

La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El Galán Fantasma* de Calderón de la Barca

NOELIA IGLESIAS IGLESIAS
*Universidade de Santiago de Compostela*¹

El manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* constituye, a primera vista, el más atractivo de los tres que se conservan de la comedia calderoniana pertenecientes al siglo XVII², pues sus preliminares son de gran valor desde el punto de vista bibliográfico e histórico. En ellos se incluyen tres censuras fechadas en 1689³: una firmada por Lanini Sagredos; otra perteneciente a Fermín de Sarasa y una última escrita por Vera Tassis, cuyas palabras afectan a diversos aspectos del texto.

En este artículo me propongo analizar el contenido de ese discurso de Vera Tassis para intentar demostrar hasta qué punto se ajusta a la realidad y qué repercusiones tuvo en el texto del manuscrito uno de sus juicios, relativo al mantenimiento de dos versos que un censor anterior pretendía omitir.

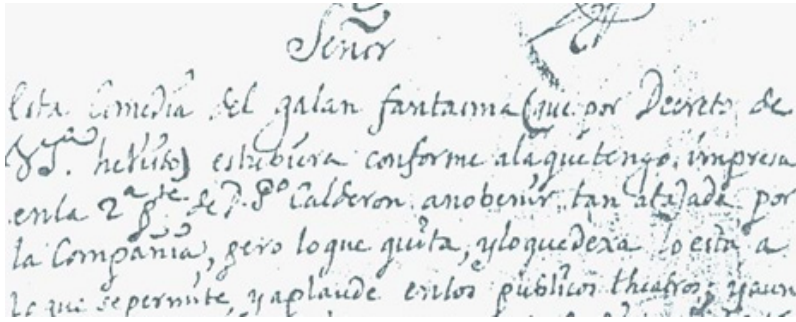
Vera Tassis comienza su intervención en los preliminares de *El galán fantasma* sosteniendo que el texto del manuscrito sigue el editado por él en la *Segunda parte de co-*

1 El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYTBFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2007-61419/FILO, que recibe fondos FEDER y cuyos investigadores principales son Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera.

2 Los otros dos manuscritos son los siguientes: Ms. 16.649 (BNE) y Ms. 17.306 (BNE).

3 «Las obras teatrales en el siglo XVII necesitaban una licencia para ser representadas. Y cuando una obra se reponía, tenía una vez más que someterse a un censor –en Madrid, generalmente, un funcionario del gobierno–» (Wilson, 1977: 260). Se desconocen las fechas de composición y estreno de *El galán fantasma*, anteriores en todo caso a 1637, año de publicación de la comedia en la *Segunda parte* de Calderón. Por tanto, siguiendo a Wilson, los preliminares apuntan a que el manuscrito fue la base textual de una reposición de la obra en 1689 que necesitaba, de nuevo, el visto bueno del censor.

medias de Calderón, publicada en 1686, tres años antes de las censuras del manuscrito, a excepción de los atajos⁴.



Señor,

esta comedia de *El galán fantasma* (que por decreto de V. S.^a he visto) estuviera conforme a la que tengo impresa en la 2ª parte de don Pedro Calderón, a no venir tan atajada por la compañía, pero lo que quita, y lo que deja lo está a lo que se permite, y aplaude en los públicos teatros⁵.

El cotejo demuestra, sin embargo, que el manuscrito no deriva del testimonio tassiano, sino que procede de la edición contrahecha Q⁶, que también sirvió de base al texto de Vera. Esta filiación se basa en distintos hechos. No obstante, el ejemplo definitivo que prueba la imposibilidad de que VT sea el ascendiente del manuscrito se halla en el desenlace de la comedia. Al igual que Q, el manuscrito no rellena la laguna de un verso ya presente en la *princeps*⁷ tras el 3120⁸, lo que VT sí hacía.

Ciertamente, si el manuscrito derivara de VT, presentaría el mismo verso insertado por Vera. Este caso no deja de ser curioso si se considera que el editor de Calderón revisó

4 En efecto, el manuscrito presenta veintidós pasajes atajados que afectan a los versos siguientes: 187-226; 669-684; 745-768; 1179-1218; 1271-1300; 1381-1424; 1479-1484; 1587-1596; 1607-1620; 1623-1634; 1853-1866; 1907-1914; 1919-1922; 1951-1964; 1966-1973; 2043-2054; 2266-2277; 2377-2395; 2415-2432; 2563-2576; 2621-2636; 2647-2680. El análisis de estos fragmentos confirma que el objetivo de la *poda* debió de ser el acortamiento de la representación. En la mayor parte de los casos se trata de reducciones de versos en el marco de extensos parlamentos en boca del galán o de la dama un tanto alejados del asunto principal de la comedia y que no contribuyen al discurrir de la acción.

5 Los preliminares del manuscrito fueron ya transcritos por Wilson (1961: 175-177), transcripción que es reproducida aquí, aunque modernizada.

6 La sigla Q corresponde a la segunda reimpresión de la *Segunda parte*, en cuya portada se hace referencia únicamente a María de Quiñones, y que lleva por fecha 1637, aunque es probable que se imprimiera en torno a 1670.

7 *El galán fantasma* fue publicada por vez primera en la *Segunda Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1637), volumen conocido como QC por los apellidos de su impresora, María de Quiñones, y del librero Pedro Coello. La sigla Q se corresponde con la segunda reimpresión de la *Segunda parte*, en cuya portada se hace referencia únicamente a María de Quiñones, y que lleva por fecha 1637, aunque debió de imprimirse en torno a 1670. Puede verse al respecto Heaton (1937).

8 Adviértase que la omisión de dicho verso se enmarca en el último fragmento atajado en el manuscrito, como puede observarse a continuación.

la comedia, ya que no es fácil entender por qué modificó simples variantes en el texto del manuscrito –como se comprobará– y no advirtió un error de este tamaño, consistente nada menos que en la ausencia de un verso necesario métricamente en el contexto de un romance. Asimismo, antes del verso ausente en la *princeps*, VT introduce cuatro versos, creando una réplica inexistente en QC y, una vez más, el manuscrito no reproduce esos versos de Vera:

QC, Q, Ms

DUQUE

Ya la di y no he de quebrarla,
 aunque ofendido pudiera
 quejarme de injurias tantas

 me advierte y me desengaña.
 Valgo yo más que yo mismo.

VT

DUQUE

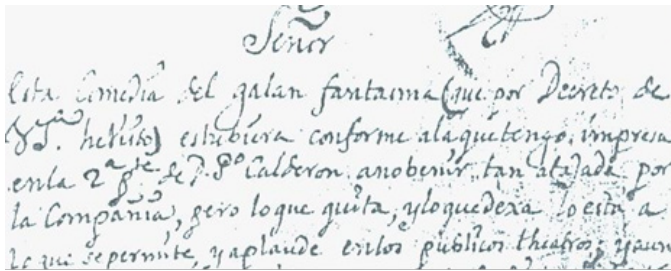
Ya la di y no he de quebrarla.

ENRIQUE

*Pues, señor, sabe que yo,
 por reservarle a tu saña,
 fingi la muerte de Astolfo
 y oculto le tuve en casa.*

DUQUE

Aunque ofendido pudiera
 quejarme de injurias tantas
como de vuestra osadía
 me advierten y desengañan,
 valgo yo más que yo mismo.



Tras el caso anterior bien significativo, el manuscrito hereda los mismos errores de la príncipe que Q, que eran corregidos, por el contrario, por VT.

QC, Q, Ms

Quien dice que no hay peligro
que a los celos *acobarden*.
(vv. 259-260)

no hay duelo / que *la* satisfacción obligue
(vv. 444-445)

representó la fortuna
tragedias de amor que pueden
tanto a las flores mover,
tanto ablandar a las fuentes,
que *a* las fuentes y *a* las flores,
de piadosas y cortesas,
corren por perlas corales,
dan por jazmines claveles.
(vv. 1387-1394)

Dígalo a voces la *aurora*
que en estas hojas se mueve
quejosa, por que mis voces
con sus cláusulas concierten
(vv. 1407-1410)

Carlos *hecho* para otro
fin una mina en tu casa
(vv. 1893-1895)

DUQUE
(Sólo *obedeceros* toca)
(v. 2742)

VT

Quien dice que no hay peligro
que a los celos *acobarde*.

no hay duelo / que *a* satisfacción obligue

representó la fortuna
tragedias de amor que pueden
tanto mover a las flores
tanto ablandar a las fuentes,
que las fuentes y las flores
de piadosas y cortesas,
corran por perlas corales,
den por jazmines claveles.

Dígalo a voces el *aura*
que en estas hojas se mueve
quejosa, por que mis voces
con sus cláusulas concierte

Carlos *hecha* para otro
fin una mina en tu casa

DUQUE
(Sólo *obedecer os* toca)⁹

En segundo lugar, el manuscrito comparte algunos errores con Q.

QC

iré *a* avisarla (v. 567)
hay *tan poca* diferencia (v. 1102)
“Para vencer *a* Amor, querer *vencelle*” (v. 1222)
porque, aunque ya *ha* anochecido (v. 2388)
que en *pesar*, que en rigor tanto (v. 2618)

Q, Ms

iré avisarla
hay *tampoca* diferencia
“Para vencer Amor, querer *vencelle*”
porque, aunque ya anochecido
que en *pensar*, que en rigor tanto

9 Existen otros errores de QC mantenidos en el manuscrito a través de Q en los vv. 67, 204, 860, 931a, 934a, 1132, 1132a2, 1144, 1144a, 1271a, 1300, 1582, 1631, 1633, 1734a, 1758, 1856, 1972, 1989, 2113, 2276, 2329, 2461loc, 2506a, 2683, 2688, 2700a, 2740, 3106a y 3142.

Es verdad que, salvo el último, los errores anteriores de Q y el manuscrito no son demasiado significativos. No obstante, sus lecturas equipolentes comunes –cuya relevancia textual es disímil– contribuyen a refrendar la filiación entre ambos testimonios.

QC	Q, Ms
y estamos en buen lugar (v.8)	ya estamos en buen lugar
Vase (v.929a)	om.
Vase (v.930a)	om.
Entra y saca la luz. (v.1336a)	Entra y saca luz.
escutillón (v.1499a1)	escotillón
Escóndese.	Escóndese y salen Porcia, el
Salen Porcia, el Duque, criados y Candil.	Duque, criados y Candil.(v.1560a)
Escondido al paño. (v.1674a)	Escondido al paño Astolfo.
que en <i>materia</i> de fantasmas (v.2199)	que en <i>mentira</i> de fantasmas
Asómase por el escotillón Astolfo. (v.2578a)	Asómase Astolfo por el escotillón.
ceremonias (v.2792)	ceremonia

Caso aparte lo constituyen aquellos ejemplos del manuscrito que, sin ofrecer la misma lección que Q, dan a entender que el copista tenía delante la edición falsificada. Basta echar una ojeada a las lecturas tachadas del manuscrito. En el siguiente verso se modifica el tiempo verbal y se reestructura el orden de los elementos, sin repercusiones en la rima, pero todo ello tras haber seguido inicialmente a Q:

Q	Ms
Dejárasmе morir, Julia, (v.211)	Dejarasme morir, Julia, morir



El segundo caso habla por sí solo, pues se advierte cómo un error de Q fue mantenido en un primer momento en el manuscrito, pero el amanuense se percató de la falta, por lo que tachó la última sílaba de la palabra y modificó la vocal final –cuya transformación de *e* en *a* apenas se percibe en la reproducción adjunta, pero resulta evidente al consultar el manuscrito, ya que la tinta es marcadamente distinta–, con lo que recuperó la lectura correcta de QC. Con todo, la enmienda no se detiene ahí, pues para agravar lo curioso del caso, otra mano, *a posteriori*, rechaza la lección anterior con el fin de reemplazarla por la de Vera Tassis, por lo que posiblemente esta segunda mano se corresponda con la del propio editor de Calderón.

QC	Q	VT	Ms
el acha	el acheque	la luz	1º el acheque
			2º el acha
			3º la luz
			(v.1142)

Algunos rasgos caligráficos parecen apuntar también a la autoría tassiana de la corrección, como el trazo de la grafía *z*, de acuerdo con estos ejemplos, presentes en su manuscrito autógrafo *Bailete florentín*, conservado en la Biblioteca Nacional¹⁰.

En el autógrafo tassiano la *z* resulta más prominente y exagerada que en la enmienda del manuscrito, pero también es cierto que en éste la corrección debía hacerse en un limitado espacio interlineal.

Esta llamativa enmienda sirve para introducir un cierto tipo de lecturas muy peculiares en el manuscrito, surgidas a raíz de correcciones posteriores hechas por una mano que sigue las variantes del testimonio de Vera Tassis. De esta suerte, en todos los casos siguientes, la primera lectura del manuscrito se corresponde con *Q* y la segunda, con *VT*.

al	1º) el 2º) al (v.325)11
condición	1º) codicia 2º) condición (v.447)
delinear	1º) designar 2º) delinear (v.498)
desta suerte	1º) de suerte 2º) desta suerte (v.333)
callen	1º) hallen 2º) callen (v.142)
a	1º) la 2º) a (v.445)
habré	1º) habrá 2º) habré (v.609)
El haber perdido	1º) Haber perdido 2º) El haber perdido (v.688)12
las	1º) sus 2º) las (v.1004)
será	1º) sepa 2º) será (v.914)
su	1º) tu

¹⁰ La signatura de *Bailete florentín* es Res. 147 (BNE).

¹¹ En casos como éste, la mano posterior no invalida la lectura anterior mediante una tachadura o borrón, sino que simplemente escribe la variante nueva encima, dadas las escasas modificaciones gráficas que requiere.

¹² En este ejemplo y en otros del mismo tipo se observa que la adición que da lugar a una nueva lectura fue realizada por una mano con una caligrafía distinta a la del primer copista.

	2º su (v.1041)
que en	1º que
	2º que en (v.1111)
horrores	1º flores
	2º horrores (v.1672)
¿Viste Carlos...	1º ¿Viste a Carlos...
	2º ¿Viste Carlos... (v.1713)
Pena triste	1º Penas tristes
	2º Pena triste (v.1714)
aqueste	1º este
	2º aqueste (v.1724)
viva	1º vive
	2º viva (v.1750)
aquella cabaña, aquella	1º que aquella cabaña, aquella
	2º aquella cabaña aquella (v.1859)
imprudente	1º prudente
	2º imprudente (v.1988)
enmendarlo	1º en mandarlo
	2º enmendarlo (v.2142)
sino sólo en lo que yo	1º sino en lo que yo
	2º sino sólo en lo que yo (v.2161)13
cosas	1º cosa
	2º cosas (v.2372)
hallado	1º legado
	2º hallado (v.2831)
basta	1º falta
	2º basta (v.3022)
aquí	1º a que
	2º aquí (v.1912)

Tras la recopilación de esta clase de variantes, cabe preguntarse si estas enmiendas, realizadas en una revisión posterior del texto, fueron obra del propio Vera Tassis, como se sugería en el caso señalado del sustantivo *acha / luz* (v. 1142). A la vista del discurso preliminar de Vera, escrito de su puño y letra, y examinando también su manuscrito autógrafo *Bailete florentín* se advierte que, en algunos casos, la grafía de las correcciones coincide con los mismos signos en esos textos salidos de la pluma del editor. Así, en la caligrafía tassiana resulta distintiva la representación de la *r* –en la mayoría de las ocasiones se trata de una *r* independiente, sin ningún trazo que la una a las letras adyacentes– o la representación de la *t* –con una raya horizontal apenas perceptible y completamente acoplada a la vocal siguiente–, como en el ejemplo que sigue¹⁴:

13 El manuscrito presenta como primera lectura la misma que *S*, ya que aquí *Q* mantenía un error muy evidente de la *princeps*.

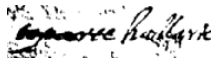
14 En las muestras de grafía tassiana que se ofrecerán a continuación aparecerá primero la transcripción de la enmienda; en segundo lugar, la corrección de una segunda mano en el manuscrito; en tercer lugar, una palabra del texto preliminar de Vera en donde se observen las mismas grafías que en la enmienda y, por último, se presentará una voz de *Bailete florentín* que coincida en algunas de sus letras con el vocablo nuevo o simplemente modificado por Vera.

Fijémonos en la última sílaba de las siguientes palabras (-te), escrita de modo similar en los tres lugares.

a) Transcripción de la enmienda

VT	Ms
hallarte	1º) toparte
	2º) hallarte (v.172) ¹⁵

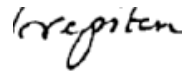
b) Corrección en el manuscrito



c) Términos extraídos del texto de los preliminares



d) Términos extraídos de *Bailete florentín*



En el siguiente caso, parece que Vera retocó la lectura añadiendo una -d, muy característica en su elenco caligráfico, y borrando la vocal final *i*. Nótese que Vera representa siempre la *d* de igual manera, ya vaya encabezando palabra, ya en el medio o ya al final de ésta.

a) Transcripción de la enmienda

VT	Ms
oíd	1º) hoy di
	2º) oíd (v. 2074)

b) Corrección en el manuscrito



¹⁵ Una enmienda recurrente introducida por Vera Tassis en su edición de las comedias calderonianas –entre ellas, *El galán fantasma*– es el repetido trueque del verbo *topar* por uno de sus sinónimos, como *hallar* (como en este caso) o *encontrar* (vv. 2683 y 3077 del testimonio tassiano de *El galán fantasma*), ya que parece ser, curiosamente, que aquel verbo no era del agrado del editor (Antonucci, 1999: LXIII). Consúltese la lista de Hesse en la que se recogen las variantes introducidas por Vera en las primeras cuatro partes calderonianas (Hesse, 1941: 1-4).

c) Términos extraídos del texto de los preliminares



d) Términos extraídos de *Bailete florentín*



En el último ejemplo, las grafías *g* y *r* resultan características de la manera de escribir de Vera, como ya se comprobó en el caso de la última consonante. Aun así, aportamos otros casos de *r suelta*, esto es, sin enlace con las grafías contiguas. En el caso de la *g*, nótese que su parte de abajo, ligeramente abombada, no termina de trazarse.

a) Transcripción de la enmienda

VT	Ms
gran	1º) oh
	2º) gran (v.3132)

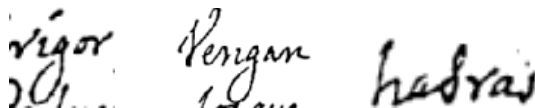
b) Corrección en el manuscrito



c) Términos extraídos del texto de los preliminares



d) Términos extraídos de *Bailete florentín*

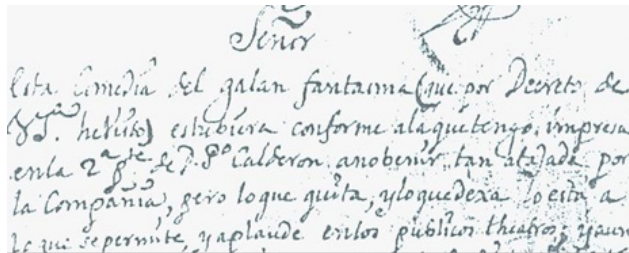


Desde luego, la posibilidad de que el *amigo* de Calderón esté detrás de algunas de las revisiones del manuscrito no es descabellada, puesto que en los preliminares certifica que ha supervisado la comedia en aras a que «estuviera conforme a la que tengo impresa en la 2ª parte de don Pedro Calderón». Los resultados del cotejo demuestran que la declaración de Vera no responde a la realidad, pues, como se adelantaba, el testimonio del que proviene el manuscrito no es VT, sino la edición contrahecha Q, base del texto tassiano. La falta de un verso en el manuscrito hacia el final del texto de la comedia, al igual que en QC y en Q, supone un argumento de peso para la defensa de esta tesis.

En síntesis, *Q* (y no *VT*) constituye el texto ascendiente del manuscrito. Con todo, la relación entre *VT* y el manuscrito sería representada en el estema mediante rayas discontinuas, puesto que puede ser considerada una suerte de *contaminatio*. Según explica Blecua, «Ocurre con frecuencia [...] que los copistas trabajan con dos o más modelos a la vez y componen un texto híbrido o contaminado. Numerosos errores conjuntivos de su modelo son subsanados con otras ramas. [...] La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama»¹⁶.

En el caso de nuestro manuscrito, no se trata de un copista que maneja dos testimonios de modo simultáneo, sino de un revisor del texto –seguramente el mismo Vera Tassis– que, *a posteriori*, lo corrige, teniendo en cuenta una edición diferente (la suya propia, *VT*) de la manejada por el primer copista (*Q*). En consecuencia, aquí no estamos ante ramas diferentes, pues *Q* y *VT* forman parte de una misma¹⁷, pero sí ante testimonios diferentes, por lo que las palabras de Blecua resultan igualmente válidas en este caso.

La segunda parte del discurso preliminar de Vera contribuye a conocer los criterios censores de la época, ya que el editor disiente de una de las censuras anteriores, concretamente de la de Lanini Sagredo¹⁸, quien proponía la supresión de dos versos de la comedia:



16 Blecua, (2001: 91).

17 Véase Toro y Gisbert (1918: 412), Astrana (1932: LIX), Heaton (1937: 223, n. 27), Oppenheimer (1948:338), Sloman (1963: 429) o, para estudios individuales de las comedias que integran el volumen de la *Segunda parte*, Rodríguez-Gallego (2006 y 2008), Vila Carneiro (2005 y 2007), Caamaño Rojo (2006) y Ulla Lorenzo (2007a y 2007b). Para un estudio general de las comedias publicadas en esta parte, se remite al artículo de Fernández Mosquera (2005) y muy especialmente a su edición de la *Segunda parte* (2007).

18 «Avellaneda's place as censor had by 1689 been taken by don Pedro Francisco Lanini Sagredo, a dramatist who had some reputation in those days» (Wilson, 1961: 175). Wilson aporta otros datos acerca de la figura de Lanini: «Lanini was born c. 1640. His earliest dated play was apparently written in 1663. He was a stage censor from 1685 to 1707, but he continued to write plays until at least 1714, in which year he is known to have collaborated with don José de Cañizares. He also wrote *loas*, *entremeses*, *comedias burlescas*, etc.» (Wilson, 1961: 184).

Señor, por mandado de V. S. he visto esta comedia de *El Galán fantasma* y observando que no se digan dos versos que van prevenidos y atajados en el folio 40, en que dice que el alma divide [sic] de la porción humana puede tener celos, es error, porque el alma separada de la porción mortal, no tiene pena, ni gloria de las cosas terrenas. Sola es capaz de gozar del bien de la gloria o la pena eterna o temporal del purgario [sic], o infierno, y observando esto que no se diga no hallo en esta comedia cosa alguna, que se oponga a nuestra fe Católica, buena política y costumbres [sic]. Éste es mi sentir. V. S. mandara lo que fuere servido. Madrid, 8 de Septiembre de 1689. Don Pedro frco Lanini Sagredo.

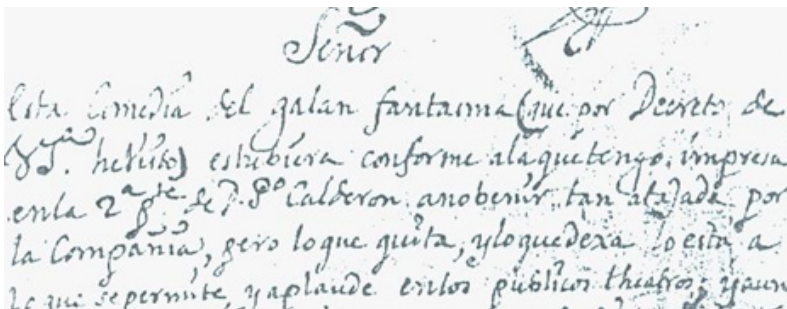
A continuación, tal como requería la nota de remisión al inicio de los preliminares,

Vean esta comedia de *El Galán fantasma* el censor y fiscal, y después se lleve a don Juan de Vera y Tassis, y informen en orden a su contexto y con lo que dijeren se traiga. Madrid, 4 de Septiembre de 1689.

tiene la palabra el fiscal, cuya censura «apparently had no comment to make on Lanini's excessive theological zeal»¹⁹:

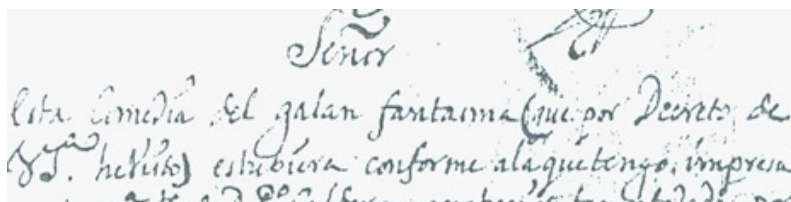
Señor, he visto esta comedia de *El galán fantasma* que V. S. se sirve de mandarme remitir para que la vea, la cual la escribió don Pedro Calderón en oposición de otra también suya, cuyo título era *La dama duende*, y ambas tuvieron grandes aplausos en los teatros, como todo lo que escribió. Éste es mi parecer. V. S. mandara lo que fuere servido. Madrid y Septiembre, 8 de 1689. Don Fermín de Sarasa.

Como contraposición, Vera Tassis responde a la censura de Lanini, haciendo un alegato en defensa de los dos versos que el censor pretendía eliminar *de cuajo*:



Señor
esta comedia del galán fantasma (que por Decreto de
S. M. he visto) estubiera conforme a lo que tengo impresa
en la 2ª de D. P. Calderón, no oboir tan atajada por
la Compañía, pero lo que quita, y lo que dexa lo está a
lo que se permite, y aplaude en los públicos theatros, y aun

19 Wilson (1961: 176).



[...] y aunque el censor tiene hecho reparo en los dos versos del folio 40, me parece que es demasiado escrupulo, pues mirando el concepto a otro sentido, es un hermoso hipérbole poético, el cual no asiente en que Astolfo está muerto (como no lo está), sino en que está vivo en el deseo y la memoria de Julia, desde donde da celos al Duque, pues dice así: *A dónde está esa sombra sino es en tu deseo, y pues que vivo en tu memoria veo, a quien muerto me ofende* [símbolo ilegible]. *Vastarale* en tal calma para que tenga *celos tener alma*. id est Vida en tu deseo y tu memoria, y siendo esta la causal de aquel supuesto, o se ha de borrar desde donde dice: *no hablarte imaginaba* o se han de dejar los dos versos que reprueba el censor

Sin duda, la censura de Lanini es de raíz teológica. La omisión afecta a los versos 1665-1666 de la pieza, enmarcados en el final de una disertación del Duque ante Julia, dama cuyo amor pretende. El Duque explica a Julia que la *melancolía* y los *desvelos* de la joven provocaron en ella *temores* ante la visión del galán fantasma –visión fruto de su anhelo– y en él, como contrapartida, *celos*. De este modo, el Duque pretende hacérselas pagar con la misma moneda a Astolfo, quien ha fomentado sus celos, pues aunque el galán está *supuestamente* muerto, el alma humana no perece con el cuerpo, luego, puede sentir celos y, por ende, sufrir. En palabras de Wilson:

The passage occurs in the second act of the play. The Duke thinks that he has killed Astolfo, who is the lover of Julia. He has seen what he thinks is Astolfo's ghost in Julia's garden. The Duke reproaches Julia, and she describes to him the terrible apparition. He then exclaims²⁰:

DUQUE21 Detente, que tu gran melancolía,
que tus vanos desvelos
en ti fueron temores y en mí celos;
pues cuanto causa ha sido
de que tú esa ilusión hayas tenido,
con el mismo argumento
lo es de que tenga yo este sentimiento.
¿Adónde está esa boca que te asombra?
¿Adónde, que te aflige, está esa sombra,
si no es en tu deseo?
Y pues que vivo en tu memoria veo
a quien muerto me ofende,

20 Wilson (1961: 177).

21 El pasaje es extraído de la edición del texto de *El galán fantasma* contenida en mi Trabajo de Investigación Tutelado (2008).

vengarse dél aquí mi amor pretende.
No hablarte imaginaba
jamás, aunque tus prendas adoraba;
mas, pues un muerto a mí me da desvelos,
vivo yo, a él le tengo de dar celos.
Y no será la pena, no, fingida,
que si el alma no muere con la vida,
bastarale en tal calma,
para que tenga celos, tener alma.
Salíos todos afuera.
(vv. 1646-1667)

El censor Lanini discrepó de este razonamiento puesto en boca del personaje del Duque, puesto que, para él, el alma no puede poseer sentimientos terrenales una vez que se desprende del cuerpo humano, sino que solamente podrá acceder a los bienes que le depara el cielo, al estado transitorio del purgatorio o a las penalidades infernales. De acuerdo con Ruano de la Haza, las disquisiciones pseudoteológicas sobre el alma constituían una de las infracciones que más inquietaba a los moralistas españoles del XVII al suponerse «nocivas o peligrosas para el espectador medio»²².

Como ya se expuso, Vera se muestra en desacuerdo con la censura de Lanini, tachándola de contener «demasiado escrúpulo». En contraste, señala que, «mirando el concepto a otro sentido», los versos censurados conforman un «hermoso hipérbole poético» y que, de ser eliminados, la omisión debería comenzar unos versos antes, en concreto en el v. 1659 («No hablarte imaginaba»).

El «otro sentido» al que se refiere Vera Tassis es, sin duda, el sentido poético del pasaje. Esto es, el razonamiento de Vera para la admisión de los dos versos en litigio es literario²³, frente a la interpretación estrictamente teológica que hace Lanini, quien toma los versos en sentido literal y carece de la capacidad de Vera Tassis para ir más allá²⁴. El editor se alza en defensa de los discutidos versos calderonianos ofreciendo una interpretación de estos en el marco de su contexto y acudiendo a los versos mismos. De hecho, transcribe algunos versos del fragmento (vv. 1654-1657 y 1665-1666), entre los que se halla el par impugnado por Lanini.

Aparte de los dos versos por cuya omisión aboga Lanini de forma expresa en su discurso, se han observado a lo largo del texto tres lecturas censuradas seguramente por él debido a razones teológicas, pero a las que no alude en los preliminares (vv. 380, 870 y 1503). Existen razones para conjeturar que pudo ser Lanini el autor de tales correcciones, dada la estricta actitud religiosa que se desprende de los preliminares.

22 Rull (1982: 54).

23 «Vera Tassis was clearly right in protesting against Lanini's too literal reading of the Duke's lines. And anyway the Duke was not making a theological proposition. He meant that, now that he found that he had a dead rival for Julia's love, he was unable to carry out his resolution never to speak again to her. The dead man in her heart provoked his jealousy, and the consequence would be that, hyperbolically speaking, the dead man would feel the same emotion with regard to him. Vera Tassis made his point» (Wilson, 1961: 177).

24 En la atribución de correcciones a Lanini, resultan especialmente significativas las grafías *g* o *f*, junto al punto curvado tan peculiar que el censor dibuja encima de la *i* latina. Véase la censura de Lanini para la comprobación de estos datos.

De la misma manera, la grafía de las enmiendas apunta también como su responsable²⁵ a Lanini, quien probablemente juzgó de mal gusto ciertos versos incluidos en las ediciones de la *Segunda parte*, desacordes, según él, con la doctrina cristiana. Una segunda mano tacha, entonces, las lecturas del manuscrito que coincidían con *QC*, *Q* y *VT* para escribir al lado una variante más correcta desde el punto de vista teológico.

QC, Q, VT

CARLOS

Oídme, Astolfo, y veréis la amistad mía
cuánto de vos, por daros vida, fía.

(vv. 379-380)

Ms

CARLOS

Oídme, Astolfo, y veréis la amistad mía
cuánto de vos, por daros ~~vida fía~~ gusto fía.



ASTOLFO

¡Vida y alma,
perdámonos de una vez
y no muramos de tantas!

(vv. 870-872)

ASTOLFO

¡Vida y ~~alma~~ fama†,
perdámonos de una vez
y no muramos de tantas!



PORCIA

¡Válgame San Verbo caro!
(v. 1503)

PORCIA

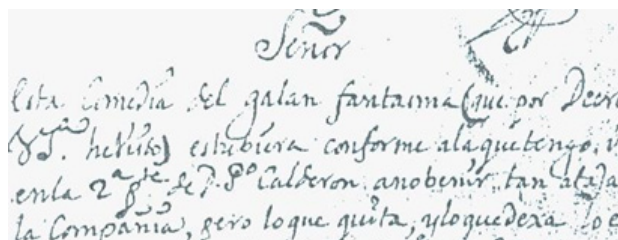
¡Válgame ~~San Verbo caro~~ todo el calvario!



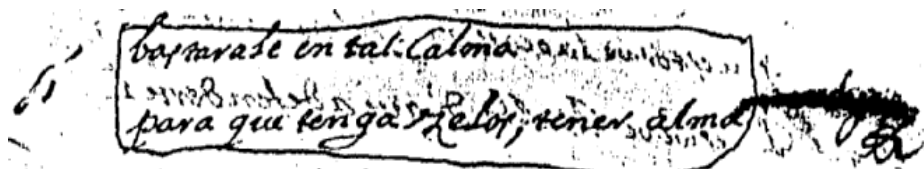
En estos casos Lanini procura limar el lenguaje dramático cuando éste se acerca a alusiones de carácter religioso, aun cuando sus correcciones y censuras resultan criticables desde una perspectiva literaria, como el intento de supresión del par de versos ya mencionados.

25 En la atribución de correcciones a Lanini, resultan especialmente significativas las grafías g o f, junto al punto curvado tan peculiar que el censor dibuja encima de la i latina. Véase la censura de Lanini para la comprobación de estos datos.

Finalmente, resulta indudable que es Vera quien sale venciendo en esta batalla entre censores, ya que el *protector de comedias*²⁶ cierra los preliminares del manuscrito con un breve comentario, con rúbrica incluida, que le otorga la razón²⁷.



Al fin, junto a los controvertidos versos en el folio 40 del manuscrito se observa, al lado derecho, «no se digan» tachado, indicación seguramente de la mano de Lanini, puesto que la rúbrica que acompaña a la sentencia pertenece, en efecto, al censor, coincidiendo con la que sigue a su texto en los preliminares del manuscrito y, al lado izquierdo, la afirmación «sí» escrita, tal vez, por el protector de comedias tras su examen de los versos, quien se vería convencido por el argumento tassiano²⁸.

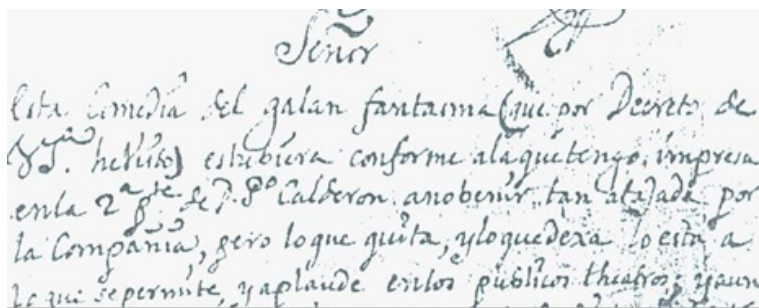


26 El *Protector de comedias* era un miembro del Consejo de Castilla que actuaba como máxima autoridad en el terreno teatral, por lo que en él recaía la responsabilidad de la censura de las obras llevadas a escena. Según Shergold (1967: 386), los hospitales se hallaban en los siglos XVI y XVII bajo la jurisdicción del *protector*, quien debe su nombre precisamente a su labor de mediador entre los hospitales y los corrales. Entre sus funciones, autorizaba también la formación y representación de compañías en la corte; daba licencia a cualquier tipo de alteración, demolición o construcción que debiera hacerse en el corral; controlaba las cuentas y los arrendamientos y nombraba a la policía especial para los teatros, los comisarios y los alguaciles (Shergold, 1967: *passim*). Con el fin de comprobar el cumplimiento de sus observaciones y el orden en las representaciones, el *protector* contaba, desde 1625, con un aposento gratuito especialmente creado para él en cada corral, que podía ser utilizado también por los Alcaldes de Corte (Shergold, 1967: 388). En las *Controversias* de Cotarelo se recopilan ciertos documentos clarificadores sobre las atribuciones del *protector de comedias*, como éste de 1666: «Y de esta forma son las de estos tiempos, y cuando se llegan a representar, los autores la han primero representado ante uno del Consejo, que por celo y comisión particular, es protector de las comedias, y con jurisdicción privativa y por su mano se remiten al censor que tienen nombrado que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para representados los hace borrar, y hasta que están quitados no se da licencia para representarlas, y el primer día de la comedia nueva, asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado, y en cada corral un alcalde de casa y corte para mantener al pueblo en sosiego» (en Cotarelo, 1904: 174a).

27 Sostiene Ruano de la Haza en una advertencia general lo siguiente: «A no ser que vaya acompañado de la rúbrica del censor, o de un comentario de su puño y letra, no será posible establecer con certeza si el pasaje analizado fue tachado y suprimido por el censor o por el autor o copista» (Ruano de la Haza, 1989: 202).

28 Cruickshank recuerda que nadie aludió al triunfo de Vera en la defensa de los mencionados versos calderonianos hasta la publicación del artículo de Wilson en 1961 (véase bibliografía): «his successful attempt to prevent the text of *El galán fantasma* from being mutilated in 1689 by a zealous censor remained unpublished until 1961» (Cruickshank, 1983: 43).

El discurso de Vera termina, sin embargo, con un leve cambio de tono cuando sostiene que:



V. S^a. con su grande discreción coteje estas censuras con las cláusulas de la comedia, que si me ha engañado en la mía la pasión de Amigo y de tan singular y acertado ingenio, me retracto de ella sujetándome siempre a la Corrección [*sic*] de V. S^a. Madrid y Septiembre, II de 1689. Don Juan de Vera y Tassis.

Vera no desaprovecha la oportunidad de subrayar la gran amistad que, según él, le unía a Calderón, la cual reconoce que pudo haberle traicionado a la hora de detectar las faltas del *ingenio*. Además, exalta la figura de don Pedro, insistiendo en su singularidad.

Efectivamente, los halagos no eran infrecuentes en aquellas aprobaciones en las que censor y escritor eran amigos²⁹, aunque las relaciones entre Vera Tassis y Calderón

no son todo lo claras que los investigadores hubieran deseado, por sus repercusiones sobre las tareas textuales. La fiabilidad de las atribuciones y de los textos preparados por él es una de las cuestiones más discutidas de la bibliografía y de la crítica textual calderoniana. No faltan quienes la desmienten sistemáticamente; mientras que otros la consideran muy aceptable³⁰.

29 «[...] when –as sometimes happened– author and censor were friends, the latter took the opportunity to praise the work of the former» (Wilson, 1963: 605). En este artículo Wilson se centra en siete aprobaciones de Calderón en donde el dramaturgo «seems to be using his position as a censor to help forward the work of his friends, associates and patrons» (Wilson, 1963: 609).

30 Vega García-Luengos (2007: 83). Wilson está entre quienes contemplan la amistad de Calderón y Vera Tassis como una realidad, alegando como prueba la mención de agradecimiento de don Pedro a Vera en su aprobación de una obra de Agustín de Salazar, amigo común de ambos: «the old poet need not have thanked

Resulta curioso que, dos años después de la aprobación del manuscrito de *El galán fantasma*, Vera Tassis y Lanini vuelven a mostrar posturas contrarias en los preliminares de otro manuscrito titulado *Entremés nuevo de la sombra y el sacristán*³¹, atribuido al Maestro León según una nota moderna de la cubierta.

No obstante, en esta ocasión semeja que hubo un intercambio de papeles y, así, Vera, quien se sabe que en ese año era «fiscal de las comedias de estos reinos, por su Majestad»³², aparece como el censor riguroso preocupado por lo inmoral e irreverente del texto. En contraste, la aprobación de Lanini semeja ser la de un censor que autoriza la pieza de manera formularia y quizás sin haberla leído³³, lo que difiere, en gran medida, de la imagen del moralista rígido y meticuloso que había examinado concienzudamente *El galán fantasma*.

Señor, por mandado de V. S. I. he visto este *Entremés de la sombra*, y se puede representar. V. S. I. mandara lo que más fuere servido. Madrid, 5 de Mayo 1691.
Don Pedro frco Lanini Sagredo³⁴.

Illmo. Sr.,

este entremés es indecentísimo y contiene proposiciones abusivas y deshonestas, con mezcla de lo sacro y profano, el cual sin censura del Santo tribunal no puede ejecutarse. Salvo &c. Madrid y Mayo, 6 de 1691. Don Juan de Vera y Tassis.

En el caso del entremés, el dictamen de Vera Tassis es, de nuevo, considerado desde el momento en que la pieza pasa el *filtro* del Tribunal de la Inquisición como él recomendaba y el doctor don Juan de Rueda y Cuebas revisa con detalle la pieza en la misma línea apuntada por el editor, pues «no se podía representar ni hacer como venía». De esta suerte, Rueda y Cuebas censura ciertos versos «por mezclar sagrado y profano»³⁵ u ordena omitir fragmentos completos «por deshonestos»³⁶. Cabe preguntarse si Vera Tassis condenaría el entremés con ese estricto criterio si hubiera salido de la pluma de Calderón.

the editor in a document of this kind unless he had particularly strong reasons for wishing to do so» (Wilson, 1963: 610).

31 Es el Ms. 18.312 (BNE).

32 «When Vera Tassis published the Novena parte of Calderón in 1692 he described himself on the title-page of that volume as "Fiscal de las Comedias destos Reynos, por su Mag."» (Wilson, 1961: 178).

33 «The *aprobaciones* of the seventeenth century are often perfunctory and sometimes uncritically laudatory. A bare statement sufficed to tell the authorities and readers that a book was sufficiently moral to circulate» (Wilson, 1963: 605).

34 Los preliminares de este manuscrito figuran también transcritos en el artículo «Calderón and the stage-censor in the seventeenth century a provisional study» de Wilson (1961: 175-177), transcripción que se reproduce aquí.

35 Wilson destaca la pericia tassiana para advertir en el manuscrito la presencia de lo licencioso e inmoral: «his verdict [el de Rueda y Cuebas] must, however, have pleased don Juan de Vera Tassis y Villarreal; it put Lanini in his place and showed that Vera could –after their difference of opinion over the couplet in *El galán fantasma*– be trusted to detect what was scandalous and profane» (Wilson, 1961: 181-182).

36 Rueda y Cuebas expurgó también *El José de las mujeres* de Calderón, poniendo ciertos reparos teológicos a la obra. Su intervención en la comedia es analizada por Wilson en un artículo en el que el estudioso critica la pedantería y el «criterio estrecho» de Rueda en lo relativo al caso de dicha pieza, así como su «escaso sentido del humor» al rehusar dar licencia a la farsa de *La sombra y el sacristán* «a menos que el sacristán apareciese sin bonete y con algo que sustituyese al hisopo» (Wilson, 1977: 270). Véase también para el caso de esta comedia el reciente artículo de Rubiera (2008).

A partir de lo visto puede concluirse que los preliminares del manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* no presentan meras aprobaciones formularias de la comedia, sino que contienen censuras que generan discusión e incluso controversia. Quizás su aspecto más notable sea que nos revelan lo que fue una de las contravenciones que más preocupaba a los censores del XVII: los sentimientos contrarios a la religión cristiana o, más específicamente, las disquisiciones pseudoteológicas sobre el alma.

En lo que concierne a la intervención de Vera Tassis en los preliminares, resulta indudable que, como recordaba Wilson, en 1689 ocho de las nueve *partes* calderonianas publicadas por Vera habían visto ya la luz. Así es que la opinión del editor no fue consultada por casualidad, pues se conoce que, por aquel entonces, era Vera una personalidad lo suficientemente capacitada como para autorizar los textos del dramaturgo con quien se jactaba de haber mantenido una gran amistad³⁷.

Como vimos, Vera Tassis falta a la verdad al comienzo de su discurso al afirmar que el texto del manuscrito sigue el editado por él, cuando el cotejo indica que procede de Q, aunque, eso sí, fue posteriormente examinado por Vera. Hoy se sabe que Vera Tassis no fue un editor al uso, pero a partir de su corrección de este manuscrito, puede declararse que tampoco fue un revisor común, al introducir variantes innecesarias de su cosecha propia en el texto, coincidentes a veces con las de su edición. Siguiendo a Cruickshank, Vera se dejaba arrastrar en demasiadas ocasiones por su lado literario³⁸, más que por su papel de editor o censor, como en este caso. Como contrapartida, el criterio exclusivamente literario empleado por Vera en su argumentación para la defensa de los dos versos reprobados por Lanini es de agradecer en un entorno en el que primaba en la censura la fijación llevada al extremo ante cuestiones pseudoteológicas antes que la lógica dramática, que desaconsejaba la eliminación de ciertos pasajes desde el punto de vista del sentido.

Bibliografía

- BLECUA, A. (2001): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2ª ed., 2001 [1983].
- CAAMAÑO ROJO, M. (2006): *Edición crítica de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1932): *Obras completas*. Ed. L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar.
- (1982): *El alcalde de Zalamea / El galán fantasma*. Ed. E. Rull, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- (1999): *La dama duende*. Ed. F. Antonucci, Barcelona: Crítica.

37 «His attitude towards *El galán fantasma* provoked an interesting defense of Calderón by don Juan de Vera Tassis, whose opinion was also consulted; by 1689 eight out of the nine volumes of his edition of Calderón's comedias were already for sale. Presumably his opinion was consulted to make sure that the text to be performed was substantially the work of Calderón himself» (Wilson, 1961: 175).

38 «He was unable to give up completely his literary pretensions, although there is no evidence that his contemporaries had much regard for him as a playwright or as a historian. These literary pretensions seem to have clouded his judgement as an editor, with the result that he took a more active role in the emending of texts than was desirable» (Cruickshank, 1983: 57).

- (2007): *Comedias, II, Segunda parte de Calderón*. Ed. S. Fernández Mosquera, Madrid: Biblioteca Castro.
- COTARELO Y MORI, E. (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. [1904], ed. facsímil de J. L. Suárez García, Granada: Universidad de Granada.
- CRUICKSHANK, D. W. (1983): «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*. Eds. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden: Franz Steiner, pp. 43-57.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2005): «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano*. Eds. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, AITENSO, pp. 303-325.
- HEATON, H. C. (1937): «On the *Segunda Parte* de Calderón», *Hispanic Review*, 5, pp. 208-224.
- HESSE, E. W. (1941) *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York, University Press, 1941.
- IGLESIAS IGLESIAS, N.(2008): *Hacia una edición crítica de El galán fantasma de Pedro Calderón de la Barca*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).
- OPPENHEIMER, M. (1948): «Addenda on the *Segunda Parte* de Calderón». *Hispanic Review*, 16, pp. 335-340.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (2006): «Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, (2 tomos), t. I, pp.
- (2007): «Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón», *Criticón*, 99, , pp. 217-241.
- (2008): «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», *Anuario Calderoniano*, I, pp. 285-315.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1989): «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswita Reichenberger*. Ed. Francisco Mundi Pedret et alii, Barcelona: PPU, pp. 201-229.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J.: «Teología contra dramática: a vueltas con la figura del demonio en *El José de las mujeres calderoniano*», en *VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, en prensa.
- SHERGOLD, N. D. (1967): *A history of the Spanish Stage*. Oxford: Clarendon Press.
- SLOMAN, A. E. (1963): «The missing lines of *El mayor encanto amor*», en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. 3 vols., Madrid: Gredos, vol. III, pp. 425-430.
- TORO Y GISBERT, M. de (1918): «¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, pp. 401-421.

- (1932): *Obras completas*. Ed. L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar.
- ULLA LORENZO, A. (2007a): «Notas para una edición crítica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, de Pedro Calderón de la Barca», en *En Teoría hablamos de Literatura*. Coords. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada: Ediciones Dauro, pp. 506-513.
- (2007b): *El mayor encanto, amor de Calderón, fiesta cortesana. Estudio y edición crítica*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2007): «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. J. Farré Vidal, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 69-100.
- VILA CARNEIRO, Z. (2005): *Estudio textual de Amor, honor y poder de Pedro Calderón de la Barca*. Santiago de Compostela: Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).
- (2007): «Hacia una edición crítica de la comedia *Amor, honor y poder* de don Pedro Calderón de la Barca», en *En teoría hablamos de literatura*. Coords. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Universidad de Granada, pp. 514-520.
- WILSON, E. M. (1961): «Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century: a Provisional Study», *Symposium*, 15, pp. 165-184.
- (1963): «Seven *aprobaciones* by Don Pedro Calderón de la Barca», en *Studia philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, vol. III, pp. 605-618.
- (1977): «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variantes en la poesía española*. Barcelona: Ariel, pp. 245-272.