

“Oyga mi vida, y milagros”: controversias censorias en un polémico pasaje de *Sólo en Dios la confianza*, de Pedro Rosete Niño

Cristina Ruiz Urbón

Universidad de Valladolid¹

1. La censura en el teatro clásico

1.1. *Licencia de impresión / licencia de representación*



El complejo proceso administrativo y legal que sufre una comedia del Seiscientos desde que sale de las manos del dramaturgo hasta que llega a sus receptores como obra de arte, es bien distinto dependiendo de si se presenta ante éstos como espectáculo teatral (representación) o como libro impreso (estampación).

Aunque tal afirmación pueda parecer baladí, lo cierto es que, a la luz de los documentos conservados, los criterios que rigen las aprobaciones de los tomos colectivos o sueltas de comedias no son los mismos que los que promueven las censuras de representación: si, por un lado, la *censura previa de impresión* es más flexible y permisiva en cuanto que parece menos grave aquello que se lee que aquello que se representa ante los ojos de los espectadores como recreación verdadera, por otro, la *censura previa de representación* es menos estricta y rigurosa por el hecho de que su cumplimiento tiene un seguimiento mucho menos minucioso por parte de las autoridades pertinentes.

Tal vez por estar destinados a un público mayor y menos formado que el del teatro impreso, los versos de las comedias que solicitaban licencia de representación eran mirados con gran recelo por censores, fiscales y demás examinadores, conscientes de que la recreación de las acciones dañaba más que la lectura de las mismas. Asimismo –tal y como reza el proverbio latino *verba volant, scripta manent*–, los editores eran conscientes de que lo que pasaba por los tórculos de sus imprentas quedaba registrado para siempre en el papel, mientras que los *autores* lo eran de que las palabras que los actores pronunciaban a viva voz en los teatros públicos se las “llevaba el viento”, haciendo que no respetar las censuras previas fuese una osadía temeraria para los primeros al tiempo que una posibilidad factible para los segundos, y más si tenemos en cuenta que el cumplimiento de lo estipulado en las licencias previas estaba legislado para el libro impreso desde los primeros años del XVI pero no lo estuvo para la comedia representada hasta mucho tiempo después.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076.

En las primeras disposiciones legales sobre la publicación de libros ya se especificaba que, una vez impreso y antes de venderse, el ejemplar debía llevarse a la autoridad competente para que comprobase que la copia se había hecho conforme al original rubricado, corregido y numerado por el escribano del Consejo; según reproduce Simón Díaz en *El libro español antiguo*, en la Pragmática dada en Toledo por los Reyes Católicos en el año 1502 puede leerse:

las otras [obras] que fueren auténticas, y de cosas prouadas, y que sean tales que se permitan leer, o en que no haya duda, estas tales, ahora se ayan de imprimir, ahora se ayan de vender, hagan tomar un volumen dellas, y examinarlas por algún Letrado muy fiel, y de muy buena conciencia de la facultad que fueren los tales libros, y lecturas, el qual sobre juramento que primeramente haga, que lo hará bien y fielmente, mire si la tal obra está verdadera, y si es lectura auténtica, o aprouada, y que se permita leer, y que no aya duda; y siendo tal, den licencia para imprimir, y vender, con que después de impresso primero lo recorran para ver si está qual deue. (20-21)

Pero si antes de la difusión del ejemplar impreso había una comisión encargada de acreditar que lo impreso se correspondía con lo censurado, en la puesta en escena no siempre se velaba por el mantenimiento de lo atajado. Las provisiones recogidas en las *Ordenanzas de los teatros* de 1608, 1615 y 1641 ahondan mucho en el proceso de censura, pero obvian todo lo referente a la vigilancia y control de su cumplimiento. De hecho, no será hasta la segunda mitad de la centuria cuando aparezcan las primeras menciones explícitas sobre este asunto. En una *Consulta del Consejo* del 6 de Diciembre de 1666, originada por un memorial en el que la Villa de Madrid pide a la reina Doña Mariana de Austria que levante la prohibición de las comedias, establecida el año antes con motivo de la muerte de Felipe IV, se promulga que «el primer día de la comedia nueva, asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado» (Cotarelo e Mori, *Bibliografía* 174); de igual modo, Bances Candamo incide en este aspecto en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes* siglos, en donde dice que los censores «tienen señalados asientos en los dos theatros, a fin de que vean si ai que reformar en los trages y acciones, o si cumplen con lo que ellos han enmendado en los versos» (31). Que a finales de la década de los 80 haya varios documentos que recalquen la importancia de que los censores acudan a cotejar lo dicho con lo atajado pone de manifiesto que, al menos hasta esa fecha, el incumplimiento de las censuras por parte de las compañías era algo más que habitual.

De los testimonios conservados se desprende que, si bien una vez realizada la primera copia impresa el ejemplar debía ser enviado de nuevo a los representantes del Consejo para que comprobasen y certificasen que la estampación se ha hecho conforme a las censuras previas que habían estipulado, los examinadores no siempre acudían a teatros y corrales de comedias para certificar que las compañías habían acatado lo marcado en sus licencias.

En definitiva: la licencia de representación de una comedia del Siglo de Oro era más rigurosa que la licencia de impresión, al tiempo que menos difícil de quebrantar e incumplir.

1.2. *El papel de los examinadores: ¿profesionalidad o interés partidista?*

Una vez reconstruido el protocolo de actuación de la censura civil en el Setecientos, cabe preguntarse si las aprobaciones emitidas por los censores, los fiscales o el resto de examinadores encomendados por el Protector estaban sujetas a unos criterios fijos y generales o si, por el contrario, respondían a pareceres subjetivos y particulares.

Aunque es cierto que la materia susceptible de ser censurada se estipuló en los Reglamentos de 1615 y se reafirmó en los de 1641 —en donde se subrayaba que no se aceptase «cosa lasciuu, ni deshonestu, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no conuenga que salga en publico» ni se representasen «cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lasciuos, ni deshonestos, o del mal exemplo» (Shergold y Varey *Teatros y comedias en Madrid* 56)—, también lo es que los motivos allí referidos eran tan vagos que dejaban la puerta abierta a la interpretación arbitraria de cada censor, que no siempre establecía en el mismo lugar la línea divisoria entre lo impúdico y lo decoroso.

Podemos constatar, como bien advierte Vitse, que «los varios interventores en la labor están muy lejos, a veces, de emitir pareceres concordantes entre sí» (94), pero, en principio, no podemos establecer los motivos reales de tales desavenencias. Las aprobaciones emitidas, ¿se debían a las convicciones y creencias personales de cada censor o, por el contrario, eran consecuencia directa de las relaciones personales que estos tenían con los dramaturgos?, ¿eran resultado del rigor objetivo o del interés partidista?, y, en último término, ¿primaba en ellas la profesionalidad o el amiguismo?

Para tratar de resolver esta cuestión, o, al menos, de hacer una pequeña contribución al estudio del *modus operandi* que tenía la censura de impresión y representación en la época calderoniana, hemos rastreado la diferente ventura que corrió un controvertido pasaje de la comedia *Sólo en Dios la confianza* (SDC) de Pedro Rosete Niño, en función del tipo de censor y del canal de difusión de la misma.

2. Nota introductoria a *Sólo en Dios la confianza*

Sólo en dios la confianza es una comedia de bandoleros a lo divino que escribió Pedro Rosete Niño, dramaturgo de la primera mitad del XVII. Desconocemos la fecha exacta de composición, pero debe emplazarse entre 1628, momento en que Rosete empieza a escribir para los teatros madrileños, y 1659, año en el que se sitúa su desaparición; se cree que es una obra de madurez, ya que la primera noticia documental que tenemos de ella data de 1661, cuando era representada en el corral de la Cruz por la compañía de Escamilla.

2.1. *Biografía de Pedro Rosete Niño*

Pedro Rosete Niño (1608–¿1659?) fue un poeta y dramaturgo madrileño de la primera mitad del siglo XVII del que muy poco se sabe; sólo gracias a ciertos documentos de la época y a los testimonios de algunos de sus coetáneos conocemos ciertos datos sobre su vida, como que estudió en Alcalá de Henares, que participó en la Academia de Madrid², que fue apaleado

² La *Academia burlesca del Buen Retiro*, celebrada en febrero de 1637 en honor al rey Felipe IV, contó entre sus asistentes con Pedro Rosete, que participó en la modalidad de «Qvatro otabas en arte mayor,

tras el estreno de su obra *Madrid por de dentro*³ o que pasó muchos años enfermo⁴. Aunque cultivó la poesía en alguna ocasión, pues en 1639 compuso unas *Lágrimas panegíricas* en tercetos con motivo de la muerte de Montalbán y en 1645 una elegía para la *Pompa funeral, honras y exequias de la Reina doña Isabel de Borbón*, destacó fundamentalmente como dramaturgo, con más de una veintena de comedias —que escribió unas veces solo y otras en colaboración con importantes escritores del momento, como Cáncer, Huerta, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Zabaleta, Martínez de Meneses, Villaviciosa o Moreto, entre otros— y un par de entremeses.

A pesar de que con *Madrid por de dentro* cosechó un rotundo fracaso, mejor suerte hubo de sufrir Rosete en otras ocasiones, a tenor de las varias impresiones y múltiples representaciones que tuvieron sus comedias más afamadas, que lograron sortear las barreras espacio-temporales para llegar a otras centurias y a otros continentes. Como muestra, basta decir que *El arca de Noé*, impresa por primera vez en la *Parte XXII de Comedias nuevas y escogidas* (Madrid, Andrés García de la Iglesia a costa de Juan Martín Merinero, 1665), tuvo al menos dos nuevas ediciones en el siglo XVIII (Madrid, Antonio Sanz, 1757; Valencia, José y Tomás de Orga, 1764) y seis representaciones en el XIX (La Cruz, 1804, 1811, 1830; El Príncipe, 1807, 1810; Caños, 1808); que *El triunfo del Ave María*, de dudosa atribución, se estampó en 1793 (sin pie de imprenta) y se representó como mínimo ocho veces en Madrid (El Príncipe, 1785, 1787, 1788, 1807, 1816, 1819; La Cruz, 1791; Los Caños del Peral, 1805) y dieciocho en

pintando la hermosura y garbo de Carbonel” y fue premiado, tal y como se refleja en la relación de los galardonados: «En las Octavas de Arte mayor a la hermosura y garbo de Carbonel a Don Pedro Rosete y a Luis de Velmonte premios yguales, a Luis de Belmonte por mas heroicos bersos y a Don Pedro Rosete por más jocoso estilo». En el *Vejamen* que Alfonso de Batres (secretario) y Rojas Zorrilla (fiscal) escribieron satíricamente contra los participantes en el evento, también aparece citado nuestro autor; escribe Batres que «hera Don Pedro Rosete Niño, Poeta tan preuenido, que está ya buscando apellidos para quando le falten estos, por que este moço tiene el Rosete, por flor antigua, y teme que se le ha de marchitar de ybierno: y el niño, que se le ha de morir de biruelas, y se ha de quedar hecho el moço Pedro» y, de modo similar, dice Rojas Zorrilla que «Don Pedro Rosete busca su apellido» (Pérez Gómez 133, 116 y 131). De igual modo, Rosete aparece vejado entre la nómina de los asistentes a un certamen de la *Academia* escrito por Cáncer entre 1637 y 1649, pero no publicado hasta 1651, y que algún crítico apunta que también fue escrito para la del Buen Retiro pero que no logró ser admitido (González Maya 87-114).

³ En los *Anisos de 23 de abril de 1641* de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, se recoge: «Estos días ha andado el lugar desgraciadísimo: hirieron a don Pedro Rosete Niño, poeta de opinión, por haber escrito una comedia intitulada: *Madrid por de dentro*, donde pintaba la vida de tahures, rufianes, mujeres de mal vivir, y gallinas con apariencia de valientes, con otros interlocutores semejantes. Sintieronse algunos; y no contentos con hacer que no se representase sino solas dos veces, le aguardaron y maltrataron» (221). En uno de los *Juicios literarios y artísticos* de Pedro Antonio de Alarcón se refiere el mismo suceso: «El aplaudido poeta dramático D. Pedro Rosete Niño fue manteado ayer en mitad de una calle por algunas gentes de mala vida, que vindicaron de este modo a rufianes, matones y mozas de partido de las merecidas censuras que aquel ingenio les ha enderezado en su reciente comedia-revista *Madrid por de dentro*. De esperar es que la justicia ponga mano en este negocio, o, mejor dicho, en los autores y fautores de tamaño desmán» (114).

⁴ En el *Vejamen* que dio Jerónimo de Cáncer y Velasco siendo secretario de la Academia de Madrid, ya referido, leemos lo siguiente: «Pasó don Juan de Zabaleta y vimos venir con gran mesura, andando de medio lado, a un hombre. Preguntome mi camarada quién era; y yo, que ya le había conocido, le dije: “Este es don Pedro Rosete. No está el pobre para caminar más apriesa, porque está muy enfermo y ha más de veinte años que está de aquel lado”. “¡Ya caigo —dijo mi compañero— en él!; ¿No es el que escribió la comedia de *San Isidro* con un tal Cáncer y otro no sé quién es, que tan mala comedia no se ha escrito en los infiernos?”. “Ese mesmo es —le dije—, y Cáncer soy yo”» (158).

Sevilla (1771 (2), 1773, 1775, 1778 (2), 1800, 1806, 1810, 1812, 1813, 1814, 1818, 1819, 1824, 1826, 1830 y 1833) entre 1771 y 1833; y que otras como *La vida y muerte de San Isidro*, *La rosa de Alejandría la nueva* y *El mejor representante*, *San Ginés* se vieron durante las festividades del corpus de la ciudad de Lima en 1652, 1673 y 1675, respectivamente⁵.

2.2. Trama argumental de Sólo en dios la confianza

SCD es una comedia religiosa que se adscribe al subgénero de santos y bandoleros. Sigue la línea de muchas comedias de “bandoleros a lo divino”, como *La devoción de la cruz*, *El condenado por desconfiado*, *La madrina del cielo*, *La ninfa del cielo*, o *la condesa bandolera*, *El esclavo del demonio*, *San Franco de Sena*, *Caer para levantar*, *El purgatorio de San Patricio* o *El bandolero de Flandes*, en donde el núcleo argumental gira en torno a la figura de un malvado bandido que *ante mortem* acaba arrepintiéndose de todos sus pecados.

Como se trata de una comedia poco conocida, referiremos a grandes rasgos el argumento. La acción ocurre en Italia, en donde Filippo —un forajido libertino y amoral al que busca la justicia por haber cometido «más de mil niñerías» a lo largo de su vida— se propone burlar a Margarita, abadesa del convento de la Ribera, con la ayuda del demonio, al que invoca en un momento de desesperación. Tras ofrecer su alma y vida al diablo, Filippo consigue ver a Margarita, quien, a pesar de su condición religiosa, decide fugarse con él, no sin antes encomendar las llaves del convento a la imagen de la Virgen María que preside la puerta. Cuando los dos amantes llegan a la quinta de Filippo para consumir la relación, se encuentran con tres representantes del orden que aguardan allí para apresar al joven, lo que da lugar a una violenta reyerta: finalmente los alguaciles, que habían prendido fuego a la vivienda, son cosidos a cuchilladas por un iracundo Filippo que, tras acabar con la vida de todos ellos, rescata a su padre Ludovico de entre las llamas. Entretanto, Margarita huye del lugar y se refugia en la montaña, ocasión que aprovecha el demonio para tomar la forma humana de Filippo y burlar a la joven religiosa.

Hasta la montaña ha viajado también Panduro, antiguo criado de Filippo, que, cansado de los avatares de su amo, ha decidido empezar una nueva vida alejado del pecado. Allí ha conocido a Antonio, un hombre ejemplar de fuertes convicciones religiosas, paradigma antitético de Filippo, que presume en vida de la gloria eterna que conseguirá tras su muerte. El Demonio, harto de que el ermitaño se vanaglorie de conseguir la salvación «sin ver que dependiente está de su virtud todo accidente», decide someterle a una prueba fe y enviar a un ángel para que le haga una falsa revelación: su destino final está ligado al de un hombre llamado Filippo y su salvación o condenación dependerá de las obras de éste y no de las suyas propias. Antonio cree el embuste del Demonio, y, al encontrarse a Filippo en la montaña, que ha ido hasta allí buscando a Margarita, le interroga sobre su vida, ansioso por conocer el destino que les espera. Filippo, en una de las intervenciones más conflictivas y censuradas de la obra —y que analizaremos con detalle a continuación— cuenta «su vida y milagros» a un estupefacto Antonio que, tras conocer todas las atrocidades que ese hombre ha cometido a lo largo de su vida, llora desconsoladamente; el ermitaño intenta conseguir el arrepentimiento de

⁵ Para profundizar en la vida y obra de Rosete, véase la introducción de Correa Rodríguez a la edición de la *Comedia famosa de Piramo y Tisbe* (11-29).

Filipo, pero, al advertir que es inútil, y creyendo que ya no hay salvación posible para él, decide empezar a vivir en pecado y adentrarse en el camino del mal.

Panduro, Antonio y Margarita, capitaneados por el grito «Vamos con todos los diablos» de Filipo, deciden quedarse en el monte como bandoleros. Tras varios avatares, Filipo y Panduro son apresados por la justicia y encarcelados; Filipo, por intercesión de su padre Ludovico, se arrepiente antes de ser ajusticiado y Panduro consigue el indulto y es liberado. Margarita asesina a Antonio, cuando éste trataba de abusar de ella, y regresa arrepentida al convento, descubriendo que durante el tiempo de su ausencia la Virgen ha tomado su imagen humana para que el resto de las religiosas no advirtiesen su falta. De este modo, Filipo consigue la salvación divina y Antonio, en su defecto, la condenación, por haber creído que la salvación dependía de otro y no de él mismo.

La obra concluye con la narración, por parte del Demonio, del destino final de cada personaje. En una acotación final visualmente efectista, se presenta a Margarita con el hábito de monja, a Ludovico y a Panduro en la tierra, a Filipo en el cielo y a Antonio quemándose en los infiernos. La obra termina con la voz colectiva que dice: «Y así, mortales, poned sólo en Dios la confianza».

2.3. *Temas y motivos presentes en la comedia*

A pesar de que *SDC* es una comedia de asunto alegórico-hagiográfico, contiene, como acabamos de ver, una serie de motivos temáticos que rozan peligrosamente el límite de lo moralmente aceptable —y, en consecuencia, susceptibles de ser censurados—, como son el pacto fáustico, la encarnación demoníaca, la tormentosa relación de un hombre con una religiosa, la milagrosa transformación de la Virgen en mujer de carne y hueso, el arrepentimiento y la conversión de un alma impune o la condena de aquel que no creyó que la salvación final sólo depende de uno mismo. Estos elementos, lejos de ser originales de Rosete, están presentes desde antiguo en nuestra literatura y siguen teniendo alta operatividad en el teatro aurisecular.

La presencia del demonio en el siglo de Oro español era altamente notoria, y la figura del Maligno se representaba con absoluta obsesión en todos los ámbitos. El ciclo temático del pacto con el diablo aparece en la literatura desde la leyenda medieval de Teófilo, y en nuestra península ha tenido presencia en el «Milagro XXIV» de Berceo, en el «Exemplo XLV» de *El conde Lucanor*, en las estrofas 1454-1474 de *El libro de Buen Amor* y en varias comedias del Siglo de Oro, como *La gran columna fogosa*, *San Basilio el Magno* de Lope de Vega, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *Quien mal anda en mal acaba* de Alarcón o *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, entre otras. Del mismo modo, la encarnación demoníaca en cuerpo humano, presente en el momento en el que el diablo toma la forma humana de Filipo, es otro de los elementos primordiales del diabolismo del XVII (Quaife 73), que puede verse en otras obras del momento, como en *El José de las mujeres* de Calderón, en donde el demonio se encarna —o tal vez posee— el cuerpo de Aurelio después de su muerte (Wilson).

La historia de la Virgen que suplanta a la monja enamorada para encubrir su escarceo amoroso, aparece de manera recurrente en toda la literatura europea desde que el monje cisterciense alemán Cesáreo de Heisterbach la incluyese en la distinción VII, ejemplo 34, de sus *Libri duodecim dialogorum de miraculis, visionibus et exemplis*, publicados en torno a

1223. Ha dejado su huella en varios textos hispánicos, como las cantigas 55 y 93 del rey Alfonso X el Sabio, la comedia *La buena guarda o La encomienda bien guardada* de Lope de Vega, la novela *Los felices amantes* del *Quijote* apócrifo de Avellaneda (capítulos XVII-XX), el auto sacramental *La abadesa del cielo* de Vélez de Guevara o, ya posteriormente, las leyendas *Margarita la tornera* de José Zorrilla y *Beatriz la portera* de Arolas.

El tema de la falsa revelación y del pecador salvado, relacionado con conceptos religiosos como la predeterminación, el libre albedrío o la salvación por la fe, también es un elemento recurrente de nuestra dramaturgia; de hecho, la comedia de Rosete guarda un innegable parecido con *El condenado por desconfiado*, atribuida a Tirso de Molina, pues en ella el Demonio también anuncia al ermitaño Paulo que su destino dependerá del de Enrico y, del mismo modo, el libertino Enrico muere en arrepentimiento y salvación, gracias a la insistencia de su padre Anareto, mientras que Paulo, el que fuera hombre virtuoso y honrado, muere en pecado por creer las palabras del demonio. Este mismo motivo argumental aparece también en *San Franco de Sena* de Moreto o *El mal apóstol y el buen ladrón* de Hartzenbusch.

2.4. Testimonios y ejemplares conocidos de Sólo en Dios la confianza

Conservamos cuatro testimonios de *SDC*, dos manuscritos y dos impresos, y tenemos noticia indirecta de un manuscrito más que, desgraciadamente, se ha perdido⁶:

A^m. Manuscrito del siglo XVII: BNE Mss/14904. Manuscrito de 63 hojas en 4º, de 23 x 17 cm., con encuadernación en holandesa y letra del XVII. Es el testimonio más extenso de todos y el que parece más cercano al original de autor. Contiene los informes relativos a la obtención de tres licencias previas de representación: en 1689 en Madrid (en donde se hace alusión indirecta a otra licencia anterior, que veremos en C^m), en 1691 en Segovia y en 1698 en Madrid.

B^m. Manuscrito del siglo XVII: BNE Mss/16411 (proveniente de la biblioteca del duque de Osuna). Manuscrito de 50 hojas en 4º, con encuadernación en holandesa y letra del XVII, en el que no consta ningún permiso de representación o estampación. Es un testimonio deteriorado en donde la mala conservación hace la letra prácticamente ilegible en algunos folios.

C^m. Manuscrito del siglo XVII, perdido. No se conserva, pero da cuenta de él una aprobación de Vera Tassis en A^m, rubricada en octubre de 1691, en la que dice que existió un ejemplar aprobado por el censor, el fiscal y el santo Oficio el 8, 14 y 15 de Agosto de 1685, respectivamente.

Dⁱ. Impreso en tomo adocenado en el siglo XVII: *Parte diez y seis de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1662, por Melchor Sánchez a costa de Mateo de

⁶ Hemos adjudicado a cada ejemplar una etiqueta alfabética que lleva de superíndice la letra *m* o *i* en función de si se trata de un ejemplar manuscrito o impreso. Para los testimonios impresos, sólo referiremos aquí lo concerniente a los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca del Institut del Teatre (BIT), La Biblioteca Menéndez Pelayo (BMP) y la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania (BUP), puesto que son los únicos que hemos podido ver de primera mano.

la Bastida. Ejemplares: BUP 132-143; BNE Ti/119<16>; BIT 58489. Es un volumen coleccionario en 4º con el texto a dos columnas; la comedia de Rosete ocupa el segundo lugar.

Como bien es sabido, la colección de *Comedias escogidas* es una de las más significativas para conocer la realidad editorial del teatro aurisecular; consta de cuarenta y siete volúmenes de comedias, impresos entre 1562 y 1681, y de un catálogo de 1681 en el que se describe el contenido de cada parte. La parte XVI de la colección (Madrid, 1662) recoge las siguientes comedias: *Pedir Justicia al culpado*, de don Antonio Martínez; *Sólo en Dios la confianza*, de don Pedro Rosete; *Cada uno con su igual*, de Blas de Mesa; *El desdén vengado*, de don Francisco de Rojas; *El Diablo está en Cantillana*, de don Luis Vélez; *El diciembre por Agosto*, de don Juan Vélez; *Allá van leyes donde quieren Reyes*, de don Guillen de Castro; *Servir sin lisonja*, de Gaspar de Ávila; *El verdugo de Málaga*, de Luis Vélez; *El hombre de Portugal*, del Maestro Alfaro; *No es Amor como se pinta*, de tres ingenios; y *Castigar por defender*, burlesca, de don Rodrigo de Herrera.

Las únicas bibliotecas que poseen la colección “completa” —aunque con ciertas irregularidades— son las Nacionales de Madrid (R/ 22654 – 22701), Florencia (E-1032-K) y Viena, la Biblioteca Vaticana, la British Library de Londres (11725.b.1; 21.c.1; 20.d.1.8), la Public Library de Boston y la Universidad de Pennsylvania, aunque bien es cierto que otras muchas poseen varios volúmenes de la misma o algún tomo aislado⁷.

a) Los ejemplares de la BNE presentan varios problemas. De hecho, aunque en el catálogo se reseñan tres tomos con la portada original de la decimosexta parte de la famosa colección de las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, lo cierto es que el contenido difiere parcial o totalmente del verdadero:

* BNE R/22669. La colección de *Escogidas* de la BNE lleva la signatura R/22654–22701, pero presenta varios tomos defectuosos (entre ellos el de la parte que nos ocupa). El ejemplar R/22669 pertenece a la parte XVI de las *Escogidas*, pero está incompleto; lleva la portada y la dedicatoria, pero falta la aprobación, la licencia, la fe de erratas, la tasa y el índice original, que se ha sustituido por una «Tabla de comedias» escrita a mano y que altera ligeramente el orden del índice original⁸. *SDC*, que debía ocupar el segundo lugar, aparece al final y se trata, en verdad, de una de las sueltas impresas en Sevilla por Francisco Leefdael —tal y como reflejaremos en los ejemplares del testimonio Eⁱ— y no del impreso en el volumen coleccionario. Estamos, con toda seguridad, ante un ejemplar facticio de esta comedia; todo parece indicar que el tomo no se conservaba en su totalidad y que, puesto se sabía que en origen tenía *SDC*, decidieron encuadernarlo posteriormente con uno de los ejemplares de la suelta de la comedia de Rosete al final del mismo.

* BNE U/10330. Se trata de un volumen contrahecho, creado artificialmente *a posteriori*. Es un tomo encuadernado en piel que lleva la portada de la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España* (sin preliminares) pero que recoge en realidad diez comedias de muy diversa procedencia, de las que únicamente *Cada uno con su igual* y *El desdén vengado* pertenecen a la parte XVI, y el resto son comedias de otros volúmenes⁹.

⁷ Véase Profeti (1-2 y nota 2) y Cassol (143-146).

⁸ La Tabla manuscrita presenta las siguientes comedias: *Pedir justicia al culpado*, *Cada uno con su igual*, *El desdén vengado*, *El diablo está en Cantillana*, *El diciembre por Agosto*, *Allá van leyes donde quieren reyes*, *Servir sin lisonja*, *Verdugo de Málaga*, *El hombre de Portugal*, *No es amor como se pinta*, *Castigar por defender* y *Sólo en Dios la confianza*.

* BNE U/10392. Volumen postizo y adulterado, pues lo único que pertenece a la parte XVI es la portada.¹⁰

En definitiva, podemos concluir que ninguno de los ejemplares de la *Parte XVI* referidos en el catálogo de la BNE contiene el testimonio verdadero de *SDC*, bien porque se trata de volúmenes total o parcialmente facticios (U/10392 y U/10330), bien porque se trata de otra edición de la comedia (R/22669); es posiblemente por este motivo por el que Simón Díaz no incluye la comedia de Rosete al hacer la descripción de este volumen en el tomo IV de su *Bibliografía de la literatura hispánica* (162). Sin embargo, en la BNE sí se conserva un ejemplar auténtico de este testimonio: es el impreso BNE Ti/119<16>, que aparece inserto en un tomo encuadernado en piel con hierros, sin portada ni preliminares, pero que pertenece, según indica una letra de mano posterior, a la *Parte diez y seis de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1662); es un volumen adocenado que también está alterado, pues contiene las once primeras comedias de la parte XVI de las *Escogidas* pero, en último lugar, *Castigar por defender* ha sido sustituida por *La gran comedia del caballero* de Moreto¹¹. *SDC* aparece en segundo lugar, y, tras contrastarlo con el volumen de la BUP, podemos ver que se trata de la misma impresión, pues a ambas les falta la primera letra *o* del título. Aunque Simón Díaz no incluye esta comedia dentro de la tabla de contenidos de la *Parte dieciséis*, nosotros nos aventuramos a decir que sí estaba en el original.

b) El ejemplar de la Biblioteca del Institut del Teatre sí conserva la Parte XVI de las *Escogidas*, a pesar de que en el registro del catálogo informático se diga que es la «parte diez y ocho» (error que no aparecía en la ficha manual). Cada una de las doce comedias lleva una signatura específica (BIT 58488-58499), y *SDC* aparece en el segundo lugar originario (BIT 58489)

⁹ Contiene: *Más la amistad que la sangre* de Andrés de Baeza (que lleva antepuesto el final de una comedia a nombre de Calderón que identificamos como *Los desdichados dichosos*, y que en realidad es de Antonio del Campo, lo que nos lleva a la certeza de que se trata del ejemplar de la parte XII de las *Escogidas*, en donde la comedia mal atribuida a Calderón ocupa la décima posición, delante de la de Baeza), *El familiar sin demonio* de Gaspar de Ávila, *Las mocedades del duque de Osuna* de Cristóbal de Monroy, *Galán, valiente y discreto* de Mira de Amescua, *La adúltera castigada* de Antonio Coello, *La reina Sevilla* de Mira de Amescua, *Siempre cela quien bien ama* de Juan de Vega Beltrán, *Cada uno con su igual* de Blas de Mesa, *El desdén vengado* de Francisco de Rojas y *Los Esforzias de Milán* de Antonio Martínez. Por el contrario, la verdadera *Parte tercera* de las *Escogidas* llevaba otras comedias: *La llave de la bonra* de Lope de Vega, *Más pueden celos que amor* de Lope, *Engañar con la verdad* de Jerónimo de la Fuente, *La discreta enamorada* de Lope, *A un traidor dos alevosos, y a los dos el más leal* de Miguel González de Cunedo, *La portuguesa, y dicha del forastero* de Lope, *El Maestro de danzar* de Lope, *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, *Lo que está determinado* de Lope, *La dicha por malos medios* de Gaspar de Ávila, *San Diego de Alcalá* de Lope y *Los tres señores del mundo* de Luis de Belmonte.

¹⁰ Contiene: *A un traidor dos alevosos y a los dos el más leal* de Miguel González de Cunedo, *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, *La dicha por malos medios* de Gaspar de Ávila, *Dicha y desdicha del nombre* de Pedro Calderón de la Barca, *Lo más priva lo menos* de Diego Antonio de Cifuentes, *Peor es hurtarlo* de Antonio Coello, *El padre de su enemigo* de Iván de Villegas, *Las Academias de Amor* de Cristóbal Morales, *El conde Lucanor* de Pedro Calderón, *Fingir y amar* de Agustín Moreto (última página rota), *De lo que merece un soldado* de Moreto, *La rica fembra de Falcia* de Moreto, *Amar y no agradecer* de Francisco Salgado (lleva delante el final de otra comedia), *Santa Olalla de Mérida* de Francisco González de Bustos (sólo la primera página).

¹¹ Hay un índice de comedias, escrito a mano; contiene: *Pedir justicia al culpado*, *Sólo en Dios la confianza*, *Cada uno con su igual*, *El desdén vengado*, *El diablo está en Cantillana*, *El diciembre por Agosto*, *Allá van leyes donde quieren reyes*, *Servir sin lisonja*, *Verdugo de Málaga*, *El hombre de Portugal*, *No es amor como se pinta* y *La gran comedia del caballero*.

c) El ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania también es el verdadero de la Parte XVI: contiene las doce comedias y lleva su correspondiente portada y preliminares (BUP 132-143). Puesto que se trata de una edición fiable, a partir de ahora nos basaremos en este ejemplar para describir y citar este testimonio.

Eⁱ. Suelta dieciochesca: *Sólo en dios la confianza*, Sevilla, por Francisco de Leefdael, casa del correo viejo, s.a. Ejemplares: BNE T/12830; BNE R/22669; BNE T/20544 (incompleto, faltan las dos últimas páginas); BMP 30863. Es un impreso en 4º con el texto a dos columnas y lleva notado en la primera página el «Num 199». No sabemos la fecha de la suelta, pero sí que la imprenta de la familia de este alemán instaurado en Sevilla funcionó entre 1701 y 1753, primero con el membrete del propio «Francisco de Leefdael» y a partir de finales de 1728 con otros, como «viuda de Leefdael», «Francisco de Leefdael» —bien en recuerdo del fundador, bien por ser el nombre de alguno de sus descendientes—, «Imprenta Real del Correo Viejo», «Typis regalibus, vulgo del Correo Viejo» o «Imprenta Real»; además, el pie dice que se ha estampado en la casa del Correo viejo, dato que nos permiten establecer la impresión con posterioridad al 1717, momento en que el taller que estuvo primero en la calle Ballestilla y después en la calle de la casa profesa de la compañía de Jesús se trasladó a la casa del Correo viejo de la calle de la Corona, enfrente del Buen suceso (Aguilar Piñal 32-33).

Aunque no nos interesa para este estudio, nos gustaría dejar constancia también de otro manuscrito, conservado en el Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (ACNSN) de la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid, que contiene la versión musical de los pasajes cantados de *SCD*:

F^m. Manuscrito musical de finales del XVII y principios del XVIII: ACNSN Leg. 6. Num 1. Este manuscrito en 4º de 24,5 por 34,5 cm., encuadernado en pergamino, recoge las composiciones musicales de setenta y nueve piezas dramáticas del siglo XVII, que, aunque sin nombre de autor, son fácilmente reconocibles: Calderón de la Barca, Moreto, Cáncer, Matos Fragoso, Juan del Castillo, Salazar y Torres, Leiva Ramírez de Arellano, Pérez de Montalbán, Diamante, Cañizares, Lope de Vega, Aguayo, Padre Calleja, Bances Candamo o el mismo Rosete. No va fechado, pero el estilo musical de las composiciones en él contenidas nos permite suponer que fue redactado entre la segunda mitad del XVII y la primera mitad del XVIII, y que, posiblemente, perteneció al primer músico de alguna compañía teatral del momento¹².

En el manuscrito intervienen varias manos con caligrafías musicales distintas, por lo que parece tratarse de «una copia de obras hecha por varias personas» (Locascio Loureiro 279). El texto literario va acompañado de un texto musical, a veces incompleto, de autoría incierta; algunas composiciones llevan escrito a lápiz el nombre un músico apellidado Peyró —que, a diferencia de lo que pensó Barbieri, no se trata de un coetáneo de Calderón sino del compositor de finales del XVII y principios del XVIII José Peyró— y otras se han atribuido a Francesco Corradini, José de Nebra o Miguel Ferrer.

¹² El primero en dar cuenta de este manuscrito musical fue Barbieri, que en un papel de barba conservado en la BNE con la signatura Mss/14704, describió los rasgos generales de este ejemplar. Más recientemente, este testimonio ha sido estudiado por Subirá (1949) y Locascio Loureiro (1964-65).

En sexagésimo sexto lugar aparecen recogidas las partes cantadas de *Sólo en Dios la confianza* (pp. 336-338); no se nota la identidad del compositor, pero el estilo musical es, según Locascio Loureiro, «más moderno que el de Peyró» (295). Los fragmentos musicados pertenecen a la parte final de la obra (y, como tal, se señalaban en los testimonios conservados mediante la acotación *canta* o *cantan*): un solo («Quién con agravios tan grandes») y dos dúos («Un mar de llanto no basta» y «¡Ah del cielo! ¡Ah del infierno!»), todos con bajo continuo, esto es, la voz acompañada por el bajo pero sin realización armónica (Subirá 190).

3. “Oyga mi vida, y milagros”: la relación de pecados de Filipo, un controvertido caso de censura teatral en *Sólo en Dios la confianza*

Aunque el argumento de la obra de Rosete no es nada novedoso, la acumulación y conjunción de una serie de los núcleos temáticos de gran delicadeza moral la convierten en un caso harto interesante para conocer cómo operaba la censura teatral de finales del XVII.

La comedia tiene varios elementos que rozan peligrosamente los límites de lo decoroso, pero, sin duda, el pasaje más espinoso son los casi 300 versos del primer acto en los que Filipo cuenta a Antonio, con todo lujo de detalle, la pernicioso vida que ha llevado hasta ese momento. En estos versos —que adjunto en el apéndice—, Filipo utiliza el romance octosílabo en *a-o* para narrar, sin un atisbo de arrepentimiento, desde crueles mentiras y faltas menores hasta cuatro asesinatos (incluidos el de su madre y su hermano gemelo) y otros tantos delitos deleznable, siendo el peor de ellos, sin duda, la violación de Elvira, de quién abusa después de muerta.

3.1. *La relación de pecados de Filipo, tal y como la concibió Rosete*

Al final de la primera jornada, y tras haber encomendado su alma al diablo, Filipo se encuentra con el ermitaño Antonio:

Filipo	¿Qué quieres?
Antonio	Que con cuidado Toda tu vida me cuentes

Antonio pide a Filipo que le relate su vida al detalle, y éste, lejos de negarse, le “confiesa” uno a uno la retahíla de pecados que ha cometido a lo largo de su vida, a cada cual más horripilante.

En la versión original de este fragmento (O), es decir, la que hemos podido reconstruir obviando los diferentes pasajes atajados en los distintos procesos censorios, Filipo cuenta en primera persona su «vida y milagros».

Natural de Palermo, Filipo pasa sus primeros años entre “nocivas torpezas” y “vicios”, llegando a estrangular al ama que le había amamantado de niño, y que era como una segunda madre para él. Con veinte años, asesina a su hermano gemelo Alejandro y a su madre, y, para encubrir el delito, le dice a su padre que ésta se ha fugado con su amante. Con treinta años pide en matrimonio a Elvira, pero la familia de la joven le niega su mano y éste, en venganza, se inventa que ha gozado de ella; la familia envenena a la joven para “sanar” la deshonra y Filipo, lleno de ira, va hasta el cementerio, asesina al sacristán, profana la tumba de la joven y

la viola, “aunque en helada sombra, en pálido simulacro”. Posteriormente, se dirige con unos amigos a casa de los padres de Elvira y le prende fuego. Filippo reconoce que no hay “agravio, crueldad, asesino horror, deslealtad, traición, engaño, violencia, rigor, deshonor, hurto, infamia, desacato” que no haya cometido; dice haber incumplido nueve de los diez mandamientos y llevar diez años sin confesarse. Acaba explicándole a Antonio que tiene la intención de enamorar a una religiosa, pero no se atreve a reconocer que unas horas antes ha vendido su alma al mismo diablo.

La estructura de la relación de pecados de Filippo se asemeja a la de Enrico en *El condenado por desconfiado* de Tirso (Primera jornada, vv. 721-884), a la de Ludovico en *El purgatorio de San Patricio* de Calderón de la Barca (Primera jornada, vv. 389-723) o a la de Eusebio en *La devoción de la Cruz*, también de Calderón (Primera jornada, vv. 199-266), aunque, sin duda, supera a todas ellas en la magnitud de los pecados. Es frecuente que las obras de “bandoleros a lo divino” recurran a una variada gama de crímenes y afrentas sexuales —que van desde la seducción amorosa hasta el rapto, la violación o el incesto— para retratar la perversión y depravación más absoluta del personaje protagonista, pero ninguna supera en crueldad y explicitud la necrofilia contenida en la de Rosete.

3.2. *La relación de pecados de Filippo, tal y como llegó a los receptores*

Los escritores de la época eran conscientes de que el mayor atractivo de las comedias de bandoleros a lo divino estaba en la conversión del protagonista, y ésta era más sorprendente y efectista cuan más grandes fueran sus faltas. La “morableja” final residía, precisamente, en el arrepentimiento de un gran pecador, pues su salvación era garante de la existencia de un Dios compasivo y misericordioso.

A pesar de esto, la delicadeza de la materia tratada por Rosete en la relación de pecados de Filippo era tal, que los censores encargados de examinar la comedia —y de velar por el mantenimiento de la santa fe católica y las buenas costumbres— no pudieron pasarla por alto.

Lo cierto es que sólo uno de los cinco testimonios que conocemos de esta comedia, y que hemos referido más arriba, contenía el pasaje tal y como lo hemos descrito arriba (A^m), mientras que los otros cuatro ya presentan una versión mucho más reducida, presumiblemente como consecuencia de la acción censoria (B^m, C^m, Dⁱ y Eⁱ). Asimismo, cabe destacar que aunque A^m reproduce la versión conservada más extensa (y, por ende, la más cercana al original del autor O), muchos de los versos aparecen enmendados por diferentes censores, que no siempre adoptan una misma solución.

- En el manuscrito A^m, este pasaje cuenta con 283 versos (aunque los dos versos que faltan, y que sí recogemos en el apéndice, se deben probablemente a un error de transmisión, pues no tienen un contenido comprometido susceptible de haber podido ser censurado). A^m, por tanto, es el testimonio que hemos tomado como base por ser el más extenso y explícito, y, en consecuencia, el más cercano al original del autor (O).

- En el manuscrito B^m y en los impresos Dⁱ y Eⁱ, la intervención de Filippo se ha reducido a 103 versos (101 de los que aparecían en A^m y los dos diferentes que, como hemos comentado, probablemente se le pasaron por alto al copista de A^m). Salvo las variantes lógicas

que se derivan del proceso de transmisión textual, los tres testimonios presentan una misma solución.

- El manuscrito C^m se ha perdido, pero podemos inferir que presentaba la versión reducida de la relación de pecados, pues Vera Tassis, al cotejarlos, advierte que no difiere de A^m «más que en faltarle algunos versos»; presumiblemente presentaba los mismos 103 versos de B^m, Dⁱ y Eⁱ, y, de ser así, este testimonio tampoco contendría el listado completo de las tropelías de Filipo.

Con el objetivo de valorar si el criterio censor de la época aurisecular era siempre el mismo, independientemente del examinador y de la materia censurable, hemos tratado de establecer la distinta suerte que sufrió este parlamento en los diferentes procesos censorios de los que tenemos constancia entre 1650 y 1750. Para ello, analizaremos los testimonios conservados de este pasaje, las aprobaciones y licencias de representación e impresión, las notas de los autores así como los datos que conservamos sobre los espectáculos.

Las noticias y documentos conservados nos informan de dos impresiones y seis representaciones de esta comedia entre la segunda mitad del XVII y la primera mitad del XVIII. ¿Qué suerte corrió la relación de pecados de Filipo en cada uno de estos procesos?, ¿fue siempre el mismo?, ¿fueron más permisivos los censores encargados de otorgar licencias de representación, o viceversa?

3.2.1.1. *Licencia de representación: Madrid, febrero de 1661*

Tenemos constancia de que el 10 de febrero de 1661, la compañía de Antonio de Escamilla representaba *SDC* en el corral madrileño de la Cruz (Varey y Shergold 236). Por desgracia, al no conservar el manuscrito para el que pidió licencia este *autor*, desconocemos las posibles censuras que sufrió el pasaje, pero el hecho de que el censor Francisco Lanini diga en la aprobación que hizo de la comedia para su representación en 1689 –y que estudiaremos más adelante– haberla visto anteriormente sin el motivo escabroso de que Filipo relate su aventura sexual con una mujer difunta, nos lleva a suponer que esta licencia de representación acarrió, al menos, la prohibición de estos versos de la relación de pecados.

3.2.1.2. *Licencia de impresión: Madrid, 12 de mayo de 1662*

Al año siguiente, la comedia de Rosete es impresa en Madrid dentro de la *Parte diez y seis de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España* (testimonio Dⁱ). En los preliminares, tras la dedicatoria a Francisco de Medrano y Bazán, encontramos la aprobación de Francisco de Avellaneda, canónigo de la catedral de Osma y censor de comedias de la corte durante el reinado de Carlos II¹³, fechada en Madrid el 10 de mayo de 1662; dice así:

¹³ Para conocer más datos sobre este censor, habitual en los manuscritos calderonianos, véase el estudio monográfico de Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo (307-324).

Por mandado de V. Alteza, he visto este libro de doze comedias, intituladas Parte diez y seis de diferentes Autores desta Corte, en el qual no hallo cosa contra las buenas costumbres. Y por ser tan repetidas, como aplaudidas en los teatros, merece que V. Alteza le dé su licencia para que se impriman. Madrid a 10 de mayo de 1662.

Con la fórmula típica de «no hallo cosa contra las buenas costumbres», con la que generalmente daban el visto bueno los censores, el volumen obtiene, tan sólo dos días después, la licencia de impresión del escribano de cámara Pedro Hurtiz de Ipiña:

Yo Pedro Hurtiz de Ipiña, Escriuano de Camara del Rey nuestro Señor, de los que residen en su Consejo, certifico, y doy fee, que auendosi presentado ante los señores dél, por Mateo de la Bastida, Mercader de libros de esta Corte, vn libro intitulado Parte diez y seisde doze Comedias de varios Autores, de que hazía presentación, le dieron licencia para poderlas imprimir por Vna vez. Y para que dello coste, di el presente en Madrid, à doze dias del mes de Mato de mil y seiscientos y sesenta y dos. Pedro Hurtiz de Ipiña

El tomo adocenado, que se imprime en los tórculos de Melchor Sánchez, a costa del mercader de libros Mateo de la Bastida, obtiene el 2 de junio la certificación del licenciado Carlos Murcia de la Llana de que se corresponde con su original y, tras ser tasado en cuatro maravedís por pliego por los señores del consejo, los ejemplares se despachan en la casa que el librero tiene en San Felipe.

SDC va en segundo lugar y la *confesión* de pecados de Filipo a Antonio ocupa los folios 4v y 5r. Llegado a este punto cabe preguntarse si la impresión del pasaje se hizo conforme al original o si, por el contrario, los lectores de 1662 conocieron una versión reducida. A pesar de que la aprobación del volumen colecticio da un juicio favorable para todas las comedias, lo cierto es que el texto impreso de *SCD* es notablemente más reducido que el que hemos establecido como el texto base originario, por lo que podemos deducir que el ejemplar que revisó Avellaneda procede de una versión previamente sesgada, probablemente la misma que ya representaba la compañía de Escamilla un año antes. El parlamento de Filipo tan sólo tiene 103 de los 285 versos de *O*, reducción que afecta a cuatro momentos:

- Versos 12-15 (f. 4v). La primera reducción afecta a los vv. 12-15, en donde se elimina la parte final del pasaje en el que Filipo reconoce que sus gastos e impagos han arruinado a su padre Ludovico. Al suprimirse un número par de versos, la rima de la composición queda intacta:

Bastantes señas le he dado,
 que es dos veces enfadoso
 el pobre a los obligados:
 la una por pobre, y la otra
 porque le gustan ingratos,
~~acreedor del beneficio~~
~~y huyen dél por no pagarlo~~
 Nací en Palermo, esa ilustre

**bastantes señas le he dado,
 que es dos veces enfadoso
 el pobre a los obligados.
 Nací en Palermo, esa ilustre**

Imagen 1: D', f. 4v

- Versos 23-29 (f. 4v). Se eliminan seis versos, uniendo el principio del verso 23 con el final del 29 para no atentar ni contra el sentido ni contra la métrica del pasaje:

No bien las primeras luce
 del sol, generoso amparo
 de cuantos viven, miré
 con ningún discurso

humano,

*supuesto que la inocencia
 de mis pueriles años,
 negada al conocimiento
 lo impecable dispensaron
 de mis nocivas torpezas
 dadas a los vicios cuando
 a un ama que me tenía
 en sus cariñosos brazos,*

**No bien las primeras luzes
 del Sol, generoso amparo
 de cuantos viven, miré
 con ningún discurso. cuando
 a un ama que me tenía
 en sus cariñosos brazos,**

Imagen 2: D', f. 4v

- Versos 44-199 (f f. 4v). La tercera reducción es la más agresiva de todas, pues afecta a un total de 156 versos (que no transcribimos aquí, pero que pueden leerse en el apéndice). En el extracto eliminado, Filipo reconocía los pecados más pavorosos de todos: que por envidia asesinó a su madre y a su hermano y los depositó en un pozo, que para justificar la ausencia le dijo a su padre que la madre se había ido con otro hombre, que mató a un sacristán para acceder a la tumba en la que estaba enterrada Elvira y abusar del cadáver de la joven, que prendió fuego a la casa de los padres de Elvira por haberle negado su mano cuando ésta estaba viva, etc. Al suprimir tales versos, se rompe la coherencia del pasaje, pues, tal y como queda el texto en el impreso, Filipo detalla pormenorizadamente los primeros años de vida pero obvia el resto (pasa de reconocer el asesinato del ama, que cometió siendo un niño, a decir que lleva una vida pecaminosa guiada por su irreligiosidad y falta de fe).

reuocò el ayre pesado,
y el que aliento para vida,
le respirò para laço.
Ningun dia se me acuerda
de mi vida, que aya olgado
mi inclinacion; y si alguno

Imagen 3: D', f. 4v

- Versos 240 (f. 5r). Tampoco aparecen la docena de versos en las que Filipo reconoce su intento fallido de consumar la relación con una monja de clausura a la que ha logrado sacar del convento. El contenido queda truncado, pues se anuncia un deseo para «esta noche», pero se obvia cuál es.

y, últimamente, esta noche,
¡tiemblo en solo imaginarlo!,
~~una monja que saqué~~
~~de su clausura, inclinado~~
~~más al horror del delito~~
~~que a su hermosura, un extrañ~~
~~suceso pudo apartarla~~
~~del cariño de mis brazos.~~
~~En su busca hice diversas~~
~~atrocidades y estragos;~~
~~en fin, esta misma noche,~~
~~sin poderla hallar, a saltos~~
~~el corazón entorpece~~
~~la voz desde el pecho al labio.~~
Míre Padre [...]

**Y últimamente esta noche
(tiemblo en solo imaginarlo)
míre Padre, qual será,**

Imagen 4: D', f. 5r

En conclusión, en el impreso D' la intervención está tan suavizada y los pecados tan reducidos, que el personaje de Filipo queda desdibujado y resulta mucho menos malvado de como en realidad lo concibió Rosete; es cierto que da cuenta del asesinato del ama y de su ausencia de fe, pero olvida los pecados más horribles, como el asesinato de la madre, el hermano gemelo y el sacristán, el incendio que provoca en la casa de los padres de Elvira, la profanación del cadáver de la joven o su intento de conquista de Margarita. Al mismo tiempo, la coherencia de la narración se ve afectada, pues Filipo detalla minuciosamente los primeros años de vida pero no explicita casi nada del resto.

3.2.1.3. *Licencia de representación: Madrid, agosto de 1685*

Varios años más tarde, concretamente durante el verano de 1685, alguna compañía volvió a solicitar al protector de comedias licencia de representación para *SDC*. Tal y como se reflejaba en el manuscrito perdido, del que da cuenta Vera Tassis en el f. 40 del testimonio C^m, la comedia de Rosete fue estudiada durante el mes de agosto de 1685 por el censor, el fiscal y el santo Oficio los días 8, 14 y 15, respectivamente. La afirmación de Tassis nos permite reconstruir alguno de los puntos de este permiso de representación, pues, además de la pertinente licencia civil prerrepresentacional –estipulada por ley en las ordenanzas de 1608, 1615 y 1641– la comedia obtuvo licencia inquisitorial, que, en la mayor parte de los casos, sólo era necesaria cuando mediaba delación por parte de alguna persona, Familiar o no del Santo Oficio (Roldán Pérez 119-136). No sabemos el motivo que llevó esta comedia ante la Suprema, aunque muy probablemente fuese más un caso de herejía relacionado con la correcta transmisión del mensaje cristiano que un asunto de índole moral.

¿Qué versión de la relación de Filipo presentaba el perdido C^m? No podemos saberlo, pero las palabras de Tassis en C^m, en las que dice que a este manuscrito le faltaban algunos versos y llevaba algunas censuras, nos invita a suponer que la relación de pecados estaba atajada de igual modo que en el manuscrito B^m y en el impreso Dⁱ (es decir, sin hacer referencia al fratricidio, el matricidio y la necrofilia de O). Esta hipótesis nos lleva a pensar que en el año 1685 tampoco se llevó a las tablas la relación de pecados de Filipo tal y como la concibió Rosete, sino la versión suavizada impresa en la Parte XVI (Dⁱ) y también contenida en el manuscrito B^m.

3.2.1.4. *Licencia de representación: Madrid, octubre de 1689*

En Octubre de 1689, cuando alguna compañía solicita nueva licencia de representación para *SDC*, el protector de comedias Juan de la Yseca Alvarado¹⁴ encarga un análisis de la comedia conservada en el testimonio A^m a tres personas: al censor y al fiscal oficiales, tal y como estaba estipulado en las *Ordenanzas de los teatros*, y también a Juan de Vera Tassis, conocido en los círculos teatrales por ser el amiguísimo editor de Calderón pero que por aquel entonces no ocupaba aún un cargo gubernativo dentro del Consejo de Castilla; la nota de remisión podemos verla detrás del «fin» de la comedia (f. 62r):

¹⁴ En el manuscrito aparece una rúbrica sin nombre, pero el cotejo de su grafía y su firma con la de otros documentos de la época nos permite identificar al ignoto personaje como Juan de la Yseca Alvarado. Además, la documentación conservada relativa a los teatros del Consejo de Castilla en 1689, nos confirma que Yseca Alvarado ejercía de protector de comedias en ese momento: en un documento sobre el impago de unas fianzas, fechado el 24 de enero de 1689, se alude a Juan de la Yseca Alvarado como el posible nuevo protector, en sustitución de don Juan del Corral, que “había caído enfermo y por esas fechas murió” (Shergold y Varey, *Teatros y comedias en Madrid* 107 - Documento 16h); en otro documento de 23 de abril de 1698 ya aparece afianzado en el cargo de “Protector de los hospitales y de los corrales de comedias” (Shergold y Varey, *Teatros y comedias en Madrid* 225- Documento 74m); y, a partir de esa fecha, aparecerá en multitud de papeles con este cargo.

Madrid 3 de Ott^{ro} de 1689. Vean estta Comedia de Solo en dios la confianza el zensor y fiscal, y después de lleue a Dⁿ Ju^o de uera y Tasis y ymformen en horden a su conttenido= [Rúbrica]

La comedia lleva por tanto tres aprobaciones: una del censor oficial Francisco Lanini Sagredo, otra del fiscal oficial Fermín de Sarasa y Arce (ambas exigidas por ley) y otra más de Juan de Vera Tassis (no obligada por ley pero sí exigida por el protector). El hecho de que Juan de la Yseca pida expresamente la opinión de Vera Tassis da muestra de la gran confianza que por esas fechas el mundo teatral madrileño tenía en su buen juicio. Éste no es un caso aislado, pues lo mismo había ocurrido en el mes de septiembre con la licencia de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca y ocurrirá entre noviembre y diciembre con la de *El primer templo de Cristo* de Alejandro Arboreda¹⁵:

a) La primera aprobación corre a cargo de Francisco Lanini Sagredo, dramaturgo madrileño y corrector oficial del Consejo de Castilla entre 1685 y 1707. Está firmada el 10 de octubre de 1689 y aparece al final de la obra (ff. 62 y 62v):

Señor por mandado de V. S. he visto esta comedia cuyo título es, solo en Dios la confianza: y lo que reparo en ella, es no ser la original, que yo he visto representar muchas vezes, con aprobación de otros s^{res} Protectores, y censores, conque está esta adulterada, porque en la comedia verdadera la Dama, no era religiosa professa; pues solo estaua recibida en el [convent]o para serlo, obiando la yndecencia, de que en una Muger consagrada a Dios, y esposa de Xpto., se bea un pecado tan abominable, como quebrantar el voto de castidad, y ademas de esto en la comedia original tampoco tiene en la relación, que hace Philipo el estupendo delito de goçar una Mug^r difunta, ni tampoco que el demonio mande a vn Angel, y que el Angel le obedesca; pues aunque dize, es con permission de dios, no consta por autor, o san[cto] que lo afirme: y en fin tiene otros reparos, que b[ienen] prebenidos y atajados a las margenes de la comedia y no digo que esta adulterada comedia yn totum no se puede representar, solo mi sentir en que para hazerse, sea menester enmendar y quitar lo atajado, que en nada se destruye el ser de comedia, o que se busque la Original o ympresa, y se hallara es cierto, lo que llebo asentado y d[ic]ho: este es mi parecer V. S. mandara lo que fuere seruido. Madrid 10 de Oct^{ro} 1689. D. Pedro fr^{co} Lanini Sagredo [Rúbrica].

Lanini asegura que el ejemplar manuscrito no es el original, pues contiene varios pasajes adulterados que no aparecen en las representaciones que tantas veces ha visto de esta comedia,

¹⁵ En el XIV Congreso de AITENSO (Olmedo, julio de 2009), presenté una comunicación titulada «Controversias censorias a finales de 1689: Vera Tassis vs Lanini Sagredo en las aprobaciones de los manuscritos de tres comedias áureas», en la que expliqué que las disputas entre estos dos censores, lejos de reducirse a un hecho aislado, fueron una constante en los últimos meses de 1689 [en prensa]. Asimismo, el enfrentamiento entre ambos resurgirá con la misma virulencia dos años más tarde, en las aprobaciones del entremés *El sacristán y la sombra*, en donde La Yseca ya no precisa pedir extraordinariamente la opinión de Vera Tassis porque éste ya era entonces fiscal de comedias de Castilla.

como que Margarita sea religiosa profesa, que Filipo relate su aventura sexual con una mujer difunta o que un ángel obedezca el mandato de un demonio.

b) La segunda aprobación hubo de ser la del fiscal Fermín de Sarasa que, si bien no se conserva manuscrita (ya sea porque se haya borrado o perdido el folio que la contenía, ya sea porque se hiciese de manera oral), a buen seguro hubo de tenerla, pues había sido ordenada por el protector y sabemos que el no cumplimiento del proceso acarrearía multas económicas a los infractores.

c) La tercera aprobación es la de Juan de Vera Tassis, que aunque en ese momento sólo es un hombre de confianza del protector de comedias, tiempo más tarde llegará a ser nombrado «Fiscal de las Comedias de estos Reynos, por su Mag[estad]». Esta aprobación, posterior a la de Lanini Sagredo; aparece al final de la segunda jornada (f. 40) y está firmada el 14 de Octubre de 1689:

Por Decreto de V S^a. he leydo esta Comedia intitulada Solo en Dios la confianza, y cotejadola con la impresa, y otras dos manuscritas; y vna de ellas la hallo aprobada por el çensor, el fiscal, y el S^{to} Oficio, sus fechas en 8 en 14 y 15 de Agosto del año de 1685. la qual no difiere de esta mas que en faltarle algunos versos, y las enmiendas que hallá están hechas por el S^{to} Tribunal y el çensor, van trasladadas aqui añadiendo algunas que a mi parecer no son las menos notables, y en quanto a los reparos que nuevamente se le ofreçen al censor hallo en todas, ser Margarita Monja profesa y aun Abadesa del convento de la Ribera; y que no es impropio que el Demonio mande a otro Angel malo, que para preçipitar aquel hombre tome la forma de Angel bueno, quando la han tomado muchas veçes de Xpto, y de su M^e purissima pues llenas estan las historias de estas fingidas visiones que han padecido muchos sanctos: y en fin aunque toda la Comedia es horrorosa por los delictos, es ejemplar por los escarmientos, y observando las notas que señalan vna cruz me parece, que V S^a puede permitir la licencia que ha tenido otras veçes. Salbe & y M^d. y Octb^e. 14. de 1689 D. Ju^o de Vera y Tassis.

Vera y Tassis dice que ha cotejado esta comedia con el testimonio impreso y con otros dos manuscritos (por desgracia, el manuscrito con licencia en 1685 al que hace referencia no se conserva, pero es el que hemos descrito como C^m) y, contradiciendo a Lanini, asegura que la monja Margarita es la madre abadesa en todos ellos. Seguramente Lanini se estaba confundiendo con otras obras de trama similar, como *El purgatorio de San Patricio* de Calderón o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina [Garcés, 1996: 15, n. 11].

La relación consta en este manuscrito de 283 versos¹⁶ (folios 13v-18v), pero fue sometida al análisis de los dos censores y vedada en ciertas partes; las marcas identificativas de

¹⁶ Faltan los versos 263 y 264, pero –como ya hemos comentado– se trata sin duda de un problema de transmisión textual.

uno y otro son bastantes idiosincrásicas: Lanini acompaña sus censuras de un «no se diga», generalmente flanqueado por su rúbrica, mientras que Tassis opta por la cruz latina (†), a la que suele adjuntar algún comentario o solución textual. Detallo a continuación las censuras que encontramos en el pasaje¹⁷:

- Verso 1 (f. 13v). El relato de Filipo se abre con un «Oyga mi vida y milagros» controvertido, pues, a ojos de los moralistas del momento, no parece que el vocablo *milagros* sea el más adecuado para describir las acciones de un hombre como Filipo, que poco tiene de santo. Aunque para Lanini este verso había pasado inadvertido, Vera Tassis propone cambiar el «Oyga mi vida y milagros» que encabeza el relato de Filipo por «Oyga que no seré largo», vedando de este modo el término pero sin provocar la ruptura de la rima asonante en *a-o*.

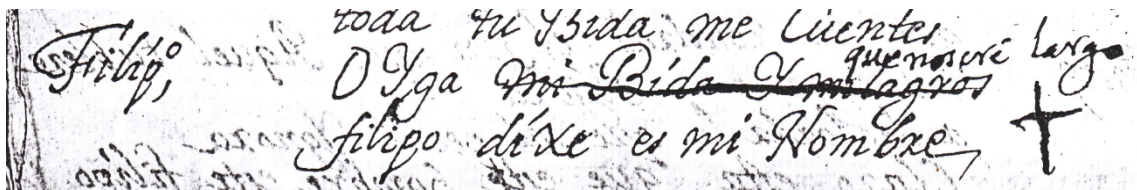


Imagen 5: A^m, 13v

- Versos 23-29 (f. 14r). En estos seis versos encontramos de nuevo una censura de Tassis (cruz en el margen izquierdo) en un pasaje que había sido permitido por Lanini:

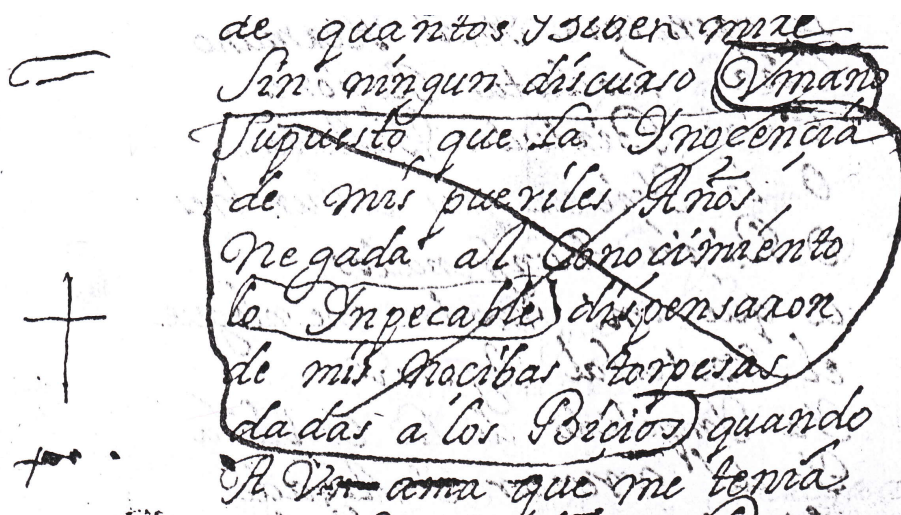


Imagen 6: A^m, 14r

¹⁷ Garcés Molina publicó un catálogo muy interesante de las censuras de este manuscrito, aunque olvida recoger alguna y comete ciertos errores en la interpretación de otras (1996-98).

Vera Tassis censura, con una gran cruz latina en el margen izquierdo, seis de los versos en los que Filipo habla de sus primeras faltas. Ésta es la misma solución que aparece en los impresos (Dⁱ y Eⁱ), por lo que parece tratarse de un traslado inmediato de Tassis, que en su aprobación dice que las censuras contenidas en los testimonios que ha podido estudiar «van trasladadas aquí».

- Verso 99 (folio 15v). Ambos censores aprueban que se relate el vil asesinato de la madre y el hermano, pero sin embargo, al llegar al momento en el se describe cómo Filipo deposita los cuerpos en una urna, Lanini indica que «no se diga» la frase «pasto o manjar de los diablos», pues «no pudo saber si se salvaron o condenaron», adjuntando su rúbrica, verso que sí permite Tassis con su característica cruz y un «diga», tal vez para no dejar a la composición sin su verso impar de rima suelta.

Diga + Verna monumento y Pira
 en que están
 con que ~~están~~ de pozitados no pudo saber
 logre Vn Blason y ellos ~~fueron~~ si se salvaron
~~o condenaron~~
 no se diga ~~o~~ pasto o manjar de los diablos
 No me ~~avento~~ a Vvento este suceso

Imagen 7: A^m, 15v

- Verso 123 (f. 16r). Los dos censores coinciden en censurar la palabra *virtud* del verso «que por birtud los abrazo», pero mientras Lanini escribe en el margen derecho «diga por costumbre o vicio» junto a su firma, Tassis pone una cruz en el izquierdo y escribe como solución *blasón*. Lanini no parece estar tan preocupado como Tassis por mantener el metro octosílabo del verso, pues mientras él propone enmendar la censura o bien con un bisílabo o con un trisílabo, Tassis opta por una enmienda bisílaba.

+ ~~blason~~ ~~blason~~ ~~blason~~ ~~blason~~ ~~blason~~
 sin otras mal propieades diga por con
 que por **Birtud** los Abrazo ~~lumbre o~~
 Biendome des pozerido ~~vicio~~
 de toda esperanza Braco

Imagen 8: A^m, 16r

- Versos 146-147 (f. 16r)¹⁸. En el margen derecho aparece la cruz de Tassis junto a dos versos tachados en los que se hace referencia al momento en el que Filippo asesina a un sacristán en lugar sagrado porque le prohíbe acceder a la bóveda donde está enterrada Elvira:

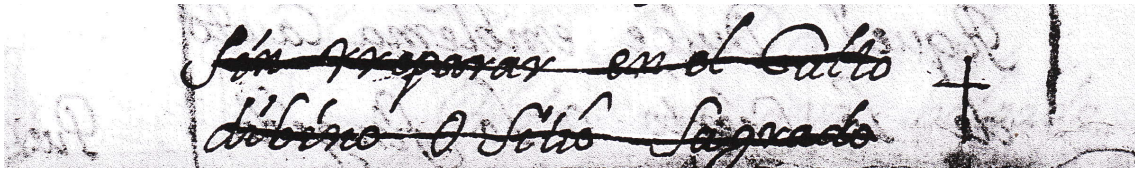


Imagen 9: A^m, 16v

- Verso 151 (f. 16v). Lanini recuadra y tacha el sintagma «con el diablo» del verso «le embié a cenar con el diablo» y escribe un *no se diga* junto a su firma en el margen izquierdo. Tassis apoya la censura con una cruz, pero sugiere decir «a otro Varrio» para impedir que el verso quede truncado.

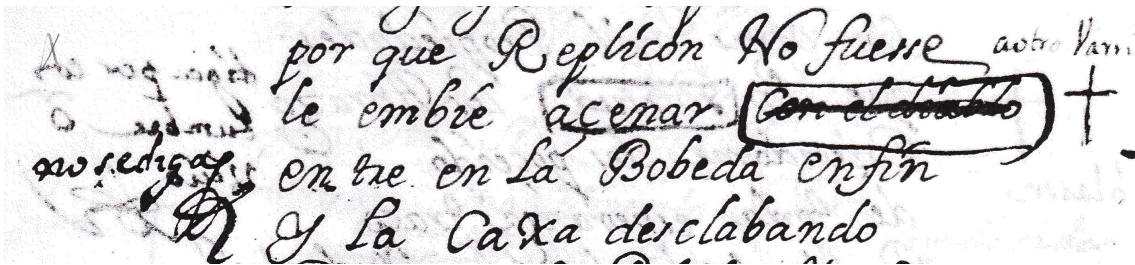
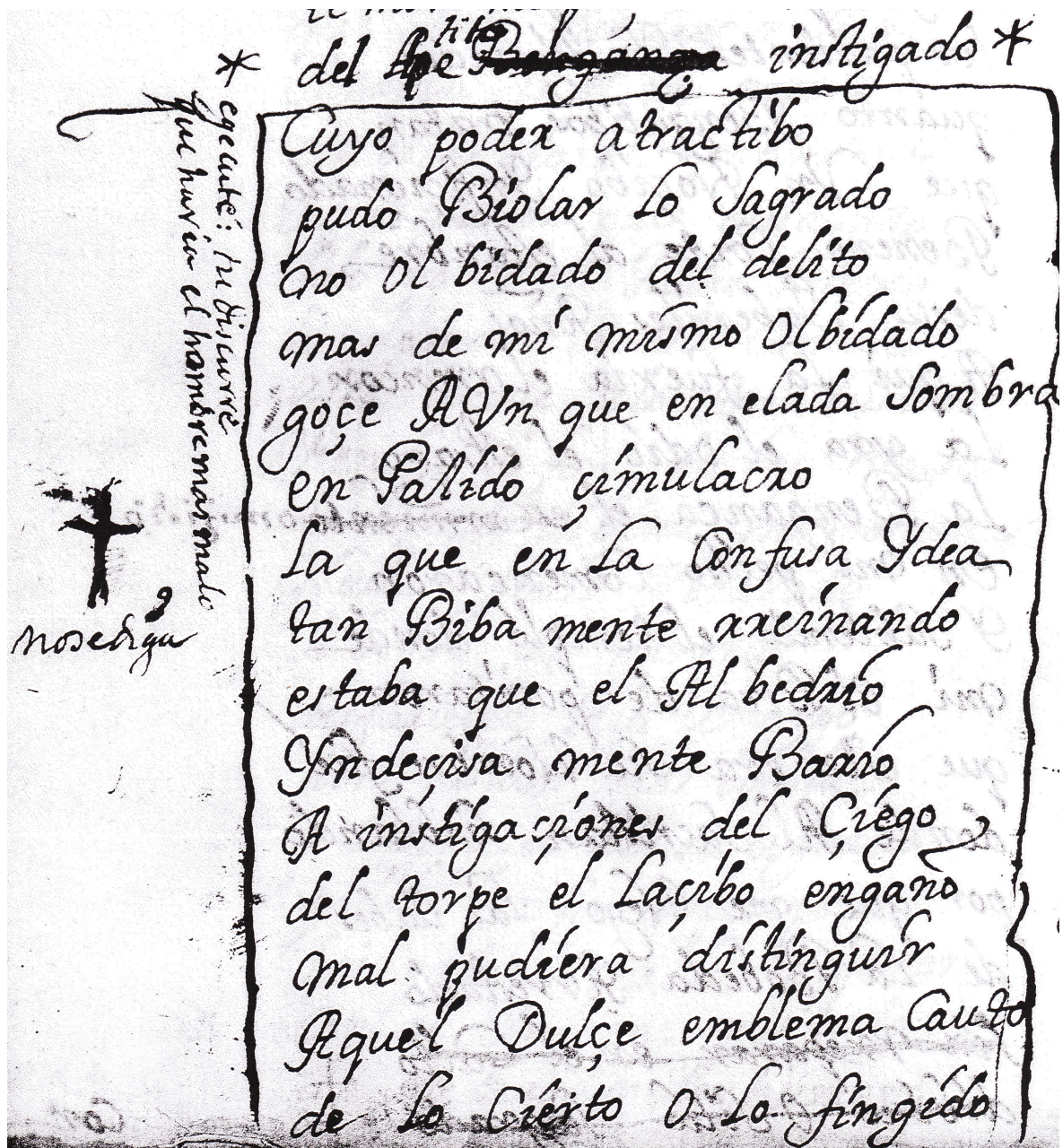


Imagen 10: A^m, 16v

- Versos 160-183 (ff. 16v y 17r). Lanini recuadra el largo pasaje en el que Filippo narra el goce de una mujer difunta y escribe: «no se diga que es culpa tan horrorosa que aunque aya qⁿ pueda cometerla no debe por el mal exemplo ni pensarse quanto mas decirse». Como hemos visto, tanto impactó a Lanini esta situación de necrofilia, que en su aprobación había calificado el acto como «estupendo delito». Los versos vedados dicen así:

¹⁸ Esta es una de las censuras que olvida Garcés Molina en su artículo (1996-98).

cuyo poder atractivo
pudo violar lo sagrado,
no olvidado del delito,
mas de mí mismo olvidado,
gocé, aunque en helada sombra,
en pálido simulacro,
la que en la confusa idea
tan vivamente reinando
estaba, que en el albedrío
indecisamente vario
a instigaciones del ciego,
del torpe, el la[s]civo engaño,
mal pudiera distinguir
aquel dulce emblema cauto
de lo cierto o lo fingido,
pues, el afecto variando
las vehemencias del sentido,
tan suyo se vio este rato,
con la amable congruencia
que hizo el deleite apartado,
del noble como cimiento,
que es perspicaz el cuidado,
no definió la distancia
de lo vivo a lo pintado.

Imagen 11: A^m, 16v

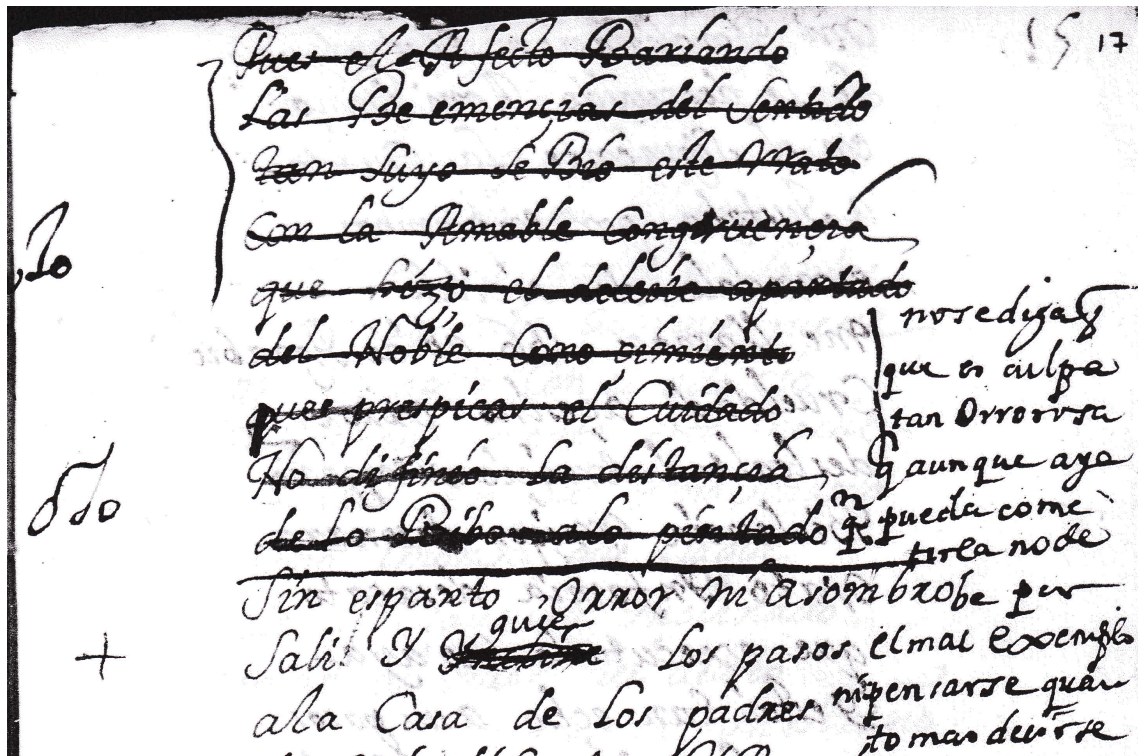


Imagen 12: A^m, 17r

Tassis ratifica la censura de Lanini con la cruz y el *no se diga* y propone la siguiente solución para reponer los veinticuatro versos atajados: «ejecuté: tu discurre / que haria el hombre mas malo». Ésta es sin duda una de las censuras más importantes de toda la obra; en el margen izquierdo aparecen dos *ojo*, que según Garcés Molina podrían haber sido escritos por el autor de comedias (17)¹⁹.

Las soluciones adoptadas hasta esa fecha (al menos de las que tenemos noticia) habían optado por *cortar por lo sano* los versos más problemáticos del pasaje de Filipo. Las censuras de Lanini y Tassis, aunque menos agresivas que las anteriores, son más

¹⁹ En el manuscrito A^m hay otro fragmento que aparece tachado, pero, al no llevar marca de censor, es difícil asegurar si se tratan de correcciones del copista, de los censores o del autor de comedias. Versos 66 y 72 (folio 15r):

me tuvo hasta que sabe,
 prodiga y piadosa obrando
 naturaleza, a contar
 del sol los minutos claros,
 bien que a ciegas al pisar
 aqieste confuso caos,
 no contento con esta
 atrocidad, inhumano

al margen: “pasando desta”

rigurosas y minuciosas, ya que van desgranando la obra verso por verso. Mientras Lanini aplica la censura sin pensar en las consecuencias estéticas, Tassis, en su papel de censor y escritor, recompone siempre lo atajado, tratando de mantener la coherencia del contenido y la forma de la métrica.

A pesar de las múltiples correcciones que Lanini y Tassis hicieron en todo el texto, la comedia de Rosete obtuvo permiso para ser representada, tal vez porque, como afirma Vera Tassis, aunque «es horrorosa por los delitos, es ejemplar por los escarmientos». El manuscrito A^m no recoge la licencia de 1689 en Madrid, pero sí otras que veremos a continuación.

3.2.1.4. *Licencia de representación: Segovia, 1689*

La comedia de Rosete también se vio representar en 1689 en Segovia, a la luz de la licencia de representación que aparece firmada por Antonio de Ojeda en el f. 40 de A^m:

Hagase esta Comedia en la conformidad desta censura Segovia Agosto 17 de 1691. Don Anto. de Oxeda.

3.2.1.5. *Licencia de representación: Madrid, junio de 1698*

En junio de 1698, cuando el *autor* Carlos Vallejo desea llevar a escena la comedia, se ve obligado a pedir de nuevo una autorización. En el f. 40 de A^m leemos:

Solo en Dios la Confianza de Don Pedro Rosete; de Carlos Ballejo
Autor de Comedias por su Magd. Año de 1698. Jesus Maria Joseph.

La comedia debe volver a ser revisada por un censor, por lo que el Protector Juan de la Yseca escribe una nueva nota de remisión, tal y como se recoge en el f. 62v de A^m:

Md. 19 de Junio de 1698. El Autor lleue la Comedia al Sr. Dr. Dn Agn. Gallo Guerrero p^a. q. vea si tiene algo contra la Sta fee y con lo que digiere se traiga=

El censor encargado es en esta ocasión de juzgar la comedia es Agustín Gallo Guerrero, que, mediante una fórmula harto tipificada, acepta las correcciones de los dos censores anteriores y concede una nueva aprobación (f. 63):

Esta comedia, quitando lo que va notado no tiene cosa alguna contra la Sta Fee y buenas costumbres Md Junio 26 de 1698. Dr. D. Agustín Gallo Guerrero.

El 7 de Julio de 1698 la comedia obtiene de nuevo licencia para ser representada:

Md. 7 de julio de 1698. Obserbando no se diga lo atajado y preuenido por el zensor y fiscal se da lizenzia para que se haga esta comedia intitulado Solo en Dios la confianza=

3.2.1.6. *Licencias de representación posteriores: Madrid, diciembre de 1710 – septiembre de 1712*

La comedia obtendrá años más tarde nuevas licencias de representación, pues la compañía de José de Prado la pondrá en escena dos veces en 1710 y otras dos en 1712 (Varey y Davis 419):

- El sábado 13 y el domingo 14 de diciembre de 1710 la vieron en el corral del Príncipe unos 187 espectadores.
- El domingo 18 y el lunes 19 de septiembre de 1712 la vieron en el corral de la Cruz 421 personas, aproximadamente.

No conservamos datos de esos procesos censorios, no obstante, lo lógico es pensar que la confesión de pecados de Filipo también se vio sesgada drásticamente. De ser así, ni los espectadores del XVI ni los del XVII pudieron ver en escena el pasaje tal y como lo concibió su autor.

3.2.1.7. *Licencia de impresión: sin fecha (primera mitad del siglo XVIII, aproximadamente)*

En la primera mitad del siglo XVIII, la casa sevillana de Francisco de Leefdael imprimió *SDC* en una suelta en 4º con el texto a dos columnas. El parlamento de Filipo ocupa las páginas 8 y 9 y tiene 103 versos (ejemplar E¹). Faltan los siguientes pasajes de O: del verso 12 al 15 (imagen 13), del verso 22 al 29 (imagen 14), del verso 44 al 199 (imagen 15):

**bastantes leñas le he dado,
que es dós vezés enfadofo
el pobre à los obligados.
Naci en Palermo, e sta ilustre
poblacion, que ha tantos años**

Imagen 13: E¹, p. 8

**No bien las primeras luzes
del Sol; generoso amparo
de quantos viven, mirè
con ningun discurso, quando
à vn ama, que me tenia**

Imagen 14: E¹, p. 8

de la gargaña, àzia adentro
 revocò el ayre pesado,
 y el que aliento para vida,
 le respirò para lazo.
 Ningun dia se me acuerda
 de mi vida, que aya holgado
 mi inclinacion; y si alguno

Imagen 15: Eⁱ, p. 8

En este testimonio se suprimen los mismos versos que en el manuscrito B^m y el impreso Dⁱ de la Parte XVI. Al igual que ocurría en esas ocasiones, la reducción de la narración de Filipo hace perder efectividad y hondura dramática al pasaje.

4. Conclusiones

Desde que Wilson se quejara allá por 1961 de que la historia de la censura teatral aurisecular estaba aún por escribir (165), han sido muchos los que, retomando sus palabras como estandarte de referencia, han repetido ese mismo lamento.

Aunque lejos de pretender establecer conclusiones generales, el análisis de *SDC* (y, en concreto, de la relación de pecados de Filipo) permite adentrarnos un poco más en el funcionamiento de la censura teatral del Siglo de Oro, al tiempo que pone de manifiesto que los criterios de los examinadores estaban sujetos no sólo al canal de difusión en que fuera a difundirse la materia (oral / escrito), sino también a su propia ideología y a su relación personal con los dramaturgos. Y son precisamente estas desavenencias las que suscitan las habituales polémicas entre censores.

La relación de pecados de Filipo sólo se conserva de manera íntegra en el manuscrito A^m (BNE 14904), pues en el resto de manuscritos –B^m (BNE 16411) y, presumiblemente, el perdido C^m– y de impresos –Dⁱ (Parte XVI de las *Escogidas*, 1662) y Eⁱ (una suelta sevillana del siglo XVIII)– se han eliminado más del 50% de los versos, lo que hace que el pasaje pierda fuerza dramática, efectividad y contenido.

El original de autor O –cercano a A^m–, nunca llegó de ese modo a los receptores de la época: ni se estampó en papel ni se vio representar en los teatros tal y como lo concibió Rosete. Las diferentes soluciones adoptadas ponen de manifiesto cuán subjetiva y partidista era la labor de los censores y cuán variable la determinación de lo que se debía censurar.

Adentrándonos en la diatriba *impresión vs representación*, lo cierto es que la versión más cercana a O se dio en las licencias de representación. El pasaje de Rosete sufrió peor suerte en los impresos que en los corrales de comedias, pues si al menos los espectadores de 1689, 1698, 1710 y 1712 pudieron ver una versión

ligeramente sesgada y enmendada de la relación de pecados de Filipo, los lectores de los siglos XVII y XVIII sólo tuvieron acceso a la versión drásticamente truncada. Y es que, aunque «the word spoken in public was always thought to be more scandalous that might quite legitimately be read in private» (Wilson 170), los censores debían guiarse por el texto de la *Consulta* de 1666, en donde se recoge que las comedias habían de «causar más daño con leerlas como con oírlas».

Pero sin duda alguna, el principal motivo para que los censores auriseculares fueran más permisivos con las autorizaciones para la representación que para la impresión de este pasaje reside en el hecho de que la relación de pecados es narrada por el personaje, pero no recreada en escena. Ninguna de las faltas de Filipo se ve representar en las tablas, y, siguiendo la afirmación de Wilson, no es lo mismo que se recree en escena un robo, un asesinato o una agresión sexual, que dichas faltas se pongan en boca de un personaje. Tal vez por este motivo, Lanini y Tassis optaron por mantener la totalidad de los pecados, pero, eso sí, restando explicitud (como ocurre con la necrofilia, que se infiere pero no se describe) y eliminando los versos moralmente más controvertidos.

Otro aspecto importante que se pone de manifiesto al estudiar las censuras de este fragmento, es la peculiar guerra que libran Francisco Lanini Sagredo y Juan de Vera Tassis (y que, como ya hemos explicado, no se limitó a este caso concreto). Los dos censores no parecen entender de igual modo lo que es *cosa lasciva y deshonesta*, y donde uno es permisivo, el otro no, y a la inversa.

Pero las diferencias entre uno y otro censor no residen únicamente en la disparidad de criterio, sino también en la manera de ejecutar las censuras: si bien Lanini opta por *cortar por lo sano* los versos más problemáticos de las obras, sin importarle romper el contenido, destrozando la métrica o destruyendo la belleza poética del pasaje, Vera Tassis siempre enmienda lo atajado con nuevos versos, consiguiendo suavizar la expresión sin desvirtuar la intención originaria del pasaje ni dañar su belleza literaria. Tal vez por su condición de escritor, las censuras de Vera Tassis no son en caso alguno destructivas, y lo cierto es que en todos sus exámenes prima el criterio estético y poético sobre el meramente moral de los censores oficiales.

Lanini y Vera Tassis tampoco parecen ponerse de acuerdo en la versión de la comedia que han visto representar, y si Lanini dice que el manuscrito A^m contiene una versión adulterada de la comedia, pues “en la comedia verdadera la dama no era religiosa profesada”, ni aparece “el estúpido delito de gozar a una muger difunta” o que “el demonio mande a un ángel y que el ángel le obedezca”, Vera y Tassis le desmiente, y afirma que en todas las versiones que maneja de la comedia Margarita es “abadesa del convento de la Ribera” y que no considera “impropio que el demonio mande a otro ángel malo”. De sus aprobaciones parece entenderse que ambos han visto dos versiones distintas de la comedia, lo que puede tener dos explicaciones: que bien el *autor* encargado de la puesta en escena no siempre acatase lo fijado en la licencia de representación, o, más probablemente, que Lanini confundiera la obra con otra de trama similar.

El estudio de las diferentes licencias de *SDC*, lejos de mostrar las desavenencias particulares entre censores, pone de manifiesto que los criterios que rigen la censura teatral en el siglo de Oro eran baladís y harto subjetivos, y que por lo general, los

examinadores estaban más preocupados por atajar los versos en los que se mezcla lo profano con lo divino, se ridiculiza a algún personaje religioso o se insertan declaraciones que pueden hacer peligrar los dogmas católicos del cristianismo, que por tratar de suprimir las acciones moralmente deshonestas (como parricidios, violaciones, necrofilias, etc.), tal vez porque entendían que la comedia que es “horrorosa por los delitos, es ejemplar por los escarmientos”.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco. “Las imprentas de la Ilustración (La industria editorial sevillana en el siglo XVIII)”. *Temas sevillanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 9-58. Impreso.
- Alarcón, Pedro Antonio de. *Juicios literarios y artísticos*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007. Impreso.
- Aparicio Maydeu, Javier. “Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*. Calderón tiente al demonio”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLII.2 (1994): 587-596. Impreso.
- . *Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*. Ámsterdam: Atlanta GA, 1999. Impreso.
- Bances Candamo, Francisco. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. London: Tamesis Books Limites, 1970. Impreso.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860. Impreso.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, I*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006. Impreso.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo. “Vejamen que dio siendo secretario de la Academia”. *Obras varias*. Ed. Rus Solera López. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005: 152-163. Impreso.
- Caro Baroja, Julio, *Magia y brujería*, Txertoa, San Sebastián, 1987. Impreso.
- Cassol, Alessandro. “Flores en jardines de papel: notas en torno a la colección de las *Escogidas*”. *Criticón* 87-89 (2003): 143-159. Impreso.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Catálogo descriptivo de la gran colección de Comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932. Impreso.
- . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. Facsímil. Granada: Universidad de Granada, 1997. Impreso.
- Florit Durán, Francisco. “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO, 2010. 615-637. Impreso.
- Gacto Fernández, Enrique. “Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición”. *Revista de la Inquisición* 1 (1991): 11-62. Impreso.

- Garcés Molina, Elena. “Una censura en un manuscrito teatral del siglo XVII”. *Manuscrtao* VII (1996-98): pp. 11-20. Impreso.
- García Pérez, María Sandra. “Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz: Un acercamiento a la legislación”. *Boletín de la ANABAD* 48.2 (1998): 197-204. Impreso.
- Gasparetti, Antonio. “La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid 1652-1681)”. *Archivum Romanicum* 15 (1931): 541-587. Impreso.
- . “La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid 1652-1681)”. *Archivum Romanicum* 22 (1938): 99-117. Impreso.
- González Fernández, Luis. “«Yo soy, pues saberlo quieres...»: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”. *Criticón* 83 (2001): 105-114. Impreso.
- González Maya, Juan Carlos. “Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas”. *Criticón* 96 (2006): 87-114. Impreso.
- Locascio Loureiro, Hortensia. “Estudio sobre un manuscrito musical español”. *Revista de Archivos, bibliotecas y museos* LXXII. 1-2 (1964-65): 279-299. Impreso.
- Molina, Tirso de (atribuido) y Luis Vélez. *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Pellicer de Ossau Salas y Tovar, José. *Avisos de 1641*. Ed. Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare. París: Éditions Hispaniques, 2002. Impreso.
- Pérez Gómez, Antonio (ed.). *Academia bvrlesca en Bven Retiro a la Magestad de Philippo IV el Grande*. Valencia: Talleres de Tipografía Moderna, 1952. Impreso.
- Profeti, Maria Grazia. *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Reichenberger, 1988. Impreso.
- Quaife, G. R. *Magia y maleficio. Las brujas y el fanatismo religioso*. Barcelona: Crítica, 1989. Impreso.
- Roldán Pérez, Antonio. “Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII”. *Revista de la Inquisición* 7 (1998): 119-136. Impreso.
- Rosete Niño, Pedro. *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*. Ed. Pedro Correa Rodríguez. Pamplona: Universidad de Navarra, 1977. Impreso.
- Rubiera, Javier. “Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*”. *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Ed. Anthony Close. Cambridge: Iberoamericana, 2006. 545-550. Impreso.
- Shergold y Varey. *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*. London: Tamesis, 1971. Impreso.
- . *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*. London: Tamesis, 1979. Impreso.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000. Impreso.
- . *Bibliografía de la literatura hispánica. IV*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1972. Impreso.
- Subirá, José. “Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII”. *Anuario musical* IV (1949): 181-191. Impreso.
- Urzáiz Tortajada, Héctor y Gema Cienfuegos Antelo. “Francisco de Avellaneda: entremesista y censor de comedias «por su magestad», Carlos II”. *Teatro y*

- poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. Judith Farré Vidal. Madrid: Iberoamericana, 2007. 307-324. Impreso.
- Varey, J. E. y N. D. Shergold. *Teatros y comedias de España. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited, 1973. Impreso.
- Varey, J. E. y Charles Davis. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1992. Impreso.
- Vitse, Marc. “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”. *Criticón*, 94-95 (2005): 69-105. Impreso.
- Wilson, E. M. “Calderón and the Stage-Censor in the seventeenth Century: A provisional Study”. *Symposium XV* (1961): 165-184. Impreso.

APÉNDICE

Versión O = Reproducción, modernizando grafía y letra, de la relación de pecados de Filipo de *Sólo en Dios la confianza*. La versión O está basada en la versión contenida en el ejemplar A^m, por ser la más antigua y extensa, aunque se han añadido los dos versos que en ésta no aparecen pero sí en el resto de testimonios —versos 234 y 235—, posiblemente por despiste del copista. Aparecen tachados los versos que suprimen los impresos Dⁱ y Eⁱ y el manuscrito B^m y en cursiva los versos que atajan o modifican Lanini y Vera Tassis.

- 1 Oiga *mi vida y milagros*.
 Filipo, dije, es mi nombre,
 Ludovico, un noble anciano,
 es mi padre, rico un tiempo,
 5 pero a mis continuos gastos
 ya tan pobre, que los mismos
 que tuvo en un tiempo gratos,
 hoy le vuelven las espaldas.
 Bastantes señas le he dado,
 10 que es dos veces enfadoso
 el pobre a los obligados:
~~la una por pobre y la otra~~
~~porque le gustan ingratos,~~
~~acreedor del beneficio~~
 15 ~~y huyen de él por no pagarlo.~~
 Nací en Palermo, esa ilustre
 población que ha tantos años
 que triunfa, cabeza heroica
 del gran reino siciliano.
 20 No bien las primeras luces
 del sol, generoso amparo
 de cuantos viven, miré
 con ningún discurso *humano,*
~~supuesto que la inocencia~~
 25 ~~de mis pueriles años,~~
~~negada al conocimiento~~
~~lo impecable dispensaron~~
~~de mis nocivas torpezas~~
~~dadas a los vicios~~ cuando
 30 a un ama que me tenía
 en sus cariñosos brazos,
 desagradecido a aquel
 segundo ser, que en el blando
 alimento de su pecho
 35 me comunicó a los labios,

le di la muerte una noche,
 puse en su cuello mis brazos,
 a tanto estreché su aliento
 que, detenido en el paso,
 40 de la garganta hacia adentro
 revocó el aire pesado,
 y el que aliento para vida,
 le respiró para lazo.
 De un parto infeliz nacimos
 45 yo y Alejandro, mi hermano,
 y cuando el conocimiento
 que por dos lustros alcanzo;
 por individuales noticias
 llegó a examinar que el astro
 50 más propicio dirigió
 la primacía a mi hermano,
 cuyas modestas acciones,
 cuyas virtudes bastaron,
 o lo hiciesen mis costumbres
 55 o vicios desenfrenados;
 a que mi madre me niegue
 el maternal agasajo.
 Ya impelido de la envidia,
 ya del rencor instigado,
 60 viendo que ausente mi padre
 daban leguas al descanso;
 mi hermano y madre rompí.
 Aquel inocente claustro
 triste, ¡oh lóbrega morada!,
 65 que en sus entrañas guardado
 me tuvo hasta que salí,
 prodiga y piadosa obrando
 naturaleza, a contar
 del sol los minutos claros,
 70 bien que a ciegas al pisar
 aqueste confuso caos;
 y no contento con esta
 atrocidad, inhumano
 fratricida con dos puntas
 75 en el pecho de mi hermano.
 De mi ya difunta madre
 quise que siguiese el hado,
 y en mi insaciable venganza,
 bárbaramente cebado,
 80 en el mismo centro adonde

a los dos alimentaron
 nueve lunas, cuyas faltas
 llaman en cinta los sabios;
 y a distintos trozos hechos;
 85 desecho en varios pedazos,
 segundo albergue le di,
 y más que medroso, osado,
 en el lóbrego retiro
 de un pozo, que ya entregado
 90 a lo int[r]atable, prescribe
 sus memorias a lo anciano.
 A lo caduco del tiempo
 a los dos juntos consagro,
 siendo de sus yertos miembros
 95 aqieste sitio vedado,
 urna, monumento y pira,
 con que aquí depositados,
 logré un blasón, y estos fueron
pasto o manjar de los diablos.
 100 No me ahuyentó este suceso:
 volvió mi padre, y yo, cauto,
 que a mi madre se llevó
 su galán le dije; pasó
 en silencio el sentimiento
 105 y mis gustos, pues quedando
 solo yo y mi padre viejo,
 lo demás se está contado.
 Así llegué a los tres lustros,
 y en la esfera de los rayos
 110 de una divina hermosura,
 nuevo fénix abrasado,
 si vivía de mirarla
 desfallecía a lo amargo,
 de su desdén más volvía
 115 a renacer de su agrado.
 Pedila, en fin, por esposa,
 los padres me la negaron
 con el infame pretexto
 de ser traidor inhumano
 120 bárbaro, fiero, la[s]civo,
 cruel, riguroso, vano,
 sin otras mil propiedades
 que por *virtud* los abrazo.
 Viéndome desposeído
 125 de toda esperanza, trazo;

valiéndome de la industria
 de decir que la he gozado,
 que su mismo pundonor
 allanase estorbo tanto;
 130 en fin, por no ser prolijo,
 los parientes, indignados
 cuanto vengativos, tratan
 que un nocivo inficionado
 veneno corte al estambre
 135 de sus juveniles años.
 Aquí la furia, el rencor,
 la ira, el odio, el estrago,
 la venganza, el escarmiento
 en mi pecho comenzaron,
 140 y sabiendo el templo donde
 mi Elvira depositaron
 (que éste era su nombre), fui
 donde al sacristán hablando
 por qué me negó las llaves
 145 de la bóveda; arrestado,
 sin reparar en el culto
 divino, ¡oh sitio sagrado!,
 con sólo aquestos diez dedos
 a su garganta aplicados,
 150 porque replicón no fuese
 le envié a cenar *con el diablo*.
 Entré en la bóveda, en fin,
 y la caja deslavando,
 vi yerta y pálida imagen
 155 la que purpúreo y nevado
 elavel y jazmín noté,
 mas no el pavor y el espanto
 temor me pusieron antes
 160 de la venganza instigado
*cuyo poder atractivo
 pudo violar lo sagrado,
 no olvidado del delito,
 mas de mí mismo olvidado,
 gocé, aunque en helada sombra,*
 165 *en pálido simulacro,
 la que en la confusa idea
 tan vivamente reinando
 estaba, que en el albedrío
 indecisamente vario*
 170 *a instigaciones del ciego,*

- del torpe, el la[s]civo engaño,
 mal pudiera distinguir
 aquel dulce emblema canto
 de lo cierto o lo fingido,*
 175 *pues, el afecto variando
 las vehemencias del sentido,
 tan suyo se vio este rato,
 con la amable congruencia
 que hizo el deleite apartado,*
 180 *del noble como cimiento,
 que es perspicaz el cuidado,
 no definió la distancia
 de lo vivo a lo pintado.*
 Sin espanto, horror, ni asombro,
 185 *salí, y incliné los pasos
 a la casa de los padres
 de mi difunto y amado
 bien, y de impulso sublime,
 persuadido y confiado*
 190 *en el suave silencio
 de la noche, acompañado
 de otros amigos pegué
 fuego a la casa, dejando
 solamente las cenizas*
 195 *por reliquia de mi agravio.
 Desde esta muda tragedia,
 con mi padre siempre al lado,
 que esta obediencia reservo
 sólo para mi descargo,*
 200 *ningún día se me acuerda
 de mi vida que haya holgado
 mi inclinación, y si alguno
 se le descuidó a mi brazo,
 en el siguiente la cuenta*
 205 *ajustaba por entrambos.
 Escándalo de Sicilia
 me llaman, no [ha] habido agravio,
 crueldad, asesino horror,
 deslealtad, traición, engaño,*
 210 *violencia, rigor, deshonra,
 hurto, infamia, desacato
 que ejecutado no haya,
 y estoy tan hecho a sus pasos
 que los sigo por costumbre*
 215 *y sin elección los mando.*

Diez años ha que no sé
 por dónde, cómo, ni cuándo,
 se va al confesor, y aunque
 aprendí cuando muchacho
 220 los mandamientos, por Dios
 que ya los nueve he gastado,
 y porque suena a dinero,
 solamente guardo el cuarto.
 No oigo misa, ni la veo
 225 de mis ojos, y si acaso
 entro en la Iglesia es porque
 allí nos hemos juntado,
 que el que la oración reduce
 a conversación, sus labios
 230 ofenden la reverencia
 y violan lo sagrado.
 Lo que es devoción alguna
 con Dios, su madre, ni santos,
 reliquia, oración, ni ayuno,
 235 penitencia, ni rosario,
 jamás la tuve, aunque fuese
 por cumplir con el adagio,
 y, últimamente, esta noche,
 ¡tiemblo en solo imaginarlo!,
 240 ~~una monja que saqué~~
~~de su clausura, inclinado~~
~~más al horror del delito~~
~~que a su hermosura, un extraño~~
~~suceso pudo apartarla~~
 245 ~~del cariño de mis brazos:~~
~~En su busca hice diversas~~
~~atrocidades y estragos;~~
~~en fin, esta misma noche,~~
~~sin poderla hallar, a saltos~~
 250 ~~el corazón entorpece~~
~~la voz desde el pecho al labio:~~
 Mire, Padre, ¿cuál será,
 habiéndole dicho tanto,
 esto que decir no puedo
 255 y con medroso recato
 pudo caber en lo hecho
 y no cabe en lo contado?
 Seguido de la justicia
 di en ese monte, y, guardando
 260 en una cueva una alhaja

que yo traía, a quién amo
 más que a mí mismo, ~~a mi Padre,~~
~~nuevo espíritu informando~~
~~a mi corazón,~~ me puse
 265 sobre ese altivo peñasco,
 y desde su cumbre vine
 hasta este valle rodando
 sin accidente ninguno,
 que parece que soplando
 270 contra mi persona todos
 los vientos se conjuraron.
 Éste es Filippo; ¿qué gana
 ha tenido, padre honrado,
 de ver la vida de un hombre
 275 que está ya desesperado?
 ¿Qué llora? ¡Pesia mi alma,
 si estamos tan encontrados!:
 él con el cielo seguro,
 y yo el infierno en las manos;
 280 él dichoso, yo infeliz;
 él penitente, y yo el malo;
~~el sabio ya por auxilios,~~
~~yo por mi mal condenado;~~
 él para gozar de Dios,
 285 y a mí que me lleve el diablo.