

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA

BÁH

Universidad de Navarra

Editorial Iberoamericana / Vervuert

Dirección de Ignacio Arellano,  
con la colaboración de Christoph Strosetzki y Marc Vaise

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero

DRAMATURGIA  
Y ESPECTÁCULO TEATRAL  
EN LA ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS

JUDITH FARRÉ (ED.)

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

103-110

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

...the first of these is the fact that the...  
...the second is the fact that the...  
...the third is the fact that the...

NOTICIA QUE NO ES BIEN QUE SE TOQUE  
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO.<sup>1</sup>

Héctor Urzáiz Tortajada  
Universidad de Valladolid

La influencia de la Inquisición y de determinados órganos políticos sobre la literatura española ha sido decisiva a lo largo de toda su historia, tanto bajo gobiernos católicos y absolutistas, como liberales e ilustrados, aunque no ha afectado del mismo modo a todos los géneros ni ha sido siempre igual de asfixiante. La valoración que se haga de la intervención de la censura —cuestión que sigue siendo polémica— suele depender de un marcado apriorismo ideológico, que lleva, en ocasiones, incluso a negar la propia acción represora de la Inquisición, considerada una invención destinada a alimentar la leyenda negra española. En este caso las culpas suelen recaer en obras como la *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* (1817-1818), del clérigo Juan Antonio Llorente, que fue secretario del Santo Oficio y censor literario del Consejo de Castilla, a pesar de lo cual se le ha considerado «el gran difamador y creador ante Europa del fanatismo español» y consecuentemente se le ha condenado a figurar entre los más repugnantes «antiespañolistas delirantes y sectarios» a causa de sus querencias afrancesadas y sus denuncias de las actividades de nuestra Inquisición, que conocía de primera mano.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación y Ciencia-Fondo Social Europeo) y del proyecto *CLEMTX-XVII* («Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII»), del Plan Nacional de I+D (HUM2006-06590/FIL-C).  
<sup>2</sup> Pinta Llorente, 1970, p. 103.

Sin llegar a tanto, todavía hoy se sostiene que el Santo Tribunal es casi un mito inventado por los enemigos de España para desacreditarla ante la Historia,<sup>3</sup> y se propaga una autodenominada *nueva historiografía de la Inquisición*, denodado intento de una serie de prestigiosos investigadores por «superar la tenaza ideológica de la que se partía [y] enterrar los fantasmas del imaginario», esto es, justificar su existencia y actividades, so pretexto de buscar «una explicación racional del Santo Oficio que no supusiera justificación del mismo, pero tampoco asumirlo como una arbitrariedad del poder estructuralmente despótico ni como una extraña anormalidad o excepcionalidad española en el paisaje europeo».<sup>4</sup> Ni era, pues, tan arbitraria la Inquisición, vienen a decir, ni es un patrimonio español; además, es posible encontrarle una explicación *racional* si su memoria se resucita de una forma objetiva. Son éstos los argumentos principales de un análisis histórico de sesgo revisionista, que polemiza sobre los datos contrastados para sacar del centro de la discusión las consecuencias y la propia esencia del hecho analizado, que queda al final desdibujado en una nebulosa de palabras condescendientes y ambiguas.

En sentido contrario, hay quien afirma que el establecimiento de la Inquisición en España se caracterizó por una mezcla de motivaciones racistas (exterminio de una supuesta multitud de conversos judaizantes), intereses económicos (enriquecimiento a través de las confiscaciones, eliminación de la competencia comercial de ciertas castas gremiales) y políticos (refuerzo del absolutismo regio frente a la pujanza de la nobleza y de cierto clero), o quien asegura —también con insoslayables dosis de exageración y prejuicios— que dicho establecimiento hizo que en España casi se dejara de escribir, en la me-

diada en que sus *índices de libros prohibidos* y otros varios edictos prohibitorios alteraron los mecanismos de la producción intelectual, la difusión del pensamiento y la evolución cultural, contribuyendo así la censura, especialmente la inquisitorial, «al anquilosamiento del pensamiento hispano durante el siglo XVII y al distanciamiento que se produjo, también durante este siglo, con respecto al pensamiento europeo».<sup>5</sup>

No es que sea de todo punto necesario aplicar la *asepsia ideológica* que tanto se reivindica en recientes estudios sobre el Santo Oficio (pretendida equidistancia amparada en el deseo de «romper la vieja polarización ideológica con la que tradicionalmente se había planteado la Inquisición») y «contribuir a la reconciliación ideológica de las dos Españas»<sup>6</sup>, pero ciertamente se aprecia en gran parte de los acercamientos a este asunto una clara falta de objetividad. Que estos nuevos libros no se escriban «contra nada ni nadie» (según destaca, como novedoso mérito, García Cárcel) no implica obviar que el objeto de su estudio fue una institución poderosa, perniciosa y longeva, que sí fue contra algo y contra alguien. No reconocer eso, o tratar de disimularlo, poco contribuye a esclarecer su influencia concreta en cada parcela de actuación. Exagerarla —por hebraísmo, maurifilia, anticlericalismo o cualquier otro motivo—, tampoco. «Debe existir una vía intermedia más armónica, desapasionada y verdadera que permita entender con espíritu de concordia este complejísimo y doloroso capítulo de la historia de España», decía José Antonio Escudero.<sup>7</sup>

Es innegable que la Inquisición ha incidido negativamente sobre la cultura, la ciencia y el pensamiento españoles, y, en el caso concreto que nos ocupa, que la literatura hispana ha sido sometida a una estricta vigilancia censora desde que aparecieron a mediados del siglo XVI las listas negras de libros prohibidos. No digamos ya su teatro, molido y dificado por la censura casi desde sus orígenes y situado, ya en su época de mayor esplendor, bajo las mayores presiones políticas y morales que haya conocido.

Sin embargo, es también indiscutible que lo más brillante que nuestra literatura ha dado se escribió en la época de mayor influencia in-

<sup>3</sup> Así Doris Moreno, quien habla de *invención de la Inquisición* (utilizando el término en el sentido que lo hiciera Edward Peters) y cuya tesis principal viene a resumirse en que se trata de la fabricación, morbosa y efectista, de un mito arquetipo conceptual, a cargo de víctimas resentidas, viajeros y curiosos extranjeros, literatos y artistas liberales, intelectuales e historiadores ahincados en determinadas ideologías, incluso de algunos inquisidores que legitimaron las más reprobables acciones por puro y beligerante narcisismo: «La invención referida a la Inquisición tendría un doble perfil: el de la invención de la Inquisición por una víctima interesadamente hiperdramatizadora de su propia experiencia y el de la invención por los inquisidores de unas causas que sólo existieron en el imaginario —también interesado— de los perseguidores» (Moreno, 2004, p. 22).

<sup>4</sup> García Cárcel, 2008, p. 23.

<sup>5</sup> Pinto Crespo, 1989, pp. 181-182.

<sup>6</sup> García Cárcel, 2008, p. 23.

<sup>7</sup> Escudero, 1998, p. 46.

quisitorial y que la presencia de la censura civil y religiosa puede haber servido como estímulo y acicate para los escritores, en este y otros momentos de la historia. Si el hambre agudiza el ingenio, el miedo —sostienen algunos— aviva el seso y despierta el alma dormida y la imaginación.<sup>8</sup> «Sin la existencia de la censura, no se hubieran escrito obras cimeras como el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*», afirma Anthony Close, convencido de que «contrariamente a lo que pudiera esperarse y se ha creído, la censura sirvió de estímulo creativo a la vez que fuerza represiva».<sup>9</sup>

¿Justifica eso la existencia de la censura o la vuelve en alguna medida *evitable*, como dijo Menéndez Pelayo? Sostenía el ínclito político —a propósito de la inclusión de la *Propaladia* de Torres Naharro en el *Indice*— que el daño que la censura inquisitorial pudiera haber ocasionado es muy preferible a otros controles censores no religiosos propios de su tiempo (el de don Marcelino, aclaremos), de ahí que echara su cuarto a espaldas en defensa de tan denostado tribunal: «Digan lo que quieran los fautores de ridículas leyendas, aquella censura era casi envidiable comparada con la censura laica e incompetente que hoy suelen ejercer improvisados moralistas en las columnas de los llamados periódicos católicos».<sup>10</sup>

No sabemos qué le habría parecido la comparación entre la censura que denunciaba vivir en su época y la que habría de llegar después a España con la dictadura de Franco, pero entonces sí se restableció de forma oficial. No resultaba tan extraño entonces encontrar justificaciones de una práctica inveterada en España para legitimar su restauración: «Sólo algún pobre escritor [...] de un liberalismo trasnochado podrá ya en lo sucesivo combatir, con apariencias de convencimiento, el ejercicio legal de la censura científica y literaria [...]

<sup>8</sup> A propósito de la traducción al español del libro de J. M. Coetzee *Contra la censura*, comentaba Germán Gullón la idónea aplicación al caso de la España del siglo XX de las tesis del escritor sudafricano, en el sentido de que «las letras jamás florecen bajo la censura propia de una dictadura. Numerosos análisis de la literatura española de posguerra defenden esa idea equivocada, que el burlar al censor agudiza el ingenio [...] los autores resultan azuzados o coartados por la censura, [que] acaba siempre influenciando al autor y al lector su sentido moral» (Gullón, 2007, p. 21).

<sup>9</sup> Close, 2003, p. 301.

<sup>10</sup> Menéndez Pelayo, 1900, p. lxxvii.

la previa censura legal, serena, imparcial, ajustada a las normas dictadas por los Pontífices [...] no corta las alas a la inteligencia ni entorpece su vuelo, sino que al mirar por la existencia y seguridad del Estado mira también, indirectamente, por el bien de los escritores»<sup>11</sup>.

Parecería gratuito traer a colación juicios críticos de hace más de un siglo o de la época más dura —en lo tocante a la censura— del franquismo, si no fuera porque hoy en día cabe leer y esgruchar pronunciamientos no muy distintos. Y es que se empieza añorando y *envidando* aquella censura y se acaba casi negando la existencia de la Inquisición. O ensalzándola hasta límites chocantes, caso de uno de sus mejores y más constantes estudiosos, el citado Miguel de la Pinta, empeñado en reivindicar la figura de fray Tomás de Torquemada («un clérigo observante, amante de la justicia y extremadamente ponderado y misericordioso») y del Tribunal del Santo Oficio («un juego de niños comparado con la barbarie y la intolerancia europeas») frente a las *calumnias* trezadas por «el equipo de saltarumbas literarios que España ha padecido [...] ¡Pobre Inquisición española!»<sup>12</sup>. La defensa a capa y espada de la censura se mantendría hasta los años ochenta del siglo XX, desaparecida ya la amenaza totalitaria del franquismo y vigente la Constitución; sin embargo, se observó en la «década prodigiosa» de los estudios sobre el Santo Oficio (1976-1986) una cierta «oxigenación de la historiografía de la Inquisición»<sup>13</sup>. Por desgracia, esas nuevas aportaciones historiográficas (cuantificación de procesados, censo de inquisidores y funcionarios, determinación de responsabilidades concretas, comparación con Europa, etc.) han dado paso también, o han servido como excusa para instalar, en medio de una maraña de afirmaciones revisionistas y negacionistas, unas tesis que se mueven en el límite de la justificación de aquellos viejos mecanismos políticos y religiosos del control censorio.

Lejos, en este caso, de cualquier sectarismo ni tergiversación histórica, se sitúa también «la opinión defendida por autoridades eminentes, según la cual la literatura fue afectada menos profunda y gravemente por la censura de lo que se ha creído tradicionalmente», señala Close en referencia a estudiosos como Joseph Gillet, Alberto

<sup>11</sup> Sierra Corella, 1947, pp. 2 y 25.

<sup>12</sup> Pinta Llorente, 1970, pp. 7 y 15.

<sup>13</sup> García Cárcel, 2004, p. 9.

Blecu o Edward Wilson (a propósito de la *Propaladia*, el *Lazarillo* y la poesía de Góngora, respectivamente): «Todos tienden a decir lo mismo: que las supresiones o emiendas hechas por la censura sólo tocan la corteza y dejan intacto lo esencial»<sup>14</sup>. Pero la interiorización por parte de los escritores de determinados mecanismos represivos es una consecuencia indudable de la censura, conseguida a base de reiteradas prohibiciones, amenazas y castigos (listas negras, inspección de librerías, denuncias interesadas), sostenidos en el tiempo durante décadas: «Para [los españoles de aquel entonces], la amenaza de la censura era como una espada de Damocles que les colgaba sobre la cabeza. Observaban lo que la espada había cortado en los casos mencionados y escarmentaban en cabeza ajena»<sup>15</sup>. Son muestras, sin duda, de lo que Márquez llama *censura immanente*, es decir, autocensura (término al que han apelado, por ejemplo, Pedro Cátedra y Anastasio Rojo para los casos de varios místicos del siglo XVI<sup>16</sup>, Enrique Gacto para los de Cervantes y Quevedo<sup>17</sup>, o Ted Bergman para el de Calderón<sup>18</sup>). También Close la añade a la lista de formas censorias del Siglo de Oro, junto a las censuras institucionales, la del Consejo de Castilla y la del Santo Oficio, habría que sumar, dice, «otra, de naturaleza indirecta, difusa, y sin categoría oficial. Me refiero al clima de opinión y de valores creado por voces influyentes, que o se anticipa a determinadas prohibiciones oficiales, o está en consonancia con ellas [...] ya que el tipo más profundo y eficaz de censura en nuestra época es la autocensura, en sus diversas manifestaciones, este tipo de presión psicológica tiene un peso incalculable»<sup>19</sup>. Ruano, por su parte, relativiza el alcance de esas imposiciones: «La obra de Calderón tanto como la de los otros dramaturgos áureos fue afectada por factores como la autocensura [...] y otros por el estilo. Sería posible argüir,

<sup>14</sup> Close, 2004, p. 31. *«[M]uchos de los escritores de este siglo [...] se permitieron autocensurar sus manuscritos, suprimiendo al menos parte de ellos»*.

<sup>15</sup> Close, 2004, p. 33. *«[L]a censura indirecta, difusa, y sin categoría oficial, me refiero al clima de opinión y de valores creado por voces influyentes, que o se anticipa a determinadas prohibiciones oficiales, o está en consonancia con ellas [...] ya que el tipo más profundo y eficaz de censura en nuestra época es la autocensura, en sus diversas manifestaciones, este tipo de presión psicológica tiene un peso incalculable»*.

<sup>16</sup> Este ambiente debió de contribuir bastante a la demonización del libro [...] y, por tanto, a la desconfianza, a la inseguridad y, en fin, a la auto-censura» (Cátedra-Rojo, 2004, p. 138).

<sup>17</sup> Gacto, 1991, p. 14.

<sup>18</sup> «Censor de sí mismo» lo considera, aunque algunos de los casos de rescriura que analiza pudieron ser debidos a circunstancias que poco tienen que ver con la autocensura, Bergman, 2002.

<sup>19</sup> Close, 2003, pp. 281-282.

sin embargo, que estas presiones externas fueron libremente aceptadas por los dramaturgos»<sup>20</sup>.

Si algo ha estado de forma insistente en el punto de mira de la censura ha sido el libro, sometido a duras pruebas por ser «a los ojos de los censores y también de sus lectores, un objeto que coadyuvaba desde su "autoridad intemporal" a reproducir comportamientos, puesto que se podría calificar de referente modélico»<sup>21</sup>. El libro literario, sobre todo, ha recibido algunos de los ataques más directos<sup>22</sup>; en España, por ejemplo, una temprana piedra angular de nuestra literatura, el *Lazarillo de Tormes*, está misteriosamente ligada a la censura. Parece que en el temor a la Inquisición se encuentran las razones que explican su anonimato: según Rosa Navarro, el autor del *Lazarillo* es Alfonso de Valdés, quien no la habría firmado porque sus orígenes conversos y el fuero de su conciencia erasmista lo iban a poner enfrente del temido tribunal<sup>23</sup>. El escritor Juan Goytisolo coincide en que «una elemental prudencia le aconsejaba no darla a conocer con su nombre [...] para ponerse a salvo de un nada imaginario peligro: el encarcelamiento y proceso por el Santo Oficio»<sup>24</sup>.

De hecho, el *Lazarillo* fue incluido en los índices de libros prohibidos, «en expiación de sus inequívocas sátiras anticelesísticas», y años después se hizo un *Lazarillo de la Inquisición*, única versión autorizada, preparada en 1573 por el cronista Juan López de Velasco, a quien el Santo Tribunal encargó que suprimiera los excesos doctrinales cometidos en este y otros libros, pero esforzándose —dice Gonzalo Santonja— «por infringir [sic] el menor "castigo" posible a los textos en cuestión». El perfil de este censor, asegura, 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

<sup>20</sup> Ruano, 2005, p. 48.

<sup>21</sup> Cátedra-Rojo, 2004, p. 164.

<sup>22</sup> Aunque «la mayoría de los autores registrados en [los índices] escribieron sobre cuestiones de doctrina o de moral; la literatura recreativa apenas tiene cabida allí, dando una falsa impresión de que este género escapaba, en buena medida, al control inquisitorial» (Gacto, 1991, pp. 13-14).

<sup>23</sup> Navarro, 2003.

<sup>24</sup> Goytisolo, 2003, p. 6.

fortuna le deparaba la desdicha de *castigar*<sup>25</sup>. Es más o menos la opinión de Martínez de Bujanda, quien señalaba que «on peut affirmer que le correcteur Juan López de Velasco a été assez modéré et a fait preuve de bon sens. La majorité des passages, même s'ils sont assez osés, restent intacts»<sup>26</sup>. Es exagerado, sin embargo —decía Bujanda añadiéndose con la postura de Gillet respecto a la prohibición de la *Propaldia*—, sostener que la expurgación de esta obra honra a López de Velasco, según hiciera Menéndez Pelayo. Y es que ya en su día había hablado don Marcelino de este López de Velasco como «hombre muy culto, de espíritu tolerante, y que hizo todo lo posible para salvar la integridad de los textos»<sup>27</sup>.

Hay incluso quien ve al censor como un sagaz crítico que podía otorgar carta de naturaleza literaria a una obra al meterla en la lista negra (como ocurre hoy con ciertos libros que reciben un gran espaldarazo al ser condenados desde determinados ámbitos): «Los mismos índices servían de propaganda y garantía, y nadie dudaba de la validez del contenido, si estaba prohibido en uno de los catálogos. En cierta forma, por seguir con las paradojas, al pensar así se hacía homenaje a los hombres que seleccionaban las obras, y decidían cuáles eran importantes y cuáles no, es decir, a los inquisidores, lo que viene en apoyo del nivel literario de los censores. En este tema de la fama de las obras precisamente por aparecer en el Índice, tenemos un ejemplo muy claro: la *Celestina*»<sup>28</sup>.

Ironías y paradojas al margen, la realidad era bastante menos amable, ya que abundaban otros personajes no tan bienintencionados, gentes que veían sombras de herejía o la alargada mano del Maligno por todas partes, que amputaban o tiraban a la hoguera textos muy valiosos. Religiosos a quienes un escritor debía temer —decía don José Simón Díaz— como «la peor de las desgracias» si se los topaba en su camino literario. Frailes y sacerdotes que, llevados por su cerrazón de mente, su fanatismo o, incluso, su animadversión personal hacia el autor, proponían arbitrariamente la denegación de la licencia de tal o cual libro.

Cuestión muy controvertida es el carácter de los contenidos perseguidos por la censura, pues está muy extendida la idea de que era un asunto que afectaba primordialmente a la Iglesia, que habría focalizado su actuación en temas como la fe, la moralidad, el sexo, las crítics a las jerarquías eclesiásticas, etc. Es, desde luego, lógico que así ocurriera, en la medida en que bien pronto había establecido la Iglesia su derecho a fiscalizar la publicación de libros: ya en 1501 el papa Alejandro VI decretó las censuras y prohibiciones sobre obras impresas con las que se inició el camino que habría de llevar a la creación de los índices de libros prohibidos. Según algunos expertos, es irrelevante el porcentaje de prohibiciones debidas a cuestiones políticas: «A lo largo de los siglos XVI y XVII fueron casi exclusivamente consideraciones de tipo religioso las que centraron la censura, incluso la civil cuando actuó independientemente, hasta el punto de que, en proporción, resulta insignificante el porcentaje de prohibiciones motivadas por razón de Estado o cualquier tipo de causa política»<sup>29</sup>. Sin embargo, la preocupación por sacar los temas políticos de los libros de libre circulación fue en aumento con el paso del tiempo, sobre todo ya en el siglo XVII, cuando «cada vez con mayor frecuencia se reproducían sin licencia alguna los memoriales dados al Rey, en que se exponían opiniones acerca de asuntos políticos y regalías»<sup>30</sup>.

En el caso del teatro se pueden apreciar circunstancias muy parecidas: es cierto que la vigilancia se ejercía particularmente sobre los contenidos religiosos o sobre aquellos en los que la Iglesia siempre se ha creído legitimada para ejercer el papel de supervisor. Pero también hubo un porcentaje, quizás algo más que «insignificante», de prohibiciones tocantes a la política que recayeron sobre obras teatrales. Valga como ejemplo *El conde de Sex*, de Coello (estrenada en Palacio en 1633), donde se trata la relación de Isabel I de Inglaterra con uno de sus válidos. En 1661 se volvió a representar esta obra, que sufrió los efectos de la censura en varios pasajes, suprimidos por orden del examinador de turno, Francisco de Avellaneda. Los motivos eran claramente políticos: por un lado, el gracioso hablaba de los válidos en tono de chanza, y el censor supo ver que sus bromas sobre las intrigas palaciegas que protagonizaban a veces estos ministros reales podían no

<sup>25</sup> Santonja, 2000, p. xv.

<sup>26</sup> Martínez de Bujanda, 1984, p. 206.

<sup>27</sup> Menéndez y Pelayo, 1900, pp. lxxvii-lxxviii.

<sup>28</sup> Vitcherz, 1986, p. 12.

<sup>29</sup> Marsá, 2001, p. 29.

<sup>30</sup> Simón Díaz, 2000, p. 28.

ser bien recibidas; por otro, ciertos pasajes recordaban un episodio muy ingratos: el desastre de la Armada Invencible de Felipe II: «Noticia que no es bien que se toque», recomendó Avellaneda<sup>31</sup>.

Más allá de la censura de tal o cual comedia, las razones políticas fueron aducidas con frecuencia por los detractores del teatro para pedir el cierre de los corrales o la prohibición de determinadas comedias, y también los partidarios tomaron a veces posiciones en la controversia a partir de argumentos de conveniencia política. Y un trasfondo político, al fin y al cabo, es el que se encuentra en todos esos dramas históricos ambientados en épocas remotas, que servían para ventilar cuestiones candentes de la actualidad de aquellos días, presentes en los tratados de buen gobierno y que, para los entendidos, eran transparentes alusiones a problemas tocantes a los Austrias o sus ministros. De hecho, es precisamente el teatro el género áureo en el que se han rastreado —también con algunas exageraciones— las no muy abundantes críticas al poder político constatables en el Siglo de Oro. Según algunos estudiosos —discrepantes con la tesis maravallana del drama barroco como elemento esencial en la consolidación del absolutismo en España—, el subgénero del teatro mitológico palaciego (caracterizado por la ambivalencia de sus mensajes alegóricos) se nutre de obras que son poco menos que una suerte de palimpsestos de crítica política (en expresión de Fernández Mosquera) camuflada tras la apariencia de pangeográfico con que se las vestía.

Si ya en su día realizó José Alcalá-Zamora algunas matizaciones a aquel enfoque sociológico que hacía del conjunto del teatro áureo una herramienta propagandística («Los dramaturgos del período disfrutaban de un cierto espacio de maniobra para la expresión libre y crítica») y particularizó en el caso emblemático de Calderón (quien se pudo permitir «juicios y discrepancias que descubrimos incluso en sus obras de carácter más distante de la política»<sup>32</sup>), últimamente proliferan los estudios basados en la búsqueda de lecturas políticas de signo crítico en el teatro del Siglo de Oro. Se podrían hacer muchas matizaciones a esa búsqueda, en la que a veces se extrema el celo<sup>33</sup>,

<sup>31</sup> Urzaiz-Cienfuegos, 2007, pp. 313-316.

<sup>32</sup> Alcalá-Zamora, 1989, pp. 40 y 45.

<sup>33</sup> Ver el reciente trabajo de Fernández Mosquera, donde se ofrece, con algunos inteligentes apuntes, un estado de la cuestión bastante completo (aunque se

pero si se admite en términos generales, cabe preguntarse cómo no iba a estar un género susceptible de tantas interpretaciones políticas expuesto a la vigilancia censoria.

Por todo ello, sin duda, el teatro ha sido cuestionado, y a veces perseguido, desde tiempos inmemoriales. En realidad, la censura ha afectado siempre a la creación literaria, así como a todas las disciplinas científicas y humanísticas, sobre todo desde la invención de la imprenta. Pero en el caso del teatro (tenido por el género «más peligroso y reprochable»<sup>34</sup>), el celo en la vigilancia ha sido extremo, tal vez por una simple cuestión cronológica, de historiografía literaria: «El primer género literario que no goza de las simpatías censorias de los inquisidores es el teatro. Es natural, pues no hay en España novela propiamente dicha hasta las *Ejemplares* y el *Quijote* y el *Cazador* de Mateo Alemán [...] El teatro renacentista va a ser, pues, la primera víctima literaria de la criba censoria de la Inquisición, hasta un punto realmente cruel»<sup>35</sup>. O, más bien, porque se consideraba materia especialmente sensible, dada su capacidad de penetración en el público iletrado. Su doble naturaleza de texto literario y espectáculo popular aumentaba las suspicacias del poder, como demuestra la célebre polémica sobre su licitud moral («la controversia más agria y duradera de cuantas se han producido»<sup>36</sup>). El celo de las instancias censorias era tal, que afectaba a todo tipo de obras, incluso aquellas escritas, supuestamente, desde la ortodoxia más absoluta y por los autores menos sospechosos (caso del auto sacramental *Las órdenes militares*, de Calderón).

En realidad, carecemos de una perspectiva general de la actuación de la censura teatral del siglo XVII, sobre todo teniendo en cuenta el volumen y la importancia del corpus conservado y comparando con el conocimiento más preciso que sí hay de las prohibiciones inquisitoriales del teatro del siglo XVI. En efecto, el teatro renacentista (que se caracterizaba por ser muy crítico y realista, con presencia de personajes del estamento eclesiástico, escenas eróticas, etc.) fue durísimamente atacado por la Inquisición, en episodios que son más o menos bien

*olvida* de referir el nombre del historiador español del teatro del Siglo de Oro, que ha asumido esa perspectiva y «la vierte ya en una reciente historia de nuestro teatro», que tampoco precisa, en Fernández Mosquera, 2006, p. 274).

<sup>34</sup> Simón Díaz, 2000, p. 44.

<sup>35</sup> Alcalá, 2001, p. 91.

<sup>36</sup> Roldán Pérez, 1991, p. 63.

conocidos (Juan del Encina, Torres Naharro, Gil Vicente...). La eficacia censura de estos índices hizo que no quedara ningún ejemplar de ciertas obras dramáticas, que desaparecería la primera edición de algunas y que de otras no se hicieran nuevas ediciones hasta dos siglos y medio después. La teoría de la discontinuidad intelectual española formulada por Vicente Lloréns señalaba la importancia de la acción represiva de la Inquisición precisamente por la desaparición de la circulación de ejemplares de aquellos libros sobre los que recayeron las prohibiciones, que cada vez afectaban a un número mayor de obras. En el caso del teatro áureo, la mutación experimentada por efecto de la censura es evidente.

Hay quien no cree, sin embargo, que el teatro del XVII sufriera tan seriamente los efectos de la censura. Marc Vise, por ejemplo, al analizar el teatro religioso de esa época (una parcela quizá demasiado específica, aunque muy significativa), concluye que el combate entre el drama sacro renacentista y la censura fue «por desproporcionado, muy desigual y nos obliga a concluir a la limitadísima eficiencia de la censura teatral y del discurso que la justifica. Por lo menos, desde el punto de vista *quantitativo*». La clave está, en nuestra opinión, en lo *qualitativo*, donde —reconoce— «sigue entero el problema de su eficacia efectiva»<sup>37</sup>, pero también en lo *quantitativo* queda mucho por analizar antes de llegar a una conclusión válida para el conjunto teatral del Siglo de Oro.

En lo que se refiere al siglo XVII, conocemos episodios aislados de dramaturgos que tuvieron obras censuradas o prohibidas en algún momento, pero en general es un asunto muy poco estudiado. Es esa la tarea principal del proyecto de investigación *CLEM/T-XVII*, que coordinamos desde la Universidad de Valladolid, y que pretende ahondar en las circunstancias concretas de la práctica censora sobre el teatro del Siglo de Oro. Se trata de dar respuesta a la demanda planteada por diferentes estudiosos que han echado en falta, como Fothergill-Payne, «un estudio comparativo de las licencias concedidas, y más interesante aún, de las negadas»<sup>38</sup>, o, como Ruano, «una historia completa de la censura de obras teatrales del Siglo de Oro»<sup>39</sup>. En una reciente conferencia,

<sup>37</sup> Vise, 2005, p. 105.

<sup>38</sup> Necesitamos un registro sistemático y comentado de censores, junto con un repertorio de sus censuras teatrales más características y una muestra de los pasajes condenados por ellos» (Ruano, 1989, pp. 201–202).

todavía inédita, se pronunciaba en términos similares Francisco Florit, quien propone también —aunque desde otro punto de vista— un nuevo y más exhaustivo acercamiento a la censura teatral áurea.

Y es que en el siglo XVII no desaparecieron, en absoluto, las fuertes presiones políticas y morales ejercidas sobre el teatro, ni la censura bajó la guardia: muy al contrario, los mecanismos de control se multiplicaron y, sobre todo, se sofisticaron. Si las obras consiguieron ir saliendo de los índices inquisitoriales, fue gracias a que la mayor fiscalización hizo que los usos dramáticos se adecuaran a las pretensiones del poder: «Cuántos de esos finales ortodoxos, convencionales, restablecedores de la armonía social perturbada durante la representación, y que parecen ir a contrapelo del desarrollo lógico del argumento, fueron imposiciones externas del censor?»<sup>40</sup>.

Casi todos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro (Lope, Montalbán, Mira) tuvieron algún problema con la censura. Además, muchos religiosos escribieron comedias, lo cual a veces les provocó graves dificultades (recordemos el caso de Tirso de Molina). Varios de ellos eran también calificadores, asumiendo un doble papel de censores y censurados que daba pie a un corporativismo en virtud del cual muchas cosas pasaban finalmente el filtro, gracias al intercambio de favores entre los dramaturgos. Los censores teatrales abordaban la propia lectura de las comedias a su manera, y unos las revisaban a conciencia, mientras que otros lo hacían superficialmente, ya que «con el transcurso de los años la actividad teatral iría cada vez a más en todo el reino, y no es un despropósito suponer que los inquisidores se sintieran desbordados o incluso procederían con mano blanda»<sup>41</sup>. La multiplicación de libros que se fue produciendo a medida que avanzaba el siglo ayudó también a convertir esta función en algo mecánico y rutinario, despachado las más de las veces el encargo con la afirmación de que la obra no contenía nada contra la fe ni las buenas costumbres.

En algunas ocasiones las obras pasaban la instancia de la aprobación para su publicación, algo más laxa, pero no la de la representación, ya que la censura solía ser mucho más estricta con la palabra hablada que con la escrita. Al menos así suele afirmarse, si bien hay

<sup>39</sup> Ruano, 1989, p. 229.

<sup>40</sup> Granja, 2006, p. 435.



