

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (mayo-julio de 2012), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

Pedro Moreno

Figurines

In Nomine Dei

de José Saramago

Tinta, aguada/ catulina

500 x 650 mm.

2007

Estrenada en el Teatro Central de Sevilla, el 12 de diciembre de 2007

Pedro Moreno. Figurinista y escenógrafo, nacido en Madrid. Estudia Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando y Antropología en la Sorbona de París. Entre 1968 y 1985 trabajó como diseñador de alta costura en el taller de Elio Berhanyer, actividad que abandona para dedicarse por completo al mundo de las artes escénicas. Su actividad como diseñador de vestuario y escenografía ha sido muy diversa, realizando trabajos tanto en ópera, teatro, zarzuela, ballet, cine y televisión.

En Teatro ha trabajado como figurinista, y a veces como responsable de la escenografía, con directores de la talla de José Carlos Plaza, José Luis Alonso, José Tamayo, Guillermo Heras o Pilar Miró. Entre sus producciones más exitosas destacan: *Divinas Palabras* (1987), *Un tranvía llamado deseo* (1993), *Pelo de tormenta* (1997), *Doña Rosita la soltera* (1998), *Don Juan Tenorio* (2003), *Maribel y la extraña familia* (2005), *El mercader de Venecia* (2008), *Bodas de sangre* (2009), *El estado de sitio* (2012), entre otras.

El Cine le ha dado dos Goyas en la categoría de Mejor Diseño de Vestuario por *El perro del hortelano* (1997), dirigida por Pilar Miró y *Goya en Burdeos* (2000), dirigida por Carlos Saura. Obtuvo un premio Max de las Artes Escénicas, al mejor figurinista por *Pelo de tormenta* (1998), dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Pedro Moreno se ha convertido por méritos propios en una figura imprescindible para el teatro, el cine o la televisión.

Los diseños de vestuario que os presentamos pertenecen a ***In Nomine Dei***, obra escrita por el Premio Nobel de Literatura José Saramago, dirigida por José Carlos Plaza y producida por el Centro Andaluz de Teatro (CAT). El montaje contó con un reparto de más de 20 actores y cantantes, encabezado por Carlos Álvarez-Novoa, y un equipo de primerísimo nivel: diseño de vestuario de Pedro Moreno; escenografía de J. Manuel Castanheira; música de Mariano Díaz; iluminación de Francisco Leal, etc.

El argumento de la obra se centra en un conflicto entre católicos y protestantes en el siglo XVI, que transcurre en una ciudad del norte de Alemania, Münster.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



On cover: «Piece of the Month» (May-July 2012) [Museo Nacional del Teatro](http://www.museonacionaldelteatro.es)

Pedro Moreno
Costumes Design
In Nomine Dei
by José Saramago
Ink, gouache/ cardboard
500 x 650 mm.
2007

Premiere in the Teatro Central of Seville, at December, 17, 2007

Pedro Moreno, costume and set designer, born in Madrid. He studies Fine Art at the Real Academia of San Fernando and Anthropology at the Sorbonne in Paris. Between 1968 and 1985, he worked like Haute Couture designer at Elio Berhanyer's studio, activity that he leaves to devote himself to the world of performing arts. His activity like costume and set designer was very different, doing works both in opera, operetta, ballet, film and TV.

At theater, he worked like costume designer, and sometimes like scenography responsible, with directors as important as José Carlos Plaza, José Luis Alonso, José Tamayo, Guillermo Heras or Pilar Miró. Among his most successful productions stand out: *Divinas palabras* (1987), *Un tranvía llamado deseo* (1993), *Pelo de tormenta* (1997), *Doña Rosita la soltera* (1998), *Don Juan Tenorio* (2003), *Maribel y la extraña familia* (2005), *El mercader de Venecia* (2008), *Bodas de sangre* (2009), *El estado de sitio* (2012), among others.

The cinema given him two Goyas in the category of Best Costume Designer by *El Perro del hortelano* (1997), directed by Pilar Miró, and *Goya en Burdeos* (2000), directed by Carlos Saura. He won a Max Award of performing arts to the Best Costume Designer for *Pelo de tormenta* (1998), directed by Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Pedro Moreno has become on his own merits in an essential figure for theater, cinema or TV.

Costume designs that we present belong to ***In Nomine Dei***, play written by the Nobel Prize in Literature José Saramago, directed by José Carlos Plaza and produced by the Theater Andalusian Center (CAT). The show featured a cast of over 20 actors, led by Carlos Álvarez-Novoa and a first class team: costumes by Pedro Moreno; set by J. Manuel Castanheira; music by Mariano Díaz; lighting by Francisco Leal, etc.

The plot of the play focused on the conflict between Catholics and Protestants at the 16th century, set in a town in northern Germany, Münster.



En couverture: «Pièce Mois» (mai-juillet 2012) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Pedro Moreno

Costumes

In Nomine Dei

de José Saramago

Encre, gouache/ bristol

500 x 650 mm.

2007

Première au Teatro Central of Séville, le 17 décembre 2007

Pedro Moreno, costumier et scénographe, né à Madrid. Il étudie les Beaux-Arts à la Real Academia de San Fernando et Anthropologie à la Sorbonne de Paris. Entre 1968 et 1985, il travailla en tant que créateur de Haute Couture à l'atelier d'Elio Berhanyer, activité qu'il abandonne pour se consacrer complètement au monde des arts du spectacle. Son travail en tant que costumier et scénographe fut très différent, car il travailla pour l'opéra, l'opérette, le ballet, le cinéma et la télévision.

Au théâtre, il travailla en tant que costumier, et quelques fois en tant que responsable de la scénographie, aux côtés de directeurs de la taille de José Carlos Plaza, José Luis Alonso, José Tamayo, Guillermo Heras or Pilar Miró. Parmi ses productions les plus connues se distinguent : *Divinas palabras* (1987), *Un tranvía llamado deseo* (1993), *Pelo de tormenta* (1997), *Doña Rosita la soltera* (1998), *Don Juan Tenorio* (2003), *Maribel y la extraña familia* (2005), *El mercader de Venecia* (2008), *Bodas de sangre* (2009), *El estado de sitio* (2012), entre autres.

Le cinema lui a donné deux Goyas dans la catégorie Meilleur Créateur de Costumes pour *El Perro del hortelano* (1997), dirigé par Pilar Miró et *Goya en Burdeos* (2000), dirigé par Carlos Saura. Il a reçu un prix Max des Arts du spectacle au Meilleur Costumier pour *Pelo de tormenta* (1998), dirigé par Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Pedro Moreno est devenu par ses propres mérites une figure essentielle du théâtre, du cinéma et de la télévision.

Les costumes que nous présentons appartiennent à ***In Nomine Dei***, pièce écrite par le Prix Nobel de Littérature José Saramago, dirigée par José Carlos Plaza et produite par le Centre Andalou du Théâtre (CAT). Le montage conta de plus de 20 acteurs, conduit par Carlos Álvarez-Novoa et une équipe de première classe : costumes de Pedro Moreno ; scénographie de J.Manuel Castanheira ; musique de Mariano Díaz ; éclairage de Francisco Leal, etc.

L'intrigue de la pièce se centre sur le conflit entre catholiques et protestants au XVI^e siècle, situé dans une ville du Nord de l'Allemagne, Münster.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



6

CENSURA Y AUTOCENSURA CENSORSHIP AND SELF-CENSORSHIP CENSURE ET AUTOCENSURE

ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ

Las misas de San Vicente Ferrer, una controvertida
comedia de Zárate censurada por la Inquisición (Siglos
XVII y XVIII)

Las misas de San Vicente Ferrer, a controversial comedy by Zárate
censored by the Inquisition (17th and 18th centuries)

6-39

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente
Ferrer* de Enríquez Gómez (1748)

Inquisitorial record of *Las misas de San Vicente Ferrer* by Enríquez Gómez (1748)

40-63

GEMA CIENFUEGOS ANTELO

La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile
prohibido en el siglo XVIII

Theatrical censorship, Baroque to Enlightenment: a dance banned in the 18th century

64-91

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

Censura y traducciones teatrales en España en la primera
mitad del siglo XVIII

Censorship and the translation of plays in Spain in the first half of the
eighteenth century

92-115

IVÁN RODRIGO BAEZA BARRA

La censura como configuradora del sujeto femenino en *El
Guante de Hierro* de Jorge Díaz

Censorship as configuring the female subject in *El Guante de Hierro*
by Jorge Díaz

116-132

**RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/
CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»**

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

Sofie Kluge: *Baroque Allegory* Comedia: *The Transfiguration
of Tragedy in Seventeenth-Century Spain*.

CLARA ESCODA

134-140

Emmanuelle Garnier: *Lo trágico en femenino. Dramaturgas
españolas contemporáneas*.

GABRIELA CORDONE

141-142

Raquel García-Pascual: <i>Dramaturgas españolas en la escena actual</i> . EMMANUELLE GARNIER	143-146
Celsa Carmen García Valdés (ed.): <i>Ramillete de sainetes</i> . RAMÓN MARTÍNEZ	147-151
José Romera Castillo (ed.): <i>Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI</i> SARA BOO TOMÁS	152-159
Jerónimo López Mozo: <i>Cúpula Fortuny</i> SERGIO CABRERIZO ROMERO	160-164

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

El arte de nada y guardar la ropa o tres calas en el VII Festival de Teatro en la Villa del Caballero, Olmedo Clásico: <i>La tempestad</i> (cía. Barco Pirata), <i>La gran Zenobia</i> (cía Galo Real Teatro) y <i>Yo soy don Quijote de la Mancha</i> (cía. Metrópolis Teatro) GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER	165-173
<i>Los satisfechos</i> de Trasto Teatro. Cuando se une el compromiso artístico y el compromiso social. CARMEN TITOS MARTÍN	174-184

EVENTOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA/ SCIENTIFIC OUTREACH EVENTS/ ÉVÉNEMENTS DE VULGARISATION SCIENTIFIQUE

<i>Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI</i> XXII Seminario Internacional del Centro de Investigación y Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) NEREA ABURTO GONZÁLEZ	185-191
--	---------

ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»

Entrevista a Juan Mayorga MÓNICA MOLANES RIAL	193-206
--	---------

***Las misas de San Vicente Ferrer, una controvertida
comedia de Zárate censurada por la Inquisición
(siglos XVII y XVIII)****

Elisa Domínguez de Paz
Universidad de Valladolid
elisa@fyl.uva.es

Palabras clave:

Antonio Enríquez Gómez (Fernando de Zárate), *Las misas de San Vicente Ferrer*, judeoconverso, criptojudío, Inquisición, censura.

Resumen:

Este artículo ofrece un estudio de la comedia titulada *Las misas de San Vicente Ferrer*, del judeo converso Antonio Enríquez Gómez quien, perseguido por la Inquisición que lo acusaba de criptojudasismo, tuvo que firmar ésta y otras muchas piezas teatrales con el nombre de Fernando de Zárate. Esta obra, donde se critican abiertamente los prejuicios sociales, morales y religiosos de su época, sufrió una severa censura en el siglo XVII (como testimonia un manuscrito con licencias de representación) y una denuncia ante el Santo Oficio en el XVIII. Antonio Enríquez Gómez, consciente de las dificultades que conlleva su condición etnorreligiosa en la España del siglo XVII, tan imbuida del espíritu contrarreformista y bajo el dominio de la casta electa, se siente plenamente identificado con el protagonista de la comedia, el negro Muley, que como él también fue perseguido y reducido a la marginalidad social y moral solo por el color de su piel.

***Las misas de San Vicente Ferrer, a controversial comedy by
Zárate censored by the Inquisition
(17th and 18th centuries)***

Key Words:

Antonio Enríquez Gómez (Fernando de Zárate), *Las misas de San Vicente Ferrer*, Conversion from Judaism, Crypto-Judaism, Inquisition, censorship.

Abstract:

This article is a study of the comedy titled *Las misas de San Vicente Ferrer* by Antonio Enríquez Gómez, a convert from Judaism. Having been accused of secretly practicing Judaism by the Spanish Inquisition, the author was obliged to write this and many other dramatical works under the pseudonym of Fernando de Zárate. This specific work was severely censured as the writer openly criticized the social, moral and religious prejudice of his day. Fully aware of the difficulties his

* Este trabajo se inscribe en el proyecto «Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII (1ª mitad)» del Plan nacional de I+D (FFI2009-09076. Ministerio de Ciencia e Innovación).

ethnicity and religious background entailed in 16th-century Spain, Antonio Enríquez Gómez could well understand the plight of the main character, the dark-skinned Muley, who, like himself, was persecuted and rejected by society only because of the colour of his skin.

Antonio Enríquez Gómez (Cuenca 1600-Sevilla, 1663), alias Fernando de Zárate, fue un escritor bastante secundario y no muy conocido en el panorama teatral áureo. Hoy en día es evidente el gran interés que despierta entre los investigadores la controvertida figura de este judío converso, cuya muestra más evidente es la existencia de un proyecto de investigación –coordinado desde la Universidad de Castilla-La Mancha por Milagros Rodríguez Cáceres– del Plan Nacional de I+D dedicado al estudio de su obra y la de otro converso: *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez*.

Enríquez Gómez fue perseguido por la Inquisición, que lo tildaba de *marrano* o *anusim* [Netanyahu, 1966; Silverman, 1976]¹, por lo cual se vio obligado a emprender el doloroso camino del exilio a Francia, donde fue mayordomo y secretario de Luis XIII². Después de su regreso a España pudo ver cómo la Inquisición le quemaba en efígie, el 14 de abril de 1660, acusado de judaizante. El amplio grupo etno-religioso al que pertenecía Enríquez padecía en la España del siglo XVII la hostilidad de la casta dominante, que estaba muy imbuida por el espíritu contrarreformista. Por ello, no es extraño que Enríquez Gómez utilizara el pseudónimo de Fernando de Zárate a la hora de firmar varias de sus obras, en la que los pilares temáticos fundamentales fueron el exilio, la Inquisición y la añoranza de la patria³.

¹ Para profundizar en la figura de Antonio Enríquez y en todas las vicisitudes que rodearon su vida y su obra véase La Barrera [1860], Revah [1959-60], Caro Baroja [1973], García Valdecasas [1971], Cid [1978], Dille [1978, 1984 y 1988] y Rose [1984], MacGaha [1993], Wilke [1994], Brown [1996] y Salomon [2011].

² Antonio Enríquez Gómez se exilió en Francia y, a pesar de que se ha dicho en varias ocasiones que también llegó hasta Amsterdam, hoy ya se sabe a ciencia cierta que nunca fue a Holanda [Den Boer, 1989 y 1995; Révah, 2003; Brown, 2007].

³ Entre los años 1660 y 1675 aparecieron diferentes obras con el nombre de Fernando de Zárate en forma suelta y en colecciones de diferentes autores: *Ante que todo es mi amigo*;



El objetivo fundamental de este trabajo es destacar la problemática que, respecto a la censura (y la propia Inquisición), ofrece la comedia de Enríquez Gómez *El mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer*, de 1661, que aparece firmada con el nombre de Fernando de Zárate. Seis meses después, Enríquez era detenido por el Tribunal de la Inquisición de Sevilla y fallecía un poco más tarde en la cárcel, según consta en el documento inquisitorial relativo a su proceso, del que extraigo el siguiente fragmento:

Con esta remitimos a V.A. el proceso causado en esa Inquisición contra Antonio Enríquez Gómez (alias don Fernando de Zarate) difunto, por judaizante, en 109 hojas, y acumulados a él dos procesos, el uno contra el capitán Enríquez Rodríguez de Paz (alias) Antonio Enríquez Gómez, como ausente fugitivo que fue relajado en estatua en esta Inquisición de Sevilla, y seguido el proceso en la de Valladolid en 54 hojas. Y el otro contra Antonio Enríquez Gómez, seguido en la Inquisición de Toledo condenado a relajar en estatua en 39 hojas, votado en la forma que V.A., siendo servido, mandara ver; y a nosotros, lo que debamos ejecutar, serviremos a V.A.

Inquisición de Sevilla, abril 17 de 1663.

Licenciado don Joseph Badarán, licenciado don Gonzalo de la Escalera y Quiroga, don Luis Bernaldo de Osinalde.⁴ [McGaha, 1993: 43]

El recorrido editorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* fue escaso; se incluyó en la *Parte XXIII de Comedias Nuevas* (1665), a nombre de «don Fernando de Zárate», y también circularon algunas sueltas, todas ellas sin año, entre las que cabe citar el ejemplar que salió de la famosa imprenta salmantina de Santa Cruz y dos ediciones hechas en Sevilla, una en la imprenta de Joseph Padrino, y otra en casa de Francisco de Leefdael [Vega, 2001: 882-883].

Por lo que respecta al argumento de *Las misas de San Vicente Ferrer*, es como sigue: don Bartolomé de Aguilar y su criado Soleta han naufragado en las islas Baleares. De pronto ven al moro Muley forzando a la

La palabra vengada; la presumida y la hermosa; El valiente Campuzano; Los dos filósofos de Grecia; Quererse sin declararse; La conversión de la Magdalena; La escala de la gracia; El médico pintor; San Lucas y san Antonio Abad; La conquista de México; Vida y muerte del Cid Campeador; Las tres coronaciones del Emperador Carlos V; A lo que obligan los celos.

⁴ AHN Inq. leg. 2996, exp. s/n. «Carta del tribunal de Sevilla al Consejo de la Suprema Inquisición, del 17 de abril de 1663».



cristiana Nise; esta hiere al agresor con un puñal y consigue escapar. Don Bartolomé, hombre de una humanidad desbordante y ajena a cualquier prejuicio racista, decide ayudar al moribundo Muley y lo llevan con ellos a Sagunto. Muley les cuenta su angustiosa vida, llena de avatares, desde su nacimiento en Etiopía hasta la captura y esclavitud sufrida por parte de españoles, y su salvación a manos de un ermitaño que lo convierte al cristianismo y lo bautiza con el nombre de Juan.

La narración de Muley concluye cuando le cuenta a don Bartolomé cómo fue capturado por unos turcos y se hizo pirata, convirtiéndose al Islam y adoptando el nombre de Muley. Bartolomé, de visita a Montserrat para cumplir un voto, envía a través de Muley una carta para su esposa Francisca, hermana de Vicente Ferrer. Muley, al ver a la dama, se enamora irremediabilmente de ella y, después de una fuerte lucha interna, consigue, mediante engaños, seducirla. Esta, enloquecida por el deshonroso embarazo, decide abortar y poner fin a su vida. Al final de la obra, San Vicente Ferrer reza las cuarenta y ocho misas de San Gregorio para lograr la salida del alma de Francisca del purgatorio.

Las misas de San Vicente Ferrer ha sido considerada una de las piezas más originales del Siglo de Oro [McGaha, 1993] e incluso ha sido comparada con el *Otelo* de Shakespeare. En ambas obras los protagonistas son negros y tienen una azarosa vida en un mundo de blancos. La principal diferencia entre ellos estriba en que Otelo se siente un hombre libre, mientras que Muley vive anclado en un sentimiento interno de esclavitud.

Asimismo, la comedia de Enríquez Gómez ha estado sometida a cierta polémica al cuestionarse su originalidad. Ricardo García Moya es tajante al considerar a Enríquez un farsante que se sirve del pseudónimo de Fernando de Zárate, no tanto para huir de la persecución a la que le había sometido el Santo Tribunal por su condición de judío converso como «para ocultar el robo intelectual de *Las misas de San Vicente Ferrer* cuyo autor era el valenciano Francisco Redón» [García Moya, 2001: 8]. García Moya alega, para demostrar el supuesto plagio de Enríquez, que en 1634,



veintisiete años antes de que este firmara la comedia como Fernando de Zárate, Francisco Redón había publicado un drama novelado con el mismo título que la comedia y se lo había dedicado a Francisco García, benemérito Jurado de Valencia. El argumento planteado por Moya es endeble, porque en el Siglo de Oro la intertextualidad teatral, es decir, los fenómenos conectados con la reescritura de comedias y, por tanto, la reutilización de argumentos, era algo comúnmente aceptado y se consideraba una práctica habitual⁵. La tesis de García Moya supone un ataque contra la de McGaha por ocultar la «valencianidad» que tiene la obra. Es evidente que a García Moya «los árboles no le han dejado ver el bosque» y no se ha detenido en los aspectos verdaderamente importantes y arriesgados que ofrece el texto.

Enríquez Gómez cuenta sin remilgos en *Las misas de San Vicente Ferrer* la violación de doña Francisca, cristiana blanca, por el negro Muley, sin que el ofensor resulte absolutamente repugnante a los ojos del espectador del siglo XVII. Asimismo, pone ante nuestros ojos, de una manera provocadoramente crítica, la tragedia de ser negro en un mundo de blancos en la época en la que se escribe esta comedia⁶. Tal vez por esto Muley, a pesar de su marginalidad, despierta la comprensión y la compasión en el espectador. Enríquez remueve sensibilidades, haciendo que este personaje sea víctima de una sociedad que, dominada por prejuicios religiosos ajenos a la caridad cristiana, consideraba al negro, llamado comúnmente «etíope», como un esclavo. La cuestión que cabe plantearse ahora es la siguiente: ¿es Muley el *alter ego* de Enríquez? Aunque siempre resulta arriesgado este tipo de suposiciones, tampoco son tan ilógicas si se manejan con la necesaria cautela que requiere este hecho. No hay que olvidar que Enríquez, por su condición de judío converso está, al igual que Muley, en una situación de inferioridad social y moral. Dice a este respecto Gitlitz: «Estoy convencido de que también Muley es un sustituto; es un

⁵ Recomiendo, respecto a este tema, la lectura del trabajo de Vega [1998].

⁶ Para el estudio de la figura del negro en la sociedad del Siglo de Oro resultan de ineludible consulta los siguientes estudios: Castro [1966]; Gitlitz [1975]; Fra Molinero [1995].



negro, sí, pero más importante, es un hombre perseguido a causa de una mancha que lleva desde su nacimiento» [1975: 20].

Enríquez Gómez era consciente de que en la España del siglo XVII solo se valoraba «el mero hecho de saberse componente de la casta electa» [Castro, 1966: 309] y así, en *Las misas de San Vicente Ferrer*, adopta una actitud de rebeldía frente al sufrimiento de los más desfavorecidos que, por supuesto, no pasó desapercibida para la censura de la época. De hecho, el manuscrito que he tomado como base para este estudio tiene muchos fragmentos tachados o reescritos por los censores y con evidencias de haber pasado por la Inquisición.

Y, según la información que me proporciona Héctor Urzáiz, director del proyecto CLEMIT (CENSURAS Y LICENCIAS EN MANUSCRITOS E IMPRESOS TEATRALES) en la Universidad de Valladolid, hay otros dos testimonios críticos (impresos, en este caso, y ya del siglo XVIII) que recogen también atajos de puño y letra de censores del Santo Tribunal, aunque con otro tipo de preocupaciones doctrinales y religiosas. Paz y Melia ya había dado noticia, en sus *Papeles de Inquisición* [1947: 85], de que *Las misas de San Vicente Ferrer* había topado en 1771 con el Santo Oficio a causa de un pasaje relativo al personaje de doña Francisca, si bien se trataba de una información muy escueta y, además, equivocada en su datación: en efecto, existe un expediente inquisitorial abierto contra *Las misas de San Vicente*, aunque en realidad es de 1748, y terminó con su prohibición tras un enjundioso debate teológico [Río, 1986: 287]⁷.

Pero el propio manuscrito, que es muy anterior, deja constancia de la revisión censoria instada por el Santo Oficio. Se trata de una copia autógrafa –conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid (Sig. Tea.1-47-4)⁸– que se titula *El admirable y mayor prodigio y origen de las misas de San Vicente Ferrer* y lleva al final la siguiente anotación, con la firma de Fernando de Zárate tachada con tinta marrón (también el primer verso del parlamento

⁷ La mayoría de los estudiosos que se refieren a esta obra de Enríquez Gómez (Rose, Alcalá, Santonja, etc.) repiten la fecha de 1771, siguiendo a Paz.

⁸ Consta de 59 hojas en 4º, y es un traslado del Archivo de la Villa, 1898.



con que concluye la comedia tiene el nombre del autor tachado y reemplazado: «SOLETA: Y aquí Zárate [el ingenio] da fin / al *Mayor prodigio*, siendo [...]»):

Escrita bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia.
En Sevilla a 10 de marzo de 1661.
~~Don Fernando de Zárate~~. [rúbrica] [3ª jornada, f. 21v]

Vienen a continuación los textos de la censura, con licencias de representación para Málaga (1665) y Madrid (1688); las ordeno en su secuencia cronológica, puesto que aparecen dispersas a lo largo de varios folios:

Esta comedia se puede representar porque no contiene cosa contra la fe y las buenas costumbres.
Málaga [¿19?] de agosto de 1665.
Manuel [¿Fernández?] de Santacruz.

Madrid y octubre 10 de 1688.
Vean esta comedia el censor y el fiscal.

Señor, por mandado de V.S.I. he visto esta comedia, *Las misas de San Vicente*, la cual tiene aprobada el Santo Tribunal de la Inquisición y V.S.I. mandado que se represente habrá el tiempo de un mes para otra compañía. Observando que no se represente lo que va atajado y prevenido en segunda jornada y tercera, V.S.I. resolverá ahora si es necesario volverla a remitir al Santo Tribunal, cuando de él salió la comedia sin nota alguna ni reparo. Y en todo mandará V.S.I. lo que más fuere servido.
Madrid, 13 de octubre 1688.
Don Pedro Francisco Lanini Sagredo. [rúbrica]

Madrid y octubre 19 de 1688.
Véala también don Juan de Vera.

Ilustrísimo señor:
Por el contenido decreto de V.S.I.^{lma} leí con atención esta comedia del *Admirable prodigio de las misas de San Vicente Ferrer*, y me parece que, mandando borrar V.S.I.^{lma} todo cuanto va anotado con una cruz, se puede permitir licencia para representarse, por no contravenir lo demás a lo cristiano ni político, y por ser probable la opinión que el autor sigue.
Madrid y octubre 22 de 1688.
Don Juan de Vera Tassis. [rúbrica]

Madrid y octubre 28 de 1688.



Hágase esta comedia intitulada *Las misas de San Vicente Ferrer*, observando con todo cuidado no se diga todo lo que va borrado en donde está señalado. [rúbrica]

Vista y aprobada en Madrid a 28 de octubre de 1688. [rúbrica]

Estas licencias de representación demuestran con claridad meridiana la tesis de la intervención oficiosa de la Inquisición en la censura teatral previa durante el siglo XVII, defendida en algunos artículos recientes [Urzáiz, 2009 y 2012]. Es más, las licencias evidencian –y esto es muy interesante– que el censor Pedro Lanini consideraba innecesario volver a examinar y remitir a la Inquisición una comedia que solo un mes antes había recibido su licencia de representación para otra compañía (en la portada aparece el nombre de «Mosquera» y en uno de los folios finales parece leerse «Granados»); en su opinión, era suficiente con que se observasen los atajos y modificaciones realizados en la primera revisión.

El Protector de Comedias hubo de insistir en que la viera también Juan de Vera Tassis, quien añadió la referencia del signo de la cruz (para identificar con claridad los pasajes que se habían prohibido) y consignó una interesante adhesión al punto de vista del autor, lo cual no deja de ser una toma de postura arriesgada, como vamos a ver, en la medida en que las opiniones de Enríquez Gómez (Zárate) resultaban bien polémicas todavía en 1688, veinticinco años después de la muerte de un hombre que fue perseguido durante décadas por la Inquisición.

Por cierto que, entre las licencias para Málaga (1665) y las de Madrid (1688), hemos podido documentar alguna otra representación gracias al *Diccionario de actores del teatro clásico*: los días 24 y 26 de mayo de 1686 fue representada en Valladolid por la compañía de Miguel Vela; en esta misma ciudad constan otras varias representaciones de *Las misas de San Vicente Ferrer*, ya en el siglo XVIII: los días 19 y 20 de septiembre de 1716, por la compañía de Francisco Antonio; y el 25 de julio de 1718, por la compañía de Manuel Rodríguez [Ferrer Vals, 2008]. En Madrid se representó con cierta regularidad durante el primer tercio del



XVIII en los teatros del Príncipe y de la Cruz (1708, 1714, 1718, 1720, 1722, 1725 y 1733), pero después no volvió a hacerse [Andioc y Coulon, 2008: 790].

Como las notas de los censores hacían prever, encontramos en el manuscrito de *Las misas de San Vicente* multitud de intervenciones textuales. Varias de ellas responden sin duda a la mano de algún remendón que acopló el texto a las necesidades propias de la representación (por ejemplo, los atajos de los ff. 2r-2v y 9v-10r, marcados con varios *noes*, parecen de tipo escénico). Pero otras muchas se deben a la acción de la censura, cuya mano se deja ver con total nitidez en todo el manuscrito, incluida la primera jornada, pese a lo que sugiere la frase de Lanini previniendo sobre «lo que va atajado y prevenido en segunda jornada y tercera». Por cierto que cada jornada va rubricada al final por un visto bueno del censor: «Vista [rúbrica]».

Ya en el primer folio aparecen recuadrados unos versos susceptibles, por su contenido, de haber sido censurados; pero, al no tener constancia de ello (quizás indicaban la necesidad de consultar la fuente), los marco en negrita (a diferencia de los claramente censurados, que transcribiré tachados):

D^a FRANCISCA [...]
**Como otro Santo Domingo,
 mi madre los ecos oye,
 en su vientre, de un perrillo;
 porque a los predicadores
 llaman las Divinas Letras
 «perros de admirable nombre»,
 pues a su madre, la Iglesia,
 ellos defienden a voces.**
 (f. 1v)

Incluso hay algunas intervenciones que no son de la censura pero tampoco parecen atajos escénicos, sino simples marcas hechas para llamar la atención en un momento determinado sobre algún pasaje. Así, en la 1ª jornada hay un larguísimo monólogo de Muley (al que los personajes



pertenecientes a la casta dominante, reflejo de los prejuicios hacia la raza negra, consideran una especie de contradicción humana, refractaria y de naturaleza diferente) que lleva varios fragmentos con intervenciones textuales de diferente tipo, entre ellas unas líneas verticales de origen incierto, pues no llevan ninguna de las marcas o *noes* característicos de los arreglistas ni de los censores; uno de los pasajes así señalados es el siguiente, donde se habla de una constante violación de los derechos humanos (valga el anacronismo) por parte de aquellos que sojuzgan a otros por el color de su piel y traicionan el concepto de igualdad que todos los hombres deben tener ante Dios:

MULEY Pero qué mucho, si el cielo
 no puso, para testigo
 de la sujeción, la mancha
 más horrible que ha tenido
 nación en el mundo, pues
 con nuestra tinta escribimos
 la esclavitud que traemos,
 aun antes de haber nacido.
 (I, vv. 866-873, f. 13r; numeración mía)

En clave más festiva lo subraya el criado gracioso Soleta (en unos versos recuadrados y marcados con varios *noes*, aunque no parecen de mano de los censores), evidenciando ese marcado espíritu anticristiano de una España, como era la del siglo XVII, que vivía bastante ajena a la práctica de la caridad:

SOLETA ¿Agora estamos en eso?
 El negro es un perro chino,
 moro, turco, alarbe, infame,
 ladrón, pirata, morisco...
 (II, vv. 1949-1952, f. 12r)

Había en aquella época un elevado número de negros que estaban empleados oficialmente como siervos, aunque en realidad eran simple y llanamente esclavos que, capturados como botín de guerra, tenían una



arraigada conciencia de su situación;⁹ así se expresa en el siguiente pasaje, marcado –como el anterior– por *noes* y recuadros que no parecen deberse a la censura, y con sendos *ojos* al principio y al final del atajo:

MULEY El que nació,
señora, con esta oscura
nube, o natural vapor,
que ha congelado el calor
por viviente sepultura,
no debe tener el grado
que tiene aquel que ha nacido
hijo del Alpes, vestido
de clima noble y templado;
porque hay grande antipatía
en dos cuerpos animados
que viven tan encontrados
como la noche y el día.
Es verdad que el alma en mí,
como forma racional,
puede ennoblecer, leal,
la materia en que nací;
pero, aunque discurra bien,
es necesario que vea
algún objeto la idea
que la ennoblezca también.
Porque, siendo negro yo,
si la fortuna me diera
un dueño común, tuviera
la desdicha que me dio
al nacer mi suerte avara;
pero, como mi señor,
a la aurora de su honor
me envía a servir, es clara
consecuencia del oriente
que me ennoblece y me guía,
que halle mi noche, en su día,
alivio de su accidente.
Y así, no es mucho, señora,
que yo desmienta el color
si tengo al sol por señor
y esclavo soy de su aurora.
(II, vv. 1357-1392, ff. 3r-3v)

⁹ En otras piezas dramáticas del Siglo de Oro aparece esta concepción del negro. Cito como ejemplos la pieza anónima *Entremés del Indiano* (1609), donde el protagonista afirma que entre su mercancía trae un esclavo negro, o *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte, entre otras piezas.



El número total de esclavos importados de África rondó, en el primer cuarto del siglo XVII, los doscientos mil [Thomas, 1997; Philips, 1990]. Ante este hecho, la actitud de los moralistas y teólogos de la época resultó bastante tibia. Es verdad que encontramos honrosas excepciones, como es el caso del padre jesuita Alonso de Sandoval, quien, desde su convento de Cartagena de Indias, es testigo de los abusos hacia los negros; estos hechos animan al jesuita a seguir en la defensa de los derechos humanos por la senda que, un siglo antes, había trazado Bartolomé de las Casas. Sandoval, en su *Tractatus de instauranda aethiopum salute* (1627), aporta una revelación fiel y conmovedora sobre este asunto, cuando menos vergonzoso para la raza humana:

Van tan apretados, tan asquerosos y tan maltratados, que me certifican los mismos que los traen que vienen de seis en seis con argollas por los cuellos en las corrientes y, estos mismos, de dos en dos con grillos en los pies, de modo que de pies a cabeza vienen aprisionados, debajo de cubierta, cerrados por de fuera, donde no ven sol ni luna, que no hay español que se atreva a poner la cabeza en el escotillo sin almadiarse, ni a perseverar dentro una hora sin riesgo de grave enfermedad. Tal es la hediondez, apretura y miseria de aquel lugar. [Sandoval, 1987: 60]

Zárate, como integrante de una minoría, era conocedor de esta realidad y es más que probable que se identificara con la «esclavitud» que conllevaba su condición de converso en la España de su tiempo, donde la vida cotidiana de estos colectivos marginales estaba circunscrita a una especie de *gueto* que los diferenciaba de la *raza pura* y les impedía la total integración social¹⁰.

Yendo ya a los pasajes prohibidos, en la 1ª jornada encontramos algunos versos cuya supresión se debe, sin duda, a la acción de la censura; por ejemplo, este cuestionamiento de la utilidad del favor divino:

Salgan don Bartolomé y Soleta, gracioso.

DON BARTOLOMÉ ¡Válgame el cielo!

¹⁰ En relación con la situación de los judíos conversos en la España del siglo XVII resultan de imprescindible consulta Caro Baroja [1962 y 1973], Castro [1966], Boer [1981] y Domínguez Ortiz [1988].



SOLETA † Para qué, lindo orate? † *quítese* [rúbrica]
 Por Dios que, si no acude Monserrate,
 que estoy hecho pescado.
 En un Ave María me he librado.
 (f. 5r)

Al margen izquierdo, y en vertical, se ha añadido el verso de reemplazo: «Válgate, lindo orate». En este otro caso, se suprime la broma del gracioso Soleta que mezcla al Demonio con un *amén*:

DON BARTOLOMÉ No es posible,
que habemos de ir por mar es infalible,
en esto se repare.

SOLETA ~~Lléveme el Diabolo, amén, si me embarcare.~~ † *quítese*
[rúbrica]

(f. 5v)

De nuevo, se añade el verso de reemplazo al margen izquierdo, y en vertical: «Lléveme el [?] a mí si me embarcare». La siguiente supresión del censor se dirige contra una broma religiosa de Soleta:

DON BARTOLOMÉ No es posible, Soleta, que están lejos;
y ellos, rompiendo al agua los espejos,
toman puerto al abrigo de esa loma.

SOLETA ~~Dado estoy a Mahoma.~~ †*quítese* [rúbrica]

(f. 6r)

En este caso, el verso de reemplazo, añadido también al margen izquierdo y en vertical, dice: «¿No son moros? Pues llévelos Mahoma».

Viene a continuación otro pasaje llamativamente atajado, pero en este caso creo que de nuevo por razones escénicas o literarias, como parece sugerir la sustitución de este verso tachado por otro que dice «darán luces [¿del Olimpo?]»:

MULEY [...] tus ojos,
 soles del alma divinos,
 que auroras, soles ni estrellas
 ~~darán luces del Impíreo.~~
 Séntate muy bien, y sea [...] (f. 6v)



margen de lo correctamente establecido. Él considera que si en el mundo de los blancos, de los cristianos, la esclavitud viene marcada desde la cuna por el color de la piel y entonces es algo inamovible, tampoco ve razón alguna por la que tenga que acatar también las leyes impuestas por esa sociedad que se consideraba superior. El pasaje es muy extenso, y en él parecen mezclarse las intervenciones claras de la censura con atajos que podrían ser de tipo escénico (que sigo marcando en negrita para diferenciarlo):

MULEY [...]
 llegó mi ~~lasciva~~ [excesiva] llama,
llevada del pensamiento, *Ojo* [a profanar su respeto]
a profanar con la vista
lo sagrado, lo supremo,
de su divina hermosura,
en cuyos castos luceros,
tan bárbaramente loco,
tan tiranamente ciego,
se mira el libre albedrío,
que sólo tira al incendio,
a la ruina, al engaño,
a la traición y al desprecio.
Cielos, ¿qué estrella, qué rayo
y (lo más seguro y cierto)
qué espíritu desasido
del abismo, en un momento,
en un instante, en un punto,
avasalló con imperio
esta libre voluntad?
La razón ¿no es el objeto
más noble donde se debe
mirar el entendimiento?
Pues, ¿qué importa que se oponga
esta nube del deseo
al sol de la voluntad?¹¹
¿No debe mirar primero
~~la castidad, la pureza~~ † *quítese* [todo mi entendimiento]
~~de este divino sujeto~~
~~que adoro? ¿Podrá manchar~~
~~un vapor oscuro y feo~~¹²
a esa antorcha soberana?
No, que la deshace luego.

¹¹ En el impreso se lee: «y cerque la voluntad».

¹² El concienzudo tachado de estos versos dificulta su lectura, para la que nos guiamos de la versión impresa (en apariencia, coincidente con lo que se atisba bajo las espirales y renglones del manuscrito).



¿Podrá una llama encendida
 del horrible Mongibelo
 subir tan alta que llegue
 a violar el firmamento?
 No es posible. Pues ¿qué aguarda
 mi desatinado intento,
 conociendo el imposible
 que conquista, si es mi dueño,
 esposo ~~de esta deidad~~;
 si es esta deidad del cielo,
 en el honor, en la honra,
 en la sangre, en el deseo,
 en la fama, en la hermosura,
 en la santidad y el celo,
 ángel, asombro y prodigio
 de cuantos la conocieron?
 ¿Cómo yo, siendo un esclavo
 (pues ya lo soy con efeto),
 y siendo un nublado horrible,
 un caos, una sombra, un negro,
 a quien la naturaleza
 no concedió privilegio,
 me atrevo a mirar la luz,
 cuando a tinieblas me anego?
 Pero, ay de mí que, al instante
 que vi aquellos ojos bellos,
 tan otro fui [soy] que, sin duda,
 se apoderó de mi pecho
 (y lo más cierto, del alma)
 algún espíritu (tiemblo
 de decirlo). ¿Qué me quieres,
 impulso, que estás moviendo
 en la materia, la llama,
 y en la forma, el pensamiento?
 ¿Qué me quieres? Déjame,
 oye y sabrás lo que quiero.
 ¿Me dice si yo lo oí
 dentro del entendimiento?
 Prosigue, que ya te escucho.
 Amor no guarda respeto
 cuando con imperio postra
 aquel absoluto dueño
 del hombre; porque, reinando
 el apetito violento,
 relámpago original
 del rayo dulce de Venus,
 es fiera el que sabe más,
 y monstruo el que sabe menos.
 Fuera de que no militan
 en inferiores sujetos

ojo

ojo



(principalmente en esclavos)
respetos nobles, pues vemos
que, conforme son las causas,
suelen salir los efectos.
La misma naturaleza,
antes de tu nacimiento,
te agravió (dice muy bien),
porque fábula me ha hecho
del mundo; siendo los blancos,
sean nobles o plebeyos,
de los hijos de Etiopía
emperadores supremos;
luego no estoy obligado
a guardar ningún respeto,
y cuando los beneficios
que recibí de mi dueño
me obliguen, si tengo amor,
si al rayo del sol me quemó,
si de una vista he quedado
impensadamente ciego,
¿qué ley me obliga a guardar
de la razón los preceptos?
Bien conozco que conquisto
un imposible, pues veo
que, cuando el sol que he mirado
no fuera un divino ejemplo
de **santidad** [honestidad] y virtud,
siendo yo negro bostezo
de la noche, le bastara
al más humilde sujeto
para aborrecerme, pues
no puede haber vituperio
en mujer que nació blanca
que enamorarse de un negro¹³.
Pues supuesto que no hay modo
para conseguir [...]

ojo

(2ª, vv. 1436-1508, ff. 4r-5v)

Muley, en esta situación, sintiéndose más libre que nunca, toma la justicia por su mano y seduce, mediante engaños, a doña Francisca, por lo que el censor, de acuerdo con la mentalidad de la época, seguramente entendió que la acción libidinosa de Muley estaba inspirada directamente por el Demonio, quien, movido por un irrefrenable deseo de venganza hacia Vicente Ferrer, propició la violación de su hermana Francisca. La censura

¹³ Este verso presenta una versión sintácticamente mejor en el impreso: «mayor que querer a un negro».



era implacable en temas satánicos, bastante cercanos al terreno de la brujería [Caro Baroja, 1986]. No hay que olvidar que España, un país siempre preocupado por salvaguardar la ortodoxia cristiana (Deforneaux, 1966: 144), creía que en las cosas del Diablo siempre estaban presentes los asuntos corporales y sexuales, los cuales iban orientados a transgredir el modelo cristiano de matrimonio:

DEMONIO Manche este animado horror
de la noche este pirata
de fray Vicente: en su hermana
vengaré la oposición
que hace este varón insigne
a mi soberbia hasta hoy.
Ha convertido a la fe,
sagrado apóstol de Dios,
más de veinte mil hebreos;
y, pues no me da el señor
licencia que a su persona
toque sacrilegio yo,
en su sangre he de vengarme;
pues no puede ser mayor
que gozar un vil esclavo,
etíope de nación,
su hermana, a quien ha tenido
toda Valencia por sol
de la virtud, y nobleza
y a quien jamás eclipsó
la nube común del vicio,
siendo del honor crisol.
(II, vv. 2233-2254)

Resulta todo un sarcasmo que un judío converso, como era Enríquez, a quien el cerril antisemitismo de su época tanto sufrimiento le acarreó, nos presente a San Vicente Ferrer (Valencia, 23 de enero de 1350–5 de abril de 1419)¹⁴ como el hombre que había convertido a la fe «a más de veinte mil hebreos», cuando en la realidad el santo en cuestión era un tenaz perseguidor de judíos y uno de los más nefastos antisemitas españoles de su época [Álvarez / Izquierdo, 2007: 16-17]. Llegó a decir de los hebreos que

¹⁴ Para ampliar datos respecto a la controvertida figura de San Vicente Ferrer y su peculiar visión del mundo judío, resultan de interés los siguientes trabajos: Garau [1691], Dantas [2005] y Sanchís [2009].



eran «animales con rabo que menstrúan como las mujeres» [Egido, 2006: 49]. Asimismo fue uno de los principales impulsores del pogromo de 1391 en la aljama de Valencia¹⁵ y utilizó medios espurios para llevar a cabo la conversión, casi siempre forzada, de muchos judíos, bajo el lema de «bautismo o muerte» [Dantás, 2005: 45-46]. Por ello, es clara la burla y la crítica de Enríquez hacia ese cristianismo que traiciona el más elemental principio cristiano de apoyo al prójimo.

La siguiente censura que encontramos en el manuscrito de *Las misas de San Vicente Ferrer* se refiere a otro tipo de contenidos, una alusión chistosa a un *oidor*¹⁶ que resulta muy similar, por cierto, a la que fue prohibida en otro tiempo (1652) y por otro censor (Francisco Boyl) sobre el manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad*, de Moreto¹⁷; se recuadran en este pasaje varios versos (que marcamos en negrita) y se tacha la broma sobre el oidor, reflejando una discrepancia entre los censores a la hora de proponer el texto sustitutivo:

VALERIO	Vuestra hermana (descúbrete, Nise) es ésta. Antes que saque la espada, os suplico que a los dos oigáis en breves palabras, si le queda a vuestro honor algún duelo en esta causa. Que habiéndole, tiempo queda para tomar la venganza.
SOLETA	No por ser oidor agora* dejarás de ser mañana general: oye a los dos, y después ande la danza.
DON BARTOLOMÉ	Proseguid, que ya os escucho.
SOLETA	Esta doncella en su vaina estará, porque no es justo

~~*que oigas agora –~~
~~†dígase así †~~
[no por escuchar los oí]
no se diga así [rúbrica]

¹⁵ En el lugar valenciano donde se produjo la tragedia, hoy en día está ubicada la Plaza de San Vicente Ferrer.

¹⁶ ‘Ministro togado que en las audiencias del reino oía y sentenciaba las causas y pleitos’ (DRAE).

¹⁷ Además de otras censuras de mayor alcance y extensión, señala Miguel Zugasti en su edición de esta comedia una redondilla enmendada donde «el corrector actuó instado por la prudencia y optó por eliminar esa (quizás) molesta alusión a un oidor granadino», sustituyéndolo por «todo un juez de comisión» [Zugasti, 2011: 19].



que esté fuera de su casa. ojo
 VALERIO Ya sabeis que mi amor, firme y constante [...] (f. 9v)

Bastantes versos abarca el siguiente pasaje censurado, donde también parece que hubo vacilaciones en torno a cómo reemplazar algunos versos; tal vez por ello el censor acabó decretando «Quítese todo»:

Abre el negro la puerta y entra con el Demonio.

DEMONIO	Entra animoso.	
MULEY	Ayude amor mi esperanza.	
DEMONIO	Quien porfía, siempre alcanza.	
D ^a FRANCISCA	Éste sin duda es mi esposo.	ojo
	¿Sois vos, mi bien?	† quítese todo
MULEY	Sí, yo soy.	
D ^a FRANCISCA	Los brazos me podéis dar,	
	seguro podéis entrar.	
MULEY	Cuando entre las sombras voy,	
	buscando el norte que sigo,	
	¿qué seguridad mayor?	
D ^a FRANCISCA	¿Quién viene con vos, señor?	
MULEY	Es, mi bien, aquel amigo	
	que os trujo la carta; adiós.	
D ^a FRANCISCA	Seguidme.	
MULEY	Sin duda alguna,	
	vencí la mayor fortuna.	
DEMONIO	Ya el delito entre los dos [ya se han entrado los dos]	
	va alentando mi venganza: ojo	
	manche este animado horror	
	de Egipto el claro honor [de la noche este pirata]	
	de fray Vicente: en su hermana [de fray Vicente el	
	vengará la oposición honor]	
	que hace este varón insigne [...] [de Etiopía	
		el claro honor]

(ff. 16v-17r)

En el vuelto de este folio hay una acotación también tachada, en este caso sin que el censor dejara su rúbrica ni anotara «Quítese», aunque probablemente fue él quien tacho concienzudamente el texto hasta hacerlo ilegible (lo reconstruyo con la versión del impreso), sin descartar que la compañía no dispusiera de una cama en su atrezo:

Salga doña Francisca, como que se levanta de la cama,
lo más decente que pueda. (f. 17v)



Un poco más adelante hay un extenso fragmento atajado, con intervenciones de diferentes manos que tal vez reflejen intenciones también distintas. Pero junto a lo que pueden ser en parte atajos puramente escénicos, hay intervenciones indudables de la censura. El pasaje es relativo al momento en el que doña Francisca, a resultas de la violación sufrida por Muley, descubre que está embarazada y cae presa de una terrible desesperación; entiende que este «adulterio» pone en entredicho el honor de su querido esposo, decide abortar (no sin antes dar muerte a su agresor y enterrar su cadáver en el jardín) y a continuación se suicida. Según las reglas de la moral católica, la muerte, propia o ajena, causada con voluntad y alevosía contradice la inclinación natural del ser humano a conservar y perpetuar su propia vida y la ajena. Además, estos actos violan el derecho divino, porque solo Él puede dar y quitar la vida. Veamos las intervenciones textuales operadas sobre este pasaje.

En determinado momento, tras el verso que dice «esta materia sin forma» se ha añadido al margen (avisando con un signo +) otro que se le había olvidado al copista: «y este pecado sin vicio». Pero justo ahí comienza un largo enjaulado de versos prohibidos por el censor, con varios y muy visibles *noes* al margen izquierdo y la indicación «Quítese †». Entre el verso repuesto y el enjaulado hay un «ojo» que no sabemos si es aviso del olvido o del enjaulado; como tampoco es seguro que todos los versos del extensísimo enjaulado los vetara el censor, y no se sumaran las prohibiciones censorias a los atajos escénicos (se aprecian también dos tonos de tinta muy distintos); así pues, marcamos en negrita, tachando los que seguro son por censura:

D ^a FRANCISCA	Cielos, aquí he menester [...] Si, irritada del agravio, doy voces a los gemidos, sollozos, ansias y penas, despertaré los vecinos, alteraré los criados
--------------------------	---



~~y, entrando en mi cuarto mismo,~~
~~hallarán al agresor~~
~~en esta cuadra escondido;~~
~~y, fuera de publicar~~
~~mi afrenta, darán oídos,~~
~~no a la virtud que profeso,~~
~~sino al adulterio, indigno~~
~~de la más libre mujer.~~
~~Que el ánimo más sencillo,~~
~~el sujeto más piadoso,~~
~~no ha de creer que ha podido~~
~~una mujer engañarse~~
~~tan del todo, habiendo juicio,~~
~~que, entrando un hombre en su casa,~~
~~con nombre de su marido,~~
~~y acostándose con él,~~
~~no le hubiese conocido.~~

quítese †

Y, así, dirán que doy voces,
no por la traición que miro,
sino por cubrir la infamia
que yo propia he cometido.
Si, halagando a este traidor
con disimulado estilo,
le aseguro y le doy muerte,
ningún remedio consigo:
porque, mirándole muerto,
dirán que violó, atrevido,
el tálamo de mi esposo,
y que yo busqué este arbitrio
sólo para disculpar
mí sacrílego apetito.
Si disimulo este agravio
y aguardo el tiempo preciso
que venga mi esposo, dejo
en boca de mi enemigo
el secreto; y el honor
no se fía de un impío
esclavo, pues pongo a riesgo
que, celoso en su delirio,
o le dé muerte a mi esposo,
o le declare el delito,
nombrándole otro sujeto
(que en mí viene a ser lo mismo).
De forma que no hallo modo
en aqueste laberinto
de tres hilos, que dorados
parecen cuando los miro,
para redimir mi agravio;
y, como aquél que ha perdido
el norte en las ondas fieras,



en éste temo el vacío;
 en aquel temo el escollo,
 y en el otro, el precipicio.
 Y, como la mariposa
 que golosea los visos
 de la llama sin saber
 por qué parte halle camino,
 así yo, por abrasarme
 en la llama que conquisto,
 a la primera me llego,
 a la segunda acaricio,
 a la tercera me acerco;
 y, halagando los tres giros,
 en cualquiera dellos muero,
 porque como ciega vivo;
 en los remedios me abraso,
 y me quemo en los peligros.
 ¿Qué haré, cielos, pues parece
 que habéis agotado el río
 del mar de vuestras piedades?
 ¿Qué haré en duelo tan preciso?
 Porque si callo el agravio,
 el homicida está vivo;
 si lo publico, se pierde
 el honor de mi marido;
 si espero a que venga, muero;
 si me ausento, lo confirmo.
 Mi fama estriba en callarlo,
 mi deshonor en consentirlo,
 mi dolor en no ocultarlo
 y mi venganza en decirlo.
 Yo afrento la santidad
 de mi hermano y, si le digo
 mi desgracia, su consejo,
 por piadoso, no le admito:
 que él perdona los agravios;
 yo, a castigallos aspiro;
 él no cumple con el mundo,
 yo he de cumplir con el siglo. *no*
 Y finalmente, a cualquiera
 parecer de los que he dicho,
 hallo en éste y en aquél,
 en el uno y otro aviso,
 el áspid que está oculto
 entre las flores del juicio.
 Y de la suerte que suele *no*
 el cazador al armiño,
 hallando la piel manchada,
 despreciar su albor nativo,



así mi honor, que antes era¹⁸
del matrimonio divino
noble armiño de virtud,
con la mancha que ha tenido *no*
será para el mundo sombra,
para con Dios será armiño;
para con los hombres fiera,
y para mí, basilisco.
 Y así, el consejo mejor *ojo*
 y el más seguro camino [...]

(2ª jornada, ff. 19r-20v)

En la 3ª Jornada encontramos también varios y controvertidos pasajes censurados. Bastante al principio hay un fragmento que refleja un episodio de contradicciones entre los censores: uno ordena (y rubrica) hasta dos veces que no se digan determinados versos donde se bromea con la muerte de una serie de maridos «desdichados» (el sastre, el albañil...) y se acaba apelando a «un milagro del Señor»; supuestamente, sería Lanini el responsable de los atajos. Pero de mano distinta se han modificado sus indicaciones, lo cual hace pensar en el otro censor, Vera Tassis, ya que parece poco probable que cualquier otra persona se atreviera a saltarse una orden expresa tan clara (habiendo visto la comedia dos veces la Inquisición):

TEODORA	Hermano Soleta, yo, después que vi a mi señora morirse en un cuarto de hora, ya no soy del mundo, no; quiero, para mi quietud, recogerme a buena vida.	
SOLETA	Nació para recogida, así tenga yo salud.	
TEODORA	Arredro vaya el pecado, no más mundo, esto es morir, desde hoy empiezo a vivir.	
SOLETA	Y lo pasado, pasado. Dígame, ¿no se casó con el sastre?	<i>ojo</i> <i>sí</i>
TEODORA	¿Yo con sastre? Sucedíole un gran desastre.	
SOLETA	¿Y sin sastre se quedó?	

¹⁸ En el impreso, «así mi honor en la guerra».



~~No me espanto. ¿El despensero sí
no quiso ser su velador?~~
 TEODORA ~~¿Pues no se ahorcó, el cuitado?~~ *No se diga[se]. [rúbrica] sí*
 SOLETA ~~No me espanto: era logrero.~~
~~¿Y el albañil?~~
 TEODORA ~~¡Qué dolor!~~
~~Cayó de un tejado abajo.~~
 SOLETA ~~¿Pues no la cogió debajo?~~ *No se diga. [rúbrica]*
~~Fue milagro del Señor.¹⁹~~
~~¿No me dirá, por su vida,~~ *ojo*
~~qué ha sido del negro?~~
 (3ª jornada, ff. 2v-3r)

Si parecen bastante evidentes las razones para atajar este fragmento, menos claras resultan en el caso de la broma siguiente, recuadrada y prohibida pero tachada también la orden del censor:

SOLETA Oye, ¿el primo que tenía?
 TEODORA No me hable de primos ya,
 no más mundo.
 SOLETA Ello dirá.
 Dígame, ¿murió su tía?
 TEODORA ¿Qué tía?
 SOLETA Juana Canario,
 la que daba en porfiar
 que la había de casar
 con su primo el boticario.
 TEODORA No he de oírle.
 SOLETA ~~Oye, ¿los dos~~ *sí*
~~no nos veremos?~~ *No se diga. [rúbrica]*
 TEODORA Es tarde.
 SOLETA Mire, hermana...
 TEODORA Dios le guarde:
 no más mundo.
 SOLETA ...pues adiós.
 (f. 3v)

A continuación viene un largo parlamento de San Vicente Ferrer con muchos versos atajados y marcados por numerosos *noes*, pero creo que es un atajo escénico (ff. 3v-4v). Podría serlo también un diálogo de San Vicente y Soleta sobre las limosnas, pero en este caso resulta susceptible de haber sido censurado a pesar de no haber la constancia documental

¹⁹ Estos dos versos están tan concienzudamente tachados que son ilegibles; los restauramos con la lectura de la *princeps*.



comprobada hasta ahora (y sí la indicación de *ojo* que va acompañando los atajos escénicos):

SAN VICENTE	¿Repartió, Soleta, hermano, las limosnas?
SOLETA	Cosa es llana; por el alma de su hermana, repartí como cristiano lo que me entregó Teodora y todo lo que ordenaron, mandaron y decretaron los deudos de mi señora.
SAN VICENTE	¿Al enfermo de terencia llevó de comer?
SOLETA	Es llano: díjome que era su hermano y, así, partimos la herencia.
SAN VICENTE	¿Y al vergonzante?
SOLETA	Ese estaba jabonando con gran prisa la pobre de la camisa, en tanto que yo... colaba.
SAN VICENTE	Y al manco ¿no le llevó cada día de comer?
SOLETA	Sí, padre, mas desde ayer sólo el vino le mancó.
SAN VICENTE	¿Y al cuartanario?
SOLETA	Segura fue mi piedad, yo la fío: él se quedó con el frío, y yo con la calentura.
SAN VICENTE	¿Vistió al tullido?
SOLETA	En verdad, que el vestido no le alcanza: yo le vestí de esperanza, y él a mí de caridad.
SAN VICENTE	Cada día obra peor los actos de la virtud.
SOLETA	Traigo muy poca salud, mas doy gracias al señor.
SAN VICENTE	¿Qué mal tiene?
SOLETA	Hipocondría.
SAN VICENTE	Las colores de su cara no lo dicen.
SOLETA	Es muy clara mi roja melancolía.
SAN VICENTE	Debe de rezar muy poco. ¿No estudia?
SOLETA	¿Tengo ocasión?



SAN VICENTE **Dígame por qué razón.**
SOLETA **Temo de volverme loco.**
SAN VICENTE **Son sus trazas importunas.**
 ¿No ayuna?
SOLETA **¿No he de ayunar?**
 De cuanto voy a estudiar,
 siempre salgo en ayunas.
SAN VICENTE **Mire si le han menester,**
 pues en casa de mi hermana
 asiste.
SOLETA **De buena gana.**
 Ireme al anochecer.
 (ff. 8v-9v)

Este otro pasaje (en el que Doña Francisca se aparece a su hermano Vicente con el fin de comunicarle que está en el Purgatorio y que solo saldrá de allí si él celebra las cuarenta y ocho misas de San Gregorio para la salvación de su alma) presenta la peculiaridad de que parte de él, que marco de nuevo en negrita, no está en la versión impresa y en el manuscrito está recuadrado, marcado con cuatro *noes* y con algunos versos tachados expresamente (pues se cuenta en ellos la confesión de la dama con un sacerdote que en realidad era el Demonio disfrazado):

D^a FRANCISCA Don Bartolomé, a tu esposa,
 por orden de Dios, escucha.
 [...]
 y viéndome en tanto aprieto,
 y que no había confesado
 un pecado tan horrendo,
 vi pasar un sacerdote
 ~~por la calle y, conociendo~~
 ~~ser forastero, llamele,~~
 ~~fui a la iglesia de San Pedro~~ *diga así †: la iglesia fue de*
 S. Julián
 y confesé mi delito.²⁰
 Absolviome, pero luego,
 con la violencia del mal,
 pagando a la muerte el feudo,
 en el Tribunal Divino
 se vio mi causa y, sabiendo

²⁰ Estos versos se reescribieron al margen, no sabemos si antes o después de la intervención del censor, pero la reescritura guarda relación con ésta: «por la calle y conociendo / ser forastero llamele / fui a la iglesia de san pedro / y confese mi delito / ~~al parecer xxxxxx~~ [forastero]».



~~que el sacerdote con quien~~²¹ [que aquel hombre con quien
 confesé todos mis yerros yo]
 no era sacerdote, pues *diga así †*
 era el Demonio, me dieron
 por sentencia que penase
 en el Purgatorio horrendo
 hasta el día del Juicio.
 Subió al capitolio inmenso
 de fray Vicente Ferrer,
 mi hermano, con llanto tierno
 la oración, y revelole
 el señor de tierra y cielo
 que celebrase las misas
 de San Gregorio, que luego
 saldría del purgatorio
 a gozar el justo premio
 de los bienaventurados;
 y hoy es el día postrero
 destas tantas oblaciones,
 llenas de tan gran misterio.
**Este es el mayor prodigio
 que ha tenido el universo
 después que de xxxxxxxx
 se sacó xxxxxxxx supremo
 xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx**
**Y para que conste al mundo
 que mi honor fue puro y terso,
 que mi pecado fue grande
 y mi delito tremendo.
 En espíritu lo digo,
 llenando tu entendimiento
 desta visión prodigiosa
 por que quedes satisfecho
 de la verdad; pues, con ella,
 en los siglos venideros
 se sabrá con evidencia
 el origen verdadero
 de las misas soberanas
 de San Gregorio, a quien debo
 sacarme del Purgatorio,
 subiendo al descanso eterno.** *ojo*

*Tocan chirimías y vienen dos ángeles, y sea desde la cazuela por una
 maroma a lo alto del tablado, y suba la santa arriba; y a su tiempo irán
 los tres a la cazuela.*

ÁNGEL 1º Pues revoco la sentencia...
 (3ª, vv. 3403-3450, ff. 20v-21v)

²¹ Este verso tachado es totalmente ilegible; lo restauramos con la lectura de la *princeps*.



Este fragmento toca un tema complicado, como es el de la aparición de la «pecadora» Francisca ante su hermano. Cualquier acto considerado sobrenatural se pensaba que podía estar empapado de la influencia del Maléfico, y lo no explicable también; ya en el siglo XVI, Pedro Ciruelo, un inquisidor español famoso por su ortodoxia, escribió un *Tratado de las supersticiones*, muy difundido en su tiempo y en el siglo XVII, en donde especificaba este tipo de faltas y las relacionaba siempre con la intervención satánica [Ciruelo, 1986].

Ahora bien, si todo el meollo argumental de la comedia ha sido una trampa demoníaca, entonces hay que considerar al personaje de Muley como «mero títere del Diablo» [Gitlitz, 1975: 18]. Por tanto, es víctima del siniestro sistema que vertebraba la cristiana sociedad de la época. Tal vez aquí se halle la razón principal por la cual Muley resulta un personaje no antipático para el espectador, el cual es capaz de entender que el mayor pecado de este personaje es la negrura de su piel, que lo deshumaniza ante la casta dominante.

En resumen, *Las misas de San Vicente Ferrer* es una comedia con un descarado talante subversivo, en la que Enríquez Gómez le muestra al espectador la injusticia humana que conlleva la doctrina de la *limpieza de sangre* y sus destructoras consecuencias. El autor plantea cómo los conceptos de «raza» y de «sangre» constituyen una insidiosa enfermedad moral y social con síntomas tan detestables como la intolerancia, la separación y el odio. Esta comedia recoge toda la problemática vital de Enríquez Gómez, como criptojudío, en medio de una España convertida en cárcel de la raza maldita a la que marginaba. Además, el Santo Tribunal de la Inquisición, brazo armado de esta siniestra causa, agudizaba el problema al sembrar el terror y la psicosis entre los conversos. Enríquez, a través del personaje de Muley, deja claro que toda segregación pervierte la originalidad de las razas porque esas diferencias separan aún más a los individuos en grupos superiores e inferiores. Por todo ello, *Las misas de San*



Vicente Ferrer es una obra excepcionalmente atípica, que rompe moldes, separándose del misticismo propio de las comedias de santos al uso, y cuya escritura sin ninguna duda podemos decir que «fue un acto de valentía insólita en aquella época en que la mayoría de los escritores españoles mantenían un silencio absoluto frente a la tiranía racial y religiosa» [McGaha, 1993: 44].

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, y Ricardo IZQUIERDO BENITO. *El antisemitismo en España*, Universidad de Castilla La Mancha, 2007.
- ANDIOC, René, y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.
- ARTIGAS, M^a del Carmen, *Antología sefaradí, 1472-1700 (respuesta literaria de los hebreos españoles a la expulsión de 1492)*, Madrid, Verbum, 1997.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, 1968.
- BROWN, Kenneth, «Nuevas calas hacia la vida y obra de Antonio Enríquez Gómez», en *Revista Cuenca*, 1996, núm. 44, 47-65.
- _____, *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam (Edición y estudio del «Romance a Lope de Vega» de Antonio Enríquez Gómez)*, Cuenca, Consejería de Publicaciones de Castilla-La Mancha, 2007.
- CARO BAROJA, Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Istmo, 1962.



- _____, *La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV*, Madrid, Maestre, 1973.
- _____, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1986.
- CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1966.
- CID, Jesús Antonio, «Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: A. Enríquez Gómez (1600-1663)», en Antonio Carreira, ed., *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CSIC, 1978, 271-301.
- CIRUELO, Pedro, *Tratado de supersticiones*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- DANTÁS, Elena, *Fratricidio y contrición: breve historia del antisemitismo cristiano*, Indiana, Bloomington, 2005.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Barcelona, Argos, 1983.
- DEN BOER, Harm, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Barcelona, Riopiedras, 1981.
- _____, «El teatro entre los sefardíes de Ámsterdam», en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, eds., *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, III, Ámsterdam, Atlanta, 1989, 679-690.
- _____, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- DILLE, Glenn, «Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate», en *Papers on Languages and Literature*, 1978, vol. 14, 11-21.
- _____, *Antonio Enríquez Gómez*, Boston, Twayne, 1988.
- _____, «The Christian Plays of Antonio Enríquez Gómez», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1987, vol. 64, núm. 1, 30-36.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Los judeo-conversos en España y América*, Madrid, Istmo, 1988.
- EGIDO, José Antonio, *El problema nacional judío*, Barcelona, El Viejo Topo, 2006.
- FERRER VALLS, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.



- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, México, Veintiuno Editores, 1995.
- GARAU, Francisco, *La fe triunfante (1691) en cuatro actos celebrados en Mallorca por el Santo Oficio de la Inquisición*, Palma de Mallorca, Font, 1984.
- GARCÍA MOYA, Ricardo, *Otelo y «Las Misas de San Vicente»*, en *Diario de Valencia*, 15 de abril de 2001.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, *Las «Academias Morales» de Antonio Enríquez Gómez. Críticas sociales y jurídicas en los versos herméticos de un judío español en el exilio*, Sevilla, 1971.
- GITLITZ, David, «La angustia vital de ser negro, tema de un drama de Fernando de Zárata», en *Segismundo*, 1975, vol. 11, núms. 21-22, 65-85.
- MCGAHA, Michael, «Entre el noble Moro y el negro perro moro y *Las misas de San Vicente Ferrer*», en Anita K. Stoll, recop., *Vidas paralelas, el teatro español y el teatro isabelino 1580-1680*, Londres, Tamesis, 1993.
- NETANYAHU, Benjamín, *Los marranos españoles, desde fines del siglo XIV a principios del XVI, según las fuentes hebreas de la época*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*, 1907 [2ª ed., Ramón Paz, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1947].
- PHILIPS, William D. Jr., *Historia de la esclavitud en España*, Madrid, Playor, 1990.
- RÉVAH, Israel Salvador, «Les marranes», en *Revue des études juives*, 1959-1960, vol. CXXVIII.
- _____, *Antonio Enríquez Gómez. Un écrivain marrane (vers 1600-1663)*, Chandeigne, Penínsules, 2003.
- RÍO BARREDO, María José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», en *Hispania Sacra*, 1986, vol. 38, 279-330.



- ROSE, Constante H., «Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1981, vol. 30, núm. 2, 534-545.
- _____, «Antonio Enríquez Gómez: Historia de un converso», en M. Peláez del Rosal y J. Rivas, eds., *El barroco en Andalucía*. Córdoba, 1984, 115-122.
- SALOMON, Herman P., «Was Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) a crypto-jew?», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 2011, vol. 88, núm. 4, 387-421.
- SANCHÍS Y SILVERA, José, *Historia de San Vicente Ferrer*, Charleston, Bibliolife, 2009.
- SANDOVAL, Alonso de, *Un tratado sobre la esclavitud*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- SANTONJA GÓMEZ-AGERO, Gonzalo, «Antonio Enríquez Gómez o la vida incierta», en *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, 321-326.
- SILVERMAN, Joseph H., «The Spanish Jews: early referents and latter effects», en *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization*, Berkeley, University of California Press, 1976, 147-170.
- THOMAS, Hugh, *La trata de esclavos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Noticia que no es bien que se toque: el teatro áureo frente a la censura», en Judith Farré ed., *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. Actas del Congreso Internacional (Tecnológico de Monterrey, octubre de 2007)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 147-164.
- _____, «No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e Inquisición», en Joaquín Álvarez Barrientos et alii eds., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, 727-746.
-



- _____ «“Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura”: la materia bíblica y la censura teatral áurea», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel eds., *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 283-304.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en *Criticón*, 1998, vol. 72, 11-34.
- WILKE, Carsten Lorenz, *Jüdisch-christliches Poppeleben Im Barock: Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.
- ZUGASTI, Miguel, ed. Agustín de Moreto, *El poder de la amistad*, en *Primera parte de comedias, III*, Kassel, Reichenberger, 2011.



Expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* de Enríquez Gómez (1748)*

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid
urzaiz@fyl.uva.es

Palabras clave:

Antonio Enríquez Gómez (Fernando de Zárate), *Las misas de San Vicente Ferrer*, Inquisición, censura. siglo XVIII.

Resumen:

Las misas de San Vicente Ferrer, comedia escrita por Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate) en 1661, poco antes de su detención y encarcelamiento a manos de la Inquisición, se conserva en un manuscrito con licencias de representación de 1665 (Málaga) y 1688 (Madrid). En este último caso consta que recibió censura previa del propio Santo Oficio y que posteriormente fue revisada por el censor Lanini y el fiscal Vera Tassis, quienes dejaron numerosas intervenciones sobre el manuscrito. Varias décadas después, en 1748 (no en 1771, como suele decirse), fue denunciada ante la Inquisición; el expediente conservado recoge su paso por distintos tribunales (Toledo, Granada, Madrid). Aunque no entró en el *Índice de libros prohibidos*, fue mandada recoger después de exhaustivas argumentaciones de diferentes calificadores del Santo Oficio. En este caso, los censores utilizaron para sus dictámenes ejemplares impresos de la comedia, sobre los que dejaron también su huella.

Inquisitorial record of *Las misas de San Vicente Ferrer* by Enríquez Gómez (1748)

Key Words:

Antonio Enríquez Gómez (Fernando de Zárate), *Las misas de San Vicente Ferrer*, Inquisition, censorship, 18th Century.

Abstract:

Las misas de San Vicente Ferrer, °written by Enríquez Gómez-Zárate in 1661 (just before he was arrested by the Inquisition and sent to prison), is preserved in a manuscript containing licenses for Málaga (1665) and Madrid (1688). We have found that the comedy was examined even by the *Santo Oficio*; then was sent to the censor Lanini and the prosecutor Vera Tassis, who left many interventions on

* Este trabajo se inscribe en el proyecto «Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII (1ª mitad)» del Plan nacional de I+D (FFI2009-09076. Ministerio de Ciencia e Innovación).

the manuscript. Several decades later was denounced to the Inquisition (in Toledo, Granada and Madrid, since 1748) and finally banned, after exhaustive *dictámenes* of the Inquisition's *calificadores* (using, in this case, printed copies of the comedy, which also left their marks), although was not included in the *Index of librorum prohibitorum*.

En el Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición, se conserva el expediente de censura abierto a mediados del siglo XVIII contra *Las misas de San Vicente Ferrer*, «de don Fernando de Zárate» (como se sabe, nombre falso del judaizante Enríquez Gómez, perseguido durante décadas por el Santo Oficio y muerto en sus cárceles). Esta comedia, impresa por primera vez en 1665 (*Parte XXIII de Comedias Nuevas*), ya había sido revisada por el Tribunal de la Inquisición en el siglo XVII, como prueba un manuscrito autógrafo de 1661 (Biblioteca Histórica de Madrid, Tea.1-47-4), que con posterioridad pasó varias veces por la censura, quedando una huella muy notoria sobre sus páginas. El código contiene licencias para Málaga (1665) y Madrid (1688); en estas últimas, el censor Pedro Lanini y el fiscal Juan de Vera Tassis señalan que ya «la tiene aprobada el Santo Tribunal de la Inquisición» (de donde salió «sin nota alguna ni reparo»), que se habían hecho algunas modificaciones en las jornadas 2ª y 3ª («todo cuanto va anotado con una cruz») y que «si es necesario volverla a remitir al Santo Tribunal» así se haría, pero que, en lo sustancial, *Las misas de San Vicente Ferrer* no contravenía «a lo cristiano ni político», incluso que era «probable la opinión que el autor sigue», adhesión inusual y llamativa, tanto por quién era el autor como por lo controvertido de su opinión.

Antonio Paz y Melia dio noticia en su día del paso de esta obra por el Santo Oficio en el siglo XVIII, reseñando en sus *Papeles de Inquisición* que en el expediente «están dos ediciones: la de Sevilla, Imp. Real, y la de Sevilla, viuda de Francisco de Leefdael», y que la censura había decretado

que se quite el caso de doña Francisca Ferrer, que se confesó con el demonio vestido de sacerdote, por lo que fue condenada a Purgatorio hasta el fin del mundo. (Folio 32, columna 3.). [1947: 85]



Otra información relativa a este expediente, consignada por Paz y Melia, era que adjuntaba una solicitud de

Félix Quiusqui, autor de volatines y máquina Real [...] dice que se halla con su compañía de máquina Real trabajando en esta ciudad, y por tener mucho costo y las entradas ser muy cortas, pretende hacer personalmente algunas comedias que son las que al pie van mencionadas en el sucinto tiempo que queda de carnal (*sic*), etc.

Sin embargo, Paz daba como único dato cronológico en su nota sobre este expediente la fecha de 1771, que además de poco precisa es (parcialmente) incorrecta [1947: 86]. La solicitud que cursó el tal Félix «Quiusqui» forma parte, en efecto, del expediente pero, como vamos a ver, este se fecha en 1748 y la ciudad en cuestión es Toledo.

También Constance H. Rose señaló que el contenido de *Las misas de San Vicente Ferrer*

comedia hagiográfica atribuida a Zárate, pero nunca identificada como de Enríquez Gómez, provocó la condena en 1771. Las autoridades eclesiásticas examinaron el texto y condenaron por heréticos ciertos pasajes que se referían al demonio y a la doctrina cristiana de la redención. [1981: 535].

Ángel Alcalá, quien habla de Enríquez Gómez como «el autor español con mayor número de obras censuradas por la Inquisición», recogió también este dato:

En 1771, se expurgan estas otras dos que corrían con el seudónimo Fernando de Zárate: *Las misas de San Vicente Ferrer* (Madrid, 1665), por presentar un caso de confesión con el demonio vestido de sacerdote, [que perdona los pecados de la protagonista], y *El médico pintor San Lucas* (Madrid, 1675)» [2001: 103-104].

Recientemente se ha referido a este expediente Gonzalo Santonja en términos de «documento de gran interés» pero sin añadir tampoco más información a la de Paz y fechándolo también en 1771 [2011: 326, n. 2].

Sí lo fechó bien María José del Río («el proceso de *Las misas de San Vicente Ferrer* comenzó cuando Félix Quinsqui, director de una compañía cómica, presentó al Tribunal de Toledo su repertorio en 1748»), cuya



valoración del caso, sin embargo, no podemos compartir del todo, a tenor de los textos que transcribiremos a continuación:

La despreocupación de los calificadores por los elementos de las comedias que falseaban o ridiculizaban los relatos hagiográficos y que fomentaban vanas creencias queda perfectamente reflejada en los dos expedientes [siguientes: *El negro de mejor amo*, *fray Benito de Palermo* y *Las misas de San Vicente Ferrer*]. [...]. Formaban parte [del repertorio de Quinsqui] cuatro comedias de santos, pero los calificadores sólo consideraron digna de expurgación la escena de *Las misas de San Vicente Ferrer*, donde el demonio, disfrazado de sacerdote, perdona los pecados de la protagonista. No resultaron inquietantes, sin embargo, las palabras con que un ángel informa a San Vicente del poder de las 48 misas de San Gregorio para revocar la sentencia que condenaba a su hermana al «Purgatorio eterno». [Río Barredo, 1986: 287]¹

El expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* (AHN, Inq., Legajo 4425-3) ofrece una información muchísimo más rica incluso de lo que las notas de los citados investigadores hacían suponer, y a su análisis vamos a dedicar las próximas páginas. Además, este legajo – como ya advirtiera Paz y Melia– se completa con dos testimonios impresos de la comedia, sobre los que los distintos examinadores dejaron su huella en forma de atajos, recuadros y llaves. Uno de ellos forma parte todavía de este legajo, pero el otro se encuentra actualmente desgajado bajo otra signatura (Inq. MPD 140, carpeta 11, doc. 140).

Estas dos copias impresas de *Las misas de San Vicente Ferrer* son ediciones sueltas procedentes de sendas imprentas sevillanas de la Casa del Correo Viejo (viuda de Francisco de Lefdael e Imprenta Real), sin año, en 32 páginas (con el texto a tres columnas en las dos últimas) y ambas con el nº 307, pero la primera de ellas –la de Lefdael– tiene la peculiaridad de haber sido encuadernada utilizando como cubierta un pliego procedente de

¹ Añade para sostenerlo una comparación con el expediente inquisitorial abierto en 1655 contra *El lego del Carmen*, *San Franco de Sena* (a causa de los versos que dicen «este santo hábito solo / a salvarnos es bastante»), en el sentido de que también entonces entendió el Santo Tribunal que «eran un modo común de hablar y no una forma de favorecer creencias vanas», por lo que no llegó a prohibirse. Pero ella misma, por el contrario, detecta que también formaba parte del «caudal de Quinsqui» *La gitana de Menfis*, *Santa María Egipciaca*, contra la que no se actuó en 1748 pero que sería después prohibida a finales de siglo por «[aludir a] la profanación, tratamiento indecoroso y otros factores» [ibíd.: 288].



un manuscrito teatral que parece del siglo XVII o XVIII, cosido con hilo verde, y que hemos podido identificar con la comedia *La fuerza del natural*, de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer (en concreto, es el principio de la 3ª jornada).

Además, creemos que esta suelta se utilizó como copia de representación y, casi con toda probabilidad, que perteneció a la compañía («de volatines y máquina real») de ese *autor de comedias*, Félix Quinsqui, que originó con su petición al Santo Oficio de Toledo todo este expediente inquisitorial. El impreso presenta muchas evidencias de haber sido un instrumento de trabajo para esos comediantes, con anotaciones manuscritas de la época que indican los cambios de escenario y las tramoyas que había que usar en cada momento: p. 1, «Salón»; p. 5, «Mar» (coincidiendo con la acotación que indica «*Retíranse y descúbrese una nave en lo alto, y en ella Muley Negro, de Turco...*»); p. 7, «Salón» («*Sale doña Francisca, San Vicente Ferrer y Teodora*»); p. 16, «Monte»; p. 23, «Salón», de nuevo; p. 28, «Altar» (junto a «*Vanse y descúbrese, corriendo una cortina, un santo Christo, y San Vicente Ferrer hincado de rodillas*») y «Purgatorio» (correspondiendo a «*Descúbrese un Purgatorio horroroso, donde se vean como llamas, y algunas de almas, y en medio doña Francisca Ferrer*»); p. 29, «tramoya del ángel»; y p. 32, «tramoya de gloria» (antes de las acotaciones «*Descúbrese doña Francisca y el Negro a sus pies en una tramoya*» y «*Tocan chirimías y vienen dos ángeles, y sea desde la cazuela por una maroma a lo alto del tablado, y sube la santa arriba y a su tiempo irán los tres a la cazuela*»).

Pero, como vamos a ver, no todas las anotaciones y marcas hechas sobre este impreso tienen su origen en los comediantes, sino que reflejan también la acción de la censura inquisitorial toledana en 1748 (de fray Joaquín de San Andrés, en concreto). Y lo mismo ocurre también con el otro impreso conservado en el AHN, la suelta salida de la Imprenta Real, en cuyas páginas dejaron asimismo su huella otros calificadores de la Inquisición (en este caso de Granada, y en 1750: fray Manuel Carvajal y



fray Antonio de Pineda). Leyendo con atención sus diferentes dictámenes, es posible identificar la mano de cada uno de ellos sobre dichas sueltas y trazar la trayectoria seguida por *Las misas de San Vicente* en los respectivos tribunales inquisitoriales de Toledo y Granada, cuyo resultado se trasladó después al Consejo General de la Suprema en Madrid.

Aunque no transcribiremos el expediente inquisitorial en su totalidad (pues es demasiado largo y resulta farragoso en sus redundantes disquisiciones doctrinales), sí recogeremos un porcentaje muy amplio; por ello, y para llamar la atención sobre los aspectos de mayor interés teatral, destacaremos en letra negrita algunas frases especialmente significativas.

Veamos, en primer lugar, la solicitud de este *autor de comedias* de curioso nombre («Quiusquis» transcribía Paz; «Quinsqui», escribe Río Barredo), del que John Varey daba la siguiente información:

KINSKY, Félix (QUINSQUI, QUISQUI, QUISQUE, KINSQUI)
(polaco)

La compañía de Kinsky representó en Valencia en 1737. Estuvo en Madrid en 1741 actuando en toda probabilidad [sic] también en 1742. El autor aparece trabajando otra vez en la capital en 1744, y desde Madrid se trasladó a Valencia, donde representó desde el 31 de junio hasta el 8 de septiembre. Actuó en Madrid en 1748. En septiembre de 1748 se halló [sic] en Burgos con su compañía de volatines y máquina real; se le invitó a Valladolid, donde exhibió sus diversas habilidades desde el 3 hasta el 15 de octubre. [Varey, 1957: 139 y 408]

Varey se refería, en lo tocante al año de 1748, a informaciones tomadas por Narciso Alonso Cortés del libro de Cabildos del Hospicio de Valladolid, cuyo detalle es el siguiente:

16 septiembre 1748

Asimismo acordó que el señor don Alonso de la Rumbe escriba a Félix Quinsqui, autor de la tropa de volatines y máquina que se halla en la ciudad de Burgos, para que en vista de la dicha carta se ponga en camino para esta ciudad, pues por la cofradía no se le pondrá óbice alguno para que pueda ejecutar sus habilidades en el patio de comedias.

En 3 de octubre de 1748 empezó a trabajar en el Patio de Comedias la tropa de volatines y máquina de Félix Quinsqui, y valió al Hospital la tercera parte de todo el producto en que se ajustó, bajado del montón todos los



gastos diarios... quinientos y diez reales y medio. (Trabajó diariamente hasta el día 15 inclusive) [Alonso Cortés, 1923: 126 y 381]

Cesáreo Fernández Duro dio noticia también de la presencia de la compañía de Quinsqui en Zamora por estas mismas fechas:

Para que la gente viera la comedia con más comodidad, mandaron hacer en el patio una media luna junto al tablado, y en la cazuela gradillas [...] Otra modificación, por entonces establecida, fue la de decretar los memoriales de los autores, dando licencia *para cuarenta o más comedias*, pero manteniendo inalterable la cantidad fijada como ayuda de costa [...].

Alternando los volatines con las comedias, se registran desde esta fecha las siguientes concesiones:

[...]

1748. Idem de id., [compañía de comedias] de Tomás Garcilaso, y de volatines y máquina real de Felix Quinsqui. [Fernández Duro, 1883: 302]

La solicitud de Quinsqui a la Inquisición de Toledo (en febrero de este año: anterior, pues, a estas de varias ciudades castellanas) incluye una relación completa de las comedias que integraban su repertorio; ninguna otra tuvo problemas con el Santo Oficio, pero sí *Las misas de San Vicente*:

Ilustrísimo Señor.
Suplica a V.I.S.
Felix Quinsquis.

Presentada en la audiencia de 12 de febrero de 1748.
Pasen estas comedias a fray Joaquín de San Andrés, carmelita descalzo, para que viéndolas dé su parecer. [rúbrica]

Ilustrísimo señor:

Felix Quisqui, autor de volatines y máquina real, puesto a los pies de V.S.I.^{ma} con el debido respeto que debe, dice que se halla con su compañía de máquina real trabajando en esta ciudad y, por tener mucho costo y las entradas ser muy cortas, pretende hacer personalmente algunas comedias, que son las que al pie van mencionadas, en el sucinto tiempo que queda de carnal. Por lo cual suplica a V.S.I.^{ma} se conceda por el tiempo dicho su permiso, como lo espera de las piadosas entrañas de V.S.I.^{ma}, a quien nuestro señor guarde muchos años.

Comedias

Santa Táz

Santa María Egipciaca

San Gil de Portugal

Las misas de San Vicente Ferrer

El amo criado



*El desdén, con el desdén
No puede ser guardar una mujer
No hay contra la lealtad cautela
Dar la vida por su dama
Reinar después de morir
A buen padre, mejor hijo
El juramento ante Dios
El conde de Saldaña
Casarse por vengarse²*

Junto a esta solicitud del *autor de comedias* aparecen al margen izquierdo unas anotaciones que no alcanzamos a descifrar del todo (parecen abreviatura de «Señores» y otra palabra), aunque sí se leen con claridad dos apellidos: «Escalona» y «Valle». Se trata de dos licenciados a los que se encomendó el examen de la petición y el resultado de la consulta, como se comprueba en un pliego que transcribiremos enseguida. Pero veamos antes las notas de censura contenidas en este otro:

Presentado en la Inquisición de Toledo en 17 de febrero de 1748.

Señor Ilustrísimo:

De orden de V.S.I.^a he recibido, por medio de don Joaquín García de La Madrid, secretario de ese Santo Tribunal, **quince cuadernos de diferentes comedias, los que he visto y leído con toda atención.** Y en uno de ellos que se intitula *Las misas de San Vicente Ferrer*, su autor don Fernando de Zárate, al folio 32, columna 3, al fin de ella, desde el verso que dice así: «En el tribunal divino» hasta el siguiente que dice «hasta el día del Juicio», **se contiene un error claro y manifiesto contra nuestra santa fe.** Pues refiriendo su autor el caso de doña Francisca Ferrer de hallarse esta señora en pecado mortal y haberse confesado con el Demonio, que le juzgó sacerdote por habérsela aparecido en esta forma, dice que el Tribunal Divino fue sentenciada [sic], después de su muerte, a penar en el Purgatorio hasta la fin del mundo. Advirtiendo que dicha señora no se confesó con otro que con el Demonio, como lo supone dicho autor.

Esto, como decía, es manifiestamente contra nuestra santa fe, pues se da a entender en la narración del caso que sólo por la buena fe con que dicha señora se confesó con el Demonio, que juzgó sacerdote, alcanzó perdón de su pecado y fue sentenciada al Purgatorio. Y aunque no dudo que, supuesto el caso de morir sin otra confesión más que la hecha con

² Según el *DICAT*, la compañía de Manuel de Fresneda, que en 1723 representó en Valladolid varias comedias «con máquina», tenía en su repertorio tres de los títulos que aparecen en la relación de Quinsqui: *El conde de Saldaña*, *Santa María Egipcíaca* y *Dar la vida por su dama*.



buena fe con el Demonio, simulado sacerdote, se justificaría dicha señora por acto de contrición. Pero esto ni consta ni lo dice dicho autor; antes supone lo contrario, pues da a entender que por cuanto la confesión fue nula, como hecha con del Demonio, la sentenció Dios a penar en el Purgatorio hasta la fin del mundo. Y claro está que, si se salvó sin otra confesión, fue porque murió contrita, pues no hay otro medio para la santificación del cristiano que el sacramento cualquiera de los siete recibidos con buena fe, o la contrición. Y si murió contrita –lo que no dice el autor (y debía decir)– es falsa la suposición de que Dios la sentenció al Purgatorio hasta la fin del mundo; pues la contrición quita no sólo la culpa, sino mucha o toda la pena que por ella se debía.

Y en materia tan importante no hemos de atender a lo que el autor querría decir, sino a lo que *de facto* dijo, mayormente siendo las comedias unos papeles que andan en manos de todos y los ignorantes pueden impresionarse del error de que confesándose con buena fe, aunque la confesión sea nula, serán perdonados sus pecados sin otra diligencia.

Y aunque es verdad que nuestra madre la Iglesia suple tal vez el defecto de jurisdicción en el ministro, pero no la autoridad o potestad, que no había en el Demonio (ni podía haber³), es de derecho Divino. **Por lo que juzgo no poderse permitir se represente dicha comedia sin quitarla la tercera columna y parte de la cuarta del folio 32, por contenerse en ellas el caso referido.**

En lo demás no he hallado cosa que desdiga de nuestra santa fe y buenas costumbres, supuesta la permisión de representar comedias. Este es mi dictamen, salvo &.

En Toledo, en el Colegio de Carmelitas Descalzos de esta ciudad. Febrero 16 de 1748.

Fray Joaquín de San Andrés.

Lector de Prima. [rúbrica]

Como decíamos antes, este carmelita (a quien el secretario del Tribunal de la Inquisición de Toledo envió «quince cuadernos de diferentes comedias», aunque en el repertorio de Quinsqui solo constan catorce títulos) señaló sobre la edición suelta de Lefdael los versos concretos a que se refiere en su dictamen como «un error claro y manifiesto contra nuestra santa fe» y un peligro para los ignorantes (que podían llegar a creer que para la salvación de Francisca bastaba su acto de contrición, pese a haberse confesado en realidad con el Demonio), si bien no parece considerarlo malintencionado: «En materia tan importante no hemos de atender a lo que el autor querría decir, sino a lo que *de facto* dijo» (veremos más abajo que

³ Añadido al margen y marcado en el texto con una + (todo de la misma mano).



otro calificador sí apreciaba «ser las [misas] de la comedia –a lo menos en su distribución– apócrifas y inventadas de la malicia»). Este es el pasaje marcado por fray Joaquín de San Andrés (que resaltamos en negrita):

D^a FRANCISCA [...] y viéndome en tal aprieto,
y que no había confesado
un pecado tan horrendo,
vi pasar un sacerdote
por la calle y, conociendo
ser forastero, llamele;
fui a la iglesia de San Pedro
y confesé mi delito;
absolviome, pero luego,
con la violencia del mal,
pagando a la muerte el feudo,
en el Tribunal Divino
se vio mi causa; y sabiendo
que el sacerdote con quien
confesé todos mis yerros
no era sacerdote, pues
era el Demonio, me dieron
por sentencia que penase
en el Purgatorio horrendo
hasta el día del Juicio.
Subió al capitolio inmenso
de fray Vicente Ferrer...
(p. 32, 3^a columna)

El informe de fray Joaquín (que creo es el único de todo el expediente que puede sostener la opinión de Río Barredo, pues el carmelita se limita, en efecto, a decir que no puede representarse *Las misas de San Vicente* si no se expurga este pasaje, pero que no encuentra ningún problema más) va sancionado con estas otras disposiciones de los inquisidores Escalona y Valle, que refrendan el dictamen de la «persona inteligente» que había examinado el lote de comedias pero suponen un paso más hacia la recogida de la comedia (que no a su mera expurgación):

[No]⁴ Permítase al autor de **las comedias** pueda representar las que presenta y para ello **se le vuelvan, a excepción de la que se intitula Las**

⁴ Antes de «Permítase» se ha escrito, de otra mano, lo que parece un *No* tachado, si bien podría ser también una especie de rúbrica.



misas de San Vicente Ferrer, que está con este parecer; y el [?] antecedente se remita a V.A. [rúbrica]

La diligencia prueba que se le devolvieron a Quinsqui las otras trece comedias, para cuya representación se daba licencia, pero que *Las misas de San Vicente* no fue mínimamente expurgada y autorizada, como afirma Río⁵, sino retenida primero y prohibida después por la Inquisición toledana, y enviada al Consejo de la Suprema, donde tiene entrada el 22 de febrero. Como vamos a ver a continuación, hubo otro tribunal inquisitorial que examinó también esta comedia dos años después, con el mismo resultado:

Al Consejo de la Su Majestad de la Suprema y General Inquisición & Inquisición de Toledo.
[?] [rúbrica] Madrid.

En el Consejo a 22 de febrero de 1748.
S.I. presente.

Muy Poderoso Señor:

Habiéndonos pedido licencia un autor de comedias que vino estos días a esta ciudad para ejecutar las que nos presentó según estilo, y mandadas reconocer a persona inteligente, censura la de *Las misas de San Vicente* en la forma que V.A. mandará ver; y por esta razón la remitimos, **no permitiendo se haga**. V.A. nos mandara lo que debamos ejecutar.

Dios guarde a V.A.

Santa Inquisición de Toledo a 20 de febrero de 1748.

Licenciado don José [?] García Escalona. [rúbrica]

Licenciado Juan Antonio del Valle. [rúbrica]

La sentencia de la Inquisición toledana en 1748 es inequívoca: no se permite que se haga *Las misas de San Vicente Ferrer*; hablamos, pues, de una prohibición, no de una expurgación. En este mismo pliego aparecen otras anotaciones de diferentes manos, fechadas en 1750 (y con intervención de la Inquisición de Granada), que indican que la comedia de Enríquez Gómez (Zárate, para ellos) estaba siendo sometida en paralelo a un riguroso escrutinio para el que se recababan fuentes documentales como la siguiente:

⁵ «Los calificadores aconsejan que se expurgue», asegura de nuevo en otro punto de su artículo donde recoge las «Otras obras censuradas, no incluidas en índices y suplementos» [1986: 327].



En el Consejo a 19 de febrero de 1750.

S.I. presente.

Pide se traiga el *Libro de la vida de San Vicente Ferrer* escrito por el maestro Vidal, dominicano.⁶ [rúbrica]

Licenciado Juan de [?]. [rúbrica]

En el Consejo a 20 de abril de 1750.

S.I. presente.

Visto. [rúbrica]

Al relator. [rúbrica]

Esta última indicación está escrita en la parte superior derecha del folio y parece remitir a las actuaciones inquisitoriales que se consignan ya en otro pliego que transcribiremos a continuación. Pero veamos antes un resumen (pues es muy extenso y prolijo en el acarreo de autoridades y fuentes) del dictamen emitido por Carvajal, calificador del Santo Oficio de Granada, cuyas palabras demuestran que –a diferencia de lo que afirma Río Barredo sobre «la despreocupación de los calificadores»– la Inquisición sí encontró serios motivos de preocupación y escándalo en esta comedia, además del citado pasaje del sacerdote-Demonio:

Presentado en 27 de mayo de 1750.

Señor:

En cumplimiento del orden y mandato de V.S.I.^a, he visto y reconocido los escritos impresos que contiene la memoria y [¿memorial?] presentado por Luis Jiménez, mercader de libros en esta ciudad, que todos se reducen al *Arte de Gramática* de Antonio de Nebrija y diferentes comedias. Y en todos dichos impresos no encuentro cosa alguna de reparo y de que deba conocer el Santo Oficio.

Sólo sí encuentro la comedia adjunta, cuyo título es *Las misas de San Vicente Ferrer*, en 16 hojas impresas en idioma castellano; y en ella, al folio 29, se refiere haberle aparecido a San Vicente una hermana suya [¿difunta?] que reveló al santo estaba condenada al Purgatorio hasta el día del Juicio, y se pide se aplique las misas de San Gregorio, en que puso Dios general indulgencias de muchos, y que con estos sufragios, luego que se cumpla el mandato, revocará Dios la sentencia del dilatado Purgatorio y saldrá [?] a descansar en la Gloria.

⁶ *Vida de San Vicente*, del padre maestro fray Francisco Vidal y Micó, de la orden de Predicadores.



Y poco más abajo, y en la misma plana, repite como dicha de San Vicente la proposición que dichas misas son medio dado por Dios para que su majestad revoque la sentencia de condenación de aquel alma a las penas del Purgatorio hasta el día del Juicio. Y que pide a Dios se revele cuántas son y a qué santos están dedicadas.

Y poco más abajo, y sigue en la plana siguiente, se refiere que por mandado de Dios se apareció un ángel a San Vicente y se reveló cuántas eran las misas y a quién estaban dedicadas, y se dijo eran 48, con la distribución y circunstancias que allí se refiere y vuelve a repetir el ángel ser medio para que Dios revoque la sentencia referida.

Y suponiendo, señor, no ser las misas de que se habla en esta comedia las otras treinta ~~y tres~~ *pro defunctis* de que habla San Gregorio, Lib. 4, diálogo. cap. 55 en la instrucción que debe el santo al abad Precioso, dirigida al alivio del alma de Justo, monje difunto, para estas dichas 30 misas, y no contener circunstancia alguna de vana observancia, superstición ni contravención a las rúbricas del misal romano, ni las rúbricas y ritos dispuestos por la Sagrada Congregación *apud omnes authores* [?] no están prohibidas, como doctamente prueba, sigue Jacobo Pignatelli en las *Consultaciones* del Santo Oficio, tom. 1, cons. 52, a fol. 134, a 6 § [...] *apud omnes* que tratan este punto.

Esto supuesto, las misas de que habla esta comedia (que ella dice son 48, otros dicen son 45) son las que comúnmente llaman Misas de San Gregorio *pro vivis et defunctis*, las cuales por contener en su número, en su [?] continuada práctica, o cumplimiento sin interrupción [...]. Y entre ellas una al Miércoles Santo [...] contraviniendo a las rúbricas, disposiciones de esta Iglesia en el punto de *celebratione misari*, como el que en días nobles se digan misas de réquiem o sagrado misterio distinto del rezo doble del día, y otras semejantes, como que en la observancia de estas circunstancias consiste la eficacia de la misa, y el logro de lo que se desea [...].

Con cuyo fundamento, la Sagrada congregación de Ritos en el año pasado de 1628 por su decreto expedido en el día 8 de abril del referido año, con otras muchas misas (del Conde, de San Amador y otras) prohíbe asimismo estas, o 45 o 48, que dicen de San Gregorio *pro viris et defunctis* con estas palabras [...].

De lo que se infiere [...] **dichas 48 misas están prohibidas** por blasfemas, por tener circunstancias de vana observación, superstición y de oposición formal a las rúbricas del Misal. Y de este sentir son todos los autores que tratan este punto, como demuestra y convence el referido Pignatelli en la citada consulta [...] siguiendo el sentir de otros muchos.

De todo lo cual se concluyen dos cosas: la primera, que dichas 48 misas [...] se deben prohibir por dichas razones de contener circunstancias de vana observancia, supersticiosas, etc. La segunda, que siendo así, de esta cualidad dichas misas, por sus circunstancias, **decirlas [?] Dios por medio de un ángel, es suposición temeraria, sacrílega y blasfema, formalmente heretical**. Y, finalmente, la proposición muchas veces repetida de que por medio de estas misas vino que Dios [...] es proposición asimismo sacrílega, injuriosísima a la inmutabilidad de Dios y blasfema heretical.

Por todo lo cual, señor, ante V.S.^a [...] con la más rendida veneración, que **hago formal delación de dicha comedia**, y pido se



mande borrar de ella desde donde, al fol. 29 col. 1, dice «No es posible que yo salga» hasta donde, al fol. 30, colum. 1, concluye: «Quién hay como vuestro Dios», **por contener todo ello [?] falsas, injuriosas a Dios y a los ángeles, una devoción de misas con circunstancias supersticiosas, de vana observancia**, opuestas a los [?] del Sacro Concilio Tridentino y a lo dispuesto por la Sagrada Congregación de Ritos. Y asimismo **proposiciones temerarias, sacrílegas, escandalosas y blasfemas heréticas**, pues así [?] conviene **para que los fieles católicos no estén en el error de tenerlas por buenas**. Sujetando en todo mi sentir al de los reverendos padres calificadores, y principalmente al más prudente y cuerdo de V.S.I., que guarde Dios en su mayor grandeza, &. San Francisco el Real de Granada, y mayo 26 de 1750 años. Ilustrísimo Señor, está a los pies de V.S.I.^a,
fray Manuel Carvajal, calificador de la Suprema. [rúbrica]

Ilustrísimo Señor:

Remítase al Padre Calificador Pineda esta delación y comedia que expresa, para [que] reconozca uno y otro, y dé su parecer. [rúbrica]

Señores Guerrero, Samaniego y Aparicio.

Aunque es un pasaje bastante extenso, merece la pena transcribir los versos señalados por fray Manuel Carvajal sobre el impreso manejado por él en Granada (como queda dicho, la suelta sevillana de la Imprenta Real), distinto del utilizado por fray Joaquín de San Andrés en Toledo (procedente de la imprenta de Lefdael). Como hemos podido leer, Carvajal dice que el motivo de su delación de *Las misas* es todo lo incluido entre determinado verso de la 1ª columna de la página 29 y otro de la 1ª columna de la página 30; pero como hay varias llaves y recuadros que parecen querer llamar la atención sobre algunos versos concretos, reproducimos esa singularidad marcándolos en negrita:

D^a FRANCISCA Pues eres mi sangre, escucha:

**no es posible que yo salga
de este incendio que me oprime,
de este fuego que me abrasa,
en cuanto tú no dijeres,
a mi alma dedicadas,
las misas de San Gregorio.
En ellas, la soberana
majestad del Uno y Trino
puso virtudes tan altas,
consagró dones tan regios,
depositó tantas gracias,**



favores e indulgencias,
 que con ellas revocara
 Dios la sentencia que ha dado
 contra mí, si tú, con ansias,
 prerrogativas y afectos,
 estas misas sacrosantas
 de San Gregorio celebras.
 Pues no sólo entre las llamas
 me aliviaran, pero al punto
 que su número llegara
 al debido cumplimiento,
 saldré de esta cárcel santa
 a la gloria de Salem,⁷
 paraíso de la gracia.
 Duélete, hermano, de mí,
 de los dolores que pasa
 mi espíritu; no permitas
 que pene entre penas tantas,
 entre diluvios de fuego,
 entre volcanes de llamas,
 entre horribles mongibelos,
 mi alma, depositada
 hasta el día del Juicio
 (día tremendo, a quien llaman
 los Santos día espantoso
 del gran Dios de las venganzas.

Cúbrese el Purgatorio.

VICENTE

Mi Dios, vuestros juicios son
 misteriosos y admirables,
 prodigiosos, inefables,
 como dice Salomón.
 Y en esta revelación
 manifestáis los primores,
 regalos, luces, favores,
 piedades, glorias, ternezas,
 auxilios, dones, franquezas,
 que usáis con los pecadores.
**Y, pues el medio habéis dado
 para que vuestra sentencia
 la revoque la clemencia
 de vuestro nombre sagrado;
 pues mi oración ha llegado**

⁷ «‘acabada, perfecta’. Según San Isidoro, “Afirman los Judíos que Sem, hijo de Noé [...] fundó, después del diluvio, la primera ciudad que hubo en Siria, dándole el nombre de Salem y la ocuparon más tarde los Jebuseos, que le impusieron el nombre de Jebús y Salem, por lo que pasó a llamarse Jerusalén [...] que en nuestro idioma quiere decir pacífica”» [Arellano, 2000: 196].



**al eterno consistorio,
para que del Purgatorio
salga a luz esta visión,
reveladme cuántas son
las misas de San Gregorio;
a qué santo dedicadas
han de ser. Que yo, Señor,
aunque indigno pecador,
de estas siempre iluminadas
revelaciones aladas
obedeciendo el intento,
de vuestro real mandamiento
y adorada majestad
celebre con humildad
el más alto sacramento.**

*Tocan chirimías, y baja en una nube un ángel con un pergamino, o
tablas, escritas las misas de San Gregorio.*

ÁNGEL Varón justo, el Uno y Trino
tus lágrimas recibió
por perfecto sacrificio,
víctima de más valor.
Y, pues has visto a tu hermana,
y fue la revelación
por mérito de sus obras,
sacra inspiración de Dios;
pues hasta el Juicio Final
**a tu hermana condenó
en el Purgatorio eterno
la justicia de Siló;⁸
pues por medio de las misas
de San Gregorio, el Señor
revocará la sentencia.**
En este sacro padrón
vienen escritas, notando
que cuarenta y ocho son:
siete a la Virgen María;
una a la Circuncisión;
a los Patriarcas, tres;
una a la Santa Pasión;
nueve a los Coros Angélicos;
tres al Baptista y su voz;
a los Apóstoles, cinco;
al Ángel Custodio, dos;
y a San Miguel de Difuntos,

⁸ «‘Enviado’. Nombre de un alto de Israel situado a unos treinta kilómetros de Jerusalén, donde fue instalada el Arca de la Alianza después de su entrada en Canaán (Reyre)» [Arellano, 2000: 203].



una; y las tres, con fervor,
 a todos los Confesores
 y Mártires del Señor;
 cuatro a los Evangelistas;
 al Miércoles de Pasión,
 una; a las Llagas de Cristo,
 cinco; y tres, con devoción,
 a la Santa Trinidad.
 Éstas, insigne varón,
 las cuarenta y ocho misas
 son, que el Papa celebró
 San Gregorio, y tú las puedes
 celebrar, para que yo
 saque el alma de tu hermana,
 por mandamiento de Dios,
 del Purgatorio, y la lleve
 a la celestial Sión⁹.

Vuela el ángel.

VICENTE Gracias os doy, rey inmenso,
 por tan supremo favor:
 los ángeles os alaben,
 pues en el coro mayor
 todos os aclaman santo,
 santo, santo, Sabaot;¹⁰
 infinitamente justo,
 misericordioso sois;
 y así diré con David,
 al son del arpa interior,
 tocando la voluntad
 las cuerdas de la razón:
 naciones del Universo,
 ¿quién hay como vuestro Dios?
 (pp. 29-30)

Veamos el dictamen del otro calificador de la Inquisición de Granada, fray Antonio de Pineda, aunque lo hemos aligerado algo también de su profusión de citas (Tomás Sanchez, Jairo Villalobos, Jacobo Pignatelli). Nos parece más reseñable su clara decisión de prohibir la comedia («se debe recoger») y el hecho de que añada nuevas llamadas de

⁹ «Monte que simboliza a Jerusalén [...], la cual es la ciudad celestial, esposa del Cordero» [Arellano, 2000: 204].

¹⁰ «‘nombre de Dios, se dice Sabaoth que en latín es ejércitos o virtudes’. Voz que califica a Dios por sus huestes del cielo, ángeles y astros, y le designa como “el combatiente”» [Arellano, 2000: 193].



atención sobre determinados versos que, si bien estaban incluidos por defecto en el largo pasaje señalado por Carvajal, ahora se destaca lo inapropiados que resultan:

Presentado en 6 de junio de 1750.

Señor:

En protesta de mi rendida obediencia al mandato de V.S.I.^{ma}, **he visto con mi mayor reflexión la delación doctísima** que ha hecho presente a V.S.I. el reverendísimo Padre Manuel de la comedia, su título *Las misas de San Vicente Ferrer* (alias de San Gregorio), su número cuarenta y ocho y **su distribución como se refiere en dicha comedia folio 30, primera columna**. Las que en número 45 trae el Padre fray Martín de Torrecilla en su tomo *Consultas morales y explicación de las proposiciones condenadas de [sic] nuestros Santos Padres Inocencio XI y Alejandro VII, consulta [un]décima, folio mihi 191*, impreso en Madrid en la imprenta de Bernardo Villadiego, año de 1686¹¹, las cuales misas (con las de San Amador, del Ánima Sola, de la Emperatriz, de San Agustín, de las Llagas, de las Dos Hermanas, de los Reyes, de San Nicolás de Tolentino, de Santa Mónica, de la Luz, del Destierro y de los quince Misterios de Nuestra Señora) copió dicho sapientísimo padre de un papel o cuaderno que imprimió en Madrid, año de 1627, el licenciado Juan García Polanco en la imprenta de Diego Flamenco, en el que se refieren los principios y origen de dichas misas citando en las más de ellas autores no de baja nota. Y hablando de las de San Vicente, supone dicho Polanco ser las de San Gregorio y San Vicente Ferrer todas unas, y que son en número 47, si bien sumada la distribución de ellas a diferentes misterios y santos no son más que cuarenta y seis, y no convienen en muchas de ellas con las que refiere la comedia, circunstancia que funda no pequeña sospecha de que dichas misas la malicia se las atribuyó falsamente a San Gregorio y a San Vicente Ferrer.

Confírmase esta sospecha con lo que dice Torrecilla al fin de dicha Undécima Consulta, número marginal 42¹²; que reflexionando sobre los autores que se citan en dicho papel, que dicen ser cuarenta y siete las misas de San Gregorio, y la común que supone ser treinta no más, dice que no sabe cómo conciliar los primeros doctores con los segundos, sino diciendo que hay dos diferencias de misas de San Gregorio, pero que esto no consta; y los unos y los otros suponen no ser más que unas.

[...] el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, su data 8 de abril del año de 1628, que trae a la letra Jacobo Pignatelli en el lugar citado en la delación por aquellas palabras: *censuit et decrevit missas ite, que circumferuntur a sacra congregatione non approbatas Sanctis Gregorii proviviset defunctis... prohibuit recesit omnino et damnauit*. Y aunque en dicho decreto no se dice el número de **las misas que, atribuidas a San**

¹¹ En efecto, la Consulta XI de Torrecilla, calificador del Santo Oficio, trata «Acerca de las Misas de San Vicente Ferrer, San Gregorio...» y el resto de las que consigna Pineda (p. 191).

¹² Se refiere Pineda a los Corolarios al final de esta Consulta; el nº 42 está en la p. 195.



Gregorio, se prohíben, y las cuarenta y siete o cuarenta y ocho que refieren la comedia, y Torrecilla no se dice que se apliquen *pro vivis et defunctis*, sino sólo *pro defunctis*, y el mismo Pignatelli, *loco citato*, para libertar de la prohibición las 30 misas que comúnmente se llaman de San Gregorio *pro defunctis*, dice que las prohibidas por el citado decreto son las de San Gregorio *pro vivis et defunctis; non tamen vetuit celebrari has triginta misas, sed tantis prohibuit quasdam liturgias non approbatas, que dicenbant Divi Gregoris*; por lo que podrá responder el cauteloso que dicho decreto no habla de las misas 47, o Q^{ta} ocho referidas, sino solo de ciertas liturgias no aprobadas que llaman de San Gregorio y en estas, o se han de comprender así las 30, como las cuarenta y ocho; o ningunas en fuerza de las palabras del Decreto; pero como los autores comúnmente no conozcan más que dos, como especies de misas de San Gregorio, unas las treinta que se hallan en las obras del mismo Sto., libro cuarto Diálog. Cap. 55, y las cuarenta y siete o cuarenta y ocho, que llaman de San Vicente Ferrer, o de San Gregorio, no siendo las prohibidas en dicho decreto, juxta commun Doctori Sententia las referidas treinta, prudentemente se deduce que las que condena y prohíbe son las cuarenta y siete, o cuarenta y ocho.

Es cierto, ilustrísimo señor, que no sólo las treinta misas que comúnmente se llaman de San Gregorio, sí también las cuarenta y tantas que refiere la comedia y trae Torrecilla con las demás de San Amador, la Emperatriz, las llagas & que él mismo cita, desnudas de toda circunstancia vana, arregladas a los sagrados ritos de la Iglesia *in celebratione misari*; y no creyendo que la eficacia de dichas misas consista y esté, ya en el número, ita que no se pueda aumentar o disminuir, ya en que sean tantas a este santo y no más; a este o aquel misterio; en tales o tales días con estas o aquellas oraciones, con este o aquel número de velas, de modo que *defficiente quolibet existis [...]*.

Esto supuesto, y **reflexionando en lo que dice la comedia en el punto de las 48 misas de San Vicente**, llamadas también de San Gregorio, reparo lo primero en el número, que no conviene con el que recopiló el padre Torrecilla; lo segundo, ni en la distribución, en la que hay no pequeña diferencia, porque las que refiere el citado padre son así: de la Santísima Trinidad, 3; de las Llagas de Cristo, 5; de los Gozo de Nuestra Señora, 7; de la Circuncisión, 1; de San José, 3; de los Evangelistas, 4; de San Juan Bautista, 3; de los Apóstoles, 5; de la Dominica de Ramos, 1; del Miércoles Santo con su Pasión, 1; del Ángel Custodio, 9; de San Miguel, 1; de los Santos Mártires, 1; de las Confesiones, 1; de las Vírgenes, 1; **por lo que se evidencia ser las de la comedia, a lo menos en su distribución, apócrifas y inventadas de la malicia.** Lo tercero, porque sin restricción ni limitación alguna supone repetidas veces que la eficacia de dichas misas consiste en su número, y que se digan a tal y tal misterio, a este y aquel santo, lo que es supersticioso *apud omnes*. Lo cuarto, porque **afirma muchas veces que Dios revocará la sentencia, cuya proposición**, aunque para los doctos tiene católico sentido, **para el común, en el que se enumera la mayor porción de ignorantes, induce al error blasfemo, y formalmente heretical, de que Dios no es inmutable.** Y lo quinto, por la misma razón: porque dice al folio 30, primera columna: «Pues hasta el Juicio final a tu hermana condeno en el Purgatorio eterno»; conque **supone ser eterno el Purgatorio, lo que es erróneo, y formalmente herético,**



condenado por repetidos concilios; pues es verdad catoliquísima que *purgatorius est locus intermedius inter infernus et celis*; esto es, que siendo los dos extremos eternos, el purgatorio *est ad tempus*; ni se puede entender: «en el purgatorio eterno» hablando solo hiperbólicamente; esto es, con exageración; pues lo distingue de hasta «el Juicio final»; porque repitiendo muchas veces la misma, en ninguna da entender que el Purgatorio secundise tenga término o fin.

Por todo lo cual, soy de sentir, salvo otro cualquier dictamen de los sapientísimos calificadores, y principalmente el prudentísimo de V.S.I., que **dicha comedia se debe recoger**, por las razones que llevo referidas; y **por contener proposiciones erróneas, blasfemas, heréticas** y formalmente heréticas; y principalmente supersticiosas, inductivas de vanas observancias y **falsas creencias en los fieles que, como llevo dicho, es el mayor número de idiotas, simples y que no saben discernir**, sino dar asenso a lo material de las voces. *Sic sentio*, en este convento del Señor San Antonio Abad de Granada, en cinco días del mes de junio de 1750 años.

Ilustrísimo Señor, a los pies de V.S.I., su menor capellán y rendido súbdito, fray Antonio de Pineda [rúbrica], calificador.

Ilustrísimo Señor:

Remítanse a los señores del Consejo la comedia, su delación y parecer del Padre Calificador Pineda. [rúbrica]

Señores Guerrero, Samaniego y Aparicio.

Aunque quedan ya citados (pues están incluidos en el largo pasaje marcado por Carvajal que hemos transcrito tras su dictamen), consignemos los versos concretos a que se refiere Pineda cuando habla del problema de la distribución de la misas «como se refiere en dicha comedia folio 30, primera columna»; van, de nuevo, en negrita:

En este sacro padrón
vienen escritas, notando
que cuarenta y ocho son:
siete a la Virgen María;
una a la Circuncisión;
a los Patriarcas, tres;
una a la Santa Pasión;
nueve a los Coros Angélicos;
tres al Baptista y su voz;
a los Apóstoles, cinco;
al Ángel Custodio, dos;
y a San Miguel de Difuntos,
una; y las tres, con fervor,
a todos los Confesores
y Mártires del Señor;



**cuatro a los Evangelistas;
al Miércoles de Pasión,
una; a las Llagas de Cristo,
cinco; y tres, con devoción,
a la Santa Trinidad.**
Éstas, insigne varón,
las cuarenta y ocho misas
son...

(ibídem)

Parece bastante evidente, pues, que el diagnóstico de Río Barredo no es acertado en este caso:

No resultaron inquietantes [para los calificadores que examinaron *Las misas*] las palabras con que un ángel informa a San Vicente del poder de las 48 misas de San Gregorio para revocar la sentencia que condenaba a su hermana al «Purgatorio eterno» [Río Barredo, 1986: 287].

Muy al contrario, parece que cuantos más calificadores leían la comedia, más peligros le veían y más categóricos resultaban sus veredictos.

En este otro pliego encontramos todavía notas de 1750, pero aparece ya también una fechada en 1771, que es sin duda la que debió llevar a confusión a Paz y Melia, y que se ha venido repitiendo en casi toda la bibliografía posterior:

Al Consejo de Su Majestad de la General Inquisición &
Inquisición de Granada.
Madrid.

En el Consejo a 16 de junio de 1750.
Su Ilustrísima presente / Legajo 18.[?].3. / Al relator con los antecedentes
que hubiese de esta naturaleza. [rúbrica]

Censuras de libro. [¿del dicho?]

Muy Poderoso Señor:

Con ésta y en 16 hojas útiles, **remitimos** a V.A. **la comedia**, su título *Las misas de San Vicente Ferrer*, y **la delación formal** que de ella hace, con su parecer, el Padre Calificador fray Manuel de Carvajal, **y el dictamen dado** sobre ello por el Padre Calificador fray Antonio Pineda. V.A. se servirá mandarnos lo que fuere de su mayor agrado.

Dios guarde a V.A. &

Inquisición de Granada y junio 9 de 1750.

Licenciado don Joaquín de Samaniego y Salamanca. [rúbrica]

Licenciado don Pedro [?] de Aparicio. [rúbrica]



Mateo Guerrero y Gálvez. [rúbrica]

En el Consejo a 6 de marzo de 1771.
Su Ilustrísimo y [¿Serenísimo?] [¿Merino?] Bus^{te} Sánchez.
Visto.

El esquema de la secuencia cronológica de las actuaciones referidas hasta aquí indica claramente que el proceso que empezó con un pequeño atajo expurgatorio finalizó con una sentencia clara, y por partida doble (Toledo y Granada), de prohibición y recogida de *Las misas de San Vicente Ferrer*:

TOLEDO (1748): «no se permite sin quitarla el caso referido» → «no se le vuelva al *autor*» → «no se permite se haga»

GRANADA (1750): «delación formal → se mande borrar [una página]» → «dicha comedia se debe recoger»

Tras la recapitulación de los documentos que se adjuntan desde Granada (la comedia, su delación por un calificador y el dictamen de otro), que se suman en el expediente remitido al Consejo de la Suprema a los enviados desde Toledo (expurgación y prohibición) debería consignarse aquí el definitivo decreto que ordenase su retirada e inclusión en los suplementos al *Índice* (la última versión era de 1747), pero ninguna otra diligencia ni mandato registra ya el expediente hasta la muy posterior datación de su revisión por el Consejo, en marzo de 1771, lo que explicaría la ausencia de las listas de obras prohibidas de esta comedia del que Alcalá identifica como el «autor español con mayor número de obras censuradas por la Inquisición».

El repertorio de Paz y Melia y la guía de casos teatrales del siglo XVIII sagazmente comentados por Río Barredo son trabajos valiosísimos, pero ofrecen una información necesariamente limitada, y corresponde a los especialistas su revisión pormenorizada, para aquilatar con más rigor lo que los documentos de aquellas épocas nos dicen sobre la historia del teatro y



las controversias que suscitó, cuya expresión máxima serían estos encontronazos con la Inquisición¹³. El caso que nos ha ocupado permite, además, la interesante posibilidad de contrastar lo que otros censores, en las últimas décadas del siglo XVII, habían reprobado en esta misma comedia de *Las misas de San Vicente Ferrer*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Revista de Archivos, 1923.
- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, «*Las misas de San Vicente Ferrer*, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII)», en preparación.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, Rivadeneyra, 1882-1883 [2003].
- RÍO BARREDO, María José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», en *Hispania Sacra*, 1986, vol. 38, 279-330.
- ROSE, Constante H., «Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1981, vol. 30, núm. 2, 534-545.
- SANTONJA GÓMEZ-AGERO, Gonzalo, «Antonio Enríquez Gómez o la vida incierta», en *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III*

¹³ Un caso muy interesante es el desvelado por Whitby y Anderson en su edición de *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega, prohibida por la Inquisición a finales del siglo XVIII [1991]. Véase también el expediente completo de *Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara, recogida en Valladolid en 1658 [Urzáiz, 2012].



Encuentro Internacional sobre Barroco, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, 321-326.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «“Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura”: la materia bíblica y la censura teatral áurea», en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 283-304.

VAREY, John, *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

WHITBY, William M., y Robert R. Anderson, ed. Lope de Vega, *La fianza satisfecha*, Cambridge University Press, 1971.



La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido en el siglo XVIII*

Gema Cienfuegos Antelo
Instituto del Teatro de Madrid-UCM
gema.cienfuegos@gmail.com

Palabras clave:

Censura, baile teatral, siglo XVIII, José de Cañizares, Compañía Manuel Guerrero.

Resumen:

En este trabajo se dan a conocer todos los detalles y el propio texto de un baile teatral anónimo prohibido por la censura en 1743. Examinaron este *Baile nuevo* el censor Bernardo J. de Reinoso y el fiscal José de Cañizares. Los censores fundamentaron su decisión en una interesante comparación de la pieza con una *mojiganga* de Bances Candamo casi sesenta años anterior, donde creían que se había recurrido con mucho más decoro al artificio metateatral de hacer concurrir a los actores de una compañía auténtica (la de Manuel Guerrero) haciendo un papel distinto del habitual, incluyendo la inversión sexual a través de la caracterización.

Theatrical censorship, Baroque to Enlightenment: a dance banned in the 18 th century

Key Words:

Censorship, Theatrical dance, 18th Century, Manuel Guerrero's Company.

Abstract:

The details and the text of an anonymous *Baile nuevo* censored in 1743 are disclosed in this paper. The censor Bernardo Reinoso and the *fiscal de comedias* José de Cañizares examined and decided to forbid this work, basing their decree on an interesting comparison with a *mojiganga* written by Bances Candamo in 1687. The censors thought that Bances Candamo's play was much more decent and proper in its use of the metatheatrical artifice of a real company's actors (that of Manuel Guerrero) playing a different role than usual (including sex reversal).

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII [1ª mitad]*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076. Agradezco a los profesores Héctor Urzáiz y María Jesús García Garrosa, de la Universidad de Valladolid, la cesión de los materiales inéditos propios del archivo del proyecto *CLEMIT*, al que me he incorporado recientemente: el manuscrito del *Baile nuevo*, la transcripción de sus censuras, los datos sobre los diferentes examinadores, etc.

El 15 de febrero de 1715 se estrenó en el madrileño Teatro del Príncipe «la más popular de las comedias con mago», *El mágico de Salerno*, de Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela, que «se mantuvo en cartel hasta el 3 de marzo» [Doménech, 2007: 279]. Tras su buena acogida hubo cuatro continuaciones consecutivas de esta obra, casi una por año y todas de Salvo, hasta 1720, cuando se estrenó (en el mismo teatro, el 26 de enero) la *Quinta Parte*, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 15.045); esta última secuela cosechó un éxito de público ya algo menor [Herrera Navarro, 1992: 406-407], pero aún habría una sexta parte a cargo de otro autor al morir Salvo:

Esta continuidad es un fenómeno extraordinario y sólo tiene parangón con las siete partes de *Marta la Romarantina*, si bien hay que darle la primacía a *Pedro Vayalarde* por cuanto la serie del mago italiano parece ser anterior a la de la maga francesa, y ésta debió de beneficiarse del éxito del *Mágico de Salerno* y no al contrario. [Doménech, 2007: 279]

Juan Salvo y Vela (?-1720) fue, además de dramaturgo de mediana producción, censor de comedias, cargo para el que fue nombrado en mayo de 1712 («con sueldo de 800 reales anuales») y que mantuvo hasta su muerte, acaecida el 13 de diciembre de 1720: «Durante este periodo era Fiscal de Comedias don José de Cañizares» [Herrera Navarro, 1992: 407]. Ambos personajes, el censor Salvo y el fiscal Cañizares (dramaturgos los dos), coinciden, a otros efectos, en el caso que nos va a ocupar.

Además de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, se conserva en la BNE otro manuscrito con un baile teatral anónimo, escrito expresamente para una reposición de esta comedia, originaria de 1720, más de dos décadas después: *Baile nuevo para la quinta parte de la comedia «Pedro Vayalarde»* (Ms. 17.450-9). Este baile «nuevo» pasó por la censura en enero de 1743, cuando desempeñaba el cargo de censor teatral Bernardo José de Reinoso, mientras que Cañizares seguía siendo fiscal de comedias. Como vamos a ver, coincidieron Reinoso y Cañizares en proponer la prohibición de este *Baile nuevo*, llamativa decisión cuyos detalles quiero dar a conocer en el presente trabajo.



Cañizares es uno de los dramaturgos más relevantes de este periodo del Barroco tardío. De hecho, fue el dominador del teatro de la corte durante la primera mitad del siglo XVIII con sus tragedias, comedias de tipo popular (de santos, de magia, etc.), comedias de figurón, zarzuelas y entremeses. Pero, como señala Susan Paun de García, no siempre se tiene presente que también fue el examinador oficial de la escena teatral madrileña –«whether as *censor* or *fiscal*»– durante casi medio siglo, con poder para aprobar o desaprobado las obras ajenas, o llevarlas por la senda de las directrices morales y políticas emanadas desde el poder [Paun de García, 2006: 55].

Cañizares coincidió varias veces con Bernardo José de Reinoso en estas tareas de la censura para los teatros madrileños; valgan como ejemplos *No se pierden las finezas*, de Andrés de Baeza, en 1741 («Soy del sentir de mi compañero el censor», sancionó el fiscal Cañizares, no siempre tan condescendiente en estos casos¹), u *Origen y fundación de la orden de Calatrava*, de Juan de la Hoz y Mota, en 1745 (con la misma coincidencia en la valoración favorable²). Ni uno ni otro se caracterizaron por ser unos examinadores demasiado severos; Cañizares, en concreto, hubo de revisar – junto con Salvo y Vela, precisamente– numerosos entremeses y bailes teatrales (las piezas breves, por su idiosincrasia, eran siempre sospechosas de una comicidad y gestualidad subidas de tono), y rara vez puso pegas a su representación.

Cañizares a veces hasta se aprobó explícita o implícitamente a sí mismo, como en el curioso caso de su obrita *El chasco del sargento*, de 1717, donde Salvo se limitó a decir que «este entremés se puede ejecutar, estando aprobado por el fiscal [Cañizares]»³. También la comedia *Cumplir a un tiempo quien ama con Dios y con su dama*, suya y de Lanini (o de Gallo

¹ «No hallo en su contexto cosa alguna digna de reparo ni que pueda embarazar su ejecución», había escrito antes Reinoso (BNE, Ms. 15.096).

² Biblioteca Municipal de Madrid, Leg. 52-7.

³ BNE, Ms. 14.089, f. 369v; es copia del siglo XIX. Susan Paun de García señala que «[Cañizares] was often required to approve his own plays. Commenting on manuscripts of his own plays, as *fiscal* he seconded the censor's approval, usually with a brief note: "Esta comedia es mía y no tiene inconveniente" or "Me conformo con el parecer del censor mi compañero" or "Me conformo con las censuras antecedentes"» [2006: 55].



del Castillo, según Herrera Navarro), lleva una licencia de Cañizares como fiscal: «Es mía la mitad, y no tiene en toda ella inconveniente», se despachaba en 1714⁴.

El propio Pedro Lanini, dramaturgo y censor, nos ofrece un curioso contraejemplo de conducta algo más ética que la de Cañizares respecto al conflicto de intereses que suponía tener que dar licencia a las obras propias: cuando, en noviembre de 1706, se le remitió su comedia *Habladme en entrando*, para que la viera como censor, Lanini firmó esta prudente y humilde nota, donde precisamente se remitía al dictamen de Cañizares:

Ilustrísimo señor:

Mándade [sic] V.S. vea esta comedia, intitulada *Habalme* [sic] *en entrando*; y siendo obra mía, mal puedo ser censor de mí propio. Remítome a que la vea el fiscal don José de Cañizares, y si hallare alguna cosa indecente, o malsonante, se borre y enmiende, como es de su obligación y deber. V.S.I. mandará lo que más fuera servido.

Madrid 26 de noviembre 1706.

D. Pedro Francisco Lanini Sagredo [rúbrica]

Por cierto que, aunque no hay lugar aquí para explicar los detalles textuales correspondientes, quede constancia de que Cañizares se mostró en esta ocasión algo más quisquilloso con el trabajo de su colega, algunos de cuyos versos encontró «demasiado sobresalientes»:

Ilustrísimo señor:

De orden de V.S.I. he visto esta comedia de [H] *abladme en entrando*, y está muy bien escrita y muy conforme a nuestra política y buenas costumbres; y sólo tres versos que van atajados [y] prevenidos por demasiado sobresalientes, sobre los que se puede mandar que se enmienden, poniendo otros en su lugar. Y con esto merece la licencia que solicita. V.S.I. mandará lo que fuera servido.

Madrid diciembre 1 de 1706.

Don José de Cañizares. [rúbrica]

Diciembre 3 de 1706.

Dale licencia para que se haga esta comedia, *Habladme en entrando*.

⁴ Aunque luego vemos sospechosamente suprimidos, tal vez por el censor (Salvo, de nuevo), los versos del gracioso Calendario que marco en negrita: «Como no le pinta / los dientes si están tan podridos, / **el olor de los sobacos, / los sabañones, los higos, / las fuentes ni el mal humor, / si es soberbia y gasta bríos,** / con que un retrato ser puede / de una peste, / y ser muy lindo» (BNE, Ms. 16.965, f. 26).



Muchos más problemas (y vamos ya al caso) encontraron el censor Reinoso y el fiscal Cañizares en 1743 a propósito del *Baile nuevo para la quinta parte de la comedia «Pedro Vayalarde»*. Tantos, que no se limitaron a ordenar el cambio de algunos versos o palabras, como era habitual, sino que lo prohibieron: tras fracasar Reinoso en su intento de «limpiar y prevenir» las indecencias de la obrita, Cañizares decidió que era mejor que le denegaran directamente la «licencia para su ejecución»:

Madrid, y enero 28 de 1743.

Decreto: el censor y fiscal de comedias vean y reconozcan este baile, para la quinta parte de *Vayalarde*; y con lo que dijeren, tráigase.

Señor:

He visto este baile para la quinta parte de *Vayalarde*, y lo hallo tan irregular e impropio para la modestia y decencia del teatro que, aun quitando todo lo testado, se podría hacer escrúpulo en lo político y cristiano si para su ejecución se concediese el permiso. Así lo siento, salvo etc.

Madrid y enero 28 de 1743.

Don Bernardo José de Reinoso.

Señor:

Me conformo con el censor, y más en las circunstancias del tiempo presente, debiéndose en cualquiera usar la gracia con el decoro y atención a los oídos que la escuchan, como en esta misma idea de sainete la usó don Francisco Candamo en la mogiganga que escribió para su auto *El primer duelo del mundo*. Y aunque el censor la ha procurado limpiar y prevenir de todos los sentidos indecentes que tiene, no lo ha conseguido como él confiesa, por lo que soy de sentir que estando como está no se debe conceder licencia para su ejecución. V.I. no obstante mandará lo que fuere servido.

Madrid y enero 28 de 1743.

Don José de Cañizares. [ff. 9r-9v]⁵

La nota del censor sugiere que en una primera lectura hizo lo posible por salvar el texto, pero que eran demasiados los problemas de tipo moral, religioso y político que encontraba en él: incluso tras limpiarlo de impurezas doctrinales le parecía indecente a Reinoso representar este *Baile nuevo*.

⁵ Parece todo redactado de la misma mano, incluso la letra del propio *Baile*, y ni la nota de remisión ni las de los dos censores van rubricadas, lo que hace pensar en que el manuscrito sea una copia (sin duda muy fiel al original, dada la singularidad de estos textos).



Llama la atención, en la del fiscal, el hecho de que su refrendo de la propuesta del censor vaya enfatizada con la referencia a esas «circunstancias» de actualidad: si en cualquier momento –recuerda Cañizares– el teatro ha debido regirse por los principios del decoro, todavía más en el «tiempo presente». Evidentemente, hay que pensar en la asunción, por parte de un escritor tardobarroco, de los nuevos postulados estéticos de las poéticas teatrales introducidas por la Ilustración al avanzar el siglo XVIII (estamos ya en 1743).

Cañizares decide que, dado que el censor Reinoso no ha conseguido, pese a sus esfuerzos, limpiar de indecencias el texto, es preferible no autorizar su representación; es decir, se asume la inoperatividad de los habituales *atajos de la censura*, el sistema de expurgación más habitual desde hacía un siglo y medio. Ambas circunstancias nos hablan de una cierta involución de la censura teatral, que a los «escrúpulos en lo político y cristiano» que había demostrado históricamente hacia el arte dramático, va a ir añadiendo un catálogo de nuevos posibles motivos de reprobación.

En este sentido, resulta bastante sorprendente la decisión tomada por los censores, puesto que no parece que el baile contuviera nada demasiado grave, ni en su literalidad («lo testado» en sus versos) ni en lo sugerido (en «los sentidos que tiene»). En comparación con otras muchas piezas teatrales breves de tipo cómico, tanto del siglo XVII como del XVIII, incluso podría resultar más o menos inocuo.

Pero, al hilo de este debate sobre la evolución, o falta de ella, en la historia de la censura teatral española, resulta muy interesante (y da la clave para la correcta interpretación del asunto) la comparación que establece Cañizares entre este *Baile nuevo* de 1743 y una obra más de medio siglo anterior: la mojiganga que escribiera el dramaturgo de cámara de Carlos II, Francisco de Bances Candamo, para una representación del auto



sacramental *El primer duelo del mundo* celebrada en Palacio el 29 de mayo de 1687⁶.

Una primera lectura comparativa de ambas piezas apenas ofrece, en realidad, elementos comunes que puedan justificar la analogía que establece Cañizares («esta misma idea de sainete la usó don Francisco Candamo»), quien encuentra en la mojiganga barroca una gracia y un decoro ausentes del anónimo baile de 1743.

El punto clave de la comparación que hace Cañizares reside, a mi entender, en una inversión de roles sexuales sobre la que pivota el *leit motiv* de la mojiganga de Bances Candamo: las mujeres (actrices) convertidas en hombres, y los varones haciendo de mujer, situación bastante recurrente en cierto tipo de teatro que se nutre de la tradición carnavalesca del mundo al revés.

La mojiganga de Bances Candamo comienza con una mujer vestida «*de alcalde*» que, «con la vara ya empuñada», quiere (cómo no) «hacer una alcaldada», disgustada por «no haber fiesta de Corpus en la villa». Como se sabe, los autos sacramentales se hacían con ocasión de dicha celebración religiosa, así que la mojiganga (escrita por Bances para acompañar un auto suyo) se adentra por una senda de metateatralidad muy característica de este tipo de piezas breves grotescas y paródicas: el escribano le dice a este alcalde-mujer que «todo con que haga se remedia / la gente del lugar una comedia», cosa que ya tiene «dispuesta / de suerte que ha de ser muy grande fiesta» y que, dado que «de novedades es el año», ha de ser de un modo «nuevo y extraño»: «las mujeres serán hombres/ y los hombres mujeres; no te asombres,/ que anda el mundo trocado.» (vv. 16-18)

⁶ Se conserva esta mojiganga en un manuscrito supuestamente autógrafo (BNE, Ms. 17.313), aunque según Ignacio Arellano «un examen atento de la letra revela con claridad» que no lo es. Además de la función ante los reyes se dieron muestras de *El primer duelo del mundo* el día 30 en las Casas del Ayuntamiento ante el Consejo de Castilla; el 31 en el mismo sitio ante la Villa, y el primero de junio en las casas del marqués de los Vélez ante el Consejo de Indias, «con sus adherencias de loa, entremés y mojiganga. Actuó con la compañía de Agustín Manuel de Castilla» [Arellano, 1988: 56].



Los encargados de dar la muestra salen y «cantan ridículamente» un tono hasta que «empieza la comedia», con los actores Carlos Vallejo, Manuel Mosquera y Juan de Navas vestidos, en efecto, como mujeres, y Águeda Francisca «de vejete escudero», María de Cisneros «de galán», Juana Roldán «de criado», María de Navas «de viejo venerable» o Paula María «de negro».

En el *Baile nuevo* dieciochesco que nos ocupa, el *leit motiv* es, en efecto, muy similar: van saliendo los actores y actrices sin caracterizar y, tras una suerte de mini loa en clave muy metateatral (con su invocación a los «mosqueteritos», la consabida petición de perdón, la confesión de las prisas con que se ha hecho el baile, etc.), se plantea el problema que unos y otras gritan al unísono: «Yo no he de hacer papel que no me toca». Resulta que el primer galán, Manuel Guerrero, ha dado en la locura de querer hacer de vejete, y tras él ha ido toda la compañía pidiendo ejercitarse en un registro actoral distinto del acostumbrado: una primera dama quiere hacer de *barbas*; otra, de príncipe; otra, «los difuntos»; los señores Palomino «de mujeres, ridículos»...

Se trata, como digo, de una inversión típicamente carnavalesca, potenciada por el ambiente de fingimiento y disfraz característico del teatro, donde las figuras de la baraja farandulera trastocan su valor: «la sota es as, y el as caballo». Hasta que, al final, ese mundo al revés quedará «como estaba» y volverá «a ser cada uno / lo mismo que antes se era»:

PALOMINA [...] los machos han de ser machos
como las mujeres hembras...
(vv. 331-332)

Queda muy patente la lectura satírica que pretende sugerir el desconocido autor de este *Baile nuevo* en sus referencias a los locos tiempos que corría la sociedad española de mediados del siglo XVII:

OROZCO [...] hoy las cosas van por los cabellos,
porque los disparates más patentes



tiene aplauso hoy de todas gentes.
(v. 66-68)

Por cierto que, en relación con la anonimia de la pieza, cabe señalar que el autor, además de identificarse como «un forastero escritor», hace una curiosa alusión a sí mismo cuando, en otra referencia metateatral, dice que su obrita debe llevar un bailete al principio y otro al final porque «en esta era / los circulares ingenios / acaban por donde empiezan». Se está dirigiendo en este punto el dramaturgo, por boca de sus personajes, al patio de los mosqueteros de un teatro de Madrid cuyo «favor» y «aceptación» se quiere ganar ofreciéndole una «primicia», pero teme que con sus «yerros», culpa de las prisas, solo acabe por encontrar el «descariño» de parte de la concurrencia: los temibles *mosqueteros*, a quienes se dirige tanto al principio de la obra («Mosqueteritos, allá va ese baile») como al final («Perdonad, mosqueteritos, / si el baile no pegó»).

Más allá de la tópica *captatio benevolentiae* de piezas que, como esta, actúan en realidad como loa introductoria bailada, el asunto de la petición de comprensión y silencio al público («paciencia, queridos») resulta central en este *Baile nuevo*, y aparece diseminado a lo largo de diferentes momentos de la obrita, evidenciando la sensación del poder que cierto sector de los espectadores tenía a la hora de condicionar el éxito o el fracaso de una representación:

- | | |
|---------------------|--|
| 3 ^a | (<i>Canta.</i>) Mosqueteritos, allá va ese baile,
por carne del día, por fruta del tiempo. |
| 4 ^a | (<i>Canta.</i>) Si es que no gusta, paciencia, queridos,
que bien sabe Dios que deprisa se ha hecho. |
| FRANCHO | (<i>Canta.</i>) Y, pues primero el perdón os pedimos,
que sea cual fuere, perdón merecemos.
(vv. 9-14) |
| LOS DOS | Y si el patio a la idea no rehúsa,
hemos de hacer <i>Los niños de la Inclusa</i> .
(vv. 74-75) |
| FRANCHO
PALOMINO | ¿Y a quién muestra ha de darse, en tal porfía?
¿A quién, querido? A la mosquetería,
que es a quien toda parte el gusto ajusta; |



que ella dirá si gusta o no gusta.

(vv. 116-119)

FRANCHO (Canta.) Mosqueteros, cuidadito
con reír y palmeear,
que la culpa de omisión
ya es delito capital.

(vv. 194-197)

RITA (Canta.) Perdonad, mosqueteritos,
que si el baile no pegó,
será la ternera, cabra,
sardina será el salmón:
ay, pobrecillo, &^a.

(vv. 349-353)

FRANCHA No podrá ningún ingenio
plantar en su colación
ensalada de más hierbas
que la que aquí se embutió.
SEN^a. RITA Patio mío, ésta es primicia
de un forastero escritor,
que continuara el servirte
si logra tu acepetación. [sic]
TODAS Perdona, Madrid querido,
de tanto yerro el error,
y no encuentre un descariño
el que pretende un favor.

(vv. 362-373)

Hay, a este respecto del poder del público y su actitud durante las representaciones, una curiosa circunstancia de la intrahistoria escénica que merece la pena reseñar. Como ya he dicho, el argumento de este *Baile nuevo* gira en torno a la manía de cambiar de papel que le entra a Manuel Guerrero y, con él, a todos sus actores. En la vida real, Guerrero era ya para entonces un célebre actor («de los galanes más famosos que tuvo el teatro español: en su tiempo el primero») que acababa de montar su propia compañía [Cotarelo, 1904: 342]. Formado en el prestigioso Colegio Imperial de los jesuitas madrileños, abandonó sus estudios por el teatro y en 1739 era ya primer galán en la compañía de Manuel de San Miguel; en 1742 formó la suya para representar en el Teatro de los Caños del Peral; en 1751 fue nombrado director del Teatro del Príncipe, cargo que ocupó hasta su muerte, en 1753. Además, escribió varias poesías líricas y alguna pieza dramática;



estuvo casado con la actriz María Hidalgo, que aparece también en este *Baile nuevo* [Herrera Navarro, 1993: 230].

Manuel Guerrero fue un personaje muy activo y combatiente (especialmente en la misma época en que se fecha esta pieza) en la defensa de los comediantes, que sufrían ataques como la *Consulta teológica* del jesuita Gaspar Díaz (de 1742, según Cotarelo; de 1740, dice Herrera), donde se les tachaba de vagos e inmorales. Al año siguiente –fecha del *Baile* que nos ocupa–, Guerrero escribió una *Respuesta* al texto del padre Díaz, y los actores pidieron amparo al Juez de Teatros, quien castigó al jesuita⁷. El título completo es el siguiente:

*Respuesta a la resolución que el reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, dio en la «Consulta Teológica», acerca de lo ilícito de representar, y ver representar, las comedias, como se practican el día de hoy en España; donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla dicho reverendísimo Padre. Su autor, Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España. (Zaragoza, 1743)*⁸

Guerrero es también autor de un *Memorial en nombre de los cómicos al rey don Fernando VI*, donde pedía que se reanudaran las representaciones teatrales, interrumpidas por la muerte, el 9 de julio de 1746, de Felipe V (de hecho, los teatros volvieron a abrir sus puertas el 27 de noviembre).

Otro frente en el que Manuel Guerrero se mostró muy combativo, en este caso de la mano de la actriz María Ladvenant, fue precisamente el de la reivindicación del trabajo de los actores ante el público, al que exigían que guardara silencio durante las representaciones, incluso si no eran de su gusto o había errores [Álvarez Barrientos, 2003: 1497]. Probablemente, pues, no

⁷ Comentó los textos Cotarelo en sus *Controversias*, aportando también la información biobibliográfica resumida arriba [1904: 341-345].

⁸ El texto de Manuel Guerrero va dedicado «al ilustrísimo señor don Baltasar de Henao [...], Protector de los Reales Hospitales». Lleva una censura del dominico fray Tomás Madalena (vicario general de Aragón) y otra –destacada por Cotarelo– del padre Fernando Cuesta y Arango (predicador de los Clérigos Regulares de Madrid). Quizás alguna de ellas correspondiera con la que Paz y Melia vio en el Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición: «Censura de carta del cómico de Madrid Manuel Guerrero [...] 2 hojas folio, incompleta, sin año» [1907: 83].



sea casual que en este *Baile nuevo* protagonizado por él y sus actores se recurra de forma continua a este asunto.

Por otra parte, es curiosa la coincidencia de varios de estos llamamientos al público que acabo de citar con intervenciones de la censura. De hecho, el primer atajo censorio que aparece en este manuscrito es una broma donde se mezcla la petición al público de licencia para empezar la función (dentro siempre de los usos retóricos de la *captatio benevolentiae*) con la de la preceptiva licencia de representación que extendían los censores teatrales. En este caso, además, hay una invocación a Dios que no debió de parecer muy oportuna en un contexto jocoso:

3ª	(<i>Canta.</i>) Mosqueteritos, allá va ese baile, por carne del día, por fruta del tiempo.
4ª	(<i>Canta.</i>) Si es que no gusta, paciencia, queridos, que bien sabe Dios que deprisa se ha hecho.
FRANCHO	(<i>Canta.</i>) Y, pues primero el perdón os pedimos, que sea cual fuere, perdón merecemos.
4ª	(<i>Canta.</i>) Este es baile que empieza bailando: quiera el Señor que no se acabe gruñendo.
5ª	(<i>Canta.</i>) Para empezar licencia os pedimos, porque hoy con licencia queremos...
TODOS	¡Alto, a las armas! Que aquesta es la loa al fin de la idea, que allá nos veremos.

(vv. 9-20)

Y también el último atajo censorio realizado sobre este *Baile nuevo* coincide con un pasaje en el que los actores se dirigen jocosamente al patio en general, o a los mosqueteros en particular, y se habla de la imposibilidad de hacer un baile dramático «sin reparo ni objeción» (podría entenderse de nuevo que por parte de la censura, ya que es su jerga habitual):

RITA	(<i>Canta.</i>) Perdonad, mosqueteritos, que si el baile no pegó, será la ternera, cabra, sardina será el salmón: ay, pobrecillo, &ª.
HIDALGO	(<i>Canta.</i>) Bien podrá cualquier poeta, por gusto de su primor, hacer mejores cuajados: mejor picadillo, no.
FRANCHO	(<i>Canta.</i>) No se puede dar un baile



sin reparo ni objeción,
 que una vana y dos vacías,
 todos bailamos a un son.
 [...]
 SEN^a. RITA — ~~Patio mío, ésta es primicia~~
~~de un forastero escritor,~~
~~que continuara el servirte~~
~~si logra tu aceptación. [sic]~~
 TODAS — ~~Perdona, Madrid querido,~~
~~de tanto yerro el error,~~
~~y no encuentre un descariño~~
~~el que pretende un favor.~~
 (vv. 349-373)

Pero el fragmento censurado más significativo de este *Baile nuevo* juega con la anfibología erótico-teatral de cierto término: la actriz Francisca Vallejo, llamada *la Palomina*, es la primera en secundar a Manuel Guerrero —«de galanes ya cansado»— en la manía de cambiar su rol dramático, y si él decide que quiere hacer «las partes de vejete», ella —«mohína de hacer damas»— da en hacer *de barba*, como se denominaba en el argot a los papeles de rey, padre o viejo no cómico. Pero ese término le da pie a la actriz para jugar con el equívoco del término y sugerir una desenfrenada promiscuidad:

PALOMINA (Sale de barba.) Atención, que yo me sigo,
 punto en boca, camaradas:
 cuando entré en estos corrales
 apenas tenía barba;
 y ahora, con Palomino,
 barbas tengo por la noche,
 barbas tengo a la mañana,
 barbas tengo en años, meses,
 días, horas y semanas.
 Otras que tengan más pelo
 bien puede ser que las haya,
 pero más barbas, ninguna:
 que estoy sumergida en barbas;
 barbaridades me enojan,
 barbaridades me amansan,
 barbaridades me muelen,
 barbaridades me majan.
 Mi tierra fue La Barbuda;
 mis comidas, las barbadas;
 y en siendo peces, son barbos;
 por mi estrella barbeada



~~barbas, como barbas, visto,~~
 pero bien acepilladas.
 Mas paciencia, y barajar;
 que estando suerte echada,
 si para mí no las tienes,
 hijo, ¿para quién las guardas?
 ¡Viva, viva!
 TODOS
 PALOMINA Sí, por cierto,
 otra cosa no faltaba
 sino que a mí me faltasen
 manejos para las barbas.
 (vv. 207-238)

La veta erótico-festiva abierta por este pasaje cómico es bien aprovechada justo a continuación con una serie de chistes procaces acerca del Demonio, la carne y doncellas embarazadas por «moritos»:

FRANCHA Frasquita, baja los ojos,
 que vas desembarazada
 y no es moda en las doncellas.
 RITA Yo, señora, miro nada,
 los ojos llevo en los hombres.
 GUERRERO (*Sale de vejete.*) [...]

Madres que tenéis hijas, azotadlas,
 y bajo de cien llaves encerradlas;
 que si os dejáis llevar de sus novelas,
 cuando no lo penséis seréis abuelas;
 no las dejéis hablar con los moritos,
 que no son ésas juntas de angelitos;
 que en concurrencias tales
 no se estudian virtudes cardinales;
 y entre ellos y ellas, dándonos de codo,
 andan mundo, demonio, carne y todo.
 (vv. 239-256)

Parece que en este caso, y doy ya paso al texto, los chistes no tuvieron problemas con la censura (pues no están tachados) o tal vez, por el contrario, sí los tuvieron pero, por ser tan abundantes, les pareció preferible a los censores reprobar el conjunto más que suprimir algunos de sus fragmentos, como admite el propio censor.



Baile nuevo para la comedia Quinta Parte de *Pedro Vayalarde*

Salen bailando al son de la tonadilla en corro 3ª, 4ª 5ª y 6ª dama, y 4 hombres.

	(Culebra. Cruzado en ala. Corro.)	
TODAS	Corra la pluma por verde y por seco, que hoy busca el teatro...	
ESTRIBILLO	Ay, lindo, lindo, ay, bueno, bueno. Que al compasillo de este bureo ⁹ me blicote, blincote, blincoteo.	5
3ª	(Canta.) Mosqueteritos, allá va ese baile, por carne del día, por fruta del tiempo.	10
4ª	(Canta.) Si es que no gusta, paciencia, queridos, que bien sabe Dios que de prisa se ha hecho.	
FRANCHO	(Canta.) Y, pues primero el perdón os pedimos, que sea cual fuere, perdón merecemos.	
4ª	(Canta.) Este es baile que empieza bailando: quiera el Señor que no se acabe gruñendo ¹⁰ .	15
5ª	(Canta.) Para empezar licencia os pedimos, porque hoy con licencia queremos...	
TODOS	¡Alto, a las armas! Que aquesta es la loa al fin de la idea, que allá nos veremos.	20

Salen Laurel y Orozco.

LAUREL	¡Jesús, Jesús, qué horrendo disparate! ¡Que en tal cosa se piense ni se trate! Si Dios no lo remedia, en este día carga el Demonio con la compañía.	
OROZCO	Pues hombre, ¿qué sucede, qué nos pasa?	25
LAUREL	¡Ay, amigo! Buen pan se nos amasa.	
GUERRERO	Esto ha de ser, ninguno se me oponga.	
PALOMINA	Guárdese toda maja ¹¹ y toda tronga ¹² ,	

⁹ *bureo*: 'regocijo, entretenimiento, fiesta y holgura; y las más veces, no lícita' (Autoridades).

¹⁰ *gruñir*: 'mostrar disgusto y repugnancia en la ejecución de alguna cosa, refunfuñando y hablando entre dientes' (Autoridades).

¹¹ *majo*: 'el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras' (Autoridades). Según Carmen Martín Gaité, «para un majo del siglo XVIII, la mujer ideal era un ser



	hecho al orden pres[en]te fin, y fallo, conque la sota es as, y el as caballo. Águeda ¹⁶ en las graciosas toma punto; la Narcisa ¹⁷ hacer quiere los difuntos; la Hidalgo, ¹⁸ dice, es dama competente; la Francha, que es segunda muy decente; la Estremera, los príncipes remedia; Rita, ¹⁹ las santas en cualquier comedia; Francha, en hacer galanes está puesto; a músico, Guzmán viene dispuesto; Rivas, segundo; ²⁰ cuartas, Palomino; ²¹ su hermano ²² toma en quintas su destino; Laurel, a ángeles se aplica. Y por que haya de todo en la botica, Ángel porfía en que ha de hacer gallegos; y todos aturdidos, todos ciegos, tales manías llevan adelante.	50
OROZCO	Pues tú eres un pazguato y ignorante: muda parte también tú, como ellos; pues hoy las cosas van por los cabellos, porque los disparates más patentes tiene aplauso hoy de todas gentes.	55
LAUREL	¿Pues qué parte mejor vendrá a mi talla?	60
OROZCO	Ángel puedes hacer, amigo, ²³	65
		70

¹⁶ Probablemente Águeda de Ondarro, «hija ilegítima de la actriz y autora Juana María Ondarro y hermana de la actriz Rosa Ondarro [...] En 1712 representó cuartas damas en la compañía de su madre en Valencia. En 1721 representó segundas damas en la compañía de Juan Álvarez en Madrid. En 1726 [...] hacía primeras damas en Lisboa con Antonio Vela»; en 1727, estando en Granada como séptima dama de la compañía de Prudencio Zapata y Félix Ramírez para representar los autos sacramentales del Corpus Christi, el regidor del ayuntamiento obligó a que se la sustituyera por otra actriz (María Antonia de Chaves), dada su incapacidad para la música [DICAT].

¹⁷ Tal vez Francisca Narcisa, que ya en 1695 figura como sobresaliente en unas fiestas teatrales celebradas en Palacio a cargo de las compañías de Andrea de Salazar y Carlos Vallejo [DICAT].

¹⁸ María Hidalgo, «actriz de algún renombre», estuvo casada con Manuel Guerrero, a quien sucedió en la dirección del Teatro del Príncipe a su muerte; tuvieron una hija actriz, Rosalía Guerrero, que se especializó en papeles de graciosa. María Hidalgo murió en 1797, casi centenaria [Cotarelo, 1904: 342].

¹⁹ Tal vez Rita de la Rosa Ardara y Vela (hija de José [Antonio] de la Rosa y Ardara, y de Ángela Vela, o Labaña), quien en 1721 representaba quintas damas en la compañía de Juan Álvarez [DICAT].

²⁰ Podría ser José (Manuel) de Rivas, quien hacía papeles de vejete y en 1725 fue llevado a Lisboa, desde Madrid o Sigüenza, por la compañía de José Ferrer, codirigida por Antonio Vela. En 1726-1727 se trasladó a Lisboa desde Valencia para hacer de segundo gracioso.

²¹ Podría ser Francisca Palomino, hija del actor Francisco (Antonio) Palomino, apodado *Mátalo Todo* y cuyas actividades documentadas se fechan entre 1679-1702 [DICAT].

²² El hermano de Francisca, Antonio Palomino, alias *Perneras*, fue también actor [DICAT].

²³ Hay aquí alguna irregularidad textual que dejó este verso hipométrico y sin rima.



- que yo he de hacer demonios,
si Dios quiere.
- LAUREL Vamos allá, por lo que sucediere.
- LOS DOS Y si el patio a la idea no rehúsa,
hemos de hacer *Los niños de la Inclusa*.²⁴ 75
- Corrida la mutación de salón que hubiere en la Comedia, van saliendo todos; la señora Palomina, de barba; el señor Guerrero, de vejete; señor Franchó, de galán; señora Hidalgo, a la romana con plumas, flecha y arco; los señores Palominos, de mujeres, ridículos; Calle, de ángel; Estremera, de dama; señora Águeda, de peregrina; señor Ángel, de gallego; señora Rita y señora Francha, con mantos; y señor Guzmán, con guitarra.*
- GUERRERO Esto ha de ser así.
- FRANCHO Lo mismo digo.
- GASPAR Toda breve, por Dios, ha de ser higo.
- PALOMINA ¿Tijeretas conmigo? No en mis días.
- ÁGUEDA Bonitica soy yo para porfías.
- PALOMINA Vengan mis barbas.
- GASPAR Mis guitarras vengan. 80
- ÁGUEDA Por su graciosa aquí todos me tengan.
- GUERRERO Yo soy vejete, y sea como fuere.
- FRANCHA Yo soy segunda, y riña quien riñere.
- RITA Yo sobresalgo,²⁵ y salga como salga.
- CALLE Yo soy ángel, y valga lo que valga. 85
- LAUREL (*Sale de ángel.*) Yo también lo he de ser, vamos a ello.
- HIDALGO Yo con mis damas he de echar el sello²⁶.
- PALOMINO Yo hago las cuartas, o ha de haber zurrido²⁷.
- CRISTÓBAL Sobre lo que he de ser yo, quintas pido.
- VALLE Yo gracioso he de ser, guste o no guste. 90
- FRANCHO Digo, y este artificio,²⁸ y este fuste,²⁹
esta pierna, este talle, esta medida,
esta planta, este brío y compostura,
no es razón que se vea
fuera de botón gordo y de librea;³⁰ 95

²⁴ Hay un entremés con este título, obra del comediante y dramaturgo Francisco de Castro, *Farruco* († 1713). Se incluye *Los niños de la Inclusa* en el segundo volumen de su colección de piezas breves *Alegría cómica* (Zaragoza, 1702).

²⁵ *Sobresaliente*: 'la persona que está destinada para suplir la falta o ausencia de otro, como en los papeles de comedias' (*Autoridades*).

²⁶ *Echar el sello*: alcanza 'la última perfección de una cosa' (*Autoridades*).

²⁷ *Zurrido*: 'el sonido bronco, desapacible [...] en fuerza de algún aire introducido en los oídos [...] rumor indistinto que resulta de voces desentonadas que se pronuncian confusa y atropelladamente' (*Autoridades*).

²⁸ *Artificio*: 'el primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa' (*Autoridades*).

²⁹ *Fuste*: 'nervio, sustancia y entidad de alguna cosa' (*Autoridades*).



	pues no le falta a mi habilencia ³¹ ufana, para primer galán a pata llana, ³² más que tener en cabe y carambola ³³ sesenta navidades a la cola ³⁴ .	
PALOMINA	Hijo, dices muy bien, este es tu empleo. Dios me barbee como lo deseo.	100
GUERRERO	Y a mí me vejetea aquí, y en Flandes: no más galanes, ya chicos ni grandes.	
LAUREL	Pues amiguitos, vamos muestras dando de lo que a cada cual se va aplicando, y veremos si pega o si no pega.	105
ÁNGEL	Yo ya vestido estoy a la gallega.	
ÁGUEDA	Y yo con mi bordón y mi esclavina, porque quiero empezar de peregrina.	
CALLE	Que yo estoy un ángel, no lo dudo.	110
FRANCHO	Es verdad, sí señor, pero patudo; ³⁵ tú y yo a este bastidor ³⁶ nos retiremos.	
RITA		
Y FRANCHA	Y nosotras aquí nos recogemos hasta que llegue nuestra muestra a darse.	
GUERRERO	Ea, señores, vamos: sin turbarse.	115
FRANCHO	¿Y a quién muestra ha de darse, en tal porfía?	
PALOMINO	¿A quién, querido? A la mosquetería, que es a quien toda parte el gusto ajusta; que ella dirá si gusta o no gusta.	
GUZMÁN	Pues ustedes los dos están de gala,	120

³⁰ *Librea*: 'el vestuario uniforme que los reyes, grandes, títulos y caballeros dan respectivamente a sus guardias, pajes y a los criados de escalera abajo' (*Autoridades*).

³¹ *Habilencia* no se recoge en *Autoridades* ni en los diccionarios posteriores de la RAE, y en el *CORDE* sólo hay dos casos documentados: en 1758, en el *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla (donde el término actúa como sinónimo rústico de habilidad) y en una tonadilla escénica anónima de 1769, titulada *Los gitanos*. Sin embargo, la he localizado en algunas obras teatrales del siglo XVII, como *Nuestra señora de Atocha*, de Rojas Zorrilla (último verso de la primera jornada) o *Los alcaldes y La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina (I, v. 69).

³² *A pata llana*: 'llanamente, sin afectación' (*Autoridades*).

³³ *Cabe*: 'el golpe de lleno que en el juego de la argolla da una bola a otra, impelida de la pala con que se juega, de forma que llegue al remate del juego, con que se gana la raya. Llámase así porque, para ganar la raya, es condición que entre bola y bola haya de caber la pala' (*Autoridades*).

³⁴ *Navidad*: 'se toma asimismo por lo mismo que año, y se usa frecuentemente en plural para decir que uno tiene muchos años' (*Autoridades*). Es decir, que tiene sesenta *primaveras* a sus espaldas.

³⁵ *Ángel patudo*: 'expresión con que se nota al que muestra el genio apacible y dulce, y en la realidad es lo contrario. Dícese con alusión al diablo, a quien suelen llamar así' (*Autoridades*).

³⁶ *Bastidor*: 'el lienzo estirado y fijado sobre los palos o listones, y en especial se usa de esta voz en los teatros o coliseos donde se representan las comedias y óperas de música, para dar a entender las escenas y mutaciones pintadas' (*Autoridades*).



	[.....] ³⁷	
	hagan presto de damas y galanes.	
FRANCHO	Ya estoy picando los esparavanes, ³⁸	
	porque a dama de tales dameraías	
	se le pueden hacer galanerías.	125
HIDALGO	¿Y qué paso han de hacer nuestras personas?	
PALOMINA	El nuevo paso de <i>Las Amazonas</i> .	
HIDALGO	Usted duerme, y yo voy representando.	
FRANCHO	Pues vaya usted, que ya yo estoy roncando.	
HIDALGO	Bien se ha dispuesto, ya es tiempo	130
	de pescarla a este corito ³⁹	
	los dobloncejos que guarda	
	en su pobrete bolsillo.	
	Ya, encarceladas pesetas, ⁴⁰	
	os veréis al gusto mío	135
	empleadas en encajes,	
	cintas, guantes y abanicos.	
	Mas si bien reparo ahora,	
	cuando mis dedos aplico	
	a escudriñar faltriqueras	140
	y a registrar entresijos,	
	no es tan fácil cosa, no,	
	dejar su bolsa vacía,	
	porque a espacio (maña mía)	
	los bolsillos se cosió.	145
	Yo desgarró, pero no	
	desgarro, que en este empeño	
	despertará, y me despeño;	
	y en el garlito ⁴¹ pescada,	

³⁷ Falta aquí un verso para completar la rima. En los manuscritos de representación es habitual encontrarse con la subsanación de estos errores de transcripción en forma de añadidos marginales o interlineales; el hecho de que nadie advirtiera la ausencia de este verso puede ser un indicio de que, en efecto, el *Baile nuevo* no llegó a representarse.

³⁸ *Esparaván*: además de un ave de rapiña similar al gavilán, ‘se llama también cierto género de enfermedad, muy familiar en las bestias, cerca de las rodillas y corvas, que las entorpece y a veces las manca [...] hay dos especies, la una dicha garbanzuelo [...] y la otra es un tumor grande causado del mucho trabajo, o por dislocación o por contusión, y esta se llama propiamente esparaván’ (*Autoridades*).

³⁹ *Corito*: ‘nombre que se daba antiguamente a los montañeses y vizcaínos. Son varias las opiniones sobre el origen de esta palabra. Covarr. siente que viene del nombre griego *Corytus*, que significa aljaba o carcaj, porque llevaban un haz de dardos o lanzuelas arrojadizas dentro de ella. Otros pretenden sea nombre propio del dardo [...] lo más verisímil es que viene de la voz latina *corium*, que significa cuero, porque usaban de ellos, y se cubrían para su defensa. Hoy se les da este nombre a los asturianos por zumba y chanza’ (*Autoridades*).

⁴⁰ *Peseta*: el *Diccionario de Autoridades* la definía en 1737 como ‘la pieza que vale dos reales de plata de moneda provincial, formada en figura redonda. Es voz modernamente introducida’.



	seré yo una desgarrada;	150
	si aquí le desgarró el sueño,	
	si no saco unas tijeras,	
	en vano me determino.	
	Ea, manos a la obra:	
	los inconvenientes quito,	155
	aprieto el puño a los ojos,	
	las puntas buscan el hilo;	
	esto ha de ser, salga.	
FRANCHO	¿Quién?	
	¿Quién sonsacar ha querido	
	mis cuartos? Pero qué veo:	160
	detente, suspende el tiro,	
	¿por qué me apuntas al pecho?	
	[.....] ⁴²	
HIDALGO	Una maja soy.	
FRANCHO	¿También	
	en majos hemos caído?	
	Pues ¿por qué, mi sá ⁴³ María,	165
	cuya tijera ha podido	
	descoser en un instante	
	costuras de todo un siglo?	
	Pues ¿por qué a mis faltriqueras	
	esos garabatos vivos	170
	dan caza sin que yo cace	
	primero, según estilo?	
	¿Qué hay en mí que no merezca	
	estilo tan bien seguido?	
HIDALGO	Calla, Francho, ⁴⁴	
	no ensartes más desatinos;	175
	porque si yo, descosiendo,	
	remiendo tan mal zurcido,	
	dejé pendiente la hebra	
	de tan mal atado hilo,	
	fue intentar ver respuntados	180
	de tal hilván los puntillos.	
	Tonadilla, y Dios loado,	
	atención, mosqueteritos.	

⁴¹ *Garlito*: ‘especie de nasa a modo de orinal de vidrio, y en lo más estrecho de él se hace la red de unos lazos, que en entrando el pez no puede salir [...] metafóricamente significa celada, lazo o asechanza que se arma a alguno para molestarle y hacerle daño’ (*Autoridades*).

⁴² Aquí debería haber algún verso para completar la rima.

⁴³ La primera edición del diccionario académico donde se recoge *sá* como ‘contracción de señora’ es la de 1803.

⁴⁴ Hay una irregularidad métrica en este verso.



COPLA	Francho ya dirá, Madrid, con tan vieja novedad, que ha encontrado un majadero nuevo modo de majar. ⁴⁵	185
ESTRIBILLO	Ay, pobrecillo petimetrillo, ⁴⁶ dengue ⁴⁷ de plata; pues que te quiero, daca el dinero, pícaro, daca.	190
FRANCHO	(<i>Canta.</i>) Mosqueteros, cuidadito con reír y palmear, que la culpa de omisión ya es delito capital.	195
ESTRIBILLO	Ay, pobrecillo petimetrillo, dengue de plata; pues que te quiero, daca el dinero, pícaro, daca.	200
UNOS	¡Buena cosa!	
OTROS	Es un portento.	205
OTROS	Habilidades gallardas	
PALOMINA	(<i>Sale de barba.</i>) Atención, que yo me sigo, punto en boca, camaradas: cuando entré en estos corrales apenas tenía barba; y ahora, con Palomino, [.....] ⁴⁸ barbas tengo por la noche, barbas tengo a la mañana, barbas tengo en años, meses, días, horas y semanas. Otras que tengan más pelo bien puede ser que las haya, pero más barbas, ninguna:	210 215

⁴⁵ *majar*: ‘machacar o quebrantar alguna cosa, aplastándola y desmenuzándola [...] Metafóricamente vale molestar con pesadez imprudente, insistiendo con obstinación y necedad en alguna especie’ (*Autoridades*).

⁴⁶ *petimetre*: ‘el joven que cuida demasiadamente de su compostura y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras francesas, e introducida sin necesidad’ (*Autoridades*).

⁴⁷ *dengue*: ‘melindre mujeril que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males y a veces disgusto de lo que más se suele gustar. Es voz modernamente inventada’ (*Autoridades*, 1732). También, según recoge el primer diccionario académico, ‘cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres, tan estrecha que apenas cubre la media espalda, pero muy larga de puntas’.

⁴⁸ Falta aquí un verso que complete la rima.



	que estoy sumergida en barbas;	220
	barbaridades me enojan,	
	barbaridades me amansan,	
	barbaridades me muelen,	
	barbaridades me majan.	
	Mi tierra fue La Barbuda; ⁴⁹	225
	mis comidas, las barbadas⁵⁰;	
	y en siendo peces, son barbos⁵¹;	
	por mi estrella barbeada	
	barbas,⁵² como barbas, visto,	
	pero bien acepilladas.	230
	Mas paciencia, y barajar;	
	que estando suerte echada,	
	si para mí no las tienes,	
	hijo, ¿para quién las guardas?	
TODOS	¡Viva, viva!	
PALOMINA	Sí, por cierto,	235
	otra cosa no faltaba	
	sino que a mí me faltasen	
	manejos para las barbas.	
FRANCHA	Frasquita, baja los ojos,	
	que vas desembarazada ⁵³	240
	y no es moda en las doncellas.	
RITA	Yo, señora, miro nada,	
	los ojos llevo en los hombres.	
GUERRERO	(Sale de vejete.) Señor Medrano, la, la, la;	
	mas no quiero dar muestra en verso cano,	245
	el pésame dejemos de Medrano. ⁵⁴	
	Madres que tenéis hijas, azotadlas,	
	y bajo de cien llaves encerradlas;	
	que si os dejáis llevar de sus novelas,	
	cuando no lo penséis seréis abuelas;	250
	no las dejéis hablar con los moritos,	
	que no son ésas juntas de angelitos;	
	que en concurrencias tales	
	no se estudian virtudes cardinales;	

⁴⁹ La isla de La Barbuda actualmente forma parte del estado de Antigua, descubierta por Colón en 1493.

⁵⁰ *barbada*: 'pez que tiene la piel lisa y sin escamas, del tamaño de una tercia, la carne blanca, y tan buena como la trucha' (*Autoridades*).

⁵¹ *barbo*: 'pescado bien conocido. Críase en los ríos y en la mar' (*Autoridades*).

⁵² El manuscrito dice «varbas», a diferencia de todas las demás concurrencias del término, pero no se documenta en esta forma.

⁵³ *Desembarazar*: 'quitar el impedimento y embarazo a alguna cosa, dejarla libre y desocupada' (*Autoridades*).

⁵⁴ *El pésame de Medrano* es otro entremés de Francisco Antonio de Castro incluido, como el de *Los niños de la Inclusa* antes comentado, en su *Alegría cómica*.



	y entre ellos y ellas, dándonos de codo, andan mundo, demonio, carne y todo. Hablando de estas cosas me enternezco; digo, digo va bien, ¿qué tal parezco?	255
TODOS	Cosa muy grande.	
GUERRERO	Estenme más atentos, que a hacer voy a Chichón Gil de Barrientos. ⁵⁵	260
FRANCHO	No es menester, que ya está conocida la habilidad de usted.	
GASPAR	Digo se olvidan, señoras, que no hay puesto tono alguno; vamos prestico, pasaremos uno.	
PALOMINO	Yo que hago cuartas damas, es preciso darme tiple segundo ⁵⁶ .	265
GASPAR	(A Águeda.) A usted le aviso que el primero le toca.	
ÁGUEDA	Soy contenta.	
CRISTÓBAL	Yo hago quintas, y el alto ⁵⁷ a buena cuenta.	
FRANCHO	Que cante la graciosa algo primero.	
ÁGUEDA	Pues haga usted de cuenta que no quiero; después de todos, buena mencalada, ⁵⁸ mi área de peregrina está guardada para cantarla donde yo quisiere, cuando me dé la gana y pareciere, que ahora no es mi gusto es cierta cosa, y éstas son amplitudes de graciosa.	270 275
TODOS	Ea, pues, vaya el tono.	
RIVAS Y		
ESTREMER	Es excusado, que vamos a dar muestra en el tablado.	
RIVAS	Violante mía, los brazos me da.	
ESTREMER	Y en ellos, don Félix...	280

⁵⁵ Gracioso de la comedia de Moreto *De fuera vendrá quien de casa nos echará*: «¡A mí me llama alcahuete / que soy Chichón de Barrientos, / de Gil de Barrientos hijo, / de Laín Laínez nieto, / bisnieto de Sancho Sánchez, / y chozno de Méndez Mendo!» (vv. 1764-1769). En la web del proyecto *Moretianos* se reseña el éxito de esta poco conocida comedia moretiana en la época que nos ocupa: «Si dejamos a un lado el éxito indiscutible de *El desdén, con el desdén*, con 112 representaciones durante el siglo XVIII, cifra superior, por tanto, a las 66 puestas en escena de *La dama duende* de Calderón en el mismo periodo, vemos que se representaron con continuidad comedias que hoy nos resultan prácticamente desconocidas, como *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, con 59 representaciones en el Madrid del XVIII» (www.moretianos.com, «Moreto en los teatros», consultado el 12-10-2012).

⁵⁶ *Tiple*: 'la persona que tiene este tono de voz sutil, alta y aguda' (*Autoridades*).

⁵⁷ *Alto*: 'en la Música es la voz cuyo tono está una octava arriba sobre el bajo' (*Autoridades*).

⁵⁸ Esta palabra parece leerse en el manuscrito con bastante claridad, aunque no he podido encontrar su significado.



HIDALGO	¿Cómo? ¿Qué es eso? ¿En mis damas otra ninguna meterse?	
	Llega, Isabel, esa luz.	
ÁGUEDA	Otra vez a leerle vuelves.	
RIVAS	Prima Violante.	
HIDALGO	(A <i>Francho</i> .) Repara que nada que temer tienes de mí.	285
FRANCHO	Ya se ve que tú la que han nombrado no eres.	
PALOMINA	Leonor, Violante, hijas mías.	
HIDALGO Y		
ÁGUEDA	¿Ahora con eso vienes?	290
RIVAS	Quién viere puesto en un baile tanto disparate y viere...	
MÚSICA	Ojos eran fugitivos de un pardo escollo dos fuentes.	
LAUREL	Jesús, qué tropelía tan tremenda, en este desbarato ⁵⁹ no hay enmienda; señores, por Dios, vean que están locos.	295
PALOMINA Y		
GUERRERO	Nunca usted se sabrá limpiar los mocos.	
LAUREL	Pues si es habilidad el enlocarse, allá va mi locura a acreditarse.	300
RIVAS	Yace en la fértil Castilla...	
RITA	Ninguna ha de ser primera, invicto Alexandro a cuyo... ⁶⁰	
FRANC ^{CA}	Después, bellísima Elena...	
RIVAS	Mi padre, pues otro ignoro... ⁶¹	305
FRANCHO	Era la estación primera...	
RIVAS	Ya sabes cómo en Urgel... ⁶²	
ÁNGEL	Votu a mecu, e votu a meca, que no hay gallegos en cuanto en el mundo galleguean, en cuanto se alza y se baja, se resfría y se calienta, como yo, y es muy mal hecho tener tal gracia encubierta en aquesta compañía	310 315

⁵⁹ *desbarato*: desbarate, ‘despropósito, desatino o cosa fuera de razón’ (*Autoridades*).

⁶⁰ Verso con el que comienza el monólogo de Campaspe en *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón.

⁶¹ Verso con el que comienza el monólogo de Filipo en *El negro más prodigioso*, de Juan Bautista Diamante.

⁶² Verso con el que comienza el monólogo de Carlos, conde de Urgel, en *El desdén, con el desdén*, de Moreto.



	cuando fuera y dentro de ella soy la habilencia mayor para la gaita gallega e por todo el calendario.	
TODOS	No, no más Ángel, espera.	320
UNOS	(<i>Salen.</i>) Y nosotros no queremos hacer ya las partes medias sino partir por entero.	
UNO	Y falta mi cantaleta, ⁶³ que a dar muestra de gracioso voy.	325
HIDALGO	Muy mala gracia es esa, que están ya todos cansados de gracias tan majaderas.	
PALOMINA	Sí, señora; y pues rodando de nuestra tanda la rueda, los machos han de ser machos, como las mujeres hembras, volviéndome a hacer mis damas en el papel de Cristerna de <i>Afectos de odio y amor</i> ⁶⁴	330
	dice Calderón, se queda el mundo como estaba, pasemos por tu sentencia y vuelva a ser cada uno lo mismo que antes se era.	335
GUERRERO Y		340
GASPAR	Muy bien dicho.	
HIDALGO Y		
FRANCHO	Y mejor hecho.	
TODOS	Sea muy enhorabuena.	
DAMAS	Pues vaya de baile.	
HOMBRES	Vaya.	
RITA	Con la tonadilla nueva.	
FRANCHO	Baile al principio y al fin.	345
HIDALGO	Sí, señor, que en esta era los circulares ingenios acaban por donde empiezan.	
RITA	(<i>Canta.</i>) Perdonad, mosqueteritos, que si el baile no pegó, será la ternera, cabra, sardina será el salmón:	350

⁶³ *Cantaleta*: ‘el ruido que se forma cantando y metiendo bulla desordenada con algunos instrumentos desconcertados, lo cual se hace para dar chasco y burlarse de alguno, haciéndosele a su puerta o ventana de noche’ (*Autoridades*).

⁶⁴ La protagonista de la comedia calderoniana así titulada era un trasunto de la reina Cristina de Suecia.



	ay, pobrecillo, & ^a .	
HIDALGO	(Canta.) Bien podrá cualquier poeta, por gusto de su primor, hacer mejores cuajados⁶⁵: mejor picadillo, no⁶⁶.	355
FRANCHO	(Canta.) No se puede dar un baile sin reparo ni objeción, que una vana y dos vacías, todos bailamos a un son.	360
FRANCHA	No podrá ningún ingenio plantar en su colación ensalada de más hierbas que la que aquí se embutió.	365
SEN ^a . RITA	Patio mío, ésta es primicia de un forastero escritor, que continuara el servirte si logra tu acepetación. [sic]	
TODAS	Perdona, Madrid querido, de tanto yerro el error, y no encuentre un descariño el que pretende un favor.	370
ESTRIBILLO	Ay, pobrecillo petimetrillo, dengue de plata; pues que te quiero, daca el dinero, pícaro, daca. Ce, ⁶⁷ ce, ce.	375
		380
	Fin	

⁶⁵ *cuajado*: ‘el hígado despensero y autor de toda la sangre, en su color y sustancia, porque no parece sino sangre *cuajada*’; *cuajada*, ‘la leche condensada con artificio’ (*Autoridades*).

⁶⁶ *picadillo*: ‘cierto género de guisado que se ejecuta picando la carne cruda con tocino, verduras y ajos, después de lo cual se cuece y sazona con especias y huevos batidos’ (*Autoridades*).

⁶⁷ *ce*: ‘voz con que se advierte o manda a otro que calle, a que se suele añadir la señal de poner el dedo en la boca’ (*Autoridades*).



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El arte escénico en el siglo XVIII» en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 1473-1517.
- ARELLANO, Ignacio, «La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo» en Ignacio Arellano, ed., *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, 55-66.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904 [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997]
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, «A censor on Stage: Cañizares and Magic Plays», en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 2006, vol. 29, núm. 1, 55-67.



Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo XVIII*

María Jesús García Garrosa
Universidad de Valladolid
mjesus@fyl.uva.es

Palabras clave:

Censura, teatro, traducción, siglo XVIII, neoclasicismo.

Resumen:

Estudio de informes de censura de obras dramáticas traducidas en España entre 1713-1764. En su mayoría son “Aprobaciones” para la concesión de la licencia de impresión realizadas por académicos y eruditos que ofrecen interesantes reflexiones sobre el arte de la traducción y sobre diversos aspectos del género teatral. Sus informes constituyen una valiosa aportación teórica tanto al discurso sobre la traducción que empieza a configurarse en España en estas décadas como al debate sobre la renovación clasicista de la dramaturgia nacional en los años 50-60.

Censorship and the translation of plays in Spain in the first half of the 18th century

Key Words:

Censorship, Drama, Translation, 18 th century, Neoclassicism.

Abstract:

The article analyzes censors' reports on plays translated in Spain between 1713 and 1764, most of which are formal approval documents related to the granting of permissions to print, drawn up by academicians and other intellectuals. The documents supply interesting reflections on the art of translation and other aspects of theatrical texts. As such they constitute valuable theoretical source material, not only for the debates on translation which took place in Spain during these decades, but also for the controversies concerning the neoclassical renewal of dramatic practices in the decades 1750 and 1760.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII [1ª mitad]» (FFI2009-09076/FILO).

Entre las nuevas prácticas que van imponiéndose en la dramaturgia española durante el siglo XVIII está la presencia creciente de obras traducidas, un hecho que, para el historiador de la censura teatral en España durante este periodo, abre nuevas líneas de investigación centradas en un factor añadido en la apreciación de los censores: su consideración de la versión como un nuevo elemento de valoración de las obras, tanto desde el punto de vista estético como, sobre todo, desde la perspectiva del ideario y de los argumentos que obras venidas de fuera podían difundir en España

La presencia y significado de los textos teatrales traducidos no puede valorarse igual en todas las décadas de la centuria; por un lado, hubo traducciones populares, destinadas a surtir a las compañías de un repertorio del gusto del público, especialmente a finales del siglo, y por otro hubo traducciones selectas destinadas al auditorio cortesano de los teatros regios. Sin embargo, recorre todo el XVIII una línea de actividad traductora emprendida por quienes consideraban que el teatro extranjero era un vivero del que extraer modelos para la reforma teatral de corte neoclásico y la restauración del «buen gusto», unas traducciones ligadas pues de uno u otro modo a los diferentes proyectos de reforma. Lógicamente, la manera en que la censura reaccionó a esta amplísima producción foránea también fue diversa, y evolucionó en la misma línea en que lo hicieron las propias prácticas censorias y la legislación correspondiente, al igual que cambiaron las personas a quienes se encomendaba esa labor, sus filiaciones estéticas y morales, y su cercanía al poder político o al religioso. Es cierto que en no pocos casos el censor ignoraba que estaba juzgando una obra vertida de una lengua extranjera, pero el marbete de «obra traducida» marcaba unas pautas específicas en su enjuiciamiento; una de ellas será el objeto de estas páginas.

La creciente práctica traductora emprendida en la España del setecientos, que se extendió a todos los campos de la cultura, las bellas letras, la ciencia y el pensamiento¹, fue generando en paralelo una reflexión

¹ Puede leerse un panorama general de la actividad traductora durante el siglo XVIII en Lafarga, 2004; el casi millar de entradas de los catálogos de traducciones en los diferentes



y un discurso teóricos, que ya contaba con reconocidos antecedentes clásicos, pero que se reavivó en toda Europa durante el siglo XVIII. La reflexión general sobre el arte de la traducción, que abordaba los grandes temas de la traslación lingüística (fidelidad / libertad, etc.), fue acompañada de consideraciones más específicas, en el terreno literario, sobre las dificultades de la versión en los diferentes ámbitos temáticos o genéricos [García Garrosa & Lafarga, 2004].

Parte de ese discurso lo elaboraron los propios traductores, los que se enfrentaban en su práctica a las dificultades o retos inherentes a su oficio, pero también fue muy notoria la reflexión que llegaron a hacer quienes debían juzgar la idoneidad de lo que se pretendía dar a la prensa o a la escena, es decir, los censores. A medida que avanzaba el siglo y se acentuaba el rigor con que los jueces encargados por el gobierno revisaban los textos, haciendo cada vez más hincapié en los aspectos estéticos, las referencias a la labor del traductor fueron ganando espacio en sus informes, de modo que puede rastrearse en esos escritos una aportación al discurso teórico dieciochesco sobre la traducción. El objetivo de este trabajo es preguntarse si un capítulo de ese discurso se escribió en las censuras de obras teatrales en la primera mitad del siglo XVIII².

La producción dramática que se traslada al español durante las primeras décadas de la centuria es mucho menor en cantidad y en variedad que la que se dará en el último tercio del siglo [Lafarga, 1997]. Desde la que se considera la primera traducción dieciochesca, *Cinna* (1713), hasta las versiones que se emprenden a mediados de la década de los sesenta en el

géneros en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* [Lafarga, 1997] puede dar cuenta de la importancia del caudal dramático traducido al español.

² Entiéndase el marco temporal en un sentido laxo. La historia de la traducción teatral en España en el siglo XVIII tiene un punto de inflexión en los años centrales de la década de los sesenta, cuando coinciden situaciones que suponen el despegue sistemático y creciente de traducciones en todos los géneros, incluidas las nuevas modalidades teatrales: medidas como la supresión de los autos y las comedias de santos, que implica la necesidad de aumentar el repertorio, para lo que se acude a traducciones, o el recurso también a las traducciones que alentaron las políticas del marqués de Grimaldi y el conde de Aranda con el fin de introducir modelos de corte neoclásico que contribuyeran a la reforma del teatro español [McClelland, 1970]. Este estudio abarca, pues, un arco cronológico de medio siglo, desde 1713 a 1764



marco de la llamada «Reforma de Aranda», se traduce del francés a los grandes autores del XVII (Corneille, Racine y Molière), y del italiano llegan el teatro musical de Metastasio, y en los sesenta, las primeras traducciones de Goldoni³. Pocas fueron trasladadas en estos años para ser representadas en los teatros públicos: las numerosas traducciones de óperas basadas en libretos de Metastasio estaban mayoritariamente destinadas a los teatros reales y las tragedias francesas dieron lugar a traducciones «experimentales» destinadas a la imprenta y a la circulación en ámbitos eruditos.

Esta circunstancia determina en gran medida la intervención de los censores. Las solicitudes de licencia de impresión muestran en muchos casos una rápida revisión del texto, cuyas aprobaciones se despachan de manera expeditiva sin más detalles que la fórmula convencional de que la obra no contiene cosa alguna contraria a la religión, las buenas costumbres y las regalías⁴. Y si hay alguna objeción, tampoco los censores pecan de rigurosos, como Miguel Pérez Pastor, que en junio de 1757 informa sobre *El valiente Eneas*, traducción de Metastasio por José Ibáñez y Gassía, en estos términos:

me parece no contiene expresión opuesta a nuestra religión, buenas costumbres y regalías de S.M., y siendo esto lo que tiene bueno, pueden permitírsele muchos defectos, con que está forzada, que el público poco escrupuloso le perdonará fácilmente. [AHN, Consejos 50653]⁵.

³ Puede leerse una interesante revisión de esta producción en Étienvre, 2006: 98-109. Y un estudio más amplio de cada uno de los géneros y autores en los diferentes capítulos de *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* [Lafarga, 1997].

⁴ Es el caso, por citar algunos ejemplos de expedientes revisados, de las censuras de *La más heroica amistad y el amor más verdadero* [AHN, Consejos 55641; censura de Juan Francisco Preciado] o *Cómo se engañan los celos* [AHN, Consejos 55645; censura de Fray Juan de la Concepción], textos de Metastasio traducidos respectivamente por Manuel Guerrero en 1745 y Manuel Daniel Delgado en 1749.

⁵ Se refiere quizá el censor a la pareja de graciosos, introducidos por el traductor, y a sus «intervenciones salaces y en algunos casos hasta irreverentes» [Garelli, 1997: 137]. En todos los textos citados, tanto manuscritos como impresos, actualizo ortografía, acentuación y puntuación.



Hay incluso censor que, tras dudar de la licitud de una representación de esta índole, se inclina por permitir su impresión atendiendo a los beneficios que causará en el ánimo del lector:

Y como la del *Demofonte* [...] se haya de ejecutar en el Nuevo Coliseo, con lo armonioso de la música, que recrea el ánimo y corazón humano [...], siendo este el fin de todo lícito entretenimiento, que también puede conseguirse en leerla, me parece se puede dar licencia para que se imprima. [*El Demofonte*, 1738: 12]⁶.

El propio género de la mayoría de las obras traducidas es también determinante en la escasa intervención de los censores: son casi todas tragedias u óperas, es decir, obras de géneros nobles, poco susceptibles de contener ideas o actitudes peligrosas, como las comedias hagiográficas, las de magia, o las de bandoleros, los géneros populares por excelencia, donde había que estar más vigilantes con lo que atañía a la religión, la política y la justicia, etc.⁷. Con sus temas mitológicos o sus personajes históricos, alejadas de toda conexión con la religión católica, tampoco podían incurrir estas obras en impropiedades con arreglo a la Historia Sagrada, o inducir a la piedad popular a caer en supersticiones o falsas creencias⁸. Era, además, un riesgo poco probable, por tratarse generalmente de obras que se ejecutaban ante un público selecto (la corte, el mismo rey, los salones de la nobleza), no un público ignorante ante el que había que redoblar la vigilancia para que no se colaran ideas peligrosas o que pudiera malinterpretar o no entender.

⁶ Censura de Alfonso Gabriel Pingarrón de 16 de mayo de 1738 a *El Demofonte*, drama en música que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral en este año de 1738, Madrid, s.i., 1738. El traductor de esta ópera con libreto de Metastasio es José Poma. Sobre el problema de la licitud moral del teatro, al que alude el censor en su informe, véase Cotarelo, 1997.

⁷ Por lo que se refiere a las versiones de Metastasio, Patrizia Garelli [1997: 136] señala que «Desde el punto de vista político, las adaptaciones ofrecen un incondicional apoyo a la monarquía absoluta», por lo que no hay que esperar reparos de la censura en este sentido. Lo mismo puede decirse de las traducciones de tragedias francesas [Sala Valldaura, 2005: 165-191].

⁸ Eran los principales peligros que la censura inquisitorial vio en las obras que prohibió [Río Barredo, 1986].



Una prueba del escaso peligro de estas obras, o del escaso celo que los censores pusieron en revisarlas, es que no he encontrado ninguna obra traducida cuya ejecución en los teatros fuera prohibida ni a la que se denegara la licencia de impresión en los sesenta primeros años del siglo XVIII⁹. Tampoco la Inquisición actuó sobre obras traducidas hasta la última década del siglo [Río Barredo, 1986]¹⁰, aunque algunos traductores ya tuvieron sus roces con el Santo Oficio antes, como Bernardo de Iriarte por su traducción de *Tancrède* de Voltaire en 1765 [Cotarelo, 2006: 96].

Lo expuesto hasta aquí confirma que, para la historia de la censura dramática en España en la primera mitad del siglo XVIII, el interés principal de los informes de aprobación a obras traducidas parece radicar en la traducción misma, esto es, en la ocasión que da a quienes los emiten para pronunciarse sobre la labor del traductor y en iniciar una reflexión sobre el arte de la traducción que las siguientes décadas del siglo desarrollarán con mayor prolijidad.

En este sentido, las expectativas no defraudan. Hay un número significativo de informes que muestran lo temprano de esta teorización en el campo del teatro y que confirman que la teoría y la práctica de la traducción caminaron casi siempre en paralelo. No parece ajeno a este hecho el que casi todas estas reflexiones acompañen a esas traslaciones que he denominado «experimentales», a esos primeros intentos de ensayar fórmulas dramáticas ajenas a la tradición española (en especial la tragedia clasicista) que pocos años después nuevas traducciones convertirían «oficialmente» en modelos. Tampoco parece casual el que quienes dejaron espacio en sus censuras para exponer sus ideas sobre el oficio del traductor fueran, como veremos, académicos, bibliotecarios reales, escritores reputados y eruditos en otras

⁹ También lo señalaba Antonio Roldán: «no conozco comedia cuyo permiso de impresión haya sido denegado» [1998: 120].

¹⁰ Entre otras fue prohibida la comedia *La Dama doctora, o la Teología caída en la rueca*, traducida e impresa en los años cincuenta por Manuel de Iparraguirre: *Comedia famosa, intitulada: La dama doctora, o la Theologia cayda en la rueca, traducida del Idioma Frances en Castellano*, Aviñón, Francisco Girardo, s.f. El original francés es de G.-H. Bougeant.



disciplinas, traductores ellos mismos en algunos casos, y buenos conocedores de los textos fundacionales de la traductología.

Se trata de censuras previas realizadas para la concesión de la licencia de impresión, en obras que, salvo en un caso, no llegaron a representarse en teatros públicos, pues no era ese el destino que sus traductores les dieron. Hay una versión de Metastasio, pero todas las demás lo son de tragedias y comedias francesas, lo que también subraya hasta qué punto, ya desde las primeras décadas del siglo, el discurso traductor estuvo ligado en España al origen mayoritario de las obras que se vertían [García Garrosa & Lafarga, 2004: 13-20]. Digamos, en fin, que, por tratarse de traducciones fieles, en estos informes de censura no hay objeciones a la versión en sí misma, ni defectos lingüísticos notorios que el censor detalle y repruebe, como sucedería en las censuras de finales del siglo a traducciones hechas con menos cuidado y menos arte¹¹. No faltan, en cambio, interesantes reflexiones sobre el teatro en general que son muy indicativas de los aires de renovación que soplan en la dramaturgia hispana en el medio siglo.

* * * * *

Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan, que llegaría a ser académico de la Historia y de la Lengua, tradujo la tragedia *Cinna*, de Corneille, que se imprimió por primera vez en 1713. La obra no se representó, pero de su éxito de lectura parece dar cuenta la reimpresión de 1731¹². Realiza la censura Juan de Ferreras, uno de los fundadores de la Real Academia Española y bibliotecario real, además de autor de una importante *Historia de España* en dieciséis volúmenes. Su informe es breve:

De orden de V.S.I. he visto la tragedia de *Cinna*, que escribió en metro francés Pedro Corneille, traducida en verso español, y con tanta alma, que si pudiera ser verisímil la metempsícosis de los antiguos errados filósofos, se pudiera creer que la del autor y del traductor era la misma; pues en los

¹¹ Véanse por ejemplo las censuras de Santos Díez González [Ebersole, 1982].

¹² *Cinna. Tragedia de P. Cornellio, traducida del idioma frances en castellano*, (s.l., s.i., s.a.). Es reimpresión de la obra, con licencia del Consejo de 14 de julio de 1731, pero que lleva la censura originaria de Juan de Ferreras de 1713.



conceptos, y sus expresiones, tienen la misma viveza el original y la traducción; sin ponderar la felicidad del traductor en haber hallado en el metro la expresión y viveza que apenas se puede hallar en la traducción de la prosa. Por lo cual, y porque nada contiene contra las buenas costumbres, y el estado, la juzgo digna de la licencia que solicita, para que vea la pública luz. Así lo siento, salvo etc. Madrid, y febrero 20 de 1713 años. [Cinna, s.a.: sin paginar]

Aunque en estos años el tono de los censores propendía al elogio, no hay que desdeñar la apreciación de Ferreras¹³. Paul Mérimée, que ha estudiado la traducción del Marqués de San Juan [1983: 233-237 y 250-256], explica alguna de las dificultades en esta obra de Corneille, y cómo Pizarro Piccolomini supo sortear los escollos en su versión, hasta el punto de considerar que la primera de las traducciones de tragedias francesas realizadas en España en el siglo XVIII «devait rester l'une des meilleures» [237]. Los elogios del censor, pues, aunque vagos y un tanto altisonantes, no eran mera retórica; Ferreras pone ya el acento en uno de los pilares de la traductología, según el cual es un gran mérito conseguir mantener la fuerza y viveza del original, a pesar de las especiales dificultades que la traducción en verso entraña en este sentido¹⁴. Volveremos –volverán los censores– sobre estos aspectos esenciales.

En el momento de mayor auge del teatro musical con obras italianas, el actor Vicente Camacho da a la imprenta una de las innumerables versiones del libreto de una ópera de Metastasio, *Por amor y por lealtad*, y

¹³ De esta propensión al elogio en las censuras de obras que iban a imprimirse dan cuenta algunos escritos del juez de Imprentas José Curiel en los años sesenta, que achaca esta actitud a que las censuras se remitían a «aquellos censores que proponía el autor de la obra, que siendo unas veces amigos y otras pagados por el autor sólo se ocupaban en dilatarse en alabanzas desmesuradas de las mismas» [cit. por Rumeu de Armas, 1940: 32]. A lo largo de este trabajo comprobaremos la veracidad de esta afirmación, al revisar censuras realizadas por amigos o personas muy cercanas a los traductores de las obras.

¹⁴ De cada una de las apreciaciones de los censores de las obras analizadas en relación con los puntos esenciales de la teoría de la traducción en el siglo XVIII pueden encontrarse numerosos ejemplos ilustrativos en la «Antología» de textos incluida en *El discurso sobre la traducción en España en el siglo XVIII* [García Garrosa & Lafarga, 2004: 93-396], a cuyo «Estudio Preliminar» [1-91] remito para una consulta más detallada sobre las cuestiones teóricas. Sobre el aspecto comentado por Ferreras, véanse especialmente las pp. 6-12 y 23-26.



*Demetrio en Siria*¹⁵. De las censuras se encargan Fray Francisco de Béjar y Antonio Téllez de Acevedo. A éste, como autor dramático que era, parece interesarle más el que Vicente Camacho sea el autor de esta traducción, pues, considera –siguiendo a Cicerón– que nadie puede representar mejor las obras que sus propios creadores, pero en su «Aprobación» hay unas líneas dedicadas a encarecer los méritos de la traducción.

[...] atendiendo a cada una de las circunstancias que constituyen el todo de la obra, por lo ajustada a la historia que expone, por el sonoro y puntual estilo que la enlaza, y por el aire con que salva el argumento, que de nuevo la publica, debería el primer historiador darle a este ingenio repetidas gracias, por las que de nuevo le añade a su tarea, para adecuarla al mejor gusto, y más clara inteligencia de todos. [...] Salga pues a la pública luz este trabajo para que la historia antigua recobre a mejor viso su realce, y este nuevo interés que la afianza ceda en gloria del autor que la traduce. Madrid y enero 17 de 1736 años. [*Por amor y por lealtad*, 1736: s.p.]¹⁶.

Esta idea de que el traductor, como re-creador de la obra ajena, merece compartir su gloria con el autor original enlaza con otro de los puntos centrales del discurso traductor en todas las épocas: el de la dificultad que entraña la traducción, superior incluso, a juicio de muchos, a la de la creación misma. Es, justamente, el concepto que expone Francisco de Béjar en este pasaje de su censura:

Pedro Metastasio inventó esta ópera al estilo y con el idioma de Italia, pero Camacho la ha dispuesto de suerte que verdaderamente la ha hecho suya, siendo así que le pareció a Angelo Policiano más ardua empresa la de traducir que la de componer, porque se entorpece la mano de los más diestros intérpretes cuando tienen que seguir la línea que hallan señalada y precisa. [...] Madrid a 14 de enero de 1736. [*Por amor y por lealtad*, 1736: s.p.]

¹⁵ *Por amor, y por lealtad, y Demetrio en Syria. Drama para representar en musica (en el Theatro del Corral de la Cruz) la Compañía de Manuel de San Miguel. Compuesta por Vicente Camacho*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1736. La obra se estrenó el 31 de enero de 1736 [Andioc & Coulon, 2008: 185, 827].

¹⁶ Dos años después Juan Agramunt y Toledo realiza una nueva traducción de la misma ópera, *El Demetrio, Drama en musica que se ha de representar en el nuevo Teatro de los Caños del Peral en Carnestolendas, de este año de 1738*, Madrid, s.i., 1738, y el propio Téllez de Acevedo es encargado de su revisión, pero en esta ocasión su censura se limita a aprobarla con la fórmula de rigor, sin hacer valoración alguna sobre la traducción [AHN, Consejos 50633]. Con esta obra se inauguró el Teatro de los Caños del Peral, donde también se representó *El Demoofonte*, antes citado [Cotarelo, 2004: 88-89].



El censor remite al *Prefacio ad Herodiam*¹⁷, del humanista Angelo Poliziano, para respaldar una idea que se remonta a uno de los padres de la teoría de la traducción, San Jerónimo: la de que es más difícil traducir que componer, y que el traductor pierde la libertad al tener que seguir el camino trazado por otro¹⁸.

Sobre esta idea esencial de la dificultad de escribir «atado a ajeno concepto» tratará de nuevo en 1764 Manuel Vicente Aramburu de la Cruz, abogado de los Reales Consejos y académico de la Historia, en su censura de la traducción del *Británico* de Racine por Tomás Sebastián y Latre¹⁹. El largo texto de su «Aprobación» contiene una interesante reflexión sobre el sentido de las reglas y la aplicación de la preceptiva aristotélica a la composición de comedias y tragedias, inducida sobre todo por su descubrimiento de las *Tablas Poéticas* de Cascales y su conocimiento de *La Poética* de Luzán, que le convencen de la pertinencia de las reglas y le llevan a una revisión del teatro clásico español. Pero nos interesa aquí destacar sus consideraciones sobre la traducción:

Resuelto ya esto, y pasando desde el prólogo a la traducción de la tragedia, digo que en ella demuestra el autor estar bien comprendido de sus reglas (que son difíciles en la práctica), pues observa en las locuciones de todos los interlocutores de la tragedia una tan natural energía que más parece ser el original que la traducción.

Al mismo tiempo hace ver el autor la afluencia y felicidad con que posee la poesía española, pues en una obra tan dilatada y usándola atado a ajeno concepto, que es lo que más ejercita a los traductores, sabe hacer parecer que no es ajeno, sino muy propio, y esto con tal primor que los que habemos visto el original hallamos sus discursos muy mejorados y enriquecidos.

Ello puede tener el autor la satisfacción de que en su línea, a lo que yo comprendo, ha hecho una obra perfecta. [...] Zaragoza, y marzo a 16 de 1764. [*Británico*, 1764: s.p.]

¹⁷ Se refiere a *Herodiani Historiae de Imperio post Marcum* (1493).

¹⁸ Los traductores supieron aprovechar bien las afirmaciones de estas y otras autoridades para encarecer el sacrificio del numen propio al del autor original a que les obligaba la práctica de una buena traducción. Ni que decir tiene que también sacaron buen partido de la afirmación de que traducir bien era más difícil que componer [García Garrosa & Lafarga, 2004: 52-54].

¹⁹ *Británico. Tragedia. De Mr. Racine. Traducida en prosa castellana por Don Saturio Iguen, y puesta en verso por Don Thomas Sebastian, y Latre, Zaragoza, Francisco Moreno, 1764.*



Medio siglo después de la censura de *Cinna*, Aramburu de la Cruz parece volver a la idea de la metempsícosis de las almas que expuso Juan de Ferreras para explicar esa capacidad del buen traductor de identificar su estilo al del autor original hasta el punto de confundirse. De nuevo el tono de esta censura no debe hacernos olvidar que el elogio supone una forma de exposición de las «reglas» de la buena traducción²⁰.

En los años en que la reforma neoclásica toma impulso en la Academia del Buen Gusto y en los escritos de Agustín de Montiano (sus *Discursos sobre las tragedias españolas* y sus dos tragedias originales, *Virginia* y *Ataúlfo*, de 1750 y 1753), el académico Juan de Trigueros, bajo el anagrama de Saturio Iguen, ofrece su traducción de *Británico* con la que se proponía «dar a conocer el genio trágico de Racine»²¹, un modelo que debía coadyuvar a esa reforma desde este momento y en las décadas siguientes. La traducción está hecha en prosa, una circunstancia que Trigueros justifica en un extenso prólogo con argumentos poéticos e histórico-literarios, y que nos interesa en este estudio por cuanto incide en otro de los debates medulares de la teoría dieciochesca de la traducción: ¿las obras en verso deben traducirse en verso o en prosa?²². La opinión de Trigueros es clara:

Conozco que la traducción en verso, hecha por mano hábil, conserva mejor la valentía y hermosura del original. [...] Pero no por esto creo culpable la traducción de verso en prosa, principalmente en la poesía dramática: lo que pierda de valentía y hermosura puede ganarlo en fidelidad y verosimilitud. [*Británico*, 1752: II-III]

La opción de Juan de Trigueros y la alternativa que presenta Sebastián y Latre doce años después, al poner en verso la obra de Racine, constituirá el meollo de la censura de Martínez Salafranca, como veremos, pero los

²⁰ Esta traducción en verso del *Británico* de Racine por Sebastián y Latre lleva otra censura, de Juan Martínez Salafranca, que, por coherencia interna con el discurso sobre la traducción que estoy analizando, trataré más adelante, tras estudiar los informes de que fue objeto la versión en prosa del mismo original por Juan de Trigueros.

²¹ «El Traductor», en *Británico, tragedia de Juan Racine, Traducida del Francès por Don Saturio Iguen*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1752, pp. I-XXI. La cita en p. X.

²² Sobre este punto, véase García Garrosa & Lafarga, 2004: 23-25.



censores del *Británico* en prosa parecen poco dados al debate, y aprueban el criterio de su autor.

Informan de esta traducción dos académicos, Fernando de Magallón y Leopoldo Jerónimo Puig, este último bibliotecario real y uno de los fundadores del *Diario de los Literatos de España* (1737-1742). Para ambos la traducción de Trigueros es perfecta, pues no sólo cumple las reglas de la buena traducción, sino que además muestra el acierto de la elección del original, una obra que podrá aportar sus valores estéticos y morales a la dramaturgia española.

Este es el texto de la «Aprobación» de Fernando de Magallón:

De orden de V.A. he leído el libro intitulado *Británico, Tragedia de Juan Racine, traducida del francés por Don Saturio Iguen*; y habiéndola cotejado con el original, he encontrado tan puntualmente observadas las reglas que corresponden a la más perfecta traducción, que creo se podrá reputar como una de las más acertadas que tendremos en nuestra lengua, y proponerse en adelante como modelo en que aprendan los traductores a no contentarse con traducir tan solamente los pensamientos, sino a conservarles la misma energía, hermosura y elegancia que tienen en su original. Ha manifestado el traductor su buen juicio y discernimiento en la elección que ha hecho de esta tragedia, en que a más de las máximas de virtud y de sana política que se advierten en boca de Afranio, y de la buena moral y enseñanza que resulta al ver castigada la ambición de Agripina y la alevosía de Narciso, une diestramente su incomparable autor a la grandeza del asunto y de los personajes la variedad de sus caracteres, lo grande y majestuoso de las ideas, lo claro y sublime del estilo correspondiente a las mismas ideas, y se ajusta al mismo tiempo a las reglas que nos dejaron sobre el poema dramático los mayores sabios de la antigüedad, y a las que enseña y dicta la misma naturaleza y verosimilitud. Todas estas circunstancias, nada desfiguradas en la traducción del *Británico*, y el no encontrarse en ella la menor cosa que se oponga a las leyes del Reino y a las regalías de su Majestad, merecen la licencia que su erudito traductor solicita. Este es mi dictamen. Madrid a 29 de febrero de 1752. [*Británico*, 1752: s.p.]

Nada dice Magallón del hecho de que la traducción esté en prosa, pero pone el énfasis en que la traslación fiel de los contenidos no se ha hecho en detrimento de las cualidades estéticas, de la «energía, hermosura y elegancia» del original, lo que constituía otro de los retos de la buena



traducción²³. Obsérvese la defensa de las reglas, dictadas por los teóricos antiguos, pero emanadas de la naturaleza, y de la verosimilitud, a la vez que se destaca de la obra francesa «las máximas de virtud y sana política» y «la buena moral y enseñanza». Está definiendo Magallón el modelo de tragedia neoclásica.

También el informe de Leopoldo Jerónimo Puig hace explícita su defensa del modelo de tragedia clasicista, que tan bien encarna la obra de Racine. Y aunque en ese modelo de tragedia que está configurándose en estos momentos en España se aconseje el uso del verso (así lo hacen Luzán y Montiano), no le parece a Puig condenable la elección de la prosa por parte de Trigueros, visto el grado de precisión y elegancia que ha logrado en su versión:

La elegancia de esta traducción manifiesta el buen gusto con que el autor ha dirigido su aplicación al estudio de las buenas letras, pues resolvió trasladar a nuestro idioma una de las mejores tragedias que escribió este célebre poeta [...]. La puntualidad de la traducción la admirará el que quisiere hacer cotejo entre uno y otro escrito, y se verá precisado a confesar la suma dificultad que habrá tenido el traductor en dar el sentido equivalente a versos tan elegantes, y la felicidad con que ha logrado trasladar los sublimes pensamientos del original, con expresiones tan propias que sólo se percibe la diferencia entre el *Británico* francés y el español en que éste no está ceñido a los rigores del metro. Y acaso habrá querido por este medio dar a conocer lo bien fundadas que son las reglas de la poesía trágica, pues sin los halagos del verso, y de la consonancia, agradan a los inteligentes, y divierten a los que no están acostumbrados al fino discernimiento de sus primores. El carácter de los personajes, la moralidad, y lo sólido de las sentencias, todo conspira a manifestar el violento efecto de las pasiones, y a persuadir las virtudes necesarias para corregirlas. Me parece que, así el autor como el que traduce, se han propuesto no faltar al debido respeto a nuestra santa religión, ni al decoro de sus costumbres, por lo que soy de sentir se le puede conceder la licencia que pide para publicar esta obra. Madrid y Marzo 8 de 1752. [*Británico*, 1752: s.p.]

La opción por el verso o la prosa no era, como vimos, una cuestión baladí en la teoría de la traducción, y se prestaba a todos los enfoques y

²³ En el debate fidelidad / libertad el ideal lo constituía el punto medio de una traducción que, dando cuenta exacta del contenido, era capaz de mantener «las gracias del original», según fórmula habitual en la época [García Garrosa & Lafarga, 2004: 6-12].



argumentos en uno u otro sentido. No hay que extrañarse, pues, de que el tema constituya el eje de la «Aprobación» de Juan Martínez Salafranca al *Británico* de Tomás Sebastián y Latre. Al cofundador del *Diario de los Literatos* y académico de la Historia se le pide en febrero de 1764 que se pronuncie específicamente sobre la labor de traducción llevada a cabo por Sebastián y Latre, pero en realidad su informe censorio dice muy poco sobre el texto en cuestión, pues su revisión deriva en una apología del teatro español al paso que expone algunas ideas sobre la tragedia.

Inicia Martínez Salafranca su larga censura con un planteamiento teórico sobre la cuestión de «cuál sea más acertado, traducir los poemas en verso o en prosa». Para ello, se sirve de un texto ajeno, publicado en el *Diario de los Literatos de España* en 1740, del que transcribe a continuación un fragmento sin mencionar el autor, que es Juan de Iriarte²⁴. Planteaba allí Iriarte (y retoma ahora el censor) las ventajas e inconvenientes que los «profesores de erudición y buenas letras», o incluso el mismo San Jerónimo, en *De optimo genere interpretandi*, veían en una u otra opción, para concluir que «es cierto que una obra poética no puede dejar de perder, llegando a ser traducida, de cualquier modo que sea la traducción, especialmente en prosa literal». Martínez Salafranca suscribe esta opinión, por considerar

que no ha hecho versos nunca la [opinión] que defiende la prosa, porque prácticamente se observa que hasta que la imaginación no se calienta, exagitada con la poesía, no logra ni aquellas brillantes imágenes que ha menester el poeta, ni aquellos grandes pensamientos que resultan de esta imaginación, o fantasía inflamada. [*Británico*, 1764: s.p.]

Como todos los que abordaron esta cuestión, sabe el censor que hay que tener en cuenta las diferentes índoles de las lenguas implicadas y sus usos métricos, que hacen imposibles las equivalencias exactas y obligan a los traductores a elegir las formas que más se ajustan a sus tradiciones

²⁴ Se trata de su «Crítica de la obra intitulada *Obras de Ovidio traducidas, comentadas en Castellano por el Doctor Don Diego Suárez de Figueroa* [...]», publicada en el *Diario de los Literatos*, VI (1740), pp. 214-242.



poéticas y sus usos idiomáticos²⁵. En este sentido, alaba el uso mayoritario del octosílabo por Sebastián y Latre, pues

aunque el [estilo] sublime requiere el verso yambo, o de arte mayor, ha traducido con el menor nuestro aragonés, por acomodarse más a la prosa con la asonancia; pero en dos lugares que usa el verso de arte mayor, o rima, se ve que pudo traducir el sublime más elevado de todos los idiomas. [*Británico*, 1764: s.p.]

Este punto de la inexactitud inherente a toda traducción poética y de las dificultades de trasladar el estilo sublime de una lengua a otra lleva la censura por otros derroteros en los que Sebastián y Latre y su *Británico* pasan a un segundo plano:

Nada pueden escribir ni franceses ni italianos que el español no pueda expresar perfectamente en su idioma; pero nunca el francés podrá traducir el sublime de Calderón, de Salazar, y otros poetas nuestros, que en las descripciones de sucesos, pasiones y otras cosas, con las partículas transitivas alargan tanto los periodos, y al mismo tiempo la atención y silencio de los oyentes, que, como si fuera apuesta de hacer durar la respiración, se alegra, y como que aplaude el auditorio el empeño de una duración tan enérgica, briosa y dilatada, ¿En qué teatros de Francia se ven estas victorias del sublime? [*Británico*, 1764: s.p.]

De ahí el salto a la apología del teatro español es corto, tomando como punto de partida el *Discurso sobre las tragedias* de Saint-Évremond, en el que «ensalza sus franceses sobre todas las naciones, pero la España ni aun le merece memorias para desprecios»²⁶. El comentario de Martínez Salafranca, «¡Quién fuera joven para tan gran bofetada!», puede dar buena cuenta del tono exaltado de esta suerte de apología de los méritos literarios españoles casi veinte años antes de la que provocó Masson de Morvilliers.

La pluma de Martínez Salafranca se reconduce hacia lo que era el objeto de su censura y al final de la misma encontramos un breve pero interesante paralelo del modelo trágico que encarnan Racine y Corneille: «Mr. Cornelio da a conocer a los hombres como deben ser, y Racine como

²⁵ Sobre este aspecto en la teoría dieciochesca de la traducción véase García Garrosa & Lafarga, 2004: 12-17 y 23-27.

²⁶ Se refiere a las *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne* (1672), de Charles de Saint-Évremond.



son». Y concluye con una consideración que puede pasar inadvertida, pero que, a mi juicio, no carece de valor. Al inicio de su informe se había referido Salafranca a la versión de Juan de Trigueros de esta tragedia de Racine, que «aunque [traducida] con mucho acierto, no salió iniciada con el verso, para ser admitida en el teatro». La versión de Sebastián y Latre «lo que merece es el aplauso general, y aquel especial favor que se debe a las primeras producciones de un ingenio que nos da esperanzas seguras de aumentar e ilustrar el honor y reputación de los españoles; y al presente la licencia que pide, para que conozcamos este excelente [ingenio] de los teatros de Francia en los de España». Tampoco este *Británico* en verso llegó a los teatros comerciales, pero las esperanzas de Martínez Salafranca en 1764 parecen manifestar el deseo, no muy lejano ya en su materialización, de que estas traducciones de tragedias francesas dejen de ser ensayos aislados para ejercitarse en el modelo trágico clasicista y lleguen al lugar que les corresponde, los escenarios públicos, desde donde realmente podrá comprobarse si es posible la aclimatación de esa fórmula foránea a la realidad del teatro nacional.

Volvamos atrás, a ese inicio de la década de los cincuenta en la que la renovación neoclásica se apoyaba en el debate que se desarrollaba en la Academia del Buen Gusto, en el discurso teórico y la creación original que aportó Montiano y Luyando, y en las traducciones. Seguramente el estímulo del propio Montiano está detrás de la traducción que su pariente Eugenio de Llaguno y Amírola hizo de otra tragedia de Racine, *Atalía*²⁷. El que llegaría a ser secretario y director de la Academia de la Historia y editor en 1789 de *La Poética* de Luzán afirmó ya desde esa primera obra su compromiso con el proyecto neoclásico.

Aliado de este proyecto era Juan de Aravaca, futuro académico de la lengua, como pone de manifiesto la censura que firmó en febrero de 1754

²⁷ *Athalía, Tragedia de Juan Racine, Traducida del Francés en verso Castellano por D. Eugenio de Llaguno y Amírola*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1754. La traducción, y el contexto en el que se realizó, ha sido estudiada por Bittoun-Debruyne & Sala Valldaura, 2011.



avalando la concesión de la licencia de impresión de *Atalía*²⁸. Con el elogio de la obra de Racine con que se inicia su «Aprobación», Aravaca hace explícita su defensa del modelo de teatro moral y regulado que estaban buscando los reformadores del entorno de Montiano, mientras su puesta en valor de los méritos de la versión de Llaguno sostiene de manera implícita el papel decisivo de este tipo de traducciones para la aclimatación del modelo sublime francés en la dramaturgia hispana. Por eso, aunque su elogio del trabajo de Llaguno como traductor se manifieste en términos ya usuales en este tipo de censuras que estamos revisando –términos que remiten a su vez a los tópicos del discurso traductor generalizado–, hay también en su escrito lugar para destacar un aspecto concreto de la aportación de esta traducción a la configuración del estilo trágico: la elección del verso libre para trasladar el alejandrino francés. Es el mismo metro, el endecasílabo suelto, que utilizó Montiano en *Virginia* y *Ataúlfo*, y el que acabaría siendo el metro preferido para la tragedia²⁹:

El traductor hace ver que nuestra lengua sabe conservar la gracia y energía del original, superando la gran dificultad que se halla en las obras poéticas, que pocas veces se dejan trasladar a otro idioma sin perder mucho de su fidelidad o de su elegancia. El verso que usa es el más propio del poema dramático, a quien conviene una versificación parecida a la prosa, que realce el estilo, mezclando artificiosamente la sublime sencillez que corresponde a la conversación familiar de los grandes personajes, con las gracias de la armonía y de la cadencia que sin duda hallarán los inteligentes en el verso libre. Para los que se pagan, quizá más de lo justo, de los versos ligados, servirán los coros, en que el traductor ostenta toda la gala, delicadeza y elevación de que es capaz la poesía para hacer más amable la verdad y excitar a la práctica de la virtud. Por todo me parece esta obra digna de la licencia que para su impresión se solicita. En el Oratorio del Salvador de Madrid a 25 de febrero de 1754. [*Atalía*, 1754: s.p.]³⁰.

²⁸ Así lo demostró en el «Dictamen» a las *Memorias literarias de París* (1751), de su amigo Ignacio de Luzán, donde define «el concepto de *crítica*, que el autor, con claros ribetes neoclásicos, identifica con el *buen gusto*» [Rivas Hernández, 2005: 1011].

²⁹ «tras la estancia de Luzán en París, tras los debates en el seno de la Academia del Buen Gusto y sobre todo tras *Virginia* y *Ataúlfo* de Montiano, el endecasílabo suelto se convierte en la forma preferida para la tragedia» [Berbel, 2003: 206, nota].

³⁰ El inicio de la censura de Aravaca hace mención de otro de los puntos esenciales de la teoría de la traducción: la comparación entre las lenguas, y la reflexión sobre si sus diferentes configuraciones hacen posible la traslación precisa de una a otra. [García Garrosa & Lafarga, 2004: 12-17].



La impresión de la *Atalía* de Llaguno y Amírola contó con otro informante de excepción, Ignacio de Luzán, cuya aprobación es más escueta y más general, pero también elogiosa de la traducción:

La *Atahualpa*, que V.A. remite a mi censura, nada contiene contra las regalías de su Majestad, ni contra las buenas costumbres. En el original es una de las mejores tragedias del teatro francés. Esta traducción es muy propia, y muy elegante, y los españoles lograrán en su lectura, o en su representación, un provechoso y honesto recreo, sin los riesgos a que suelen exponer otras obras dramáticas escritas sin el arte y buena moral que ésta. Por lo cual juzgo que V.A. puede conceder al traductor la licencia que pide. Madrid 10 de febrero de 1754. [*Atalía*, 1754: s.p.]

Aunque la punta de lanza de la reforma neoclásica era la tragedia, otras formas nuevas acabarían siendo decisivas, a la postre, para la renovación dramática que propugnaba. Luzán lo intuyó cuando tradujo en 1751 *La razón contra la moda*, de Nivelles de la Chaussée, cuyas obras había visto representar en París, y que representaba un eslabón entre los dramaturgos ingleses de principios de siglo y la teorización de Diderot del drama sentimental a finales de los años cincuenta. Antes de que en España el nuevo género intermedio entre la comedia y la tragedia se alzara como una fórmula aceptable desde la ideología reformista ilustrada y desde la estética neoclásica, en los años setenta, Luzán ensaya esta primera traducción que tampoco llegó a los teatros públicos y para cuya impresión contó con la licencia que aconsejó el mismísimo Agustín de Montiano. Lástima que su censura se limitara a estas palabras, firmadas el 3 de marzo de 1751:

M.P.S. *La razón contra la moda*, comedia traducida del francés por D. Ignacio Luzán que me manda V.M. que examine no contiene cosa que perjudique ni se oponga a las regalías y buenas costumbres, muchas sí dignas de estudio e imitación. [AHN, Consejos 50647]

Qué sean esas cosas dignas de estudio e imitación no tiene a bien el censor explicarlo, ni tampoco valorar la labor de traducción de Luzán.



Al margen de los proyectos renovadores del medio siglo hay que situar las traducciones que emprende Manuel de Iparraguirre por estos mismos años, la de dos comedias de Molière y la de *La dama doctora, o la Teología caída en la rueca*, que, como se apuntó, fue prohibida por la Inquisición por Edicto del 2 de marzo de 1792 por jansenista [*Suplemento al Índice*, 1805: 15].

No disponemos de muchos datos sobre este dramaturgo, cuya obra parece reducirse a las traducciones mencionadas, que no llegaron a la escena. Las dos comedias de Molière, *El Avariento* y *El enfermo imaginario*³¹, se publicaron en 1753 y llevan censuras conjuntas, de mano de Pedro de Silvi y Antonio Martínez, dos eclesiásticos sin gran curriculum tampoco que aportar. Ambos manifiestan su entusiasmo, sobre todo, con Molière: «Digo, Señor, que habiendo reconocido ser del autor que son, no necesitaban más aprobación que el sobreescrito de decir “Son de Monsiur [sic] de Molière”, pues es el Calderón de Francia» [*El Avariento*, 1753: s.p.], escribe Antonio Martínez, en tanto Pedro de Silvi entra en algún detalle más de los valores literarios del maestro de la comedia, «famosísimo en la inventiva y dispositiva (ejes en que gira la estructura dramática) y el de sin igual en saber enseñar e inspirar el más acrisolado [sic] moral en los ánimos de espíritu más rígido y abstracto» [*El Avariento*, 1753: s.p.], que al fin acaban en distraer el ocio de manera provechosa:

Se embelesa el alma, arrebatada de la novedad que cada cláusula le ofrece, siendo las palabras manantial agradable de copiosos bulliciosos conceptos, en que la inunda, y con que fecunda el fatigado espíritu, que para sainete de tareas más serias, busca a Molière que le entretenga con fruto. [*El Avariento*, 1753: s.p.]

Ni Silvi ni Martínez van más allá de la inmediatez de los textos que revisan para su impresión, sin alcanzar a plantearse cualquier tipo de

³¹ Comedia famosa *El avariento*. Su autor Mons. De Molière: traducida del francés al castellano por don Manuel Yparraguirre, Madrid, Gabriel Ramírez, 1753. Y *El enfermo imaginario* de Molière. Traducida del francés al castellano por D. Manuel de Iparraguirre, Madrid, Gabriel Ramírez, 1753. Las censuras y licencias conjuntas aparecen de manera idéntica en ambas ediciones.



reflexión sobre el significado de la introducción en España de este modelo cómico mediante la versión de dos títulos mayores de la producción de Molière. Y en cuanto a la traducción, los comentarios resultan elogios de circunstancias («Muy agradecida está la Francia a Molière, y muchísimo lo ha de estar nuestra España al traductor, que con tanto acierto desempeña su laboriosidad; y más si no deja de la mano estudio tan estéril a los que no saben prácticamente el penoso afán del riguroso traducir», escribe Silvi [*El Avariento*, 1753: s.p.]), con su punto de exageración en el caso de Martínez, a pesar de que su afirmación pone el acento en una de las condiciones de la buena versión, el dominio de las dos lenguas implicadas:

[...] el traductor es tan fiel en su traducción y tan dueño de una y otra lengua que en ambas es tan singular que creo que si alguna Academia francesa o española dudase de algún significado propio y característico en la versión de idiomas, hallaría en el traductor (que conozco), el complemento a su deseo. [*El Avariento*, 1753: s.p.]

Rasgos de estilo aparte, hay un abismo, como puede fácilmente apreciarse, entre estas censuras sobre las traducciones de Molière y las presentadas más arriba, lo que nos sirve para verificar una vez más que el perfil del censor determina la factura de su censura. Esa es una de las primeras conclusiones que podemos aplicar a este repaso por cincuenta años (1713-1764) de censura dramática de obras traducidas en España. Es cierto que el objetivo de su análisis era la revisión de los criterios con que se juzgaba una comedia, tragedia u ópera traducida, pero las páginas que preceden nos muestran que ese es precisamente el núcleo de los informes que redactaron los censores en esos primeros pasos de la actividad traductora teatral en la España dieciochesca.

Aparentemente, las traducciones que querían darse a la imprenta no necesitaron enmienda o corrección, ni presentaron ningún tipo de problema por el que se les negaran la necesarias licencias, sin duda porque los originales elegidos para trasladar al español y las circunstancias en que se realizaron sus versiones aportaban todas las garantías en lo relativo a la



ortodoxia moral, religiosa y política que se exigía. Los censores se centran, pues, en valorar la tarea del traductor, y ello les da pie, en la mayoría de los casos, a una reflexión de más largo alcance sobre el sentido de la traducción, sus reglas y sus dificultades. Esta reflexión es posible porque la aprobación de estos textos se encomienda generalmente a eruditos, que parecen muy familiarizados con el discurso sobre la traducción y los textos teóricos que lo refrendan. Y así, en este puñado de censuras, expuestas con absoluta pertinencia al hilo de las particularidades del texto analizado, encontramos las ideas medulares de ese discurso (los motivos de la dificultad de la buena traducción, la necesidad de transmitir los valores estilísticos del original sin renunciar a la traslación fiel de los contenidos, la opción por el verso o la prosa para traducir obras poéticas, etc.).

Estas ideas estaban ya, como se ha apuntado, en los textos clásicos que se citan en las censuras y en otros no mencionados (desde Cicerón y San Jerónimo a Boileau), y serán moneda común entre quienes escribieron sobre la traducción a lo largo del XVIII. Pero estamos en la primera mitad del siglo, cuando esas formulaciones teóricas o críticas aún no eran frecuentes, de modo que estas censuras vienen a engrosar un *corpus* no muy abultado de textos sobre la traducción, junto con los que escribieron por estos años Isla, Sarmiento, Juan de Iriarte, Feijoo, o Terreros y Pando [García Garrosa & Lafarga, 2004: 119-140].

Y en cuanto a la valoración del trabajo del traductor, hay un criterio unánime entre los censores: entre 1713 y 1764 parece que sólo se hicieron en España traducciones dramáticas excelentes («obra perfecta», escribe más de un censor). Estamos lejos aún de un censor de comedias cuyo trabajo consistía muy frecuentemente en aplicar un filtro corrector a la traducción que se le presentaba de manera que ésta pudiera presentarse dignamente, en buen ropaje castellano, a la escena y a la imprenta. Aún no había cundido la traductomanía en España.

Pero algunas de estas censuras van más allá de una reflexión sobre la traducción como forma de creación literaria. En los años en que está



poniéndose uno de los pilares de la reforma neoclásica en el teatro español, los censores (ligados algunos de ellos a los proyectos de reforma en curso) son capaces de valorar la aportación de algunas traducciones de tragedias francesas, de la traducción en general incluso, a ese proceso renovador de la escena nacional; y no sólo por lo que contribuyen con la introducción de modelos, sino por cuanto suponen de ejercicio en la práctica de un género tan distante del que mantiene la tradición nacional, un ejercicio que otros después deben aprovechar en obras originales que creen una tragedia española. Sus informes desbordan en estos casos los límites de la mera censura para dar cabida a una suerte de discurso clasicista paralelo que enriquece y complementa el de los teóricos del momento. El valor añadido de estas censuras es su apoyo al proceso renovador del teatro español del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie y SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Atalía de J. Racine, en traducción de Eugenio de Llaguno (1754)», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern, Peter Lang, 2011, 49-62.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], Granada, Universidad de Granada, 1997.



- COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* [1917], Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 2004.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época* [1897], Madrid, Artemisa, 2006.
- EBERSOLE, Alva V., *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982.
- ÉTIENVRE, Françoise, «Traducción y renovación cultural a mediados del siglo XVIII en España», en Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons-UAM-Universitat d'Alacant-Casa de Velázquez, 2006, 93-117.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús y LAFARGA, Francisco, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y Antología*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- GARELLI, Patrizia, «Metastasio y el melodrama italiano» y «Catálogo de traducciones de tragedias italianas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, 127-138 y 325-363.
- LAFARGA, Francisco, «El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, 209-319.
- LAFARGA, Francisco (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- MCCLELLAND, I. L., *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970.
- MÉRIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIè siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983.
- RÍO BARREDO, M^a José del, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, XXXVIII (1986), 279-330.



- RIVAS HERNÁNDEZ, Asunción, «Juan de Aravaca: un crítico neoclásico desconocido», en Luis Santos Río *et al.* (eds.), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, 1009-1016.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 7 (1998), 119-136.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la censura literaria gubernativa en España. Historia, Legislación, Procedimientos*, Madrid, M. Aguilar, 1940.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, «Entre la tragedia francesa y la tragedia española», en *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005, 165-191.
- Suplemento al Índice expurgatorio del año de 1790 que contiene los libros prohibidos y mandados expurgar en todos los reynos y señoríos del católico rey de España el Sr. D. Carlos IV, desde el Edicto de 13 de diciembre del año de 1789 hasta el 25 de agosto de 1805*, Madrid, Imprenta Real, 1805.



La censura como configuradora del sujeto femenino en *El Guante de Hierro* de Jorge Díaz*

Iván Rodrigo Baeza Barra
Universidad de Concepción, Chile
ivan.baeza@live.com

INÉS.- ¡Jamás Don Pedro
obedecerá esas órdenes!
LA GASCA.- Otros más soberbios
que él han sido colgados.
INÉS.- Por sobre vos está el Rey.
LA GASCA.- Por sobre el Rey está
la Ley de Dios

[Díaz, 1996: 430]

Palabras clave:

Censura, teatro, Inés de Suarez, poder.

Resumen:

En el siguiente trabajo analizaré la obra *El Guante de Hierro* (1991) del dramaturgo chileno Jorge Díaz, bajo el enfoque de la censura, significativo por antonomasia de las relaciones de poder-saber, cuyo funcionamiento radica en la configuración del sujeto femenino. Díaz utiliza el referente histórico de Inés de Suarez, a quien resemantiza, en un proceso de deshistorización y reposicionamiento, convirtiéndola en una imagen ambivalente de mujer-soldado.

Censorship as configuring the female subject in *El Guante de Hierro* by Jorge Díaz

Key Words:

Censorship, theater, Inés de Suarez, power.

Abstract:

Abstract: From Jorge Díaz, Chilean playwright, *El Guante de Hierro*, 1991 (The Iron Glove), is being analyzed in this report. Under a censorship approach which by means of antonomasia in the relationships of empowerment and knowledge is perfectly recognized on the description of a female character as a subject. In his tale, Díaz uses the historical model of Inés de Suarez which is re-semanticized under a new process of un-historization and repositioning of the character which becomes into a new ambivalent image of a female soldier.

¹ Trabajo realizado con el financiamiento de Becas Conicyt 2012.

Jorge Díaz: Testimonio de dos mundos

Una Antología Subjetiva es también una autobiografía llena de mentiras reveladoras. Es una enumeración de obsesiones, de compulsiones, de cicatrices

[Díaz, 1996: 24]

El repertorio de obras publicadas¹ de Jorge Díaz es gigantesco, con más de noventa obras de teatro escritas y casi cuarenta piezas de teatro para niños, es uno de los dramaturgos más premiados en Chile. Conocido en Europa, donde vivió en España por más de treinta años, ha recorrido el mundo presentado distintas obras. En 1994 vuelve definitivamente a Chile, donde continúa escribiendo y compartiendo su tiempo creativo con la pintura.

El autor delibera acerca de los distintos espacios y tiempos en que se ha desarrollado su obra y decide publicar el libro *Antología Subjetiva* en 1996, texto que se articula en diferentes tópicos significantes de su proceso dramático. En un comienzo señala que, al volver a Chile en 1994, descubre que era conocido como el «“dramaturgo del absurdo” o, lo que es lo mismo, el autor de *El cepillo de dientes*» [Díaz, 1996: 23]; sin embargo, más que ser reconocido como el discípulo de Ionesco, Díaz prefiere denominarse como «teatro de la compasión, de la indignidad y del ridículo» o, incluso, como «bufonería existencial» [1996: 23].

Los papeles de bufón, teatrero, clown, entre otras denominaciones que utiliza, actúan a través del humor en la conformación del sentido de la vida. Para Díaz « la vida es un balbuceo incomprensible entre dos grandes silencios» [2006: 35] y, en este sentido, el humor es fundamental, pues corresponde a «ese silbido tembloroso con el que cruzamos por la vida para

¹ «Con más de noventa obras teatrales escritas -entre las que destacan *El cepillo de dientes*, *El velero en la botella*, *Las cicatrices de la memoria*, *Topografía de un desnudo* y *Pablo Neruda viene volando*- y alrededor de cuarenta piezas de teatro para niños, a lo que se agrega su trabajo como guionista de radio y televisión, y sus actuales creaciones de narrativa, Jorge Díaz es uno de los dramaturgos más premiados en la historia del teatro chileno » [Memoria Chilena, 2004].



espantar el miedo» [1996: 563]. El humor y el miedo son los temas transversales que atraviesan toda la dramaturgia de este escritor ‘tránsfugo’. Díaz es consciente de los vacíos de la existencia humana, donde el miedo, la vulnerabilidad, el temblor y la soledad le otorgan un patetismo exacerbado al ser humano; no obstante, solo mediante el humor es como se puede revertir ese vacío ontológico y a la vez evidenciar la miseria circundante. Él menciona que «por eso el teatro es el mejor testimonio vivo de la precariedad» [1996: 23].

En este libro trascienden distintos tipos de personajes solitarios, nefandos o patéticos que buscan o esconden sus identidades. Además transita, como menciona Carlos Genovese, por historias donde «abunda el sexo, la escatología, la paranoia y la perversión disfrazada de catequesis»; transformándose con ello en el «menos ejemplificador de nuestros escritores maduros y, en todo caso, [en] el más blasfemo» [en Díaz, 1996: 564].

El texto se divide en varios capítulos escogidos y titulados «de acuerdo a imágenes y sensaciones» [Díaz, 1996: 24]. De esta manera, él considera que la clasificación, siempre irritante, no es categórica. Entre sus títulos se pueden encontrar: ‘El grotesco’, ‘La violencia agazapada’, ‘Los tiempos oscuros’, entre otros; no obstante, el capítulo que acoge a la obra analizada se denomina ‘Testimonio de dos mundos’.

Hay pocos escritos teatrales donde se establezca una conexión entre España y Latinoamérica, más aun es mucho menor el grupo de aquellos que pueden establecer, mediante el diálogo alterno entre ambas lateralidades, una nacionalidad ambigua o multinacionalidad. George Woodyard indica que:

Jorge Díaz representa un caso único de testimonio teatral ambivalente (que incluye la doble nacionalidad), quizás porque su vida y su trabajo se han desarrollado en ambos países. Las obras de Díaz, por su construcción orgánica y por ahondar en la construcción humana, tienen una calidad universal que va más allá de cualquier frontera [Woodyard en Díaz, 1996: 314].



Su condición de vida es lo que le permite escribir el testimonio de dos mundos o el testimonio de dos fronteras, bajo el influjo de la vivencia. Aitor Unanue Gorbea, refiriéndose a su condición de escritor itinerante, menciona que: «Su condición de tráfuga permanente no es deserción o desafección, sino gozosa asimilación de lo que va encontrando en su camino: es “multiarraigo”» [Unanue en Díaz, 1996: 314].

En este contexto es donde se inscribe *El Guante de Hierro*²: se sitúa en la desterritorialización, se entiende en el anacronismo y cristaliza el reverso y el anverso de los discursos establecidos y de los discursos de los rebeldes. Díaz, preludiando la diégesis dramática que vendrá, otorgando el sentido y cariz para ser visualizado, señala:

Sabemos todo sobre los conquistadores de América.
No sabemos nada de las mujeres españolas
que se arriesgaron en esas tierras desconocidas.
La historia de las españolas en Indias está aún por escribir [1996: 426].

Estas palabras otorgan el soporte a la obra dramática que analizaré más adelante. Antes de esto revisaré los conceptos de censura, saber y poder.

Censura, saber y poder

Entenderé la censura, según Foucault, como una tecnología creada por los grupos hegemónicos para mantener un cierto orden establecido y, de esa manera, perpetuar la jerarquización de las relaciones de poder [Foucault, 2007]. En ese sentido, el discurso dominante se convierte en el dogma o

² La obra *El Guante de Hierro* fue escrita en Madrid, en agosto de 1991, y estrenada el 10 de octubre de 1992, por la compañía de Gabriela Hernández, en la Sala “Nuval”, de Santiago de Chile. Rápidamente esta obra obtuvo el reconocimiento entre sus pares y la academia, puesto que en 1993 recibe el Premio “APES” (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago de Chile) y en 1994 obtuvo el Premio “José Nuez”, otorgado por el instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile. Además, fue publicada en 1994, en la revista “Apuntes de Teatro”, N° 107, de la Universidad de Chile.



axioma que instala a la otredad, como ser insignificante, y perpetúa una verdad³ reglamentada. Foucault dice que,

Existe un combate ‘por la verdad’, o al menos ‘alrededor de la verdad’ — una vez más entiéndase bien que por verdad no quiero decir ‘el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o hacer aceptar’, sino ‘el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder’; se entiende asimismo que no se trata de un combate ‘a favor’ de la verdad sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que juega —[Foucault, 1992: 188].

En todo sistema disciplinario existirán sujetos que escaparán a la normalización y «a la vigilancia» [Foucault, 2005: 75]. Serán los residuos, los inasimilables: los rebeldes que escapan a los márgenes del sistema panóptico. En dichos seres se produce la ‘insurrección de los saberes sometidos’, entendidos estos de dos maneras, según señala el teórico: «por una parte, quiero designar los contenidos históricos que han estado sepultados, enmascarados en el interior de coherencias funcionales o en sistematizaciones formales» y por otra parte, se entenderá como «toda una serie de saberes calificados como incompetentes, o, insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la científicidad exigida. [...] Saberes que llamaré de la gente» [Foucault, 1976: 129]. De esta manera se vislumbran personas, grupos, personajes, etc., que intentan subvertir y desvalidar la verdad del conocimiento. El filósofo francés, refiriéndose al discurso científico, se cuestiona que en el momento en que un discurso alcanza un estatuto científico, lo hace en detrimento de conocimientos no académicos, con la finalidad de descalificar saberes de la gente y minorizar a los hablantes opositores, transformándolos en los anormales del sistema normativo.

El cuerpo se transforma en ‘cuerpo político’⁴ que funciona como parte de un mecanismo biopolítico, cuya función radica en su utilidad: en su

³ «Por ‘verdad’, entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La ‘verdad’ está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. ‘Régimen’ de la verdad» [Foucault, 1992: 189].



economía. Foucault explica, con respecto a las relaciones bioeconómicas, que,

Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. Este cerco político del cuerpo va unido, en función de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla inmerso en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido [2009: 35].

El control del cuerpo y del alma de los sometidos son las principales funciones que se desprenden de los juegos de poderes facticos. Estos poderes, mediante la utilización de dos mecanismos (la duda y la indiscreción), dice Antonia García, buscan «neutralizar toda capacidad de acción de determinados grupos sociales»; esto significa que el poder «quiere disuadir, quiere generar obediencia» [2000:90]. Mediante el juego de la evidencia de coerción y a la vez la elisión de los actores de la represión, se produce el miedo en el cuerpo social, provocando la servidumbre. El panoptismo pretende producir cuerpos obedientes mediante el disciplinamiento.

La censura tiene real implicancia en las configuraciones de la memoria social. Carlos Ossa, refiriéndose a las relaciones de poder ejercidas el Chile de los años noventa, periodo llamado de transición⁵, pues se

⁴ «Se trataría en él el “cuerpo político” como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan convirtiéndolos en objetos de saber» [Foucault, 2009: 38].

⁵ Nelly Richard propone una visión de este periodo de transición. Cito a continuación: «El modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’ que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como *antagonismo* –la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos– a la política de la *transacción*: la fórmula del pacto y su tecnicismo de negociación. La ‘democracia de los acuerdos’ hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo» [1998: 27].



concibe como el espacio entre la dictadura pinochetista (1973 a 1989) y una pretendida ‘democracia’, señala que «el discurso histórico de las explicaciones políticas dice que el consenso fue la manera de terminar con la vigilancia, sin embargo el consenso es la vigilancia y el capital es la censura» [2000: 71]. Esto se configura a través del silencio de ambas partes, vale decir, dominador y dominado. Los hechos censurados no pueden ser visualizados dentro del sistema donde se crearon. La única alternativa es elevar las voces periféricas o, como decía Foucault, mediante la ‘insurrección de los saberes sometidos’.

La censura, vista como prohibición, se desarrolla tanto en el cuerpo como en la consciencia de los participantes. El cuerpo, foco de las tecnologías de disciplinamiento, tendrá su participación y su escalafón dentro de las disposiciones del sistema, dependiendo del género al que pertenezca. De esta forma la feminidad se encuentra sesgada y conferida a una serie de acciones vinculadas a las labores domésticas, a la maternidad y a la sexualidad.

En el Chile de los noventa se discutía en torno a la censura y autocensura, tema que por lo demás ahora (2012) está en el tapete público, y sobre la relevancia del poder económico en la publicación de una noticia u otra, dentro de un ámbito periodístico. Carolina Rosetti, periodista, espeta que generar una distinción entre censura y autocensura en Chile es un simple eufemismo; además, añade que, «cuando hablamos de autocensura, lo que queremos expresar es nuestra propia responsabilidad de ejercer la censura» [1997:180]. En otras palabras, siguiendo los planteamientos de Foucault, el dominador, al ejercer el poder mediante la coerción, produce que el sujeto dominado se autorreprima y autocensure modificando con ello su personalidad, debido al miedo de ser expuesto y castigado.

El Guante de Hierro: análisis



En esta obra se presenta una doble historia basada en el mismo personaje. Inés de Suarez es presentada desde dos puntos espacio temporales disímiles: el presente y el pasado. En la convergencia de dos historias es donde se demuestran las incidencias y los cambios producidos por la censura y las relaciones de poder. Una Inés-joven, cuyas características serían las de: ingenuidad, esperanza, honradez y sumisión; se contrapone a una Inés-madura en quien decantan, en oposición a su contraparte juvenil, las siguientes características: experiencia, desesperanza, deshonor y rebeldía. El proceso de transformación entre un estado y otro, desde la juventud a la madurez, es lo que se presenta en la obra. Díaz pone en escena a ambas Inés, generando una sincronía y un metarrelato, a modo de soliloquios, puesto que Inés-madura le habla, aconseja y reprende a la etérea Inés-joven, quien, si bien está en escena, se encuentra en otra dimensión, imposibilitando el diálogo.

Para Díaz la confrontación de ambas temporalidades y espacialidades provocan una desterritorialización de la acción dramática, técnica recurrente del dramaturgo. Carola Oyarzún señala que «la visión mutable de la realidad y en definitiva, el habitar para Jorge Díaz, es un proyecto fracasado» [2004:105]. Ahora bien, el relato parte desde un presente desesperanzado, cuya perspectiva se relaciona con el accionar onírico de la Inés-joven del pasado. La reflexión de Inés-madura da cabida a la ambivalencia del drama que se avecina,

INÉS.- ¿Cómo pude ser alguna vez tan joven y frágil? Reconozco ese traje de viuda con marido vivo que me ponía para ir a misa. (*Hablándole nuevamente a la joven.*) Discutiste con el cura, ¿verdad? Él cree que es una locura que una mujer viaje a las Indias, madriguera de aventureros. “Esa tierra cuyos árboles tienen raíces de culebras y hojas de mariposas endiabladas” [Díaz, 1996: 428].

En este primer párrafo puedo pesquisar dos marcas que otorgan las líneas de desarrollo de la acción dramática: por un lado, el arrepentimiento desde la experiencia y, por otro lado, el adoctrinamiento, la censura y la coerción por parte del referente de la Iglesia. Inés-madura narra lo dicho por



el cura, quien utiliza diversos adjetivos para describir las Indias y caracterizar a los tipos de personas que encontrará. Llama por ‘locura’ al viaje de una mujer a esas tierras ignotas, donde se resguardan en ‘madrigueras’ los aventureros. En dicho lugar las raíces son ‘culebras’ y las mariposas ‘endiabladas’. El discurso eclesiástico desde un principio comienza a configurar al sujeto femenino. El peligro del viaje y el miedo a lo desconocido resultan obras demoniacas para las mujeres. En ese sentido, Inés reniega la santidad española e ingresa en el infierno de las indias. No obstante, continúa pensando que al llegar al nuevo continente podrá revivir los juramentos sacramentales y los votos matrimoniales, pues al armar su maleta incluye su ajuar de bodas. Inés-madura, al observar los lentos movimientos de Inés-joven, señala,

(Inés coloca en el baúl una toquilla y unos guantes blancos. Sonriendo.)
¡Guantes blancos! ¡Dios mío, en qué estaría pensando entonces! Lleva más bien guantes de hierro. Aquí no serás una dama. ¿Cómo puede ser una dama la amante de un soldado? ¿Cómo puede ser una dama quien no sabe leer? ¿Cómo puede ser una dama quien viaja con gallinas y puercos, en vez de doncellas...? [Díaz, 1996: 428].

La desesperanza y decepción hablan a través de Inés-madura, puesto que le explica, le cuestiona y le señala que todas sus intenciones de convertirse en una mujer honrada en las nuevas tierras se verán truncadas por los distintos designios de la divinidad. En las Indias, como nuevo territorio, ella deberá reestructurarse y adecuar su personalidad de acuerdo a los requerimientos de las precarias travesías conquistadoras, construyéndose como sujeto ‘otro’, en base a lo que Mignolo [2003] entiende por pensamiento fronterizo⁶. Inés se dirige a las Indias en busca de su marido,

⁶ Mignolo entiende el pensamiento fronterizo, en función de un ‘paradigma otro’, como el discurso de los ‘desheredados’ del poder hegemónico, quienes surgen a través «del dolor y la furia de la fractura de sus historias, de sus memorias, de sus subjetividades, de su biografía» [2003: 28]. Es importante señalar que existen dos tipos de pensamiento fronterizo; el fuerte, dado a los colonizados; y el débil, adquirido por aquellos que, siendo europeos, sienten la necesidad de defender discursivamente a los indígenas. En este caso Inés-ficcional de posiciona en ambas dimensiones, tanto fuerte como débil, al ser una española desterrada en las Indias Americanas, quien defiende su nueva morenidad.



no obstante se encuentra con Pedro de Valdivia y sus expediciones. Su búsqueda y su viaje, como mujer joven y soñadora, tenían un carácter transcendental, ya que quería, mediante su sacrificio, perpetuar su descendencia. Inés-madura interpela a Inés-joven, diciéndole,

También en eso nos equivocamos, Inés. Ese hijo no llegará nunca. ¡Olvidalo! El cura creyó que abandonaba España buscando a mi marido. ¡No! ¡Yo crucé el mar para que mi hombre me diera el hijo que me debía! Ya ves, vine a por un hijo y encontré a su padre agusanado. Los muertos no esperan en las Indias [Díaz, 1996: 428].

Inés-joven debe resignarse a los embates del destino, a la ausencia del marido y al desamparo en una tierra ignota. Se dirige a las Indias a construir y perpetuar el designio de la ley cristiana de procrear y lo que encuentra son la marca de la viudez y el destierro. Desde ese momento, Inés, debe reconfigurarse y reposicionarse y generar un sujeto-cuerpo nuevo, desvinculado totalmente de la blancura europea. Es por ello que debe transformarse y autodefinirse desde la morenidad gestada por su marginalidad fronteriza. Inés-madura, reflexiona,

Te ves tan llena de vida que es injusto recordarte la muerte. ¿Era yo tan bonita realmente? ¿Soy ahora la misma de entonces...? ¡No, la única Inés de Suarez de carne y hueso es la que parió esta tierra! Hasta me veo la piel oscura, no como la tuya, transparente. Soy una mestiza. He nacido de este barro [Díaz, 1996: 429].

Debido a su decepción reniega de su ascendencia y se configura como una hija del barro, como una hija de la tierra, como una hija de la morenidad. Su piel se oscurece y su ascendencia se vuelve mestiza, de esta manera se van derrumbando uno a uno los mecanismos de sometimiento y censura. A su vez, la religión Cristiana también se deshace en estas nuevas tierras, donde la muerte es la antesala a la entrada de Dios; y la sangre morena y su sufrimiento, que abundan y recorren estas tierras, ya no conmueven a los dioses europeos, pues ellos se han bestializados tal como ella, tal como los indios que acribillan en su nombre. En la obra aparece la



Virgen de Monserrat, imagen transformada e insensibilizada por la realidad que acompañó en todo su viaje a Inés: «¡La Virgen de Monserrat! Ha recorrido más leguas de infierno que ningún soldado español. Ha sido testigo de muchos crímenes cometidos en nombre de Dios. Ya no se escandaliza de nada. Ya es una virgen india... como yo» [Díaz, 1996: 429].

Hasta este punto se percibe en la obra el proceso de transformación de una Inés-joven española a una Inés-madura mestiza. En este tiempo, tras la muerte de su esposo, mantiene un amorío con el Gobernador y Capitán General Pedro de Valdivia. La Corona y la Iglesia se enteran de esta relación extramarital y vuelven a contraatacar a Inés, intentando con ello volverla al redil de los sometidos y de la norma. El Inquisidor y Licenciado La Gasca, por mandato del Virrey del Perú, ordena a Valdivia que abandone a Inés, puesto que ella, por ser mujer, debe perentoriamente desarrollar las labores propias de su condición de mujer y subordinada, y alejarse del territorio bélico de los hombres. El licenciado señala,

LA GASCA.- Se le ordena al Gobernador y Capitán General que case a Inés de Suárez con cualquier soltero de su tropa o la envíe a estas provincias del Perú para que en ellas viva; o se vaya a España o al lugar que ella prefiera, siempre que no participe en trabajos de conquista o gobierno, limitándose a las labores domésticas.

INÉS.- No soy una criada [Díaz, 1996: 430].

Inés espeta que su nueva condición la exime de todas las implicancias y sujeciones que conlleva el régimen español-cristiano. Ella dice que no es una criada. Esto sirve de enclave con lo propuesto por Foucault en la *Microfísica del Poder*, específicamente en lo referido a la ‘insurrección de los saberes sometidos’ y a los mecanismos de poder y de censura que mantienen los sistemas disciplinarios. A Inés se le culpa el haber renegado de España (traidora), se le culpa también el haberse inmiscuido en el territorio de los soldados (‘hombres’), además de mantener una relación de amorío con Valdivia, quien está casado, y, por último, se le culpa por desempeñar funciones bélicas en las campañas de conquista. Los



saberes de Inés y su valentía en la batalla ayudan a los soldados a mantenerse con vida, no obstante, La Gasca la ve como un peligro a la institución y una afrenta al estereotipo femenino. Se da el siguiente diálogo,

LA GASCA.- ¿Y de qué le sirve una mujer honrada a unos soldados en celo?

INÉS.- Para sobrevivir en el desierto: 126 castellanos y una mujer que sabe presentir el agua bajo la tierra.

LA GASCA.- Brujerías. Tenéis pócimas secretas.

INÉS.- Semillas de flor y repollos, esos son mis secretos. En el incendio de Santiago salvé dos marranas, un cochinillo y una gallina [Díaz, 1996: 431].

La brujería es el significante de todas las conductas que se escapan al discurso hegemónico cristiano. En la inquisición esta denuncia tenía como efecto la hoguera e Inés lo sabía. Si en primera instancia se trató de coartar la acción rebelde de Inés mediante la coerción y la orden sugerente; posteriormente la Inquisición, en voz de La Gasca, refuerza y recrudece el dictamen de separación de los amantes. Vuelve su intención implacable al mencionar que,

LA GASCA.- Antes de un mes, Inés de Suarez deberá casarse con alguno de vuestros capitanes. Si se niega a ello, la recluireis en un convento de arrecogías o la devolveréis a España. Vuestra legítima esposa, doña Marina de Gaete, viaja ya hacia las Indias para reunirse con vos [Díaz, 1996: 432].

Las relaciones de poder, mediante la amenaza, no otorgan salida ni posibilidad de escape a las imposiciones dadas. Inés tiene dos caminos, o se queda y se casa con un subalterno desconocido o es desterrada de su nueva tierra y de su nuevo cuerpo mestizo. La orden de La Gasca presenta el fin de la relación de los amantes y demuestra las jerarquías en el uso del poder. Valdivia e Inés discuten sobre su inevitable fin,

VALDIVIA.- Nos han dado seis meses.

INÉS.- Seis meses de vida.

VALDIVIA.- Apelaré esa sentencia. Es injusta. La Gasca es un inquisidor fanático.



INÉS.- Detrás de La Gasca están la Iglesia, el Virrey, los ricos encomenderos y todos los que encuentran insoportable que Pedro de Valdivia gobierne Chile [Díaz, 1996: 433].

Con esta separación Inés siente que se rompe el último de los reductos que la unían a los españoles. Su relación con Dios, quien había bendecido la unión con Pedro de Valdivia, es traicionada por la ambición de su hombre. Él no la amaba, pensaba Inés, amaba más su rango y su dinero. La traición de Valdivia se concatena con la traición de ella a Dios y la aleja aún más de él. Inés piensa,

INÉS.- Es curioso. Siento que con esta separación rompo un juramento sagrado. Me siento culpable ante Dios, no por haber compartido tu lecho, sino por alejarme de él. Dios me castigará por terminar una relación que fue bendecida por él [Díaz, 1996: 434].

En ese momento, cuando la orden está dispuesta y las opciones dadas solo significan un retroceso al sometimiento, se produce un salto a una atemporalidad y comienza un diálogo que simula la escena del casamiento. No obstante, este interludio en la narración demuestra que, pese a las pocas posibilidades de mantener su reconfiguración, puede rebelarse en última instancia al nuevo pacto eclesiástico. La escena es la siguiente,

VOZ EN OFF.- ¿Aceptas a este hombre como esposo y dueño...

INÉS.- ¡Nunca tendré dueño!

VOZ EN OFF.-... hasta que la muerte los separe?

INÉS.- ¡Sí, hasta que la muerte nos separe! [Díaz, 1996: 435].

Inés se resigna a la situación que le espera y acepta su matrimonio convenido con Rodrigo de Quiroga. Lamenta no haber podido concebir un hijo de Valdivia, pues sabe que su vientre es estéril: «Nosotras, las españolas cristianas somos estériles y ellas, las indias, son fecundas como el barro de estos bosques» [Díaz, 1996: 436]. Bendice los vientres morenos y los envidia por su fecundidad. Por último, se resiente que nunca podrá lograr su cometido, que su búsqueda de un hijo a las Indias no fue fructífera y pierde la fe completamente. Reflexiona,



INÉS.- Ahora lo sé: nunca tendré un hijo. El Capitán tuvo con otras y el hombre con el que me caso mañana tampoco conseguirá dar vida a mi interior. (*A la imagen.*) Ya no creo en los milagros. Ni siquiera en los tuyos.

He gritado haciendo el amor, pero nunca gritaré pariendo un hijo [Díaz, 1996: 436].

En su resignación y desesperanza ve a través del orgullo el camino para poder solventar su dignidad por el oprobio del abandono y del nuevo matrimonio. Se concerta la boda e Inés trama la venganza a Valdivia. Pese a que la Iglesia y la Corona logran normalizarla, ella logra confabular una contracción rebelde que, mediante la infidelidad un día antes de la boda religiosa, engañe a Valdivia y burle a La Gasca. Inés interpela a Rodrigo, diciendo, « ¡No te equivoques Rodrigo de Quiroga! ¡Jamás obedecí una orden que me humillara! Al contrario, si estás esta noche aquí es porque quiero burlarme del Licenciado La Gasca y traicionar a Valdivia» [Díaz, 1996: 437].

Mediante la traición es como logra subvertir y mantener vigente su posición marginal dentro de la normalización cristiana. La pasión amorosa la transforma completamente en la mestiza nacida del barro. Mediante el éxtasis de la traición y el deseo amoroso de la noche previa a su matrimonio convenido, Inés se convierte en india y vuelve a nacer del barro pecaminoso del deseo. Ella, en esa noche de rebeldía, es quien ordena y dictamina las acciones a seguir durante el tiempo que resta a la ceremonia. Esa noche es libre y se lo dice a Rodrigo,

INÉS.- Ven, Rodrigo, todavía no ha amanecido. Mañana seré como todas las esposas honestas, abriré mis piernas con bostezos y simularé el placer, pero hoy todavía puedo ser yo misma. Cúbreme aquí en el barro, igual que hacéis con las indias cuando arrasáis las chozas de los araucanos después de la batalla [Díaz, 1996: 438].

Tras la traición y el deseo vuelve a aparecer en escena Inés-joven preparando su vestido de bodas para viajar a las Indias. Es otro salto



temporal que se desarrolla a la par con la espera a la ceremonia del matrimonio con Rodrigo. Inés-madura, con toda su experiencia, insta a la imagen de Inés-joven a que se rebele a la institución y la norma, pues su futuro será simple decepción. Se autodefine como la abandonada y le exige a Inés-joven que esta vez elija ella,

INÉS.- Podrías haber dejado el traje en el baúl. Podrías haber salido al campo desnuda, libre. Podrías haberte rebelado, pero no lo hiciste. Te esperaba el hombre que te abandonaría por la ambición de un cargo, de una fortuna en las Indias. ¡Siempre seré la abandonada! ¡Vete ahora, no te ates de nuevo! ¡Elige tú esta vez! [Díaz, 1996:440].

En el final de la obra se mantienen funcionando las dos acciones atemporales a la par. Mientras Inés-madura insta a la rebelión a su alter ego juvenil, esta continúa preparando su vestido blanco de bodas. Mientras la joven se prepara para su boda cristianamente adecuada, Inés-madura se viste de soldado para esperar su boda con Rodrigo de Quiroga. Se desarrolla la misma escena en dos tiempos distintos que representan todo el conflicto de la obra y la evolución latente de ambas Inés. La joven continúa siendo ingenua, esperanzada y sumisa; mientras que Inés-madura mantiene la desconfianza, la desesperanza y la rebeldía. Rodrigo va a buscar a Inés-madura, quien está vestida de soldado, y le dice:

RODRIGO.- Tienes que vestirme.

INÉS.- (*Desafiante.*) ¡Rodrigo de Quiroga, no vas a llevar al altar a una novia de blanco! ¡Te vas a casar con un soldado! (*Inés se coloca lentamente el guantelete de hierro.*) Pero también con una mujer. ¡Vamos, Rodrigo! [Díaz, 1996: 440].

En esta escena final se concluye el conflicto presente a lo largo de la obra. En escena convergen las dos Inés polarizadas, constituidas ambas por distintos grados de aceptación y coerción de las relaciones de poder disciplinarios. Una Inés-joven ingenua y sumisa se contrapone a la transformada y desesperanzada Inés-madura resignada y rebelde. La censura se presenta en sus máximas polaridades y expresiones. Por un lado, la del



dominio completo del cuerpo en un biopoder y, por otro lado, la rebelión y libertad del sujeto a los organismos dominantes. De esta manera, la censura y las tecnologías de dominación funcionan en la figura de Inés de Suarez para reposicionarla y reestructurarla, transformándola en un sujeto rebelde ambivalente de mujer-soldado.

Conclusiones

Del trabajo expuesto puedo concluir que en la obra dramática *El Guante de Hierro* (1991) de Jorge Díaz se produce una reconfiguración del sujeto femenino, en este caso Inés de Suarez, como corolario de las reglas de normalización y sometimiento de los agentes de poder de la época: la Iglesia y la Corona. La transformación de Inés, desde una Inés-joven a una Inés-madura, radica en el paso de un cuerpo normado y disciplinado, poseedor de los saberes hegemónicos; a un cuerpo rebelde y marginal en quien decantan los saberes menores: de la gente. La censura y el sistema opresivo determinan la reconfiguración de Inés, generando en ella un sujeto anómalo ambivalente, una relación entre soldado y mujer. Su sujeto y su cuerpo se definen desde la hibridez que supone el diálogo constante cultural. Inés-madura ya no es española, es un sujeto 'otro' fronterizo gestado entre la normalidad y la anormalidad; entre la blancura y la morenidad; entre el salón (mujer-feminidad) y la guerra (soldado).

BIBLIOGRAFÍA



- DÍAZ, Jorge, *Perversiones orales*. Santiago de Chile, RIL, 2006.
- ____ *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2009.
- ____ «Método», En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, México: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 112-125.
- ____ «Clase de 21 de noviembre de 1973», En *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 57-80.
- ____ «Curso del 7 de enero de 1976», En *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, pp. 125-152.
- GARCÍA, Antonia, «Por un análisis político de la desaparición forzada», En *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard, Ed., Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000, pp. 87-92.
- MIGNOLO, Walter, «'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico», En *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Akal, 2003, pp. 19-60.
- OSSA, Carlos, «El jardín de las máscaras», En *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard, Ed., Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000, pp. 71-75.
- OYARZÚN, Carola, «Los espacios de la escritura de Jorge Díaz », En *Colección de ensayos críticos*, Carola Oyarzún, Ed., Santiago de Chile, PUC, 2004, pp. 89-109.
- RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas (Ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, El Cuarto Propio, 1998.
- VARIOS AUTORES, *Contigo Igual. Primer foro de la ciudadanía por la tolerancia y la no discriminación*, Santiago de Chile, Ideas, 1996.



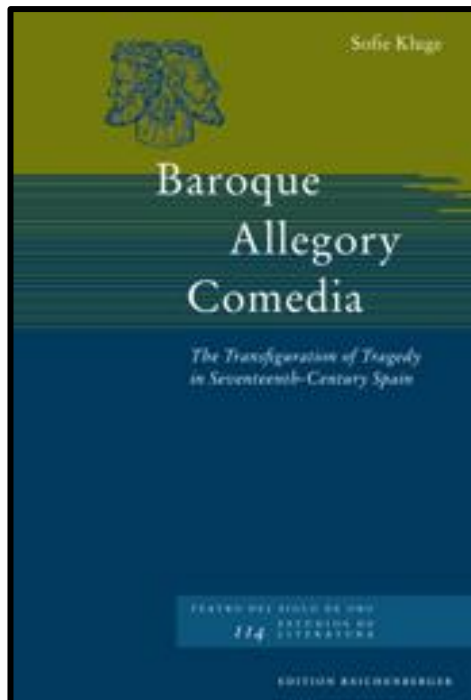
En primera fila

Front row

En première file

Sofie Kluge, *Baroque Allegory Comedia: The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth Century Spain*, Kassel, Reichenberger, 2010

Clara Escoda
Universitat de Barcelona
clescoda@ub.edu



KLUGE, Sofie, *Baroque Allegory Comedia : The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth Century Spain*, Kassel: Reichenberg, 2010, 330 pp.
ISBN 978-3-937734-60-6

Sofie Kluge's *Baroque Allegory Comedia: The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth-Century Spain* originated as a PhD thesis, and it is an exhaustive work which aims to explore the reasons why allegory became the main strategy dominating the arts in seventeenth-century Spain, causing for the *comedia*, with its allegorical structure, to become the hegemonic concept of serious dramatic art. Kluge's aim is to show that the hegemony of the *comedia* is the logical outcome of the allegorical outlook dominating Baroque culture, and of the Counterreformation attempt to re-moralize aesthetics. She discusses the ideology permeating Baroque literary criticism,



mentioning some of the most famous literary feuds of the period, and finally analyzes Calderón's masterpiece, *La vida es sueño* (1635), which she considers to be representative of the predominance of allegory and of the transfiguration of tragedy taking place in Baroque Spain.

The book aligns itself with works such as Stephen Rupp's *Allegories of Kingship: Calderón and the Anti-Machiavellian Tradition* (1996), which also considers the impact of secular developments on Calderón's *La vida es sueño*, and asks itself about the extent to which the anti-Machiavellian debate of seventeenth-century Spain informs Calderón's political drama. Kluge's book must also be seen in dialogue with works such as Henry W. Sullivan's «The Oedipus Myth: Lacan and Dream Interpretation», which is part of the volume of essays *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño* (1993), edited by Frederick A. de Armas, and which, although from Lacanian perspective, also seeks to draw the parallels between the Oedipus myth and *La vida es sueño*. The book offers very interesting, illuminating and extensive examples of Baroque allegory in painting, poetry and theatre, and it will be of interest to both specialists and students of the Spanish Golden Age, as well as to anyone with an interest in theatre.

The book is comprised of three main blocks – «Baroque and Allegory», «Re-Staging Comedy» and «Calderón». In the first block, Kluge rigorously defines the concepts of Baroque and allegory, explains the causes behind the Spanish crisis and sense of *desengaño*, and offers many examples of Baroque allegory in literature, painting and sculpture. In the second block, Kluge explains why the *comedia* became the dominant form, and offers a detailed analysis of the re-moralization of aesthetics taking place in Counterreformation Spain. Kluge explains how, out of the Counterreformation's perceived need for art to offer moral instruction, Plato's critique of tragedy dominated literary criticism, eventually leading to the ostracism of tragedy and to the privileging of the *comedia*. Finally, in the third block, she carries out her analysis of *La vida es sueño*, where she claims that the play can be considered a re-writing of Sophocles's *Oedipus*



King (c.429 BC) which transfigures its tragic universe through allegory, that is, through Segismundo's, the protagonist, final revelation as the rightful, Providential ruler, thus overcoming historical pessimism by reinstalling a transcendental perspective.

Kluge's thesis hinges on the notion that the Baroque was a fundamentally paradoxical period, that is, it was already modern, yet, through allegory, it tried to 'freeze' this advancement into a transcendental point of view, restlessly oscillating between worldly and transcendental perspectives. Kluge, indeed, specifically sets out to oppose Benjamin's critique of Calderonian drama as expounded in *The Origin of German Tragic Drama* (1928). In his book, Benjamin claims that whereas German tragedy or *Trauerspiel* definitively abandoned the metaphysical perspective, Calderón's *comedias* remained medieval, showing «a problematic dependence [...] on the sovereign's trouble-shooting interference» (p. 24), and exemplifying a combination of «aestheticism and authoritarianism» (p. 28). According to Benjamin, indeed, Calderón's allegorical universe is a symptom of an unethical aestheticism problematically entwined with the Counterreformation medieval outlook, and of the attempt, shared by the reactionary political and religious forces of the time, to revive the medieval universe.

Responding to what she believes to be Benjamin's excessively dualistic approach to the Spanish material, Kluge sets out to unveil the theologically defined ethics of the Counterreformation period, and to explore how they reflect in Calderón's *La vida es sueño*. As she puts it, «defining ethics in exclusively secular terms, Benjamin [is] [...] unable to grasp the theologically defined ethics permeating Spanish Baroque culture on a broad scale and Calderonian *comedia* in particular, [an ethics] tirelessly engaged in dialogue with secular viewpoints» (p. 27). Kluge thus reconstructs the theologico-historical background of Baroque allegory and sets out to explore the paradoxical worldview of the seventeenth century.



One of Kluge's most interesting points, indeed, is her discussion, in the first block of the book, «Baroque and Allegory», of the anti-Machiavellian critique that was dominant in seventeenth-century Spain, and which also reflected in Calderón's drama. Machiavelli's political theory of *ratio status* [reason of state], which allowed for the prince's transgression of established moral standards as long as it be for the good of the state alienated Baroque political theorists, who still held Christian virtues to be the necessary basis of power. Spanish Baroque theorists, however, did not simply ignore or reject the secularisation of history that Machiavelli's political theory represented but, in the characteristic equivocal, paradoxical Baroque attitude, they integrated it within a theological worldview. Kluge gives the example of Diego de Saavedra's *Idea de un príncipe politico-cristiano* (1640), for instance, which resolves the conflict posed by Machiavelli by claiming that the good prince must be made aware of the uses of *ratio status* of other rulers just in order to avoid them himself. Thus, Kluge demonstrates how the Baroque did not simply reject, but seriously engaged with and integrated historical and secular developments.

Kluge also describes the process whereby the *comedia* became the dominant form of serious dramatic art. In the first chapter of the block «Re-Staging Comedy», called «The literary Republic», she describes the dominant trends of Baroque literary theory criticism, arguing it was permeated by Plato's ethical, moral and ontological critique of tragedy, the ultimate result of which was the creation of an anti-tragic theatre. Plato's critique of tragedy tapped into the Counterreformation's desire to instil art with a moral and Christian purpose. As Kluge puts it, «Platonism and Christianity intersected exactly in the demand for a morally instructive/didactic, yet still delightful art form, which would impart truth to the public [...] without concealing its own fundamental irreality or illusory nature; that is, in short, an allegorical art form» (p. 132-33). Thus, because of the «demand that theatre offer moral *exempla* and seek to strengthen the virtue of the spectators» (p. 159), the term tragicomedy became more



accepted than tragedy. Finally, it was believed that comedy was a more comprehensive term than tragicomedy, and even though the *comedia* had traditionally been mistrusted for its alleged licentiousness or moral permissiveness, it finally became the dominant form.

In the third block of her study, or the block entitled “Calderón”, Kluge finally analyzes *La vida es Sueño*, which she claims exemplifies the Platonic critique of tragedy, as well as Calderón’s serious engagement with Machiavellianism and different aspects of political power (p. 83). According to Kluge, the play evidences the «very essence of Baroque allegorization, as well as its [main] motivation: the transfiguration of the tragic worldview». Kluge calls the play an «Oedipus Christianus» (p. 258) or even an «Oedipus Platonius» (p. 258), since the play ultimately questions tragedy’s aesthetic glorification of fatalism, and postulates the Christian belief in human freedom. The play, indeed, shows that Segismundo does not become a tyrant, as predicted by his father, but defies this destiny through prudence and virtue, ultimately fulfilling the greater, providential design reserved for him.

Kluge’s thesis is rigorous and well-argued, yet she does not address a number of problematic issues which it inevitably raises. The ethics Kluge refers to are always problematically tied to the need to reinstall a Christian, theocentric universe. It is not clear, indeed, to what extent the Platonic critique of tragedy which Baroque literary criticism supported and which Calderón’s *La vida es sueño* so clearly exemplifies respond to an ethical awareness or, rather, to a desire to adhere to the morality of the Counterreformation. At the same time, Kluge does not address the implications of the closure the play effects at the end – which so worried Benjamin – and whereby Calderón secures the return to a medieval universe. There is a palpable desire in Calderón’s *La vida es sueño*, as shown through the final allegory of Segismundo’s apotheosis, to reinsert secular history and ethics within a theological, theocentric worldview.



Segismundo discovers the importance of ethics and changes his deterministic destiny through free will, thus liberating history from tragedy. At the same time, however, Segismundo's conversion and final apotheosis are carried out in the name of a providentialist view of the world, and problematically fulfil a greater, providential design. As Kluge puts it, «Segismundo not only turns to ethics pragmatically in order to make friends [...] but also for fear of losing the 'divina gloria' in the pursuit of 'vanagloria humana'» (p. 277). His apotheosis proves Basilio's Machiavellianism and reason of state wrong, and reinserts the notion of innate nobility and a Providentialist view of history and the universe. Ultimately, and in the light of the final closure, then, Calderón seems to refute Machiavelli's theory of reason of state because it is not in accordance with a Christian universe. Kluge's book is rigorous in detecting the secular ethics of the play, but does not fully acknowledge the closure whereby, as Benjamin argued, the medieval, Providentialist universe is reinstalled.

In conclusion, *Baroque Allegory Comedia: The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth-Century Spain* (2010) is a significant contribution to the studies of the Spanish Golden Age, which offers a fascinating and incisive diagnosis of the crisis and *desengaño* Spain was undergoing in the Baroque period. It is a didactic, engaging and comprehensive work that contains many well-chosen examples of allegory not just in literature but in all of the arts. Kluge's book is also a very exhaustive, detailed and ultimately fascinating approach to the equivocal nature of the Baroque period, oscillating between modern and transcendental perspectives. In her unveiling the secular ethics of Calderón, Kluge disengages Calderonian drama from its exclusively religious connotations, and importantly makes it accessible to a contemporary readership. The book thus delights while breaking new ground in the field, particularly regarding the crucial question of Calderon's relationship with ethics.



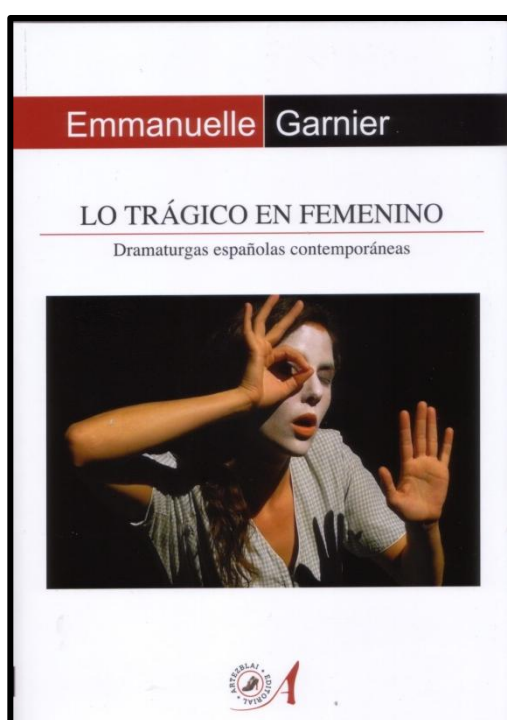
Bibliography

- BENJAMIN, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, London and New York, Verso, 2009.
- RUPP, Stephen, *Allegories of Kingship: Calderón and the Anti-Machiavellian Tradition*, University Park, PA, Pennsylvania State University, 1996.
- SULLIVAN, Henry W., «The Oedipus Myth: Lacan and Dream Interpretation», *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*, Frederick A. de Armas, ed., London and Toronto, Associated University Presses, 1993, 111-116.



**Emmanuelle Garnier,
*Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas
contemporáneas*, Bilbao, Artezblai, 2011**

Gabriela Cordone
Université de Lausanne
gabriela.cordone@unil.ch



GARNIER, Emmanuelle, *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao : Artezblai, 2011, 364 págs. Colección Teoría y práctica, núm. 12.
ISBN : 978-84-940079-1-0

En una reseña anterior (*Anagnórisis* No. 4, diciembre 2011) habíamos formulado nuestro deseo –y la necesidad– de poder contar con una traducción al castellano de *Les dramaturges femmes dans l’Espagne contemporaine. Le tragique au féminin* (Paris: L’Harmattan, 2011, 301p.).

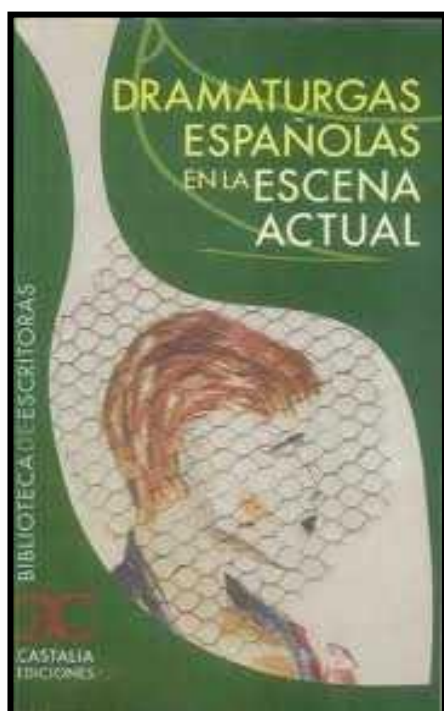
La editorial bilbaína Artezblai publica en su colección Teoría y Práctica *Lo trágico en femenino*, traducción castellana del excelente trabajo de la profesora Emmanuelle Garnier en el que ofrece un panorama tan amplio como profundo de la última dramaturgia femenina. Su enfoque,

novedoso y atractivo, hace hincapié en el estudio y la crítica inteligente de las diferentes orientaciones estéticas, filosóficas y temáticas de autoras ineludibles de la escena de hoy, tales como Gracia Morales, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé y Yolanda Pallín. El corpus textual –que comienza a partir de los años 90– incluye tanto obras en castellano como en catalán. Como ya apunté en el número anterior, pero creo que vale la pena insistir, estamos ante un instrumento de trabajo y de reflexión imprescindible para el estudio de la dramaturgia femenina española del siglo XXI.



Raquel García-Pascual,
Dramaturgas españolas en la escena actual
Madrid, Castalia, 2011

Emmanuelle Garnier
Universidad de Toulouse
garnier@univ-tlse2.fr



GARCIA-PASCUAL, Raquel,
*Dramaturgas españolas en
la escena actual*, Madrid:
Castalia, 2011
ISBN : 978-84-974041-6-7

Joven doctora en Filología en la especialidad de Artes Escénicas, Raquel García-Pascual, en la actualidad profesora ayudante en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, es miembro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Seliten@t), que trabaja desde hace muchos años para sacar a luz la creación artística de las mujeres, y particularmente en el campo del teatro. Tras haber sido galardonada con el IV Premio de Investigación para la Igualdad de Género (2010) de la Diputación de Huelva por su estudio *La violencia de género en las artes escénicas españolas*, y

después de haber coordinado recientemente la monografía colectiva *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI* (Signa, 21, 2012), la investigadora publica *Dramaturgas españolas en la escena actual*, una antología del teatro contemporáneo español de autoría femenina, en la colección «Biblioteca de escritoras» de Castalia.

Tal antología, que se inscribe en el Proyecto de Investigación I+D+i *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujeres y Artes escénicas* (FEM 2009-09092) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, tiene la ventaja de poner a disposición del lector (de investigadores e igualmente del gran público y de los profesionales de la escena) una selección de textos dramáticos completos, inéditos o editados de forma dispersa en diversas revistas o colecciones, considerados como paradigmáticos de la producción de la dramaturgia femenina actual en España.

Concebir una antología significa seleccionar, es decir proponer una lectura propia de un período de creación dado, y consecuentemente aportar una interpretación crítica. Frente a tal desafío, la elección de Raquel García-Pascual, se nos revela especialmente juiciosa y sólidamente argumentada. La obra nos propone 5 firmas mayores de finales del S. XX y principios del XXI: Lourdes Ortiz (n. en 1943), Carmen Resino (n. en 1941), Paloma Pedrero (n. en 1957), Lluïsa Cunillé (n. en 1961) y Laila Ripoll (n. en 1964), cinco dramaturgas cuya calidad está demostrada sin lugar a dudas, aunque solo fuese por el destino escénico de sus textos. Con la elección de estas 5 obras, se trataba para la investigadora de ofrecer «una selección que aspira a ser representativa de la producción dramática perteneciente a autoras de promociones diferentes, todas ellas en activo, con obras en cartel dentro y fuera de España en escenarios de primer nivel, que han recibido numerosos galardones, han sido traducidas y publicadas en varios idiomas y están siendo objeto de programación académica en distintos niveles docentes».

El orden de las obras, y por consiguiente la progresión en su lectura, obedece a la lógica de un «viaje conceptual y crítico referido a una muestra



antológica que testimonia la existencia de distintas individualidades» a lo largo de un cuarto de siglo que separa sus escrituras. El viaje arranca con «dos piezas recientes de las plumas más veteranas»: *EL local de Bernardeta A.* (Lourdes Ortiz) y *A vueltas con los clásicos* (una obra de Carmen Resino inédita hasta ese momento). El lector pasa después a la generación llamada «de la Democracia», con *Los ojos de la noche* (Paloma Pedrero), para (re)descubrir posteriormente *Après moi le déluge* (Lluïsa Cunillé) y *Los niños perdidos* (Laila Ripoll), dos obras mayores de una generación generalmente considerada como diferente por los lazos que establece con las problemáticas regionales o internacionales.

En un «Epílogo para curios@s» –verdadera introducción que la modestia de la editora coloca al final del volumen–, Raquel García-Pascual explica, en una decena de páginas sintéticas escritas con una pluma a la vez resuelta y elegante, los motivos de su proyecto y de sus opciones. Lejos de hacer gala de un posicionamiento militante en favor de la escritura de mujeres exclusivamente, la investigadora –como muchas de sus correligionarias sensibles a cuestión de la igualdad– nos ofrece un volumen que «presenta una posible forma de contrarrestar la inercia de las colecciones de teatro actual que siguen incluyendo únicamente a autores». De tal modo que «ante situaciones asimétricas en el ámbito editorial el muestrario ofrecido desea contribuir a una nivelación», o sea, «una medida de corrección coyuntural y de transición hacia antologías que no apliquen cuotas cuantitativas a favor de ningún género». Como fundamento para su decisión, la investigadora, apoyándose en numerosos estudios de especialistas como los de Anderson, Nieva de la Paz, Leonard, Lamartina, Peláez, O'Connor, Pascual, Zavala, Borrás..., recuerda el contexto de creación desde el que se expresan las dramaturgas, un contexto en el que no faltan las dificultades: expulsión crónica de la mujeres de la esfera pública y su confinamiento en espacios socialmente reservados; posteriormente, crítica hacia los públicos que pretendidamente eran los destinatarios de las obras (público infantil o de mujeres...); o, no sin cierta ironía, la denuncia



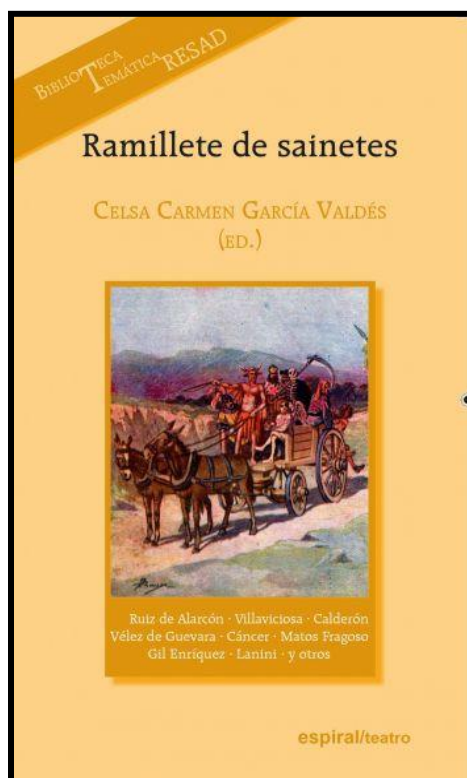
como favoritismo genérico en el momento en el que una ciencia nueva, los *women studies*, se imponía en el panorama epistemológico. Todo ello coronado por una censura de lo femenino siempre presente en la historiografía del arte y del espectáculo, en la que aún se constata que «los hitos históricos protagonizados por varones han venido siendo proyectados en ensayos de amplia difusión como un plural universal», mientras que «las mujeres han sido un plural autorreferencial». Lejos de afirmar, pues, una diferenciación entre la escritura de hombres y mujeres, sobre todo en lo referente a la arquitectura y a las técnicas de composición dramática o a problemas de estilo, el epílogo de Raquel García-Pascual concluye, no obstante, y no sin fundamento, en una especificidad femenina en «la mirada y la voz que testifican a favor de la no discriminación».

El «Epílogo para curios@s» propone, para cerrar el libro, una rápida presentación de cada una de las 5 obras de la antología, analizadas desde un punto de vista sobre todo temático y que no deja de echar una mirada sobre el lugar concedido a esta «perspectiva descentralizada» que funde a la vez el teatro igualitario de las propias dramaturgas contemporáneas y el trabajo de la misma investigadora al proponernos esta antología.



***Ramillete de sainetes,*
Celsa Carmen García Valdés (ed.),
Madrid, Fundamentos, 2012**

Ramón Martínez
Universidad Complutense de Madrid
Instituto del Teatro de Madrid
ramonmrtz@gmail.com



GARCIA VALDES, Celsa Carmen (ed.), *Ramillete de sainetes*, Madrid: Fundamentos-Biblioteca Temática RESAD, 2012, 368 págs., Colección Espiral, núm. 388. ISBN : 978-84-245-1264-4

Con esta edición crítica de *Ramillete de sainetes* tenemos, gracias al cuidado editorial de Celsa Carmen García Valdés y de Fundamentos, no solo un nuevo volumen que ofrece numerosas piezas breves del barroco, muchas de ellas imposibles de leer si no es en los textos originales; sino, además, un trabajo que recupera una antología de época, tal y como pudieron acceder a estas obras los lectores del XVII.

El libro nos presenta los textos con un Introducción breve pero concisa, que da comienzo ofreciendo un breve estado de la cuestión sobre la investigación acerca del mal llamado «teatro menor», deteniéndose en cómo la edición de comedias y autos ha venido acompañándose de sus bailes, entremeses, loas y mojigangas cuando ha sido posible reconstruir la original fiesta teatral en que se representaron, a partir de la edición de *El desdén con el desdén* llevada a cabo por Francisco Rico-. La autora considera, como nosotros, un éxito de la crítica el paso hacia la atención a todas las formas de expresión teatral, abandonando paulatinamente a lo largo de los últimos treinta años el interés solo por la comedia, si bien matiza el poco interés de los investigadores por el estudio de las colecciones de teatro breve como obras de conjunto, altamente interesantes no solo por los textos individuales que ofrecen, sino también porque «aportan datos sobre la difusión del teatro breve y su recepción» (p. 12). Realiza así García Valdés una brevísima historia de la impresión de piezas «menores» durante el siglo XVII, primero acompañando partes y colecciones de comedias, e incluso textos de prosa, para pasar entonces los impresores a ofrecerlas como antologías únicamente de teatro breve, frecuentemente ya representado, motivados posiblemente por el interés en ellas no ya solo del público teatral, sino también del público lector. Así se publicaron desde la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente hasta diversos títulos de varios autores, como *Laurel de entremeses*, *Verdores del Parnaso*, *Floresta de entremeses* y el que nos ocupa: *Ramillete de entremeses*.

Publicado en 1672 en Zaragoza, Ramillete es «una de las colecciones más completas del siglo XVII, tanto por la variedad de géneros (entremeses, bailes, loas, mojigangas) como de autores» (p. 16), y encierra, además, un interesante tema de estudio para la historia de la edición. La editora del volumen que tenemos entre manos nos ofrece primero una exhaustiva descripción del ejemplar, que presenta en sus preliminares unas seguidillas de Lanini, para señalar después que el ejemplar llamado *Pintura de los poetas más conocidos. Entremeses escritos por los ingenios más clásicos de*



España, aparecido en 1687, no es otra cosa que la misma edición de 1672 de *Ramillete*, desfigurada intencionadamente por el presunto impresor de *Pintura*, que realiza diversas modificaciones a la edición original, como la eliminación de varias páginas y, fundamentalmente, el cambio de título, que se toma de las seguidillas de Lanini, quien en ocasiones, como denuncia García Valdés, y con motivo de las supresiones de esta edición fraudulenta, ha pasado como recopilador de la colección.

A continuación del estudio más puramente bibliográfico, la editora del volumen se centra en las piezas que componen la colección. De todas ellas ofrece noticia bibliográfica, un breve resumen, y la relación breve pero detallada con cuantas otras piezas sea posible emparentar el texto. Así, se dedica una parte importante de la Introducción al estudio bibliográfico, sin olvidar después analizar los textos individualmente, resultando un estudio previo conciso y más que interesante para la presentación de la edición crítica de la colección.

Entre los textos que ofrece *Ramillete* encontramos el *Entremés de la condesa*, de Juan de Alarcón, que recurre al engaño por el disfraz para intentar ascender de clase social; varios textos de Sebastián de Villaviciosa, como el *Entremés de la burla de los capones*, una burla para robar comida, el *Entremés del Licenciado Truchón*, sobre un tacaño pedigüeño al que burlan ofreciéndole un entretenimiento gratuito y luego cobrándoselo, la *Mojiganga de las figuras y lo que pasa en una noche*, en que un autor pide al diablo tema para una mojiganga, y este le presenta diversos tipos, y el *Baile de la endiablada*, con varios tipos, representando oficios, masculinos y femeninos, que acaba llevándose el diablo. De Juan de Matos se ofrece el *Entremés de los carreteros*, con dos mujeres travestidas que fingen ser carreteros e intentan seducir a otra hasta que llega su marido, y el *Baile del desafío*, en que dos mujeres se batan por un marión. Jerónimo de Cáncer figura en la colección con el *Entremés de los testimonios*, sobre el intento de matrimonio con una presunta viuda en que se contrata al bobo como falso testigo de la muerte del esposo de esta y acaba apaleado, y el *Entremés del*



estuche, también conocido como *Don Gaiferos y las busconas de Madrid*, atribuido así a Quiñones de Benavente. Del impresor Antonio Román se presenta su única obra, el *Entremés del traspaso de la pena*, donde ante la infinita espera de cobrar una pena judicial por haber recibido un golpe, el protagonista golpea al alcalde y así le traspasa su derecho al cobro de la multa. Antonio Portillo y el Maestro Albolafio aparecen con el *Entremés de los ciegos*, con un vejete ladrón que roba y burla a dos ciegos; Francisco de la Calle con el *Entremés de los valientes encamisados*, que presenta a un jaque que burla a otros dos rufianes, un alcalde y un escribano; y de Matías Godoy aparece su única obra, el *Entremés del desafío*, en que el bobo es llamado a participar en un duelo solo para que salga de casa y su mujer pueda verse con su amante. Luis Vélez figura únicamente a través de su *Entremés de los sordos*, de figuras, en que suegro, suegra, novio y novia son sordos y no abandonan su tema, provocando así la risa; y Pedro Calderón con el *Entremés de la franchota*, de figura, recurriendo a la imagen del extranjero, con una «franchota» que parece italiana e interactúa con alcalde y escribano. De Manuel Díaz aparece el *Entremés del encanto en el abanico*, en que unas mujeres distraen con un abanico a una dependienta y su marido para poder robarles. Se presentan también dos loas de Andrés Gil Enríquez: *Loa en la fiesta de la celebración del nombre fe la señora duquesa de Medina de las Torres*, con personajes alegóricos, y *Otra loa a la señora duquesa de Medina de las Torres*, con los días de la semana; y varios bailes, como los ya mencionados y el *Baile del cojo*, de Manuel Freyre, con mendigos que fingen una discapacidad para mejor pedir; el *Baile de la plaza de Madrid*, de Lanini, en que se presentan varios oficios del Madrid de la época; el *Baile del alquilador de casas en Valladolid*, de Joseph Prado, que presenta varias calles de la ciudad, y por último el anónimo *Baile de los desengaños, discurriendo y nombrando todos los conventos de Valladolid*, de costumbres locales.

Así podemos tener en nuestras manos, gracias al trabajo de Celsa Carmen García Valdés, una colección de piezas breves no solo lo

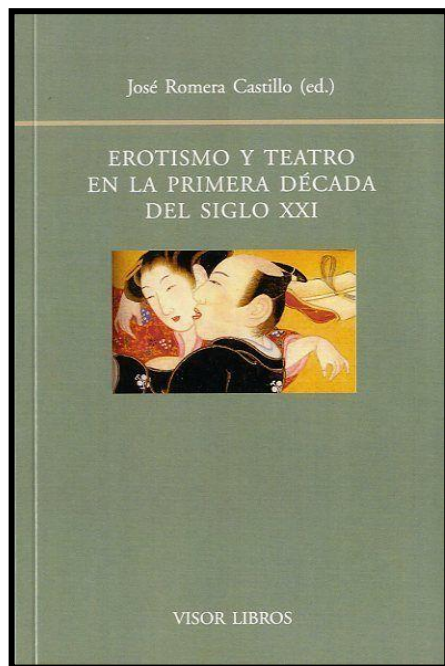


suficientemente variada como para que sirva como buena antología de obras, y que permita un buen acercamiento al teatro breve del barroco del lector curioso, sino que, por haber querido editar el Ramillete de entremeses tal y como se publicó en 1672, tiene hoy el investigador un texto de época perfectamente recuperado, gracias al que puede leer exactamente como leyera el lector aficionado del siglo XVII. Una experiencia, así, especialmente interesante, y más que recomendable.



Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI,
José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor, 2012

Sara Boo Tomás
Universidad de Barcelona
sara.boo.tomas@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.),
*Erotismo y teatro en la primera
década del Siglo XXI*, Madrid:
Visor Libros, 2012. ISBN 978-84-
9895-133-2

Un año más, se celebró el Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Esta vez, –en el vigésimo primer Seminario– veintiocho profesionales relacionados con el mundo teatral han colaborado para tratar la presencia de lo erótico en la actual escena, principalmente, española. Y el volumen que presentamos, titulado «Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI», es el fruto de esa colaboración.

Siguiendo las indicaciones del profesor José Romera Castillo, el volumen se podría dividir en dos áreas temáticas: el erotismo en los textos

dramáticos y el erotismo en los espectáculos teatrales. Cada uno de estos apartados, a su vez, está compuesto de diferentes secciones, relacionadas con el tema a tratar, de las que nos vamos a ocupar a continuación.

El erotismo en los textos dramáticos

Dramaturgas

El primer apartado, está dividido en tres estudios. En el primero, centrado en las dramaturgias femeninas, la dramaturga Laila Ripoll nos habla del erotismo obsesivo y enfermizo que padecen las protagonistas de dos de sus obras, *Atra Bilis* y *Santa Perpetua*. También la crítica María-José Ragué atiende a este primer estudio, proponiendo dos nombres para ejemplificar la presencia erótica en la escena catalana, a partir de 2000, Àngels Aymar y Eva Hibernia, ocupándose, eso sí, con mayor detenimiento de la segunda y de su obra *Fuso Negro*, por su mayor contenido erótico. Además, en este mismo estudio aparecen los trabajos críticos de Raquel García-Pascual que se dedica a observar el erotismo en el teatro de Paloma Pedrero; Coral García Rodríguez hace lo mismo en la «(com)pasión» de Angélica Liddell y Cristina Vinuesa Muñoz y Sergio Cabrerizo Romero, «al alimón», se reparten la «erótica impuesta» de Angélica Liddell y la «erótica mutilada» de María Folguera.

Dramaturgos

Una segunda sección atiende a las dramaturgias masculinas. Así bien, el dramaturgo Raúl Hernández Garrido se propone analizar lo obsceno en los escenarios; Susana Báez enseña el componente erótico en el teatro mínimo –«pulgas dramáticas»- de José Moreno Arenas; Eileen J. Doll se interesa por la construcción del personaje en *Buscando a la bella durmiente*, de Jerónimo López Mozo; Juana Escabias lo hace por el «Erotismo y (el) sexo como metáfora del poder» dentro de una sociedad misógina en *Los atletas ensayan el escarnio*, de Santiago Martín Bermúdez; Alison Guzmán presenta un estudio sobre la «memoria, la identidad y el erotismo» en una de



sus obras, *Todos los que quedan* y, por último, Efraín Barradas escoge *Anna in the Tropics*», de Nilo Cruz, para hablarnos de la visión transcendental de lo erótico, que va más allá de lo físico.

Teatro gay-lésbico

La tercera sección, dedicada al teatro gay-lésbico, también forma parte de este primer apartado. Aquí, Alicia Casado Vegas propone *Levante*, de Carmen Losa, dentro del panorama lésbico en la España del siglo XXI; Julián Beltrán Pérez estudia el «sujeto y el personaje» en *La ley del rancho*, de Hugo Salcedo, e Ignacio Rodeño revisa el teatro latinoestadounidense de nuestros días, fijando su atención en «erotismos subalternos».

El erotismo en los espectáculos teatrales

El segundo apartado que propone el Seminario está construido por distintas propuestas que conectan el contenido erótico con la escena contemporánea española y muestra, asimismo, un especial interés por los espectáculos representados en espacios bilingües españoles o internacionales, Francia, para ser más concretos.

Un grupo significativo se interesa por la escena clásica, entre ellos está el trabajo de Purificació García Mascarell que escoge «los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC»; el director de escena Mariano De Paco Serrano se decanta por «el drama de la atracción en Danny, Roberto, Calixto y Melibea»; María Bastianes propone el estudio de dos puestas en escena: la *Tragicomedia de don Durados*, de Ana Zamora, y la *Himenea*, de Ruth Rivera; y, el también director, Eduardo Vasco planteó «la sensualidad de los clásicos en el siglo XXI», «aunque la ponencia no se incluye en las Actas por deseo del autor», Romera Castillo nos informa de ella en la introducción. Berta Muñoz Cáliz se interesa por la evolución del personaje donjuanesco en la España contemporánea; Laura López Sánchez por *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos; y Pepa Pedroche comparte



con nosotros sus distintas interpretaciones eróticas en la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Otros espectáculos que no pertenecen al contexto clásico igualmente son presentados: Fernando Olaya elige *Arrojad mis cenizas sobre Mickey (o Eurodisney)*, de Rodrigo García; Jesús Orozco se decide por la Cubana y su espectáculo *Cómeme el coco, negro*; y María Jesús Orozco se ocupa de la brevedad dramática que dirige Alfonso Zorro en el Día Mundial del Teatro, celebrado en Sevilla.

En cuanto a los espectáculos representados en espacios bilingües, María-José Ragué, que hemos nombrado anteriormente, dedica su estudio, además, al proyecto T-6 del Teatro Nacional de Cataluña, a pesar de su escasa presencia erótica. Manuel Vietes y Roberto Pascual, comparten la dramaturgia gallega actual y Nerea Aburto presenta la versión castellana de *Mujeres en sus camas/Emakumeak Izarapean* de la compañía vasca Tanttaka Teatroa.

Por último, y como propuesta alejada de la escena española, se encuentra el estudio de Rosa Diego que escoge el erotismo en el teatro francés para ofrecer una evolución de este a lo largo de la historia y terminar admitiendo que la literatura erótica contemporánea en Francia ha acabado siendo más pornográfica que sensual; no obstante, destaca la calidad del autor y director Jean-Michel Rabeux y su adaptación *Sueño de una noche de verano*, del que se ocupa.

Ambos apartados se empeñan en analizar una serie de obras que pertenecen a la escena del ayer o del hoy, en las que el componente erótico, explícito o implícito, resulta uno de sus principales motores, y así poder entender de qué manera se presenta el erotismo en el teatro. Es significativo que, a la hora de realizar el análisis, la mayoría de los estudiosos acuda a los lexicógrafos, pues la relación íntima entre erotismo, sexualidad y sensualidad confunde tanto a autores como a espectadores. Acertadamente,



Ragué-Marías afirma: «Quizá determinar qué entendemos por erotismo, valdría ya un congreso dedicado al tema» (86). La crítica y dramaturga catalana explica cómo el erotismo, desde Grecia, se concibe como «todo lo que emana de nuestra zona libídica y está relacionado con el placer, el sexo y el amor» (85), y termina por delimitar el significado acudiendo al luminoso libro *El erotismo*, de George Bataille, consulta obligada para el tema en cuestión, entendiendo el concepto como una ansia de totalidad que incluye el dolor para llegar al placer. Dos polos de tensión, dos enormes vértices que, por veces, podrían tocarse: Eros y Thánatos. Unión y destrucción, las dos pulsiones del ser humano. Dualidad que le interesa trabajar al director Mariano De Paco, así escoge a Danny y Roberta y a Calisto y Melibea, personajes de dramas que representan el eterno conflicto del mito. Bataille, en su estudio, insiste en que la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego. Menciona los sistemas de discontinuidad y continuidad que el erotismo sugiere como un ciclo de vida-muerte y explica como el individuo es, en su soledad, discontinuo, pero al procrear halla continuidad, mas el ser que se concibe nace a la discontinuidad.

Francisco Gutiérrez Carbajo se (nos) pregunta: «¿Al erotismo le es consustancial el sexo?» Muchos de ellos ven la imaginación como la condición *sine qua non* para el acto erótico, y esta es la gran distinción entre sexualidad y erotismo. Mientras la primera es animal, la segunda es, exclusivamente, humana, es la «sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación» (1993:14), como contempla Octavio Paz en *La llama doble; amor y erotismo*. Manuel Vieites apoya la reflexión del escritor mexicano y suma lo siguiente: «el erotismo a veces no nace de lo que se ve, sino de lo que en la mente genera lo que se ve» (106). Y la actriz Pepa Pedroche, tras desfilarse por todas las obras en las que ha trabajado con Eros, termina concluyendo: «la fantasía es la compañera constante del erotismo. Traslada



a los personajes a lugares donde puede suceder cualquier cosa que les produzca placer» (64).

Ideas que nos llevan a atender la importancia del espectador/lector como una figura imprescindible en el tejido erótico, pues la mirada de este, «detractora o aduladora» (132), califica Rosa De Diego, es decisiva para la construcción del concepto. Planteamiento que, también, se hace la dramaturga Angélica Liddell, para quien el erotismo surge según el ojo del espectador. Siendo, entonces, el erotismo una invención social que varía según el contexto, un estímulo proveniente de fuera, por tanto, este nace de la cultura y se desarrolla en ella como un fenómeno de masas, como sostiene el estudio de Cristina Vinuesa Muñoz y Sergio Cabrerizo Romero. ¿Qué mayor interés tiene una pieza erótica que la de excitar al espectador/lector? En el teatro del XXI, la reflexión sobre la construcción de la sensualidad constituye una herramienta fundamental para posicionarse frente a las imágenes de uno mismo y frente a los demás.

El erotismo ha estado y está presente en nuestra dramática, del mismo modo que ha estado en nuestras vidas, de esto no hay duda. Pero no siempre este ha sido sinónimo de diversión, de hecho, en muchas de las obras aquí presentadas se trabaja el concepto desde el conflicto. Lo que nos lleva a atender cómo viven los personajes presentados el erotismo, o la sexualidad, y comprobar que en la mayoría de los casos lo hacen desde la represión, la imposibilidad, el trauma, la violencia y el dolor.

Según Gutiérrez Carbajo, para la tradición y el contexto en el que se desarrolla el teatro que analiza, el erotismo se vive desde la represión –*El día más feliz de nuestra vida* o *Atra Bilis*, ambas de Laila Ripoll– o desde comportamientos eróticos desviados, como pueden ser las prácticas sadomasoquistas –*El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo, *NN 12* de Gracia Morales, o bien *El jardín de las delicias* de Fernando Arrabal–, teatro que denuncia «la sexualidad como perverso instrumento de dominio sádico, la religión como aparato de poder, la idea de pecado como atrofia de la libertad» (70). Asimismo, el texto de Cándido Pazó, *A piragua*, apunta a



esta manera traumática de vivir el deseo; los personajes de *Perro muerto en tintorería*, de Liddell, que encarnan deseos reprimidos o en *Hilo debajo del agua*, de María Folguera, donde el erotismo se inclina hacia el dolor. Y, en otras ocasiones, el erotismo se convierte en escandalosa perversión, como vemos en *Los atletas ensayan el escarnio*, en la que encontramos violaciones, exhibiciones homosexuales... en la línea de la depravación. Frecuentemente, el cuerpo es el espacio idóneo para llevar el acto erótico, puesto que el cuerpo es instrumento tanto de placer como de dolor, donde se plasman las frustraciones del individuo. En otras ocasiones, indica Ignacio Rodeño, el erotismo sirve como muestra más de las multiplicidades y contradicciones que surgen de vivir dentro de subjetividades marginales plurales en los Estados Unidos.

La complejidad de los comportamientos eróticos da lugar a obras como *La máquina de abrazar* (2009) de Sinisterra, o *Las máquinas* de Moreno Arenas, donde se trabaja la idea de la máquina como intento de unidad, para así unir la otra mitad y asumir la felicidad –idea relacionada con el mito del andrógino–. Gutiérrez Carbajo, ante estos ejemplos, observa cómo se nos presenta el imaginario erótico en la época de las tecnologías, por tanto, no como el resultado de una afirmación sino de una pregunta (81). Y Fernando Olaya Pérez ve que la idea erótica de la sociedad postindustrial se asocia al consumismo, como señala a través del teatro de Rodrigo García.

No obstante, al mismo tiempo, el volumen de Romera presenta una vivencia de lo erótico desde otra óptica no tan oscura como la anterior, quizá, menos extensa. Nos referimos, sobre todo, a las obras clásicas en la escena del siglo XXI, cuya carga erótica y sensual atrajeron al público del ayer y continúan atrayendo al de ahora. Otras muestras las encontramos en *A ciencia dos anxos*, de Inma António; el espectáculo de Rabeux; las *Mujeres en sus camas*, mujeres que hablan de sexo y lo hacen sin complejos, «mujeres que sufren y dudan, pero que también gozan» (370). O bien, el espectáculo de *Cómeme el coco, negro*, donde el elemento erótico,



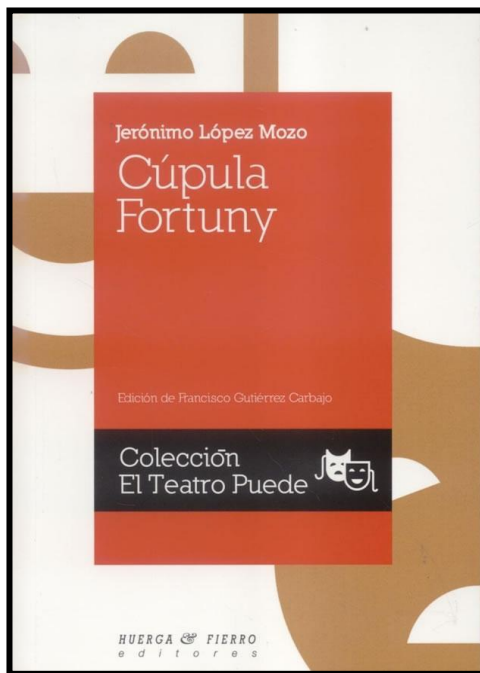
en clave de humor, se encuentra presente ya desde el mismo título, sabiendo que ese coco se refiere al genital femenino.

Consciente de que me dejo muchos títulos en el tintero, no están todos los que se presentaron, pero sí los suficientes para observar qué tan presente está el erotismo en nuestras vidas –como energía de difícil definición, de ahí su magnetismo al que quedamos atados irremediabilmente– y, por consiguiente, en nuestro teatro como espejo de la realidad humana que es. Un teatro que rezuma vida y muerte, Eros y Thánatos.



Cúpula Fortuny (2012)
de Jerónimo López Mozo

Sergio Cabrerizo Romero
Universidad Carlos III de Madrid
cabrerizo.sergio@gmail.com



LOPEZ MOZO, Jerónimo, *Cúpula Fortuny*, Madrid : Huerga y Fierro Editores, 2012. ISBN 978-84-8374-207-5

La obra que tenemos delante bien puede ser abordada como la continuación de los materiales que giran alrededor de la revalorización que, actualmente, se está llevando a cabo de la figura del director teatral Cipriano de Rivas Cherif, en lo que tiene que ver con su continuada labor teatral durante su reclusión como preso político en las cárceles franquistas de la posguerra española. Se trata de la obra de teatro del dramaturgo Jerónimo López Mozo, en edición del catedrático Gutiérrez Carbajo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Rivas Cherif merece ser recordado por su encomiable empeño por profesionalizar la actividad teatral también en la Colonia Penitenciaria de El Dueso, como prolongación del proyecto de El Teatro Escuela de Arte (Tea) en el Teatro María Guerrero, puesto en marcha en los años de la República. Se echa en falta en la obra dramática la inclusión del significativo salto cualitativo que supuso que el proyecto del director teatral consiguiera adquirir autonomía del régimen de ‘Cuadro artístico’, propio de las rutinas teatrales de los penales de la época, al de ‘Teatro-Escuela’. De este modo fue que, al tomar Rivas Cherif la dirección del precedente Cuadro artístico del penal de El Dueso, pronto consiguió, pese a todas las trabas, convertirlo en una Teatro-Escuela de Arte, esto es una «*Escuela de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro español*» [Rivas Cherif, 2010: 240] que buscaba superar cualquier motivación puramente lúdica de lo teatral para desarrollar una labor integra de formación profesional, con la intención de acreditar a los integrantes de la Teatro-Escuela para una futura dedicación a la práctica escénica.

El libro más inmediato que nos sirve como referencia para contrastar el componente biográfico con la ficción teatral, y así poder medir el pulso dramático que se nos propone, lo encontramos en la reciente edición de Aguilera Sastre de las memorias que escribió Rivas Cherif [2010] al tiempo que desarrolló su labor de dirección de la Teatro-Escuela en El Dueso.¹

La introducción del catedrático Gutiérrez Carbajo aporta una clarividente aclaración acerca del tratamiento de la materia histórica en la historia del teatro, hasta situar a la obra que se presenta como ‘drama histórico’, para lo que retoma la siguiente reflexión de Buero Vallejo: «Un drama histórico es una obra de invención, y el rigor interpretativa a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores» [Buero Vallejo, 1980-1981: 19]. El dramaturgo López Mozo asume la labor del drama histórico según lo piensa Buero Vallejo, y es, justamente, desde esta

¹ Con reseña disponible en *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2 [Cabrero Romero, 2012].



perspectiva que nos interesa la visión dramática que nos aporta la obra sobre la figura de Rivas Cherif, complementaria a la de su faceta histórica, pues le incluye en un marco nuevo de acción dramática, frente al tono reflexivo y explicativo de sus memorias.

El título de la obra se refiere a la Cúpula que se construyó en la prisión expresamente para las representaciones del Teatro-Escuela de Arte de El Dueso, bajo la dirección de Rivas Cherif, lo que es significativo de los enormes logros de la Compañía carcelaria, ya que esta estructura técnica y escenográfica fue la primera en España.

Lo que se pretende ya como ficción o recreación historicista en la obra dramática se explicita desde la primera página, cuando se comienza diciéndonos: «Luciano Miras no es Cipriano de Rivas Cherif ni el penal de Alhama es el de El Dueso, pero se parecen» [López Mozo, 2012: 56]. De esta manera, el autor no hace sino reafirmar el carácter de la pieza como homenaje a Rivas Cherif, elevándolo a categoría de héroe dramático, como tipo dramático más allá de la particularidad que pudiera otorgarle la referencia a su persona mediante el uso de su nombre propio. López Mozo escribe con admiración por el dramaturgo, por sus valores de férrea dedicación al teatro pese a las adversidades. Es por esto que la figura de Rivas Cherif puede parecer en ocasiones extremadamente idealizada y, en consecuencia, en exceso alejada de las dinámicas del grupo teatral.

El texto se presenta en la figura del director como un homenaje igualmente al teatro, como ocasión de fraternidad y compromiso estético, pero sobre todo por levantarse como espacio de resistencia y libertad, pues como afirma el personaje trasunto de Rivas Cherif: «El buen teatro no es patrimonio de nadie» [López Mozo, 2012: 98]. La obra comienza y termina con la transcripción de la imaginación de Rivas Cherif, en un desfile mental donde aparecen los diálogos dramáticos más memorables de la tradición teatral española, en otro juego de los tantos que hacen interferir autoreferencialidad y metateatralidad como elemento estructurador de la dramaturgia de la obra. El Rivas Cherif de la ficción es un hombre que



soporta la vida carcelaria gracias a la imaginación y la evasión teatral. Sin embargo, el miedo del director teatral es justamente esa apropiación de la labor teatral de su Compañía para propaganda del régimen franquista, con el fin de limpiar su imagen y especialmente la de las instituciones carcelarias, y es este uno de los motivos que mejor se desarrollan en la obra teatral, repitiéndose las continuas negociaciones entre el director de la prisión y Rivas Cherif en el siguiente *leitmotiv*: «La Farándula no es un escaparate y usted se empeña en que lo sea. La Farándula es de los presos para los presos» [López Mozo, 2012: 118].

El conflicto final acaece con la segunda representación del auto sacramental de *El gran teatro del mundo* de Calderón, esta vez con la presencia del Ministro de Justicia, quien encenderá la llama de los integrantes del grupo teatral con un discurso que pretendía clausurar cualquier significado de su actividad teatral más allá de la mera ilusión y el entretenimiento. Esta inclusión, que no corresponde con la biografía de Rivas Cherif, añade el culmen dramático al componente reivindicativo y contestatario de defensa del teatro que se mantiene en aumento a lo largo de toda la pieza, en lo que respecta al tipo de compromiso personal que adquieren cada uno de los integrantes del Cuadro artístico con los valores de la actividad teatral.

La obra dramática está escrita con un lenguaje realista, a partir de diálogos repartidos en escenas que sirven como cuadros de acción, que son introducidos con gran minuciosidad por las acotaciones. Sobresalen de esta sucesión moderna en escenas el prólogo y el epílogo, donde se suceden las intervenciones a partir de la indeterminación de los emisores, esto es asemejando una voz colectiva que se superpone en una escena donde, como señala la acotación, se agolpan los cuerpos de los actores con una luz baja para crear una cierta sensación de confusión escénica, eliminando momentáneamente los roles tradicionalmente asignados de personaje.



Bibliografía

BUERO VALLEJO, Antonio, «Acerca del drama histórico», en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 1980-1981, núm. 187, pp. 18-21.

CABRERIZO ROMERO, Sergio, «Cipriano Rivas Cherif, *El Teatro Escuela de El Dueso. Apuntes para una historia*. Juan Aguilera Sastre (ed.)», en *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2012, pp. 541-544. [en línea]:

<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_4>, [consultado el 1-08-2012],

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Cúpula Fortuny*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2012.

RIVAS CHERIF, Cipriano de, *El Teatro Escuela de El Dueso. Apuntes para una historia*, Juan Aguilera Sastre (ed.), Madrid, Ediciones del Orto (Colección «Breviarios de Talía» 3/4), 2010.



**El arte de nadar y guardar la ropa o tres calas en el
VII Festival de Teatro en la Villa del Caballero,
Olmedo Clásico**
***La tempestad* (cía. Barco Pirata), *La gran Zenobia* (cía.
Galo Real Teatro) y *Yo soy don Quijote de la Mancha* (cía.
Metrópolis Teatro)**

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universidad Complutense de Madrid – ITEM
guillermo.gomez@filol.ucm.es

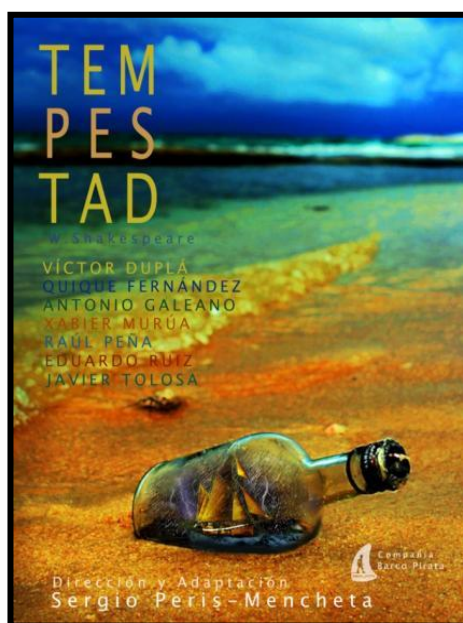


Del 20 al 29 de julio de 2012 ha tenido lugar, por séptimo año consecutivo, el Festival de Teatro Clásico de la villa de Olmedo que ha comprendido en esta edición la representación de nueve espectáculos distintos, la celebración de las Jornadas sobre teatro clásico en que se vienen dando cita –verano tras verano– académicos y teatreros para intercambiar impresiones sobre la actualidad del mundo escénico, el curso de interpretación que hoy lleva el nombre del fundador de Teatro Corsario y varias exposiciones que ayudan a conocer mejor la historia del teatro clásico en España.

Entre las funciones que los amigos de la villa vallisoletana han podido disfrutar se encuentran algunos de los más laureados montajes del momento: desde las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández a las que han dado nueva vida los integrantes de Nao d'Amores hasta la reciente *Celestina* de Atalaya y la revisión de *El médico de su honra* de un nuevo Teatro Corsario que sigue su personal actividad teatral desde el recuerdo del fallecido Fernando Urdiales. En este contexto, los asistentes a las Jornadas de este año guardarán en la memoria una experiencia teatral muy particular, marcada tanto por las calles que vieron morir –según la seguidilla recogida por Lope de Vega– al caballero que fue «la gala de Medina, / la flor de Olmedo», como por una lluvia de amenazante presencia que tiñó el ambiente de tonos plomizos y dejó cierta sensación otoñal a los espectáculos teatrales.

En el ecuador del Festival, recién llegados a tierras vallisoletanas los participantes en las Jornadas, el público noctámbulo de la villa saludó con calor la versión de *La tempestad* shakespeareana de la compañía Barco Pirata, dirigida por un Sergio Peris-Mencheta cuya faceta como director teatral ha quedado demasiado eclipsada por su carrera ante las cámaras. El espectáculo sorprendió por su manera de entender el texto que la crítica considera el testamento literario del Bardo, dejándose llevar por un Shakespeare más cómico que ese al que nos tienen acostumbrados los directores y que el grupo aborda, como ellos mismos sostienen en la descripción que encabeza la web de la compañía, «jugando, alejándonos de la presión por encontrar el resultado y confiando en que será el resultado el que nos encuentre a nosotros».





Su manera de trabajar, que esconde mucho de taller de investigación, dota su concepción del teatro de una frescura y comicidad incuestionables que les han permitido alcanzar algunos hallazgos estéticos y líricos muy propios del universo de Shakespeare. La puesta en escena camina a favor de una ambientación marcadamente irreal donde se integran el símbolo teatral con la música contemporánea (a ritmo de

blues y entre canciones pop), la máquina teatral más tradicional con la proyección de vídeo y un espacio sonoro –en directo– lleno de evocaciones simbolistas y, por último, un texto poético repleto de imágenes con una capacidad de improvisar e interactuar con el público que ayuda a dar verdad al espectáculo.

Es probablemente el aspecto visual el más destacado del montaje, combinando de manera muy orgánica la acción en escena con las proyecciones y los efectos especiales, quizá porque todos ellos suceden ante los ojos del público. Los vídeos, cuando no hacen las veces de telón de fondo, son proyecciones de la acción que está sucediendo en escena, focalizaciones de un elemento que queda disociado en dos planos: el propiamente escénico y el limitado por la pantalla. El naufragio inicial, por ejemplo, aparece contado desde una perspectiva más tradicional, a partir de la escena que tiene lugar entre los marineros dentro del barco, y desde un punto de vista más objetivado y cinematográfico, propio de quienes ven la escena desde fuera (sean Próspero y Miranda o sea el propio espectador), en que un cubo de agua y una cáscara de una nuez (que constriñe como prisioneros de la razón y de las convenciones sociales a los recién llegados a



la isla de Próspero igual que a Hamlet le angustia una Dinamarca de la que no puede librarse) son suficientes para crear una auténtica tempestad.

El trabajo de investigación de los actores y el sentimiento de compañía, que derivan constantemente hacia el juego metateatral, hacen de esta una de las versiones del texto del Bardo en donde más prima la interactuación con el objeto y entre los propios actores (además de estos con el espectador). El texto, lleno de coloquialismos y de añadidos, se entrega de una manera muy próxima al modo de hacer de la Commedia dell'Arte. Con su adaptación para seis actores (y ninguna actriz), la obra de Shakespeare cobra una vida llena de energía y buen humor que emana de los actores a raudales. Resulta difícil destacar, de entre ellos, la verdad de la Miranda de Quique Fernández por encima de la fisicidad del Calibán de Javier Tolosa o la lúdica triple visión de Ariel por encima del jocoso Trínculo de Xabier Murúa.

Si algo destaca en este montaje es la organicidad con que están integrados todos los elementos: música (en directo), efectos teatrales y visuales, estilo actoral y dramaturgia. Tal es la energía que emana del conjunto que no faltaron voces en Olmedo que les achacaban a ellos las tormentas que interrumpieron la representación al aire libre, en la corrala del Palacio del Caballero, y nos privó de presenciar resolución de los conflictos ideada por este Barco Pirata. Aun así, quedaron claros tanto su propuesta como ese espíritu inquieto que, en sus propias palabras, «nos sigue guiando por las tormentosas aguas de la escena» (...también en su sentido más literal).





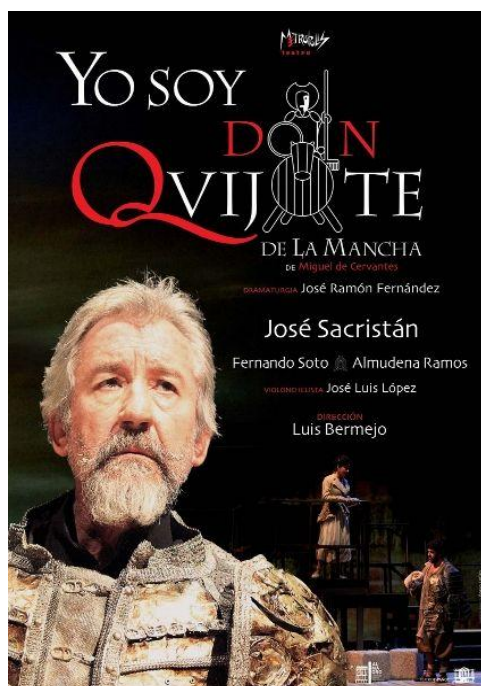
La tempestad. Actores y técnicos intentan proteger aparatos y decorado de la lluvia



La segunda de las funciones que acompañaron las jornadas de estudio de «Los últimos clásicos» vino de la mano de la compañía Galo Real Teatro. Su versión de *La gran Zenobia* de Calderón tuvo que refugiarse –*in extremis*, ante la insistencia de la tempestad despertada en Olmedo– en los escenarios del Centro de Artes Escénicas San Pedro pero el cambio no impidió que su director, Gustavo Galindo, captara la atención y la benevolencia del público con una presentación metateatral y canalla. Desgraciadamente la complicidad que el carácter de Galindo pudiera haber suscitado en los asistentes no fue suficiente para mantener su atención durante la hora y media de la obra.



Aunque con algunos hallazgos interesantes en lo que respecta al movimiento escénico y a las coreografías que representan las batallas del texto calderoniano, la propuesta no terminó de convencer al auditorio. Quizá una dramaturgia algo oscura (de una comedia aún más oscura), la adjudicación –no suficientemente delimitada– de dos personajes a un mismo actor, su eclecticismo estético y técnico o las propias vicisitudes meteorológicas que obligaron a cambiar de espacio en el último minuto jugaron en contra del montaje. La «cercanía y simplicidad» –según se puede leer en el programa de mano– con que se quiso presentar el espectáculo no fueron suficientes, a pesar de la solvencia de los actores, para transformar los petos y cascos, que desde el principio de la obra miran amenazantes la acción desde el fondo del escenario, en presencias fantásticas y legendarias como las que Calderón soñó.



Fue necesario esperar a la última noche de las jornadas, aún sin apartar la vista de los cielos, para asistir al deseado regreso de José Sacristán a la piel de don Quijote. *Yo soy don Quijote de la Mancha*, en dramaturgia de José Ramón Fernández, devolvió a las tablas al personaje más inmortal de nuestras letras hispánicas y lo hizo, desde la fidelidad al texto de Cervantes, apelando a la memoria entrañable de ese «hombre de la Mancha» que ya paseó por las tablas de los principales teatros españoles –en castellano y en la voz de Sacristán– su sueño imposible para disfrute de los espectadores del siglo pasado.



La propuesta actual se instala a medio camino entre el juego metateatral –una vez más– y la narración (siempre a dos voces) de algunos de los episodios más auténticos –y menos populares– de Quijote y Sancho: desde la aventura de los batanes a la del bálsamo de Fierabrás pasando por el encantamiento de Dulcinea. Su intención, con todo, no es tanto levantar un espectáculo jocoso sobre un loco manchego como potenciar la ternura y la bonhomía de nuestro caballero andante más internacional. Para ello, el texto presenta una estructura más propia de la novela que del teatro que gira en torno a las tres vueltas a la residencia de Alonso Quijano. Allí les espera una soñadora Sanchica interpretada por Almudena Ramos que es, sin duda, el hallazgo más original de la función. Es este personaje, apenas esbozado por Cervantes, el que se nos presenta como el nexo de unión entre la vida en el Barroco y las nuevas generaciones (público potencial de este *Yo soy don Quijote de La Mancha*, a fin de cuentas). Es precisamente la hija de Sancho quien hace las veces de maestro de ceremonias, guiando los ojos de los asistentes de la realidad histórica de la España de los Austrias a la recepción crítica de algunos de los lectores más aventajados de las aventuras del Caballero de la Triste Figura (entre ellos, Antonio Machado o León Felipe) conforme ella misma se pasea por la plataforma que ocupa el centro del escenario.

Para conseguir su objetivo, el montaje maneja un lenguaje marcadamente teatral en que el extrañamiento también tiene su papel. Es la doble perspectiva que concede la presencia –a la vez– del hidalgo manchego y de un Pepe Sacristán «poco flaco para hacer el Quijote» –como le recrimina su compañero de reparto Fernando Soto, que encarna a un Sancho Panza de sabiduría refranera a la altura de su señor– la que permite conectar mejor con un público que se siente cómplice de esta glosa del *Quijote*. Un Rocinante hecho con un tonel, una escoba que se transforma en espada y los guiños constantes que propicia la puesta en escena (proyecciones, música en directo con el violonchelista José Luis López...) favorecen el diálogo con los asistentes. Con esta versión se ha conseguido dar nueva vida escénica a



unos personajes que campaban ya sin límites por el imaginario colectivo sin perder en ningún momento el referente textual y sin quedar demasiado apegados a la recreación arqueológica de una obra de más de cuatrocientos años.

La vuelta a la novela para construir esta adaptación dota al espectáculo de un carácter didáctico y sencillo poco habitual en las recreaciones modernas de las aventuras de don Quijote que ayuda a transmitir su mensaje sin artificios. El resultado, sin embargo, puede dejar la sensación de haber visto una función demasiado conocida para quienes han leído (y releído) la prosa cervantina con atención. Sea como fuere, lo cierto es que nunca es un mal momento para recordar –como hace José Ramón Fernández– que «necesitamos creer que hay locos capaces de soñar que pueden ayudar a los otros y que eso vale la pena, y que hay cuerdos tan limpios que son capaces de ayudar a esos locos y de acabar soñando como ellos».

Y al fin, acabadas las jornadas, con el teatro rebosando todavía por las costuras de nuestras maletas, recelosos aún del tiempo lluvioso y con la vista puesta en el vecino agosto, abandonamos Olmedo los participantes de esta séptima edición del Festival. La ocasión demostró una vez más que el teatro del Siglo de Oro sigue vigente y que los fieles acudimos a la cita (llueve o truene) cuando se nos convoca. Los imprevistos y las inclemencias meteorológicas no son un problema pues, como todos los lectores de Lope de Vega sabemos, «la gala del nadar es saber guardar la ropa». Empapados por la tormenta o resguardándonos del agua al lado de Benjamín Sevilla Herrán y Germán Vega García-Luengos pudimos comprobar que todo el equipo que está detrás del Festival conoce con creces ese adagio. Los resultados académicos lo avalan y las funciones les dan la razón con rotundidad. Quienes todavía no las hayan visto, tienen una cita con Nao d'Amores, con Teatro Corsario, con Barco Pirata, con Metrópolis... y todos



nosotros tenemos una cita con nuestro teatro áureo en Olmedo el verano que viene.



***Los satisfechos* de Trasto Teatro**
Cuando se une el compromiso artístico y el compromiso social

Carmen Titos Martín
carmentitos@gmail.com



Diseño del cartel de Diego A. Alias

La última obra de Trasto Teatro se llama *Los satisfechos* y ha sido estrenada el 12 de octubre en el salón del piso de Málaga, donde sus componentes residen. La compañía Trasto Teatro se fundó hace 10 años en Morón de la Frontera (Sevilla) y está formada por el director y dramaturgo Raúl Cortés y los actores Salva Atienza, Nerea Vega y Pepi Gallegos. En su trabajo destacan el compromiso político y la voluntad de construir puentes de cooperación social en su entorno.

Una forma de establecer redes comenzó en 2010, cuando empezaron a utilizar su salón como escenario teatral. Desde entonces reciben cada fin de semana, en su piso, a un público reducido de 12 personas por función. A día de hoy, han realizado más de cien funciones en dicho formato y han pasado por su apartamento más de dos millares de espectadores. Este constructivo trajín se denomina Teatro de la Decepción y, básicamente, se manifiesta con el encuentro teatral en el apartamento.



© Fotografía de Fran J. Feu

La experiencia surge como respuesta ante el inmovilismo de las políticas culturales, como reacción ante el desalentador aparato burocrático que limita las posibilidades de acceso a los creadores. Frente a las dificultades y a la falta de apoyo institucional, Trasto Teatro no se queda esperando un golpe de suerte, una palmadita, una oportunidad que les introduzca en el entramado del *establishment* cultural, sino que se responsabiliza utilizando lo único de que dispone: su casa como «acto de denuncia e independencia creativa», como forma de autoexpresión total, sin limitaciones administrativas, sin censuras ni autocensuras, sin trabas políticas ni económicas; organizando las reservas a través del correo



electrónico, con todas las localidades agotadas y listas de espera cada temporada. Su compromiso es total: «Porque no soñamos con llenar grandes salas; queremos que el público esté tan cerca que pueda mirarnos a los ojos. Porque queremos recuperar el teatro artesanal, que es del actor y de la palabra, no del artificio. Porque queremos rescatar el silencio y la poesía. Porque necesitamos creer que, detrás de la penumbra, el horizonte se ofrece como una promesa», afirman los componentes en su manifiesto.¹

Así, se exponen de forma total: el público puede sentir las palpitaciones y sudor del actor, los intérpretes no pueden enmascararse tras el artificio, pues el espectador se encuentra a un palmo de sus narices. Además, el contacto directo continúa en los debates posteriores a cada función, que permiten reinventar una obra que se encuentra siempre en construcción atendiendo a las pulsaciones sentidas en cada vivencia.

La andadura comenzó con la representación *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill, pieza de corte naturalista que casaba con el entorno cotidiano de una sala de estar, con la que los espectadores llegaban a sentir que estaban espiando la discusión de la pareja en la intimidad de sus cuatro paredes. Después continuó la experiencia íntima con *No amanece en Génova*, escrita por el propio Raúl Cortés, obra que, incluso con un estilo fuertemente teatralista, lograba despegar al público del espacio prosaico del piso para llevarlo a la ilimitada burbuja de la ficción. Ahora le toca el turno a *Los satisfechos*.

Curiosamente, una vez que los componentes de Trasto y su público se han sentido plenos y realizados en su fórmula autogestionada y libertaria de hacer teatro es cuando las instituciones han empezado a coquetear con ellos². Esto sería lo razonable en un país artísticamente justo ya que, como

1La idea ha contagiado a otras compañías malagueñas como La Caldera y BajoTierra y a otros espacios como Villa Patata Factory, residencia de los artistas plásticos Emmanuel LaFont y Pedro Okaña, que se ha convertido en espacio de encuentro creativo. Así, inspirados por Trasto Teatro, más creadores y público amplían en Málaga las posibilidades de los espacios alternativos y fortalecen las redes de apoyo mutuo.

2 Así, salieron del salón y *No amanece en Génova* fue integrada en el XIX Festival de Teatro de Málaga. Con una peculiaridad, el programador, que la había visto en la casa,



afirma el crítico Pablo Bujalance sobre su última obra: «*Los satisfechos* confirma a la compañía de Raúl Cortés como uno de los fenómenos teatrales más interesantes del panorama escénico español contemporáneo y uno de los proyectos que más atención merecen.»³

El enfoque crítico está presente en todas sus obras, *Contadoras de garbanzos* acomete contra la violencia de género, *No amanece en Génova* se gestó a raíz de las acciones antiglobalización con el G8 en Atenas y Tesalonika en el año 2001. Ahora, la obra *Los satisfechos* habla del hambre provocada por el desigual reparto de la riqueza. Esta última creación también sale de la casa para realizarse en cuatro escenarios de Málaga: Teatro Echegaray (16 de octubre de 2012), Teatro Cánovas (18 de noviembre de 2012), Teatro Ollerías (19 de diciembre de 2012) y Teatro Vicente Espinel de Ronda (18 de enero de 2013). Esto se debe a un acuerdo de Trasto Teatro con Acción Contra el Hambre, con el que vinculan el arte a la palpable acción solidaria, ya que todo lo que se recaude en dichas funciones será destinado a combatir la desnutrición severa infantil.

No obstante, es en el salón, en su entorno original, donde los visito y asisto a la *Los satisfechos*, la obra que ocupa esta reseña. A pesar de llegar puntuales, encontramos la ficción empezada. Y el timbre seguirá sonando, los asistentes se irán incorporando y acomodando en los asientos de lo que resulta un velatorio.

consideró que la esencia de su germen se debía mantener, por tanto la acogieron en un hall del Teatro Cervantes y no en la sala.

3 BUJALANCE, Pablo, «El coraje de un teatro implacable», en *Málaga Hoy*, 31 de octubre de 2012. <http://www.malahoy.es/article/ocio/1377022/coraje/teatro/implacable.html>





© Fotografía de Fran J. Feu

Las coronas de flores cubren la pared y en el centro un ataúd. La Enjuta (Pepa Gallegos) de luto, lamenta la pérdida, podría ser la viuda o una plañidera de un duelo de un pueblo andaluz. Hace acto de presencia el fraile Trampantojo (Salva Atienza) con la correspondiente ceremonia. El público, discreta y respetuosamente participa en el responso, se comporta con solemnidad en el acto litúrgico. Se trata de un paso más de Trasto Teatro para involucrar a los espectadores, pues hasta ahora en sus obras siempre había existido la clara diferenciación entre ellos y el espectáculo.

Pervierte la seriedad la presencia de Piernavieja (Nerea Vega) con su osadía. Es la primera vez que Trasto directamente plantea situaciones cómicas, hasta ahora sus textos se caracterizaban por el intenso dramatismo que dejaba pocos atisbos para cualquier tipo de serena despreocupación. Raúl Cortés explica: «No obstante, no perseguimos la sonoridad de la carcajada, sino la transgresión de una risa afilada».

Los tres individuos se posicionan en una coreográfica lucha dialéctica y física alrededor de una cacerola: el contenido del ataúd resultó una olla con sangre frita, ajo y tomate. La olla sepultada es una metáfora, pues estamos asistiendo al «sepelio de nuestro sustento», explicará el



dramaturgo. Tenemos tres personajes desventurados, ridículos y desesperados que pasan hambre. El número tres permite la riqueza del debate, de puntos de vista.



© Fotografía de Fran J. Feu

En *Los satisfechos* los personajes se expresan en el siempre elocuente, elaborado y poético lenguaje que permite identificar la pluma de Raúl Cortés. Aunque poseen un matiz diferenciado: mientras Trampantojo utiliza el lenguaje eclesial, Piernavieja jalona su discurso de refranes populares. Plantean unas opciones claramente diferenciadas delante del perol: la postura de Piernavieja defiende que quien tiene hambre debe comer, esto responde a una necesidad física inmediata («el ruido de mi estómago»); al contrario, Trampantojo cree que no se debe coger aquello que no es nuestro y lo remata apelando a la «honra», su postura está basada en un ideal y la sustentan argumentos tan elevados como abstractos (paciencia, conciencia, combatir la contumacia, elaborar un plan...).





© Fotografía de Fran J. Feu

Cualquier idea tiene una idea opuesta. El poder del dramaturgo consiste en trabar un diálogo argumental en que ambas posturas se debaten en un ring. Con la maestría que recuerda a *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard Marie-Koltès, Raúl Cortés enfrenta dos puntos de vista antagónicos, con dos narrativas diferentes y personajes opuestos. El autor expone el asunto utilizando un lenguaje jalonado de procedimientos literarios, como metáforas, comparaciones, uso de sinónimos. Con un distanciamiento del lenguaje de la comunicación cotidiana (distanciamiento que era aún más acusado en la anterior obra *No amanece en Génova*), la pieza nos habla de un conflicto eterno, una dicotomía básica, un dilema antiguo: ¿robar para comer es robar o es coger? Nos recuerda a la época del «jambre» en España, al Lazarillo de Tormes y su epopeya, pero el tema también es actual, cada vez más se escucha en los medios acerca de los denominados «hurtos famélicos», cada vez nos cuesta más llenar un carrito de la compra.

En *Los satisfechos* no hay buenos ni villanos, sino personajes movidos por sus circunstancias y condicionantes. Aún así, se desprende la



toma de partido, la tesis: el derecho a comer cuando se tiene hambre. El autor y director cita a Wilhelm Reich en la primera página de la edición impresa: «El problema fundamental de una buena psicología no es saber por qué el hambriento roba, sino al contrario, por qué no roba»⁴. Durante más de una hora de elocuencia y tensión, *Los satisfechos* se hace la misma pregunta.

El miedo a ser descubiertos con la olla se acentúa con los elementos de intriga, ruidos y señales procedentes del mundo exterior, surge el sentimiento de culpa ante posibles censores que vengan a reprobar su conducta. La culpa es un potente y efectivo instrumento para conseguir el control social; en la cultura judeocristiana somos culpables desde que nacemos.

Se salpican los momentos de humor que alivian la dureza de la trama: «—Fraile, ¿qué vigilas tú? —Yo vigilo plato. —El plato no tiene patas». Cuando acusan a Piernavieja de que un piojo ha caído en la olla: «Normal, si el animalito es mío tendrá la misma hambre que yo». La escena de la confesión de La Enjuta en paralelo con las amenazas de suicidio de Piernavieja resulta de una comicidad sagaz y oscura, respaldada por interpretaciones muy certeras de unos profesionales que saben trabajar juntos.

La configuración física, grotescamente mordaz, de los tres personajes remite al esperpento valleinclanesco, de modo que se reviven obras como *Divinas palabras* o las *Comedias bárbaras*. Asimismo, debido al expresionismo y los personajes extremos, se ha comparado a la compañía malagueña con sus maestros andaluces de La Zaranda. Por otro lado, las dificultades de comunicación de individuos que no logran llegar a un acuerdo, el carácter cíclico, la espera y la búsqueda de respuestas nos remiten a Beckett y el teatro del absurdo.

El espacio cerrado del salón transmite el agobio y la inestabilidad, sentimientos que se ven aumentados en los momentos de oscuridad, y que

4 La edición impresa se publicará a finales de año en la editorial Llaüt & sensenom.



desatan el pánico y la incertidumbre de los tres personajes alrededor de la olla y a tientas. Así, que los personajes salgan a la terraza supone un soplo de aire fresco y oxígeno. La iluminación de Carmen Mori fortalece los estados de ánimo de la escena. El diseño de luz también consigue estampas bellas de efectos pictóricos, que remiten a Velázquez y a los claroscuros del Barroco, como la imagen de la cruz en la pared dando sensación de volumen. Las cerillas también se configuran como focos de luminosidad y el teatro en casa permite sentir el olor de los fósforos, así como en *No amanece* en Génova podíamos sentir el hedor de la carne cruda.



© Fotografía de Fran J. Feu



© Fotografía de Fran J. Feu



creativa y fluida en movimiento brusco y coordinado según las necesidades y el tono elegido.

El vestuario, elaborado por Diana Luque, uniformiza a los tres personajes. La Enjuta, Trampantojo y Piernavieja, con largas sotanas negras y el pelo corto, lucen igual, pues son los mismos desorientados ante el poder implacable del hambre.



Así como ocurre con la escenografía, los objetos utilizados con diferentes significados y funciones se van reciclando según su utilidad. El tenedor no sirve para comer, sino para rascarse los piojos o amenazar; el agua para bautizar o ahogar; las coronas de flores no representan lo mismo al principio de la obra que cuando Piernavieja las arroja; la sábana que cubría el ataúd será una estola. Los pequeños cuerpos esféricos que maneja el fraile



sus dedos y que soportaban sus dogmas cual amuletos, se desmoronan en un flujo estéticamente potente y bello que puede gozarse gracias a la cercanía del teatro de salón (me pregunto cómo esto habrá sido adaptado para los teatros convencionales).

La metáfora «cuanto más ladra el hombre menos muere» es clarificadora y una de las tesis de la obra, cuanto más hambre tienes menos vas a protestar por otras cuestiones. Esta reflexión me remite al argumento de la película *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948); la miseria de la Italia de Postguerra obliga al protagonista a robar para sobrevivir. Woody Allen hace referencia a este clásico del cine en su película *Stardust Memories* (1980) al mencionar que el problema es que, cuando la necesidad básica está cubierta, cuando tenemos el estómago lleno, entonces nos empezamos a preocupar por otras cuestiones, como por qué no me enamoro o cuál es el sentido de la vida.

Espero que el teatro siga cuestionando asuntos elevados como el arte o el sentido de la vida pero, mientras existan políticas injustas que permiten que las personas mueran de hambre, debe hacerlo también sobre los problemas del mundo en que vive, como hace Trasto Teatro en *Los satisfechos*.



Teatro e internet en la primera década del siglo XXI

**XXII Seminario Internacional del Centro de Investigación
y Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
(SELITEN@T)**

Nerea Aburto González
SALITEN@T
nerea.aburto@gmail.com

Los días 25, 26 y 27 de junio, tuvo lugar en la facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en el edificio de Humanidades de su sede en Madrid, el XXII Seminario Internacional del SELITEN@T, bajo el título «Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI».

Dirigido por el Dr. José Romera Castillo, director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED y del SELITEN@T, y el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, este Seminario reunió un año más a reputados investigadores del ámbito nacional e internacional, así como a personalidades del mundo teatral español.

El Seminario fue inaugurado la mañana del 25 de junio por el Dr. José Romera Castillo, director del mismo, a quien acompañaban el Dr. Antonio Moreno Hernández, Decano de la Facultad de Filología de la UNED; el Dr. Julio Huélamo, director del Centro de Documentación Teatral; el Dr. Javier Huerta Calvo, director del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM); y el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, en representación de la Asociación Española de Semiótica; todos ellos, fieles colaboradores de estas jornadas.

En sus más de diez años de trayectoria, el SELITEN@T ha destacado por sus estudios e investigaciones en torno a diversas áreas de la literatura actual como el teatro representado en España durante la segunda

mitad del siglo XIX y el siglo XX, la presencia del teatro español en países europeos e iberoamericanos o lo autobiográfico en la literatura contemporánea. Y en lo que se refiere a las relaciones entre la literatura y las nuevas tecnologías, este Seminario fue pionero, ya en el año 1996, al girar todas sus conferencias y comunicaciones en torno a la, entonces incipiente, relación entre *Literatura y multimedia*¹⁴⁶. Ahora, también, el SELITEN@T se encuentra a la vanguardia de los estudios sobre el teatro español, en cualquiera de sus lenguas, y el teatro extranjero en el siglo XXI, tal y como lo muestran las numerosas investigaciones y publicaciones realizadas en su seno en los últimos años.

Así lo reconoció también su director, el Dr. José Romera Castillo, en la conferencia inaugural de este XXII Seminario, titulada «Sobre teatro e Internet», en la que hizo una compilación y repaso del estado de la cuestión en la que destacó los distintos trabajos desarrollados en el centro de Investigación, que también se pueden consultar en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>.

La primera de las sesiones plenarias de este Seminario tuvo lugar bajo la coordinación de José Romera, quien dio paso a Luis Araújo, dramaturgo del Centro Dramático Nacional, que trató sobre el proceso de creación de su obra *Dios está muy lejos*; a quien le siguió Berta Muñoz Caliz, del Centro de Documentación Teatral, que mostró al público un compendio de fuentes para la investigación en la red del teatro de los siglos XX y XXI.

La mañana siguió con una serie de comunicaciones que agrupó, bajo la coordinación de Javier Huerta, a Ana Sedano Solís, de la Universidad de Alcalá, que presentó su investigación acerca de la presencia en Internet del dramaturgo José Ricardo Morales; a María Jesús Orozco Vera, de la Universidad de Sevilla y asidua colaboradora de este Seminario en el que destaca por sus trabajos sobre microteatro, que trató del espectáculo *Esto es*

¹⁴⁶ José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *Literatura y multimedia*, Madrid: Visor Libros, 1997, 386 págs.



lo que hay, dirigido por Carmen Ruiz-Mingorance y basado en las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas; Susana Báez Ayal, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, trató también sobre este último autor en su ponencia «Hipertextualidad y recepción, rizomas teatrales de José Moreno Arenas»; y, finalmente, Mariángeles Rodríguez Alonso, de la Universidad de Murcia, presentó su comunicación sobre la obra de Paco Bezerra: «*Grooming* o Alicia en el país de las ventanas indiscretas. Del ciberespacio al escenario».

La tarde comenzó con una sesión plenaria, coordinada por Francisco Gutiérrez Carbajo, en la que Raquel García-Pascual, de la UNED, presentó sus reflexiones en torno a la metodología de la educación a distancia en la docencia del teatro contemporáneo y Marina Sanfilippo, también de la UNED, mostró a los presentes el trabajo de Giacomo Verdi, un *digital storyteller* italiano.

La sesión de comunicaciones de la tarde, coordinada por Marina San Filippo, dio paso a la presentación de dos estudios relacionados con el teatro e Internet llevados a cabo por miembros del SELITEN@T, bajo la dirección del Dr. Romera Castillo. En primer lugar, Fernando Olaya Pérez hizo un recorrido por parte de la dramaturgia española actual en castellano y la edición de sus textos y su presencia en Internet; y, en segundo lugar, Rubén Chimeno mostró una visión actual del teatro asturiano y sus necesidades a partir del palmarés de los últimos *Premios Oh! de las Artes Escénicas de Asturias*.

Por su parte, Mariana de Lima y Mauricio Rocha, de la Universidade Federal de Minas Gerais de Brasil, mostraron su estudio acerca de «La presencia aurática del actor y los vídeos del You Tube en la escena improvisada del espectáculo *Links*». Y María Isabel Lozano Palacios, del IES Jaime Ferrán de Madrid, ofreció un recorrido por la «Literatura dramática infantil y juvenil actual en Internet».

La jornada terminó con la presentación de la Revista de Investigación Teatral *Anagnórisis* y de la editorial homónima, también



especializada en textos dramáticos, por parte de sus fundadoras y responsables, Laeticia Rovecchio y Alba Urban, que describieron el proceso de creación y elaboración de ambos proyectos a lo largo de su, hasta ahora, reciente trayectoria.

El segundo día se inició con una sesión de comunicaciones, coordinada por Ana María Freire López, que inauguró Enrique A. Mijares, de la Universidad Juárez de Durango (México), con la presentación de su ponencia «Proyecto twitter en la dramaturgia mexicana.com», a la que siguieron las ponencias del Seliten@t que completaban el panorama autonómico iniciado la jornada anterior con el estudio del teatro asturiano. Seguidamente, Nerea Aburto expuso los datos recogidos en torno a la presencia en Internet del teatro de la provincia de Bizkaia entre los años 2000 y 2009. Ricardo de la Torre, por su parte, expuso los datos referidos a la presencia en Internet de compañías de teatro gallegas entre los años 2000 y 2009, y Miguel Ángel Jiménez trató sobre la contribución de Internet al fomento del teatro en Málaga durante la primera década del siglo XXI. Para terminar este primer bloque de comunicaciones de la segunda jornada, Olivia Nieto expuso su trabajo sobre los escenógrafos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y su presencia en Internet.

El teatro más clásico tuvo su presencia en el Seminario en la primera de las sesiones plenarias del tercer día, coordinada por José Romera, en la que, en primer lugar, Miguel Ángel Pérez Priego, de la UNED, trató sobre la presencia en Internet del teatro medieval y parte del renacentista, mostrando ejemplos concretos de estos. En segundo lugar, Germán Vega García-Luengos, especialista en Siglos de Oro de la Universidad de Valladolid y director del festival Olmedo Clásico, habló sobre la realidad y los proyectos de la Red Mundial del teatro del Siglo de Oro.

Ana María Freire, profesora de la UNED y miembro del SELITEN@T, trató sobre las luces y sombras de la presencia en Internet del teatro de los siglos XVIII y XIX. Finalmente, Pilar Espín Templado, profesora de la UNED y miembro del SELITEN@T, y Gerardo San



Emeterio, del ITEM, presentaron su proyecto relacionado con el teatro lírico e Internet, en el que explicaron el presente y futuro en las nuevas tecnologías de la ópera, zarzuela y los musicales.

La tarde se inició con una sesión plenaria, coordinada por el profesor Gutiérrez Carbajo, que trató sobre los autores más contemporáneos y en la que Juan Ignacio García Garzón, crítico teatral del diario ABC, habló de Internet como elemento dramático en las obras *Grooming* de Paco Bezerra y *Tras la puerta* de Diana I. Luque. A continuación le siguió Emmanuelle Garnier, de la Université de Toulouse-Le Mirail, que trató sobre *Venecia*, una performance de Angélica Liddell.

Las experiencias más novedosas del panorama teatral actual también tuvieron su presencia en las comunicaciones que, coordinadas por Miguel Ángel Pérez Priego, corrieron a cargo de Rosana Murias Cariacedo, de la Universidad Pedagógica Herzen de San Petersburgo, y Teresa López Pellisa, de la Universitat Autònoma de Barcelona. La primera de ellas presentó sus reflexiones en torno al *crowdfunding* como una posible nueva forma de hacer teatro, mientras que la segunda presentó su comunicación «Teatro de robots: actores mecánicos y digitales con alma de software».

Por su parte, Sergio Cabrerizo Romero, de la Universidad Carlos II de Madrid, trató «Sobre público y visualidad en los entornos virtuales de relación, a través de *Seesdbed: failed .version* (2011), de Javi Moreno» y, a continuación, Isabel Marcillas Piquer, de la Universidad de Alicante, trató sobre los *flashmobs* y la transformación de la dramaturgia a través de las redes sociales. Para terminar la tarde, Martín Bienvenido Fons Sastre, de la Universidad de les Illes Balears, mostró su trabajo acerca de «Marcel·lí Antúnez y la sistematurgia: proyecto *Membrana* y el actor expandido».

El día 27 de junio, última jornada del Seminario, se presentaron, coordinadas por Jerónimo López Mozo, las comunicaciones de Lourdes Bueno, profesora del Austin College y directora de la revista teatral *Estreno*, que trató sobre el juego de la confusión de identidades en Internet a partir del estudio de varias propuestas dramáticas contemporáneas; la de la



dramaturga Alicia Casado Vega, que trató sobre «La influencia de Internet en la fábula del teatro de Aitana Galán y Paco Bezerra»; la de Coral García Rodríguez, de la Universidad degli Studi di Firenze y miembro del SELITEN@T, que habló sobre «Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida»; y la de Julio Vélez Sainz y Juan Carlos Bayo Julve, ambos de la Universidad Complutense de Madrid, que trataron sobre «La continuación del ‘Corpus Electrónico de Teatro Breve Español’ (CORTBE)».

La mañana continuó con una serie de comunicaciones, coordinadas por Diana de Paco Serrano, que unieron a María Ángeles Grandes Rosales y María José Sánchez Montes, ambas de la Universidad de Granada, en la presentación de sus trabajos sobre Johannes Birringer: «Realidades virtuales: Johannes Birringer (2000-2006)» y «Tecnología y *performance*: Johannes Birringer (2007-2011)». Y, junto a ellas, Simone Trecca, de la Università degli Studi Roma Tre, trató sobre «El paradigma cibernético en PCP, de Diana de Paco Serrano».

El final del Seminario llegó con la sesión plenaria que coordinó José Romera y que reunió en la mesa a dos dramaturgos, Diana de Paco Serra y Jerónimo López Mozo, que trataron y cuestionaron la transformación de Internet en materia dramática en sus dos conferencias: «¿Una nueva protagonista? El papel de la red en nuestros textos dramáticos» e «Internet: de herramienta útil a materia dramática», respectivamente.

Tanto la segunda como la tercera de las jornadas de este Seminario tuvieron lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Humanidades de la UNED, lo que permitió que todas las conferencias y comunicaciones presentadas durante estos dos últimos días pudieran ser grabadas y recogidas en el canal de televisión de la UNED, TeleUNED, desde donde se pueden consultar:

Día 26: <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C>

Día 27: <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>



Las actas del XXI Seminario, realizado en 2011 bajo el nombre de *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*¹⁴⁷, fueron también presentadas en esta vigésimo segunda edición del mismo.

Todas estas actividades y publicaciones hacen del SELITEN@T un centro de investigación señero en el hispanismo, tanto nacional como internacional, y de su Seminario, una oportunidad para acercarse a la vanguardia internacional de los estudios teatrales.

¹⁴⁷ José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Madrid: Visor Libros, 2012, 385 págs.



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Juan Mayorga

Mónica Molanes Rial
Universidad de Vigo
monica.molanes@uvigo.es



Se ha publicado en *Ñaque Teatro para minutos*, compendio de tus piezas

Juan Mayorga es uno de los dramaturgos más relevantes del panorama teatral actual que cuenta con gran proyección internacional. Ganador de los principales premios de teatro del país, ha publicado más de una veintena de textos dramáticos largos, casi treinta piezas breves, varias versiones de autores clásicos españoles y europeos y una amplia producción ensayística. Se ha estrenado recientemente como director teatral. Dentro de su obra dramática, el teatro breve tiene una importancia capital. A finales de 2009 se publicó en *Ñaque* una recopilación que reúne sus 28 piezas breves bajo el título de *Teatro para minutos*.

breves escritas durante los últimos veinte años. *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* es la primera pieza de la colección. ¿Cómo ha afectado a los textos esta recopilación?

Tenía el deseo de reunir mis textos breves. En muchos casos, lo que he hecho es prácticamente hacer una revisión mínima o nula. Algunos sí que los he reescrito porque estaba especialmente insatisfecho y *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* es uno de ellos. Escribí *Concierto fatal* porque, cada año, la sociedad de autores nos propone a los asociados publicar un monólogo. Entonces yo escribí *Kolakowski*, que es muy distinto a lo que ahora ves. Este es quizás el primer texto breve que escribí, un monólogo más complejo que se ha convertido en algo tan esencial como eso.

El final de la pieza, esa frase que se repite, «Si de verdad supiera cantar, podría para la guerra», ¿resume el significado de la obra?

En la versión original era mucho más complejo. Lo que yo ahora entiendo es que tiene algo que ver con otros textos míos, breves y largos; tiene que ver también con el lugar del arte en el mundo. Nosotros deseábamos que el arte fuese capaz de intervenir en la sociedad. En particular, deseábamos parar la violencia. Y, de algún modo, en *Kolakowski* está esa preocupación. Hay una cita de Canetti en algún lugar en la que cuenta que una vez leyó una pintada en un baño que decía: «Si de verdad supiera escribir, podría parar la guerra». Es algo que ha estado en mi cabeza en la reescritura de la pieza. Esto tiene algo que ver con la visión mágica del lenguaje o visión mágica del arte. Si nosotros fuésemos realmente capaces de hacer teatro, de hacer música, de hacer arte, seríamos capaces de cualquier cosa, seríamos capaces, nada menos, que de hacer la paz, de parar la guerra. Kolakowski ha visto como todos los demás han desertado y ella siente que si pudiese de verdad cantar, si de verdad supiese cantar, pararía la guerra. Y lo que ocurre es que, de algún modo, yo creo que lo consigue, pero al mismo tiempo muere en ese último esfuerzo, muere en el último concierto de su vida.



En muchas de tus piezas breves el desenlace de la acción está en las acotaciones, no en el último parlamento del personaje.

Efectivamente. Si alguien lee esos textos y no conoce nada más mío, probablemente encontraría buena parte de mis obsesiones y de mis preocupaciones del momento, de mis búsquedas estilísticas. Las acotaciones en unos casos son ampliamente utilizadas y en otros son muy reducidas.

Tienen una importancia enorme en *El buen vecino*, por ejemplo.

O en *BRGS*. En ocasiones, es verdad que hay textos en los que solo hay una última acotación escasa, pero extremadamente significativa. En *BRGS* o en *El buen vecino* dos personajes están hablando en una suerte de tanteo y, en efecto, la acción decisiva tiene lugar precisamente porque las palabras callan y habla una acción: el brindis en *El buen vecino* o la pelea en *BRGS*, lo que entre los lectores es especialmente significativo.

Es que ahí la palabra ya no funciona.

Efectivamente, es algo así como que hay una renuncia última a la palabra o un reconocimiento de que el conflicto no se puede resolver a través de ella, sino que ha de aparecer la acción decisiva.

¿Cómo surge *El buen vecino*?

El buen vecino procede del *Royal Court* de Londres, para quien también escribí *581 mapas*, que nos propuso a cuatro autores de distintos lugares que escribiéramos textos de diez minutos sobre la política de nuestro país. Así que pensé que lo más significativo en ese momento era la ley de extranjería que había lanzado el gobierno del PP. Esta obra dio lugar a otra, que se llama *Animales Nocturnos*, pero, y en esto es importante insistir en este contexto, *Animales nocturnos* no es un desarrollo de *El buen vecino*, o



mejor dicho, *El buen vecino* no es la primera escena de *Animales Nocturnos*, sino que es un texto con autonomía que se puede desarrollar en forma de *Animales nocturnos* o de otra. El otro día se volvió a leer en la presentación y soy consciente de que en la escena funciona, tiene una intensidad superior.

Varias de tus piezas tienen que ver con el tema de la guerra, como *El hombre de oro*.

El hombre de oro procede de un taller, de una experiencia del Astillero. En Cuarta Pared decidimos escribir cuatro textos dividiéndonos un poco la historia de España, incluso pensando en el futuro. Es una de mis obras sobre el mundo de la Guerra Civil y también es una reflexión sobre el arte. En un momento en que el país está en guerra, la guerra puede darte una ocasión para hacer el arte que nunca pudiste hacer, paradójicamente.

Cuando estaba escribiendo esta obra, en ese momento me venía a la cabeza la guerra de Yugoslavia que estaba teniendo lugar. Pensaba en los futbolistas que andaban en ese momento triunfando en España mientras su gente se estaba matando y cómo vivirían que sus hermanos se estuviesen matando mientras ellos vivían en una situación de privilegio. Pero, más allá de esto, pensé también en ese tipo de gente para quien la guerra es una ocasión, por ejemplo, los científicos. Yo, por aquel entonces, estaba estudiando Matemáticas y recuerdo que supe que las ecuaciones diferenciales habían tenido un desarrollo muy especial prácticamente gracias a la Guerra Fría, porque hay un tipo de Matemática que, aunque luego es útil para otras cosas, en principio se genera por necesidades de la industria de armamento. En la obra se ve que esos tres personajes, de algún modo, viven de forma distinta la guerra: el Mayor la vive como ocasión para hacer lo que nunca hizo; el Mediano, como un ‘voy a pasar la guerra sin mancharme’; y el Menor lo ve como alguien que quisiera abandonar el arte para luchar y le da igual batirse con unos que con otros. De alguna forma, en esta pieza hay un esfuerzo de lenguaje, la búsqueda de un ambiente mágico.



También en *El hombre de oro* destacan las acotaciones. Algunas no son funcionales, sino que parecen contribuir a la construcción de una estética determinada, como la que encabeza el texto: «[...] La mujer huye como un gato sobre una tapia sembrada de vidrios.»

Yo creo que, efectivamente, algunas acotaciones pueden dar soluciones concretas de qué hacer pero, en otros casos, no es que estén hechas solo para la lectura, sino que, de alguna forma, proponen un pacto. Las acotaciones de Valle-Inclán se pueden hacer o no, pero si existen también hay que tenerlas en cuenta para la puesta en escena, no solo para la lectura. El autor está proponiéndonos que ingresemos en un mundo poético en el que no vale cualquier cosa. En este mismo sentido, esa acotación que señalas es evidente que nadie la puede hacer tal cual, pero es una instrucción entre otras cosas para que el personaje no salga corriendo como si fuese simplemente una salida técnica. Hay un esfuerzo que no está simplemente orientado a la lectura, sino también a que estas acotaciones se hagan de una manera determinada.

Hay piezas que destacan por su estructura formal como *La mala imagen*. ¿A qué responde?

La mala imagen procede también de un trabajo colectivo de El Astillero. Todos trabajamos sobre el mundo de las fotos. A mí, este texto me gusta, me interesa y funcionó bien. El montaje lo hizo Carlos Rodríguez.

En este texto yo exploré ciertas cosas, por ejemplo la fragmentación. Creo que es un texto formalmente ambicioso, ya que estamos viendo a unos personajes que hablan, sabremos luego que lo hacen acerca de una foto y, mientras tanto, paralelamente, sin advertirlo todavía, observamos cómo se construyó esa falsa foto. Luego, finalmente, aparece esa escena final en la que podríamos encontrarnos con el verdadero hombre del saco, o una imagen teatral del hombre del saco o el hombre del saco tal y como lo imagina Edi.

La mala imagen, de algún modo, tiene algo que ver o es un antecedente, como alguien ha advertido, de *Hamelin*, porque hay un mundo



de adolescentes y porque si en *Hamelin* hay un flautista que se lleva los niños, aquí aparece el mito del hombre del saco que te puede llevar. Esa figura puede ser ambigua, que es lo que yo intenté explorar: de pronto hay niños que pueden sentir que el mundo del hombre del saco es atractivo o mejor que aquel en el que vives. Igual que en *Hamelin*, podemos preguntarnos ¿quién conoce la música del hombre flautista, alguien la ha oído alguna vez?, en *La mala imagen* surge la cuestión de ¿quién ha oído la canción del hombre del saco? Porque, en realidad, es una música secreta. Si algún niño se ha sentido atraído por un hombre con un saco o por alguien extraño que anduvo en un parque, por lo misterioso, por lo oscuro, habrá oído esa música. Cuando yo escribí *Hamelin* no era consciente de este paralelismo. Fue luego cuando pensé que yo había escrito algo que tenía que ver con esto.

Esa fragmentación y esa secuencialidad tienen mucho que ver con la narrativa.

Yo intento explorarla. En *El chico de la última fila* eso se utiliza sistemáticamente porque, precisamente, me parece que tiene una gran teatralidad. Por ejemplo, si nosotros estamos aquí, como en *Cartas de amor a Stalin*, tú y yo somos Bulgákov y Bulgáкова y él es Stalin, él está en otro plano, pero compartimos espacio. Esto es una de las cosas extraordinarias del teatro. Mientras que en el cine esto es más torpe, en el teatro se produce el fenómeno de yuxtaposición y simultaneidad con la realidad, que te permite colocar a tres actores que están en diferentes niveles, a edades distintas o tres actores que sean de edades del mismo personaje. Esto es fascinante.

De nuevo la acotación final tiene una relevancia enorme como en *El buen vecino*.

La de *El buen vecino*, normalmente, se sabe hacer, pero ¿cómo se hace esto? Yo tampoco me lo imagino. Vi una puesta en escena y una



lectura dramatizada y eso fue torpe, es muy difícil que el público entienda que ahí está el hombre del saco.

Casi todos los textos de los que estamos hablando son encargos. ¿Es así como trabajas?

A mí me gustan los encargos y en particular los que te pueden llevar a explorar posibilidades que están en ti, pero no conoces; es decir, cuando recibo un encargo de estos, no intento aprovechar una idea que ya tenía, sino que intento, con mejor o peor éxito, explorar a ver hasta dónde me lleva eso.

Amarillo es uno de esos textos que me gusta. Surgió de uno de los trabajos que hice estando de alumno en el *Royal Court*. De lo que se trataba era de formar grupos de tres escritores y un director que acordaban un asunto y, luego, el director ponía en escena esos tres modestos textos ante los otros alumnos del *Royal Court* y un público, una especie de muestra privada. Cuando se optó por *Amarillo*, estuve tentado, como dijeron algunos de mis compañeros, a poner en escena algo que fuese amarillo. Pero yo intenté, por así decirlo, que el núcleo del conflicto, del drama, estuviese en torno al amarillo. Entonces pensé, ¿qué hago? Y ahí apareció la ceguera. En otras palabras, yo intenté que no saliese el amarillo como elemento adjetivo, sino como núcleo de la cuestión, que el hecho de que una cosa fuese o no amarilla no resultase decisivo.

Este texto leído, probablemente, tiene una fuerza menor que en escena. Yo lo vi en el *Royal Court* y fue muy contundente. Un director rumano, Cristian Popescu, puso en escena a un viejo y a un chaval que entraban en un espacio y lo tocaban con los dedos: un sofá, y decían *green*; luego cogían una pelota, y decían otro color. Los objetos no estaban, con lo cual lo dramático ya se encontraba en la cuestión de la visión. Y, finalmente, aparecía eso, que en este caso no sabíamos si era realmente amarillo o no lo era porque, por así decirlo, valga el chiste, nuestro punto de vista era el de un ciego. Entonces comprendíamos como, al final, el tema iba



más allá de los colores: el invidente que, de algún modo, había intentado violentar al niño para que dijese rojo, y el niño aceptaba cambiar solo por compasión o por lo que fuere, porque en el color estaba en juego otra cosa, estaba en juego la relación con su pasado.

La ceguera es un motivo recurrente en tus textos dramáticos.

Es verdad que hay muchos textos míos en los que aparece la ceguera. La ceguera es dramática, el ciego siempre es un personaje dramático porque en el mero hecho de que le digas o no la verdad siempre aparece el drama.

Como en *Una carta de Sarajevo*.

Yo creo que el origen de esta obra tiene algo que ver con *Amarillo*, con el tema de alguien que no puede leer, alguien que sin el otro no puede leer porque no conoce esa lengua. El traductor tiene distintas posibilidades, en este sentido tiene que ver mucho con *Amarillo*: puede decirte la verdad, como ocurre también en *La mano izquierda*, puede decirte lo que ve o puede contarte algo que sea útil. En este caso, creo que lo que estaba en mi cabeza era un texto de Walter Benjamin que se titula *Alemanes*, una colección de cartas entre las que hay una de real (estamos hablando del siglo XVIII) dirigida a una persona muy lejana que el autor de la misiva no conoce. En ella le dice que sabe que un amigo suyo ha estado por ahí, le da sus detalles y le pide que le dé cualquier noticia sobre este amigo, pues para él sería todo un soplo de esperanza saber de él. Es una carta de tremenda ternura, es como una botella echada al mar. Hay una historia de amor homosexual implícita. Yo creo que esta obra solo se ha leído, no estoy seguro.

***La piel* es un texto enigmático, lleno de lirismo. ¿Se ha representado?**

La piel es un texto que escribí hace mucho, se puso en escena en la RESAD y es uno de los que más he reescrito, le di muchas vueltas. Antes era un texto mucho más sociológico, con la presencia de una fábrica que



había cerrado y cuyos obreros iban a la casa del amo. Pero ahora es más poético y misterioso. No estoy seguro si lo escribí con un motivo concreto. Es un texto que ahora me interesa más de lo que me interesó, creo que está en un ambiente que bordea lo onírico. Me parece que es importante la ausencia de la madre y el delirio del padre. Las mujeres existen para exhibirse, para tener presencia, no como mujeres floreros, y yo quiero que este texto tenga ese matiz de magnetismo y de ambigüedad.

Seguimos con los personajes femeninos, que tanta importancia tienen en tu teatro. ¿Cómo surgió *La mujer de mi vida*?

La mujer de mi vida procede de un encargo de la radio. Los de Cadena Ser celebraban el aniversario de Radio Barcelona, así que nos encargaron a un montón de autores que escribiésemos textos breves en los que todo tenía que ocurrir en un espacio de radio. En un principio escribí sobre un personaje que era una estrella de la radio, pero que tenía la capacidad de convertirse, a través de la voz, en la mujer de tus sueños. Pero, cuando revisé el texto y pensé otras posibilidades, se me ocurrió que sería más potente si fuese un consultorio telefónico: igual que en los consultorios pornográficos hay mujeres que trabajan con tu imaginación, que aquí la imaginación fuese más de tipo sentimental, que tú pudieses llamar para realizar otro tipo de ilusiones. Me parece muy interesante jugar a ponerte en la cabeza del otro.

Antes mencionaste un texto muy interesante del que todavía no hemos hablado: *BRGS*. ¿Cómo ha influido Borges en tu literatura?

BRGS lo escribí porque en Casa América nos ofrecieron hacer textos para un espectáculo homenaje a Borges. Para mí Borges es un hombre biblioteca, un hombre para quien el mayor acontecimiento de su vida fue heredar la biblioteca de su abuelo, un hombre que puede imaginar un mundo sin pájaros, pero no sin libros. Para ello imaginé una situación extrema: que en la biblioteca de Buenos Aires, donde ya no hay nadie (Borges fue



bibliotecario de esta biblioteca, además; no sé hasta qué punto ejerció, porque fue un cargo honorífico), nos encontrásemos de pronto a un personaje que ha leído todos los libros salvo uno, junto a otro personaje que puede estar toda una vida dándole vueltas a un solo párrafo. Ambos son Borges, de algún modo, porque Borges tenía esa capacidad de leer tonterías y sacar un mundo de una frase.

Siguiendo esta línea de homenaje escribiste *Encuentro en Salamanca*, ¿no?

Sí. Helena Pimenta, encargada de organizar el evento conmemorativo de la capitalidad cultural de Salamanca en 2002, me encargó la escritura de un texto teatral, teatralizable, en torno a Salamanca. Entonces se me ocurre la idea de que una serie de personajes tengan una misteriosa cita en Salamanca, que se vayan encontrando, como si ahora tú escribes algo sobre la Gran Vía y ahí aparece Chicote, Hemingway, Felipe II, Azaña o Franco.

El texto tiene que ver con algún texto mío posterior como *El Cartógrafo*, acerca de cómo los espacios tienen una vida y una biografía. Además, es un texto de compromiso y de negociación, como muchos del resto de mis piezas breves. Es un texto de celebración de Salamanca, pero me consta que a algunos les sentó mal que recordase el episodio de Millán Astray que, precisamente, es un momento extraordinario que honra a Salamanca, aunque algunos lo consideran vergonzoso. He de decir que este texto que lees es una revisión, precisamente para reducir el carácter claramente celebratorio, o sea, que este texto es ahora más mío, más de encuentro misterioso.

La cuestión del exilio también está presente en tu teatro. ¿Cómo surge *La biblioteca del diablo*?

La biblioteca del diablo fue una propuesta de una autora argentina a la que se le ocurrió rastrear los periódicos del día de nuestro nacimiento y



escribir algo relacionado con una noticia que hubiese pasado ese día. Yo encontré una un tanto extraña: una mujer tenía que dar noticia de que llevaba cuarenta años sin ver a sus hermanos para que los diesen por fallecidos y poder disponer de la herencia. A mí me pareció una noticia tremenda, por lo visto en Galicia se ha dado mucho con emigrantes. Así es que elegí esta noticia frente a otras más coyunturales como que Franco había abierto una presa o España había quedado séptima en Eurovisión. Pienso que esa sí que es una de las obras en las que quizá cabría un desarrollo, como que de pronto viésemos a esos tres hermanos en 1933.

Retomando el tema de la mujer, hay un texto que me parece extraordinario, *Mujeres en la cornisa*.

Tres actrices nos propusieron a varios autores vinculados a Animalario escribir algo para ellas. Es un texto que me gusta y que tiene un eco en otra obra mía, *Si supiera cantar, me salvaría*. Hay quien me puede decir que en este texto y en otros he entrado mucho en el discurso de exaltación de la mujer y que hay una visión angelical de ella. Pero sí que me parece que existe esa idea de hombres siniestros y mujeres que salen a respirar y a soñar.

No parece que haya una visión angelical de la mujer, realmente existe esa infelicidad.

Lo que pasa es que alguien podría decir que también habría una versión masculina del asunto, hombres que tienen mujeres terribles en casa y que se juntan en el bar y, cuando parece que están hablando de fútbol, los pobres intentan negociar con su soledad. De algún modo, sí que hay aquí un intento de respirar y de ir más allá, y realmente me parecía bella y exaltable la figura de la mujer en la cornisa, creo que tiene una gran potencia teatral.

En esta misma línea, y en la de los homenajes, está *La mujer de los ojos tristes*, ¿no?



Esta pieza procede de un encargo que nos hace el Teatro español a Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, García May y a mí para un homenaje a Mihura. Teníamos que hacer algo relacionado con *Tres sombreros de copa* y yo pensé en la chica que no sale. Se supone que Dionisio se encuentra a la bailarina en la noche. La chica que no sale, su prometida, es una pánfila que, en cierta forma, también tiene sus ganas de vivir una vida diferente. Leí muchas cosas de la vida de Mihura, como que pasaba por ser un facha, se cuenta que era un señorito; pero, por otro lado, su humorismo y su visión tierna era lo que quería explotar. Hay frases que están más o menos parafraseadas, pero lo que buscaba era ver el conflicto desde el otro lado.

Hay una pieza muy curiosa, *Las películas del invierno*. ¿Para qué fue escrita?

Esto procede de una propuesta que nos hace el CDN a varios autores para trabajar en torno al *Quijote*. Se nos ocurrió escribir sobre la cueva de Montesinos porque tiene algo del mundo de la literatura. Cada uno hizo lo que quiso: Sanchis escribió una parodia sobre unos excursionistas que llegan a la cueva de Montesinos, Luis García Montero hizo otra cosa diferente y, en cuanto a mí, se me ocurrió esta idea porque me parecía que lo fundamental de la cueva de Montesinos es que uno entre e ingrese en un espacio mágico en que, como ocurre en el *Quijote*, dos horas pueden ser doscientos años, como es precisamente el mundo de la literatura y el mundo del teatro donde el tiempo real queda suspendido. También quería trabajar con adolescentes, con el tema del último verano, cuando a todos les gusta una chica y nadie se atreve a decírselo, y donde cada gesto puede ser un momento decisivo; luego con la historia entre ellos y cómo a través de esos cuentos, que en buena medida son inventados y en buena medida soñados, aparecían también sus miedos.

Es una obra en la que, con el tiempo, he pensado qué pasaría si, de pronto, hiciese otra en la que apareciese esto y un acto después nos



encontrásemos con los mismos personajes veinte años después. Son posibles líneas de desarrollo.

Háblame de *581 mapas*, la última pieza de *Teatro para minutos*.

581 mapas me lo encargó el *Royal Court* el año pasado. Nos propusieron a varios autores escribir textos breves sobre la libertad de expresión. Muy fácil, pensé: sacas una cosa en la que muy claramente te manifiestes en un acto de represión. Pero lo importante es que te preguntes hasta dónde llegan tus propios límites. Personalmente me fascina el mundo de los mapas, tengo otra obra sobre ello que se llama *El Cartógrafo*. Pensé, ¿habría mapas inaceptables? Un mapa de los jueces en Madrid, por ejemplo. Si tienes un mapa así te pueden meter en la cárcel. Mapas que son legales o ilegales: eso me dio para pensar en un personaje extravagante, un personaje que pudiese ser peligroso por hacer mapas de encargo.

Es un texto con el que he disfrutado mucho. Precisamente ayer recibí un mensaje de una directora de Londres por si quería desarrollar ese texto porque le parecía que tenía posibilidades.

¿Buscas en tu teatro breve ahondar en la renovación formal?

No creo que lo haga de forma distinta que en el teatro largo. Yo intento hacer un teatro tan complejo como sea posible, tan complejo como lo es la vida humana, en el que haya cultura y a la vez emociones elementales. Al mismo tiempo busco estrategias para interesar a gente muy distinta. Por otro lado, hay algo que te permite el teatro breve porque, precisamente, es más arriesgado, y ahí aparece algo que me importa y en lo que sigo un poco a Sanchis Sinisterra: plantearme cómo conseguir extender el teatro. Cómo en una de las piezas breves, *Tres anillos*, que procede de un cuento, puedes hacer drama a partir de una narración.



El teatro breve ha sido considerado, en algunas ocasiones, un teatro de menor importancia. En tu producción dramática, sin embargo, tiene una presencia relevante.

A mí me interesa mucho y desearía escribir más teatro breve y creo que continuaré haciéndolo. Ciertamente es que, dado que el teatro breve llega más difícilmente a la escena, uno puede tener mayor pereza, pero no porque considere que tiene menos importancia. En el anterior prólogo de *Teatro para minutos* hablaba de reventar los formatos, es decir, si uno tiene ganas de escribir una obra de seis horas ha de intentarlo. También al contrario, si uno quiere trabajar un texto de tres minutos, también ha de hacerlo porque muchas veces no hay que buscarle tres pies al gato. Yo creo que es lo que dice Aristóteles en la *Poética*: el texto tiene que tener una extensión en la medida en que, lo cito en *Himmelweg*, tú puedas controlar la complejidad de la pieza. Si el resultado es armonioso, la obra puede durar veinte horas o dos minutos. A mí me interesan, sobre todo, aquellas piezas como *La mala imagen*, por ejemplo, que son capaces de jugar con muchos elementos en una extensión breve, así como *BRGS* y *El buen vecino*, obras que consiguen, me parece, contar algo muy fuerte solo en un puñetazo.

