probablemente este elemento horroroso ya no gustaba.

¹⁶ Cfr. M. G. Profeti, *Addenda...*, cit., pp. 44-45.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 37-38: los cortes son de tipo literario; por ejemplo en el f. 13v se suprime una nómina de animales hecha por Narcisa.

Pero a veces el censor especifica que él mismo efectuó los cambios; o bien su intervención queda atestiguada por particularidades paleográficas: a estos casos en los que su presencia es segura o, por lo menos, muy probable, he limitado mi análisis.

Será necesario aclarar por qué me intereso por este tipo de intervención, que generalmente no aporta modificaciones profundas al texto literario, en lugar de los cambios a veces muy extensos debidos a las compañías. Creo, en efecto, que las manipulaciones de las mismas pueden responder a varias razones: falta de comprimarios, dificultad de aprender de memoria fragmentos particularmente largos, necesidad de insertar efectos escénicos, deseos de provocar la hilaridad de los oyentes, etc. Son elementos que no carecen de interés, y estas adaptaciones deberían ser estudiadas, ya que nos dirían mucho del sistema de fruición del siglo XVIII. Es posible sospechar, por ejemplo, que el desinterés del público sería causa de los cortes más acusados en las largas comparaciones o en los fragmentos más retóricos de las comedias aéreas.

Pero ahora pienso en una intervención más voluntaria e intencional, surgida por el deseo de « tutelar » al destinatario, y en la que — a través de pequeñas transformaciones — pasan mensajes fundamentalmente nuevos. El censor es un intelectual, un técnico, que opera como emisor dos, y en tal postura al procurar influir sobre el gusto del público, debe tomar conciencia del cambio de dicho gusto. Su visión del texto literario está afectada por un distanciamiento, por una sustancial extraneidad temporal, lo que se acentúa en relación a piezas de la primera mitad del siglo XVII; no es un caso, por ejemplo, que Cañizares aprecie a Diamante¹⁸.

¹⁸ Cfr. *El Baquero emperador*, [ms. 13-3], f. que precede la 1ª jornada: « Ill.mo Señor, he visto con expezial gusto esta comedia intitulada *El vaquero de Granada*, y no sólo no hallo en ella algún reparo digno de censura, sino es que por lo divertido y exemplar de su asunto, lo arreglado de su traza, lo discreto y sazonado de su estilo, se deve aprobar también la elección que se ha hecho de ella para volver a darla a la pública luz en el theatro, para lo qual puede V.S.I., siendo servido, conzeder la lizencia que se pide. Madrid, y Octubre 25 de 1740. D. Bernardo Joseph de Reinoso. Me conformo con la censura antecedente. Madrid, y octubre 26 de 1740. Don Joseph de Cañizares ».

Huelga decir que analizando la actividad del censor sería ingenuo volver a juicios del tipo: « véase cómo la torpeza del censor destruye las bellezas formales del texto » (visión barroco-céntrica); o « he aquí como el censor procura evitar los errores barrocos » (visión clásico-céntrica). Cada propuesta textual tiene igual dignidad; lo que interesa son las razones de las estrategias de la intervención, y los únicos juicios valederos se relacionarán con la funcionalidad teatral.

3.a. Muy previsibles son las intervenciones del censor en materia doctrinaria y religiosa. El tema « sagrado » llega a parecer de por sí « impropio del teatro », según consta en la censura prohibitiva de *La más insigne venganza* de Álvaro Cubillo de Aragón [127-20]¹⁹:

« Esta comedia comprehende la destrucción de Jerusalem por Vespasiano y sus hijos Tito y Domiciano en venganza de la muerte de Cristo, cuía vida, pasión y muerte se refiere; y siendo este assunto tan sagrado aunque en método historial, le contemplo impropio del teatro, por lo que no deve permitirse su execución », Madrid, 1 de Mayo de 1775 (última hoja).

Unos diez años antes, en 1763, la comedia se había permitido: y no creo haga falta recordar la fecha-tope de 1765, con el trasfondo de la polémica contra los autos sacramentales, le « cadre d'une épuration de la religion, d'une réforme plus générale de la religiosité populaire que n'est à son tour qu'un volet, un des multiples aspects, d'une même politique visant à faire du peuple un instrument parfaitement adapté aux besoins du moment »²⁰.

No extraña, pues, que se cuide mucho la pureza dogmática. La censura a *Las cadenas del demonio*, de Calderón, 27 julio de 1758, [96-1], reza:

¹⁹ M. G. Profeti - U. M. Zancanari, *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, Verona, 1983, 87.

²⁰ R. Andioc, *Querelle...*, cit., p. 418. Véase también J. Esquer Torres, *La prohibición de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII*, en « Segismundo », 1 (1965), pp. 187-226; M. Hernández, *La polémica de*

« Bajo la testadura y corrección que contiene al f. 226, pase, y no de otra forma, pena de excomunión mayor... en que ipso facto se incurra, sin más. Licenciado Armendáriz ».

El fragmento censurado consta de dos versos: « Y Dios, pues Divinidad / y Humanidad une y mezcla » (p. 226a), borrado y cambiado en « y Humanidad en sí obstenta ». Todas las discusiones doctrinarias, con amplios cortes, aparecen muy vigiladas; es significativa una intervención de este tipo: Irene, antes de su conversión, habla de Cristo: « afectando el desaliño / de su hipócrita modestia » (p. 212a); el adjetivo negativo subraya su posición de incredulidad y dará realce a su conversión. Pero parece escandalizar al censor, que propone: « su piadosa modestia », como más adecuado para referirse a Cristo²¹.

Si el teatro se considera « escuela de costumbres »²² habrá que salvar siempre la conveniencia y el decoro: es interesante el examen de *Los cabellos de Absalón*, que según nota Andioc gozó de cierto favor²³, y de la cual se conserva un texto impreso con censura de 1752 [99-8]:

« Haviendo reconocido esta comedia, soy de parecer que los atajos que tiene, que llevan al margen una cruz, de ningún modo se digan, y omitiéndolos puede V.S. conceder la licencia que se solicita ». Madrid, Mayo 1 de 1752. Nicolás González de Mora (en una hoja inicial añadida).

El tema del incesto es obviamente muy delicado, y el censor quita sistemáticamente el verbo *forzar*, sustituyéndolo con *violar*²⁴, aun cuando tiene la acepción de 'obligar': « para forzarla a que venga » (p. 115) se corrige « para obligarla a que venga »;

los autos sacramentales en el siglo XVIII, en « Revista de Literatura », XLII (1980), pp. 185-220.

²¹ Dejo a parte otras modificaciones, que a veces parecen depender de necesidades escénicas, como las que se dan en las pp. 216-217; de tipo lingüístico la siguiente, p. 255: « Luego, ¿ hasme conocido », cambiado en « Luego ¿ me has conocido? ».

²² M. Hernández, *La polémica...*, cit., p. 190.

²³ R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, cit., pp. 23, 26, 27, 28.

²⁴ Cfr. p. 127: « el que su hermana forço » corregido « el que su hermana violó ».

y del mismo tipo la corrección « No he de dexar de gozarte » (p. 120) en « No he de perder la ocasión »; y casi ridículo el cambio « Divina Etiopía » (p. 116) en « rara Etiopía » (con pérdida de la regularidad métrica)²⁵. El « Ea, mondongo me fecit » (p. 148) del gracioso, que pudiera sonar a irrisión de los textos sagrados, resulta corregido con « Qué demonio de vejete », pero será borrado otra vez, y sustituido por « Qué buen consejero es este ». Naturalmente se corta la escena entre Tamar y Ammón (p. 121), las quejas de Tamar a David, con las alusiones a la virginidad perdida (p. 124), el cuento a los pastores (p. 129), con los juegos de palabra alusivos, etc.

A veces los cambios propuestos pueden hacernos sonreír; quiero resaltar los que aparecen en una comedia que había tenido gran éxito durante el siglo anterior: *No hay vida como la honra*, de Juan Pérez de Montalbán. En 1786 la pieza se vuelve a proponer con el título renovado *El esposo más honrado*: el texto presentado se guarda en la Biblioteca Municipal en tres mss. [28-7]²⁶. Al final del segundo hay varias censuras:

« Madrid, y Abril 22 de 1786. Dese licencia para representar esta comedia, a excepción de lo rayado en ella. Nos el Dr. D. Cayetano de la Peña... Por la presente y lo que a nos toca damos licencia para que la Comedia... intitulada *No hay vida como la honra* se pueda representar ... en los Coliseos de esta villa omitiendo lo que va rayado según contiene la censura y decreto anterior... Madrid y Abril, veynte y dos de mil setecientos y ochenta y seis. D. Peña (ff. [25] v - [26] r) ».

« He leído la Comedia que antecede intitulada *El esposo más honrado*; y observándose varias enmiendas que quedan hechas, no hallo inconveniente en que Vs. permita su

²⁵ Sustituciones análogas son constantes: cfr. *Las tres coronaciones de Carlos V* (véase infra), f. 19v, 2ª jornada, « mi patrimonio divino » se cambia en « mi patrimonio más digno »; f. 2r, 1ª jornada: « sagrado tesón »: « heroico tesón ». Análogamente en *No hay vida como la honra*, (infra, nota 26), f. [8]r, 2ª jornada: « El alma luego, que el suceso advierte / desampara la forma » se sustituye con « La vida luego » ... etc.

²⁶ Cfr. M. G. Profeti, *Addenda*, ..., cit., pp. 26-27. Trabajo ahora sobre el segundo ms., el que lleva las censuras, y no sobre el primero, descrito en las *Addenda*.

representación. Madrid, y Mayo, 12 de 1786. Ignacio López de Ayala.

Madrid 16 de Mayo de 1786. Apruévase, y representese bajo las prevenciones y correcciones que vienen hechas (en f. añadido) ».

Ahora bien: la intervención del censor es minuciosa, interesando todas las palabras que se reputan « inconvenientes ». Por ejemplo el gracioso Tristán propone a la criada: « Pues juntemonos yo y vos / a rezar en este oficio », con alusión a posibles contactos sexuales; y el censor corrige « entrémonos yo y vos » (f. [4]r, 1ª jornada). Escrupulos a veces excesivos: « De su hermosura gozé » se borra y se cambia en « logré » (f. [10]r, 2ª jornada); y hasta las palabras « marido » o « mujer » se cambian sistemáticamente, sin reparar en problemas de rima o de métrica²⁷. Naturalmente las blasfemias, aun ligeras, se quitan como mejor se pueda: « Mas, ¡testigo a Dios! », se corrige « Mas, infelice amor » (f. [11]r, 1ª jornada)²⁸.

²⁷ F. [27]r, 2ª jornada: « Ya mi marido eres »: « ya mi esposo eres », f. [7]r, 3ª jornada: « y de verme con marido »: « y de verme con esposo »; f. [25]v, 3ª jornada: « del marido más honrado »: « del esposo más honrado »; f. [15]v, 3ª jornada: « Yo por mi muger infame »: « Yo por mi Leonor infame ».

Del mismo tipo son los cambios, f. [17]v, 3ª jornada « bien te puedes retirar » en lugar de « bien te puedes acostar » del original; o alusiones a contactos matrimoniales: « que ha de sobrarme la mitad del lecho/ y ha de faltarme la mitad del alma », f. [9]v, 3ª jornada, se sustituye por « que me falta mi esposo triste pecho/ y que la angustia lidia con mi alma »; « a sus brazos me arrimo, no a su pecho », f. [26]r, 2ª jornada, se sustituye por « mi lengua dice lo que dicta el pecho », « desposarnos, de secreto », f. [16]r, 2ª jornada, se cambia en « desposarnos, dueño mío ». Cuando Carlos cuenta como ha salvado a su dama, creo que razones de decoro se unan a razones de gusto literario, para omitir el siguiente pasaje, f. [6]v, 1ª jornada: « Sin alifio, que la priesa / dio licencia a tan forzosos / favores, que aun el recato, / que hasta allí fue melindroso, / dicen que enseñó al cristal / por no decir a mis ojos / de la columna de seda / no sé si seda con oro ».

Análoga la omisión de unas sales groseras del gracioso en *El amor como ha de ser* (cfr. infra), f. 10v, 2ª jornada: se omite: « El que para consolallo / de una y otra sinrazón / no tiene voz por capón / ni tiene cuenta por gallo ».

²⁸ No faltan razones de decoro político: por ejemplo se quitan las alusiones a comportamientos alevosos de conde (f. [28]r, 2ª jornada).

Pero, mientras avanza el siglo XVIII, más allá de las razones « religiosas » o de « decoro »²⁹, se vislumbra el hastío hacia la falta de rigor histórico, el vacío de contenido didáctico que mueve la mano del censor. Hasta llegar a la censura de Quintana que en 1808 sella *La Pecadora penitente*, nuevo título de *La Gitana de Menfis* de Montalbán [137-13]³⁰:

« He visto y reconocido la comedia en tres actos intitulada *La Pecadora penitente*. El argumento de esta composición es tan delicado que parece imposible tratarle sin inconveniente en cuanto a la moral y al decoro público, y el autor ha tenido tan poca circunspección, que muchos de los pasajes de la vida libre de la Santa tocan en escandalosos y otros lances devotos tan interpolados con bufonadas impertinentes y groseras. He señalado y atajado todo lo que me ha parecido más reparable, para que en el caso de que por razones de economía se haya de representar esta comedia como otras de su clase, se consideren, se reformen o supriman precisamente todos los pasajes dichos... »

²⁹ Relego en esta nota otro de los muchos ejemplos: con estos reparos se permite la representación de los *Bandos de Vizcaya* de Rosete Niño [ms. 11-4; con varias censuras: una positiva del 21 de Mayo de 1740 (2º ms. al final de la 1ª jornada), seguida por la de Joseph Reinoso, igualmente positiva; y una tercera, al final de la 3ª jornada, 1º ms.:]

« Omitidos los quatro bersos . . . de la segunda jornada de esta Comedia podrá representarse, dando V.S. su permiso y licencia, que assí lo siento... ». Madrid, 20 de Mayo de 1767 (25).

Y se trata de los versos siguientes, que pintan comportamientos indecorosos:

Una dama, allí al martirio
de su tez de verengena
se acostó como azucena
y amaneció como lirio.
¿Dónde irá aquella tapada
tan de mañana? ¿Insolente
vas a tomar aguardiente
con tu media naranjada?
Allí un galán recatado
sale ajado sin rumor,
jornalero del amor
de travajar un pecado (ff. 8v-9r, 2ª jornada).

³⁰ M. G. Profeti, *Addenda . . .*, cit., pp. 19-20. Corríjase ivi, p. 20, la signatura de la suelta, Valladolid, s.a., Riego, [137-13] que constituye el « primer apunte »; a esta impresión me refiero ahora.

Madrid, 17 de Febrero de 1808. Manuel Josef Quintana
(f. final).

Los cortes aquí aparecen menos dogmáticos, más preocupados por apagar un tono « recargado », por suprimir lo más típico de Montalbán, como si detrás de la censura « religiosa » operara el « gusto » formal: se quitan las repeticiones paralelísticas (p. 5b), o el largo pasaje donde María y Teodora subrayan su anhelo a la libertad (6b-7a); al final se suprimen nueve páginas enteras: ya no se trata de cambios ligeros, aunque significativos, sino de una drástica intervención que altera sustancialmente el tejido textual.

Como nota Mario Hernández « lo moral se interrelaciona necesariamente con lo estilístico: a diversa mentalidad corresponde un diverso modo de expresión »³¹.

3.b. El segundo tipo de intervención está determinado por razones de prudencia política. Así se justifica la prohibición de *Las tres coronaciones del emperador Carlos V* de Fernando de Zárate, [ms. 69-15]:

« Madrid, 7 de Septiembre de 1761

Señor

Esta comedia de *Las tres coronaciones del emperador Carlos V* puede representarse como lo que va tachado se omite: y si bien lo que en la primera escena de la primera jornada va rayado, yo no tengo inconveniente en que se diga, porque apenas ay historia que no lo exprese, con los dictérios más acres y más vivos; me es indispensable hazer presente a VS que quanto a dar o no el Arzobispado de Toledo el emperador a Guillermo de Crey, sobrino de Mons. de Gueres, Primer Ministro de aquel soberano, se mueve una altercación con el duque de Alba, y este le critica demasiado con que es extranjero; que siéndolo sabría observar las leyes de su Patria, y que sin imponerse en la patricias mal podría gobernar dominio estraño, que habría detenerse émulos forzadamente, que podría haver sido en Alemania un ministro grande pero que en España no lo

³¹ M. Hernández, *La polémica...*, cit., p. 191. Véase también A. Zabalá, *El teatro en la Valencia...*, cit., pp. 140-147.

podría ser, y sobre todo que le faltava a tío y sobrino la aprobación de los Naturales, etc.

Bien noto, señor, que una Comedia que se escribiría en el conmedio del pasado siglo no tiene conexión con este tiempo, mas no me parece la ocasión oportuna para exponer al público una crítica de esta clase, existiendo en la porfiada pasión de los aficionados a comedias suficiente malicia en algunos que pudiéndolo torcer a la peor parte no pueda ocasionar un sentimiento y a los cómicos una prohibición, y quando nada de esto sucediere, yo devo proponer lo que discurro, V.S. podrá determinar lo que fuere de su agrado, ... Nicolás González Utager (3º cuaderno, ff. [13] v - [14] r) ».

Es un documento elocuente, que no necesita comentarios; como la censura con la cual se prohíbe la representación de *La puerta Macarena*, de Montalbán, [Ms. 137-14]³²:

« Señor,
haviendo de orden de Vs. reconocido la primera y la segunda parte de las comedias intituladas *La puerta Macarena*, por quanto no será justo que se nos objete que sin ofrecérsenos el menor reparo damos nuestro dictamen para que se permita su representación, no obstante que por algunos historiadores nacionales la memoria del Rey Don Pedro de Castilla se advierte con horror manchada de excesos infinitos, ninguno de los que los refirieron ofendió tanto el nombre de este príncipe como el Doctor Juan Pérez de Montalván en esta obra, de la que se pretende el permiso, para exponerla al teatro; porque los autores que relacionan sus excesos o más o menos justa le dan causa, y no se atrevieron a negarle muchas prendas ilustres, de que fue adornado; pero aquí recopiló el ingenio lo más rígido y lo más bárbaro, para dar al público una idea del Príncipe más impío.

En el siglo pasado, por el honor de la Patria y de sus Reyes, hubo quien se interesó en escribir Apologías, en que (entre otros) convence de más seguras y más conformes a

³² M. G. Profeti, *Addenda...*, cit., pp. 30-31. Las censuras constan en un cuaderno a parte de 4 ff.

lo justo las operaciones de este Rey infeliz, cuio crimen mayor deduce haver sido el mirarse muerto a furor de su hermano don Enrrique en los campos de Montiel, que a suceder lo contrario, el que se hizo aclamar por Rey resultaría reo. Mas en virtud de que en las historias es constante su demasiada severidad, no se expongan al público más borrones que oscurezcan su fama, tan nada verdaderos como que aun entre sus mayores enemigos no se encontrará escrito que los apoye. Tal es, en la tercera jornada de la segunda parte, a los principios della, el escandaloso atentado de firmar el Rey don Pedro, sobre el sepulcro de su hermano don Fadrique, la muerte de su esposa doña Blanca, y hazer nover el estoque a la estatua del difunto, para que en aquellos que lo adviertan, y no distinguan entre el episodio y la verdad, quede más firme el aborrecimiento a la memoria de este soberano. Toda la obra es un libelo contra sus acciones, sin intermisión la más leve; pero pues otros ingenios hizieron representables distintas operaciones suyas, en que supieron unir igualmente su justicia que su crueldad y que el renombre de cruel serà ya indeleble entre los de nuestra nación, podrá Ud. permitir que estas comedias se representen, si fuere de su agrado; mas sí, dé dictamen que las quatro hojas de la referida tercera jornada totalmente se omitan (según lo que va atajado), por el hecho horrible que enarran, tan falso como escandaloso; igualmente irracional que abominable, por redundarse en tanto deshonor de un Rey de Castilla, de quien en parte alguna consta el hecho, y por ser una ficción del ingenio voluntaria. Pues este es mi parecer, salvo otro. Madrid, y de Agosto, 22, de 1755. Nicolás González Maez ».

« Señor,

he reconocido con la atención que se debe las dos comedias de *La puerta Macarena*, y en vista de los dos pareceres que las acompañan debo exponer a V.S. están escritas con más impiedad de la que pudiera practicar el Rey don Pedro, conforme al epítecto con que se quiere conozer. Y sobre este particular véase al discretíssimo conde de la Roca, el qual en su obra que intituló *El rey don Pedro defendido* hizo patente al mundo y al orbe literario las imposturas que a este monarca se le adaptaron, probando haber resplandecido en él el nombre de justiciero. En estas comedias nos

presenta el author a un Rey público concubinario, sin fee a los hombres, sin respeto a los sagrados templos, sin ley y sin temor a Dios, y últimamente una vil copia de el bárbaro Nerón, con cuyos nombres a cada passo le insulta, siendo todo en desdoro de la Magestad y vilipendio de la nación. Sobre lo qual hago a V.S. esta refleja: si por sola la política razón de estado entre coronas unidas y aliadas no se permiten representar en nuestros theatros (siendo también casos verdaderos y algunos en honor de nuestros héroes) las comedias, v.g., de la *Prisión de el Rey Francisco*, *Las tres coronaciones de Carlos V*, *Las visperas sicilianas*, y otras, ¿con cuánta más razón se deberán impedir las pressentes? Además de todo esto hago juicio que la compañía que pretende el permiso, si las representta, logrará por ellas más que deleytar con provecho, horrorizar con tedio; [este es mi dessapassionado sentir con toda ingenuidad. V.S. como árbitro resolberá lo que se hallara por más conveniente. Madrid y Agosto, 25 de 1755. Antonio Pablo Saenz] ».

En efecto el mismo día la comedia se prohíbe:

« Madrid, 25 de Agosto de 1755. Por los motivos que expresan el censor y fiscal de comedia escútese la representación de las dos partes de esta, intitulada *La puerta Macarena*, cuia execución tampoco se proponga en lo sucesivo ».

La cita, demasiado extensa, se justifica por su interés: quedan aquí bien dibujados algunos conceptos base de la reforma dramática del siglo XVIII: los principios de la verdad histórica, de la « política razón de estado » que se oponen a lo « irracional », lo « falso », la « ficción del ingenio voluntaria ». Y sobre todo resalta la oposición « deleitar con provecho / horrorizar con tedio » como definición del teatro « nuevo » vs. el « viejo ».

3.c. Si el *provecho* se vincula con los contenidos « nuevos », educativos, del siglo XVIII, el *tedio* en cambio es el juicio negativo aplicado a una forma ya lejana del gusto dieciochesco, hacia la cual se dirigen las últimas y más interesantes intervenciones del censor.

Véanse las que aparecen en *No hay vida como la honra*: se cortan las bufonerías del gracioso Tristán (f. [9]*r-v*, [14]*v*-[15]*r* de la 1ª jornada; [10]*r*, [13]*r*-[14]*r* de la 2ª etc.); unas quejas (f. [19]*v*, 2ª jornada), comparaciones (f. [26]*v*, 2ª jornada), juegos de palabras (ff. [16]*r*, 1ª jornada; [27]*r-v*, 2ª jornada; [13]*r-v*, 3ª jornada); la despedida paralela de los amantes (f. [28]*v*, 2ª jornada) las largas relaciones finales de Tristán y Carlos (los ff. [11]*r*-[12]*v*, 3ª jornada están reunidos con un alfiler, ff. [18]*v*-[19]*v*, [20]*r-v*, [21]*r*, [21]*v*-[22]*r*, 3ª jornada, etc.), y sobre todo algunos fragmentos muy típicos de Montalbán³³, como un pasaje con una recargada anáfora de *ya* (ff. [13]*r*-[14]*v* de la 2ª jornada), o la descripción del arroyo que se hiela (f. [11]*v*, 2ª jornada).

El mismo censor procede con criterios análogos sobre el texto de *El amor como ha de ser*, de Cubillo de Aragón, (2 mss. [1-7]³⁴:

« Vista, y dese licencia para representarla, a excepción de lo que está entre las cruces, Nos el D.D. Cayetano de la Peña (f. 26*r*, 2º cuaderno).

Con tal que no se haga uso de los versos comprendidos entre cruces, entiende que lo demás no contiene al parecer cosa opuesta a nuestra fee y loables costumbres. Madrid y Abril, tres de mil setecientos ochenta y cinco (f. 26*v*, 2º cuaderno).

He leído con atención y cuidado la comedia antecedente en tres jornadas titulada *El amor como ha de ser*, y omitiendo los versos que entre cruces constan, prohibidos de la antecedente licencia, como también las expresiones borradas, podrá representarse. Madrid a 4 de Abril de 1785. Angel de Pablo Puerta Palanca » (en f. añadido).

³³ Cfr. M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970, pp. 162-164, 62 e passim.

³⁴ M. G. Profeti - U. M. Zancanari, *Cubillo de Aragón...*, cit., p. 55.

³⁵ Por ejemplo se cortan los vv. siguientes: (¡Con qué dolor lo publico! / ¡Pluguiera a Dios que pudiera / ocultarlo!) trató (¡ay triste!) / en mi estado (¡qué cruel pena!) un lícito amor conmigo; / si hay lícito amor, que mienta; / bien que en los pechos traidores / las falsedades se encierran, / y estas pasan por verdades / en quien la verdad profesa » (f. 4*v*, 1ª jornada).

« He leído la precedente comedia, y no contiene cosa que pueda impedir su representación, observándose las enmiendas que notan las otras dos censuras que anteceden ». Madrid, y Abril 4 de 1785 (en f. añadido).

Los cortes, menos minuciosos que en la comedia anterior, son también de tipo literario: las quejas de Isabel al contar como Don Gastón se ha enamorado de ella³⁵, los cierres paralelos³⁶ la comparación de la decepción de don Gastón, al cual Teodora quita su mano, con la mujerzuela que pierde un paño lavando (f. 5v, 2ª jornada); las quejas amorosas del conde (f. 21r, 2ª jornada, 9r, 3ª jornada)³⁷, o de Teodora (ff. 3v-4r, 3ª jornada); el refinado diálogo entre Rosimunda y el Conde (ff. 9v-10v, 3ª jornada).

Naturalmente este tipo de intervención afecta también comedias de Calderón, y citaré *Amigo, amante y leal*, que se conserva en una *suelta* s.l.s.a., con censura de 1774 [85-10], donde se cortan fragmentos de este tipo:

« pues por ver alguna Aurora
en zelages de su Oriente,
desperté en la calle muchas
con las músicas alegres
de lágrimas y suspiros,
que son las aves y fuentes,
a cuya dulce armonía,
y en cuya vndosa corriente... » (f. A₂ 1rb).

o una lista de « errores »:

« un lince buscando a un ciego
que le guíe y que le adiestre;

³⁶ F. 7r, 1ª jornada: « Para que alcance, disfrute, / logre, facilite, y tengan / consuelo, alivio, descanso / mis ansias males y penas », f. 21v, 2ª jornada: « comodidad de los males, / alimento de las penas, / esfuerzo de los temores, / alivio de las tinieblas ».

³⁷ He aquí el fragmento borrado en el f. 9r, 3ª jornada: « No basta, que aunque en mi amor / hidalga sangre me abona, / como a mi vista se niega / y de la suya me arroja / llego también al favor, / bien así como el que ignora / el camino en noche obscura, / que los troncos y las hojas / que le alegraron primero / le acobardan y le asombran. / Venga la luz, llegue el día / y el imperio de la Aurora / pisando oscuros vestigios / destierre miedos y sombras ».

un cuerdo ha llamado a un loco
que le advierta y le aconseje;
un sabio a un necio ha pedido
que le doctrine y enseñe;
y un sano pide salud
a un enfermo que se muere » (f. A₂ 1va).

Se suprime también el diálogo de Aurora, Estela y Arias sobre los celos (f. Brb-va), la descripción que hace Aurora del arroyuelo (B₂+2ra—B₂+2va), etc.

El teatro del siglo anterior es, pues, una forma ya lejana, de la cual no se comparten las razones ideológicas, y sobre todo, cuyo *ornatus* retórico puede llegar a parecer francamente fastidioso.