

## *La Santa Juana*

Trilogía de comedias de Tirso de Molina sobre la vida de sor Juana de la Cruz (Juana Vázquez Gutiérrez, 1481-1534), conservada en un autógrafo de 1613 y 1614 que contiene las partes primera y tercera, así como la segunda de otra mano distinta (BNE, Res. 249). Se trata de un encargo de los franciscanos o de una compañía teatral para difundir la vida de la monja toledana en una época en que se había iniciado el proceso de su beatificación. “La intención y el fin son desde el principio bien claros”, señalaba Francisco Florit en su primer acercamiento a *La Santa Juana*: “promover en el tríptico teatral tirsiano su canonización” [2001: 89].

Esta monja terciaria de la Orden de San Francisco “gozó de fama de santidad tanto en vida como después de su muerte” y se le venían dedicando semblanzas y hagiografías de distinto alcance desde el siglo XVI: Francisco Gonzaga, Alonso de Villegas (*Flos Sanctorum*) y, sobre todo, Antonio Daza (*Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz*, Madrid, 1610); sin embargo, la trayectoria de su beatificación, todavía inconclusa en la actualidad,

estuvo salpicada de polémicas y dudas sobre la veracidad de ciertos detalles biográficos, así como de la ortodoxia de algunos pasajes de sus sermones, puestos bajo sospecha por inquisidores del siglo XVI [...] Estas polémicas y dudas salpicaron también a su exaltado hagiógrafo, Antonio Daza, quien se extralimitó tanto en las alabanzas de la monja que llegó a intervenir el mismísimo inquisidor general, el cardenal de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas [...] quien mandó retirar el libro de 1610 y enmendarlo. [Zugasti, 2012: 31 y 36]

En la *Parte quinta* de sus comedias, “edición muy probablemente cuidada por Tirso” (Madrid, 1636), se incluyeron las dos primeras partes de *La Santa Juana*, no la tercera: “Lo curioso aquí es que esta *Quinta parte* está formada por once comedias, no por doce, y no figura en ella, como sería lógico, la *SJT* [*Santa Juana*, Tercera Parte]” [Florit, 2001: 94]<sup>1</sup>. Además, según ha estudiado Margaret Greer, “his autograph manuscript of the first part of *Santa Juana* presents a very different version of the play from that published in the *Quinta Parte* of 1636 [...] The latter is a very long play, over 3,800 lines; the former, as Tirso penned it, must have had approximately 3075 lines, of which some 2760 remain, because part or all of six folios were removed from the manuscript” [1991: 68-69].

El estudio textual pormenorizado de estas dos versiones, así como las intervenciones realizadas en el original por los censores teatrales, nos hablan con

---

<sup>1</sup> También Zugasti ha subrayado la extrañeza de esta peculiaridad: “Fue menester que transcurrieran dos largas décadas para que *La santa Juana* se diera a la estampa, siquiera de modo parcial [...] Es la última colectánea de su teatro que hizo el mercedario en vida, y tiene la singularidad de que tan solo agrupa once comedias en vez de la habitual docena [...] por causas que se desconocen no se llegó a imprimir la *Tercera* y última entrega de esta trilogía hagiográfica” [2012: 39].

elocuencia acerca de “the mode of existence of Golden Age theatrical texts, and also on the attitude of the religious establishment toward the popular cult of saints” [ibíd.].

En su estudio, Margaret Greer hizo una primera aproximación analítica a los factores de censura (y autocensura) concurrentes en la trilogía de *La Santa Juana*; destacamos algunas de las intervenciones comentadas por esta investigadora, cuya consideración general sobre la naturaleza de los cambios conduce, no obstante, a una explicación basada principalmente en la adaptación por parte de Tirso de sus comedias originales, escritas “for private performance”, a las necesidades (reductoras y simplificadoras) de “an *autor de comedias* who wanted to take the plays on tour”:

In describing the appearance of the Virgen to the simple shepherdess who founded the Monasterio de la Cruz, **Tirso eliminates from the manuscript both the concept about the soul** which pastures on prayer, **and the luxurious description of the Virgen’s dress**. [1991: 71]

**Tirso also reworked the appearance of Doña Leonor** [...] The change prepares a more dramatic contrast with the following scene in which Santa Juana also violates the social code by venturing out at night dressed as a man, not to pursue a faithless husband, but **to become “the bride of Christ”**. [ibíd.: 74]

Finally, Tirso extends or improves certain sure crowd-pleasing **comic passages** in the manuscript. [ibíd.: 80]

Although the alteration of the shorter Part II of *Santa Juana* was less extensive, the changes have the same overall effect [...] The *Quinta Parte* text [...] adds or expands several rather **scabrous sexual passages** related to the seduction of a villana by a young nobleman. For example, only in the manuscript version does the villana’s former fiancé comment: “Io/no compro si están calados/ni la muger ni el melón”. [ibíd.: 82]

Sin embargo, por otra parte, señalaba Greer que “Part I has also been considerably emended by a religious authority” y advertía que, ya desde el propio título (como veremos enseguida), mostró la censura teatral sus reparos hacia *La Santa Juana*, que habían sido desatendidos o confundidos a veces con indicaciones e intervenciones de algún miembro de la compañía teatral propietaria del autógrafo:

Paz y Meliá was able to decipher this first one [commentary] quite accurately, but only one other censorial note could be deciphered visually. However, through experimentation with various photographic processes to separate the two ink colors, we have been able to bring the censor’s observations, literally, back to light. [1991: 84-85]

En efecto, la profesora Greer (quien posteriormente desarrollaría este tipo de técnicas fotográficas de digitalización en su proyecto “Manos teatrales”) acertaba a identificar la letra y tinta de ese censor en diferentes momentos de *La Santa Juana*:

Along with his concern for the undue sanctification of Juana, **he also objected strongly to passages which showed convent life or church figures** in a poor light, or treated them irreverently, such as Lillo’s extended **comparison of a tavern with a hermitage**, his description of a sumptuous dress as **fit for the wife of a cardinal**, or the presentation of **an envious nun** who attacks Juana in every way she can. [ibíd.]

En su opinión, sin embargo, las objeciones del censor aparentemente tuvieron un efecto limitado, pues el *autor de comedias* (o su arreglista) habría rectificado al censor anotando repetidamente “Dícese” al margen de los pasajes prohibidos por éste. Como mucho, supone ella, “it is probable that his cuts were observed in that city [Madrid, where the censoring was done], but that the offending passages were reinstated when the company took the work on tour” [ibíd.: 87].

Sin embargo, no es esto lo que la legislación de la época nos indica, y esa supuesta laxitud se compadece mal con lo que muchas veces muestra la documentación conservada; es asunto ya tratado en nuestra Introducción, pero recordemos unas palabras de José María Díez Borque que lo sitúan en su punto justo:

Sí es cierto que hubo cómicos de la legua y que no toda España era Madrid, pero nos falta un estudio documentado sobre las diferencias de control en proporción a la distancia de la Corte, aunque mecanismos había para ello, indudablemente [...] ancha era España y muchas sus villas, ciudades y ocasiones de representación, lo que pudo dar lugar a transgresiones, pero autoridades locales había, “política de presencia” y, en todo caso, excepción sería, cabe pensar. [2002: 23-24]

Es verdad que hay testimonios de la época que hablan de la imposibilidad de poner en práctica el único sistema que garantizaría la total implantación nacional del férreo control censorio que había en Madrid y otras ciudades importantes: “Que asista siempre en ellas algún oficial del Santo Oficio”, decía hacia 1597 un perspicaz moralista, asumiendo “cuán indecente e imposible es”, pues que “sería necesario andar tras ellos por las villas y lugares del Reino, y de noche por las casas de los particulares” [Granja, 2006: 435]. Pero de ahí a suponer que las compañías de camino hacían de su capa un sayo a la hora de representar lo que les viniera en gana, media un abismo.

El estudio de Margaret Greer contiene algunas otras observaciones interesantes tocantes a la censura, aunque a veces se quedan en apuntes sin desarrollar; como, por ejemplo, “the self-censoring that Tirso had done in altering

the *Quinta Parte-like* text to the manuscript version". Las obras de la trilogía de Tirso –recuerda– siguen aproximadamente la exitosa *Historia, vida y milagros de Santa Juana* de fray Antonio Daza, que, como ya hemos dicho, se publicó en 1610 y topó con problemas censorios:

This very popular book ran into trouble with the Inquisition, and its second edition in 1613 reflected their objections. One of the scenes which disappeared from the second edition was a scene of heavenly competition between St. Francis and St. Dominic, each trying to convince Juana to join his order. [1991: 89]

Greer señala que este episodio constituía el clímax tramoyístico de la segunda jornada en la versión impresa de la *Parte Primera*, pero Tirso la quitó de la versión manuscrita, "which he ended instead with Juana's «desposorio» to Jesus, for which the Virgen served as madrina. Unfortunately, only the first verses of the scene remain because the last page of the act is missing" [ibíd.]. Aunque esto pudo deberse al trasiego con el manuscrito, que hacía que muchas veces se perdieran o hubieran de ser reescritos los finales de cada jornada, resulta plausible la hipótesis censoria:

Alternatively, it may have been "censored" by an *autor* through the supremely effective method of ripping off the page. This was certainly the fate of another spectacular scene near the end of the third act. As it appears in the *Quinta Parte*, this scene involves the transportation of Juana to heaven for a conversation with her Ángel de la Guarda over the power of her prayers to relieve the suffering of souls in purgatory. The censor had also objected to the scene, saying that it had to be removed because "**no está en el libro y no es lícita**"; his objection was crossed out as usual, but the *autor* apparently had his own problems with the scene, because "mucho" is written in the margin and a folio removed. [ibíd.: 90]

Posteriormente, y ya con mayor detalle y precisión, ha estudiado los problemas de censura de *La Santa Juana* (concretamente, los de su *Parte Primera*) el profesor Francisco Florit, quien señala que "el manuscrito lleva licencias de representación al final de la primera comedia y el resto tras la última. Los folios correspondientes a las licencias están erróneamente dispuestos porque los unos son continuación de los otros" [2005: 618]. Paz y Melia señalaba que en el último folio de la primera parte se lee:

En Toledo a 30 de mayo de 1613.

*Omnia subjiciuntur Stae, romanae ecclesiae et sensurae omnium eius filiorum qui cum charitate et sufficientia (tachado) illa correxerint.*

Fray Gabriel Téllez. [Catálogo Paz: 501]<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Como explicamos más abajo, esta nota añadida por Tirso hay que entenderla como un reflejo de la "adecuación a la fuente expurgada de errores" impuesta por la censura inquisitorial [Zugasti, 2012: 40].

Daba cuenta también Paz de que “falta la hoja sexta de la primera jornada, cuyo texto debía estar atajado, porque lo está el fin de la hoja anterior y el principio de la siguiente” y que “falta la última hoja de la segunda jornada, y la undécima, probablemente por estar atajada” [ibíd.]. Miguel Zugasti ha hecho recientemente el siguiente resumen:

Todo el texto de la comedia es del puño y letra de Tirso, excepto la interpolación del penúltimo folio, que es de otra mano [...] y que copia veinte versos con el **ánimo de cercenar o abreviar el final** de la obra originalmente escrito por Tirso. Asimismo, **se han perdido varios folios** del autógrafo: la escena de cierre del segundo acto –**las bodas místicas entre Santa Juana y el Niño Jesús** queda trunca; en el acto tercero falta el folio 11–. [2012: 38]

Al final de esta *Primera parte* autógrafa se encuentran licencias de representación para Madrid, en agosto y diciembre de 1613. En cuanto a la otra comedia autógrafa, la tercera parte, lleva “al fin, censuras y licencias de Madrid, 1613; Valladolid, 1615; Córdoba, Granada, Málaga y Jaén, 1616, y Cádiz, 1617” [ibíd.]. Reproducimos a continuación el detalle de estas censuras del manuscrito de la primera parte de *La Santa Juana*, y más abajo las del manuscrito de la tercera (que en realidad son su continuación, como demuestra la nota de remisión a Brizuela y su posterior censura):

Vean esta[s]<sup>3</sup> comedia[s], cantares y entremeses della[s] el padre maestro fray Alonso Ramón,<sup>4</sup> de la orden de Nuestra Señora de la Merced, y el secretario Tomás Gracián Dantisco, dando cada uno su censura conforme lo pidiere la comedia.

En Madrid a 8 de agosto de 1613. [rúbrica]<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Como señala Florit, “la licencia relativa a 1613 lleva añadida en el texto unas «s» que hacen extensivo el permiso de representar una sola comedia a las tres. Esto es, la licencia de 1613 sólo se refería a una comedia, suponemos que la primera del manuscrito, puesto que Tirso no había escrito las siguientes en esa fechas” [2001: 93]. También Zugasti recalca esta “pluralización a que fueron sometidas desde muy temprano” las licencias de representación de *La Santa Juana* y, tras analizar todos los detalles de la sucesión de retoques o arreglos textuales debidos a “desatenciones o automatismos de los firmantes”, concluye que “las distintas aprobaciones concedidas en los años 1613 y 1615 se aplicaron exclusivamente a una pieza de la trilogía [...] y que solo a partir de 1616 y 1617 los censores aprobaron la trilogía completa” [Zugasti, 2012: 56].

<sup>4</sup> Como advierte Zugasti, “Alonso Remón (o Ramón) fue un dramaturgo de notable éxito a fines del siglo XVI [...] Abandona casi por completo el teatro [tras ingresar en el convento mercedario de Madrid] y se dedica a escribir libros devotos, así como una *Historia General* de la Merced [...] Fue también censor de comedias” [2012: 50].

<sup>5</sup> Zugasti ha podido identificar al autor de esta nota de remisión como Diego de San Martín Escudero gracias a la comparación de su letra con la que puso al autógrafo de *La discordia en los casados*, de Lope de Vega (BNE, Res. 77). Pero véanse en la ficha de esta comedia nuestras matizaciones al nombre y datación de las actividades de este provisor.

Vea[n] esta[s] comedia[s] el secretario Gracián Dantisco y, vista, me la remita.  
En Madrid a 23 de noviembre de 1613. [rúbrica]<sup>6</sup>

Esta comedia[s] intitulada[s] *La vida de Santa Juana* se podrá[n] representar **según lo que toca a mi censura en lo seglar, ~~por~~ remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos.**

En Madrid, 2 de diciembre 1613.  
Tomás Gracián Dantisco. [rúbrica]

Vea[n] esta[s] comedia[s] el padre fray Bernardo de Brizuela<sup>7</sup>, de la orden de San Agustín.

En Madrid a primero de diciembre de 1613. [rúbrica]<sup>8</sup>

Represé[n]se esta[s] comedia[s], atento que está[n] vista[s] y aprobada[s] por las personas a quien el [¿corrector las comisionó?]<sup>9</sup>.

En Sevilla, en 22 [¿de diciembre?] de 1615.  
Ante mí, Gregorio de Taboada<sup>10</sup>. [rúbrica]

Tras un pormenorizado análisis del texto de la primera parte de la *Santa Juana* (que extractamos aquí), Florit llega a la conclusión de que la censura (que aplicó un “grado de exigencia” mayor, al tratarse de una comedia hagiográfica)

---

<sup>6</sup> También ha llamado la atención Zugasti sobre el largo tiempo que medió entre la primera nota de remisión, del 8 de agosto, y la aprobación de uno de los dos censores a quien se encomendó la lectura, Gracián Dantisco (no así la del censor eclesiástico), que llegaría el 2 de diciembre y tras insistencia del provisor: “Pasaron tres meses y medio de largo silencio y no hubo respuesta alguna, por lo que fue menester reactivar la orden y lanzar una segunda llamada a fines de noviembre. Ahora sí que llega una pronta respuesta de Gracián Dantisco, censor profesional que da su visto bueno [...] pero solo en su ámbito de competencia, el seglar, «remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos». Quedaba, pues, un flanco abierto, y fray Alonso Remón seguía sin dar señales de vida, de ahí que fuera preciso pedir una tercera opinión, la del agustino fray Bernardo de Brizuela” [ibíd.: 57]. Más abajo volvemos sobre esta interesante cuestión, puesto que existen discrepancias entre los firistas acerca de la participación final de Remón.

<sup>7</sup> “Perteneiente a la provincia de Castilla, con el cargo de definidor de la orden en 1620” [Zugasti, 2012: 53].

<sup>8</sup> “Cuando fray Bernardo de Brizuela otorgó su licencia eclesiástica, en lugar de escribirla a renglón seguido en la parte baja del fol. 45v, donde quedaba poco sitio libre, optó por empezar un nuevo folio; dos o tres años después, con el cartapacio todavía en poder de la compañía de Llorente, ese folio se desgajó de los precedentes y acabó siendo cosido y encuadernado al final, tras la *Tercera parte* [...] ¿Qué pasó entonces con [el texto] fechado en Sevilla en 1615? ¿Por qué no sigue la sucesión cronológica? Por una razón muy sencilla: el espacio en blanco del fol. 45v que Brizuela desaprovechó, lo utilizará dos años después el sevillano Gregorio de Taboada para dar su licencia” [ibíd.: 55-56].

<sup>9</sup> Así transcribe Zugasti [2012: 52], pero podría también decir “el Provisor”.

<sup>10</sup> Según Zugasti, un personaje con este mismo nombre fue “Hermano Hospitalario de San Juan de Dios”, miembro de la expedición de la Armada Invencible en 1588 y cautivo en Inglaterra. Murió en Sevilla, “siendo Prior de la dicha Casa, en gran opinión de santo”, y “es posible que se trate de la misma persona” [2012: 52].

operó con dos procedimientos: eliminación de algunos versos y enmienda (o suavización) de otros:

- uno, prescinde de determinados versos al tacharlos, adjuntado un texto al margen [...] que justifica unas veces el porqué [...] (Curiosamente, estos textos de censura aparecen también tachados con la clara intención de que no puedan ser leídos.);
- otro, enmienda y suaviza los versos que el anterior censor considera conflictivos y ha tachado, o bien enmienda otros que le parecen inapropiados y que hasta ese momento pasan inadvertidos o no considerados dañinos para la moral por el anterior censor. [2005: 623]

Al parecer, el orden cronológico de las censuras (cuyos responsables se desconocen) es: 1º tachado; 2º enmienda, lo que explicaría también el tachado de los textos explicativos escritos por el primer censor: el segundo, “al enmendar tacha el texto situado al margen perteneciente al primer censor, puesto que de otra forma su enmienda se contradiría con los trazos que los anulan y el texto que reitera aquella prohibición, produciéndose una anulación de la enmienda” [ibíd.].

Reproducimos a continuación algunas de las principales intervenciones censorias, ateniéndonos a convenciones de Florit en su transcripción de los pasajes como la de marcar con cursiva la mano de la censura (si bien optamos por modernizar el texto).

En el primer folio del códice se encuentra ya la mano de la censura modificando el propio título que escribiera Tirso, *La Santa Juana*, que aparece tachado; al margen se escribió una nota que según Cotarelo “pertenece a la tercera parte de la trilogía, sin embargo, he podido constatar con el manuscrito presente que no es así, sino que se trata de una censura dirigida al título de la primera comedia” [Florit, 2005: 624]:

*Este título y el que se pusiere en los carteles a la publicación de esta comedia se manda que sea conforme al libro titulado “La Sierva de Dios, Sor Juana de la Cruz”, y no Sancta Juana, y que en los [ilegible, dice Florit; versos, interpretaba Paz] de la comedia se ponga siempre Sor Juana en lugar de Sancta Juana. [f. 1r]*

Ya en la segunda jornada hay una nota de censura que elimina, tachándolos “con dos trazos en forma de aspa”, tres versos “que suponen una improcedente analogía entre unos paños que se quiere hacer notar que son nobles y para ello se comparan con objetos de ciertos cargos eclesiásticos” [ibíd.]; dice el gracioso Lillo:

yo vengo con estas galas  
[...] un faldellín  
de oro y damasco azul,  
que se le puede poner  
la mujer ~~de un cardenal~~; [más principal]

una saya arzobispal, [*ni igual*]  
cuya cola puede ser  
cola canónica [...] [f. 18v]

El primer censor anotó algo que, rayado después por el segundo, resulta ilegible, y que cabe suponer sería una justificación de su censura a “un comentario tan impertinente y fastidioso” [Florit, 2005: 626].

Pertenece también a un parlamento del gracioso Lillo el siguiente pasaje prohibido íntegramente por la censura, una extensa y divertida relación (“ciertamente atrevida” la considera Florit) sobre su entrada en la taberna:

~~Subí por la calle arriba  
y, poca distancia cerca  
de un bárbaro, vi una casa  
que, aunque algo baja y pequeña,  
el olor que despedía  
me confortó de manera  
que me obligó a preguntarme  
si algún santo vivía en ella.  
Y respondiome uno: “Aquí vive  
San Martín”. Hinqué en la tierra  
las rodillas, y creí  
sin duda que era su iglesia.  
Y no en vano, porque había,  
aunque con traza diversa,  
lo que en la ermita más noble  
vi: lo primero, a la puerta,  
todo un Domingo de Ramos,  
junto a un tapiz o carpeta  
a la entrada. Y dije: “Aquí  
fiestas hay, pues ramos cuelgan”.  
Entré dentro, muy devoto;  
vi mil danzantes en ella,  
de capa parda, bailando  
ya de pie, ya de cabeza.  
Estaba sobre un tablero  
una gran vasija llena  
de agua, con muchas tazas;  
llegueme allá, pensé que era  
pila del agua bendita,  
metí la mano derecha  
y salpiqueme las cejas.  
Estaba allí una mujer  
más gorda que una abadesa,  
cura de aquella parroquia,  
y una sobrepelliz puesta,~~



~~o de ventral remendado.  
Y, recogiendo la ofrenda  
dada al San Martín de vino  
que estaba sobre una mesa,  
debía de haber dado  
a otro pobre la otra media  
capa, porque estaba en cueros.  
Dijo la mujer: “¿No llega,  
hermano?”. “Ya voy”, la dije.  
Saqué de la faltriquera  
medio real (que no doy menos  
en limosnas como éstas)  
y, tomando una medida,  
me dio de sus mismas venas  
San Martín la blanca sangre  
que hace hablar en tantas lenguas. [f. 24v-24v]~~

El uso –tan quevedesco– que hace Tirso de dilogías, metonimias y metáforas para referirse a la taberna, el vino y la tabernera a través de abundante terminología religiosa, no podía resultar del agrado de la censura. La comparación de la oronda tabernera con un cura, menos. Encuentra Florit que este parlamento, sin embargo, es “realmente prescindible para la unidad dramática al no alterar su supresión el hilo argumental” [2005: 628].

Menos condescendiente se pronuncia en relación con la acción de los censores sobre la jornada tercera: “La censura se muestra de una manera implacable, como no lo había hecho en los actos anteriores” [ibíd.]. Las razones para ello son la concurrencia de varios milagros y personajes religiosos o divinos (monjas, ángeles, el propio Cristo), y el hecho de que el personaje de la maestra del monasterio “lejos de comportarse como un modelo de caridad cristiana, se muestra corroída por la envidia” hacia santa Juana, pronunciando una serie de parlamentos que la censura hubo de suavizar. Así, explica Florit, al comienzo de la tercera jornada hay un diálogo entre ambas “rayado linealmente verso a verso”, injerencia justificada “a través de dos textos contiguos de la censura al margen izquierdo difíciles de leer porque están tachados” [2005: 629], de entre los cuales rescata, en medio de muchas palabras ilegibles, las siguientes:

*[...] que debe de alabar esta virtud borrados desta [...] se mandan quitar desta comedia y de la representación y [...] para la [...] el que [...] desta maestra no [...] destes borrados [...] borrarase algunos versos por la trabaçión que tiene con las dichas desesperaciones, pena [...] ni se tienen de [...] con ellas en lo que se [...] podranse oír. [f. 31r]*

El análisis de Florit evidencia que la censura operó a partir de aquí “con mayor detenimiento y más exhaustivamente”, y aunque no siempre consigue leer todas sus intervenciones en el texto, sí queda clara la preocupación que la motivaba, que no reparaba en cuestiones de coherencia escénica o de lógica

argumental interna: “el censor no estaba pendiente de la puesta en escena o de las entradas de los personajes sino del puro contenido de la obra” [2005: 630]. Así, se tachan las palabras desmedidas de la maestra y otros personajes: “~~muerdo de envidia~~”, “~~porque mi envidia cegara~~”, “~~al amor excesivo~~” (frase reemplazada por “al amor *en que me abraso*” porque “la censura no podía considerar el amor de Dios descomedido”), “~~espántame lo que he visto, / y más mi envidia me espanta~~” (“*estos [...] se mandan quitar y no se digan en la representación*”, se añade al margen), “~~no hay quien mi envidia resista~~”.

También algunos comentarios de la propia santa Juana en los que apremia al Altísimo “pasan por el tamiz del censor que los revoca mediante un trazo en cruz” [2005: 632]: “~~acabad, que en la cocina / me aguardan, mi Dios, y es tarde~~” (“yo le llevo a la cocina, / por que el convento no aguarde”. También “se vuelve a observar la mano del censor” sobre palabras de Juana cuando se recrimina a sí misma su falta de humildad: “yo os sacaré / la soberbia y ~~hinchazón~~, / cuerpo vil y fanfarrón, / a azotes; así os tendré”; Florit explica así la sustitución del término tachado por *presunción*:

La rectificación realizada por la censura se debe a una cuestión semántica, “hinchazón” contiene un significado que apunta a la vanidad, la soberbia y engreimiento, procede de otro sustantivo, “hincha”, que aúna odio, encono y enemistad, por el contrario “presunción”, posee unos semas no tan negativos, ya que significa en este contexto “sospecha”. Es verosímil creer que la censura no vio con buenos ojos que una mujer que despuntaba cualidades de Santa pudiera decir que debía expulsar su “soberbia e hinchazón”, y dejaron una lectura que era más suave desde el punto de vista del significado. [2005: 634]

Los primeros folios de la tercera jornada, en los que la censura llevó a cabo todas las modificaciones anteriores, corresponden con un pasaje en que se refiere una serie de milagros; Florit explica la confusión que las diferentes instrucciones de los censores podían generar en los actores que representarían *La Santa Juana*:

Cabe decir que tanto el recto como el vuelto de este último folio [...] se encuentran cercenados verticalmente, afectando al pasaje completo del milagro. Se podría entender que estos trazos responden a la mano de algunos de los censores que la examinaron, puesto que es uno de los episodios que resultaron más controvertidos a los ojos de la censura civil o eclesiástica, y que, pese a las enmiendas de algún otro, considerara más acertado suprimir este fragmento. Podría ser también que la enmienda se diera tras la supresión, teoría por la que me inclino apoyándome en una nota que indica “dizese”. [ibíd.]

Interpreta Florit que esta última indicación corresponde al director de la compañía teatral (que la inserta en otras partes del manuscrito donde “no hay censura y sí atajo”):

Evidentemente un autor de comedias no iba a invalidar una decisión del censor, pero si se acepta que fue el segundo censor el que validó los versos con ligeros cambios, esto hizo que al autor de comedias se le diera vía libre para llevarlos al tablado, como el autor de comedias de encontró el texto tachado marcó “dicese” para que no se ignorara a la hora de su preparación para la representación. Otra hipótesis razonable sería la que nos llevaría a entender que el censor rectifica lo que se le presenta, luego un autor ataja la escena y un posterior examinador entiende que la escena no habría por qué suprimirla. En cualquier caso, creo que ese “dicese” procede de un autor de comedias, y que este cuadro de *La Santa Juana I* fue meticulosamente leído por la censura. [2005: 635]

Continúan en los siguientes folios del manuscrito autógrafo de la primera parte de la *Santa Juana* las intervenciones de la censura (por ejemplo, la supresión de varios versos de una conversación entre una abadesa y una maestra de novicias), pero el inventario presentado es suficiente, señala Florit, “para mostrar cómo operan los censores áureos a la hora de enfrentarse con una pieza hagiográfica”. Sus conclusiones revelan que había

un especial empeño por eliminar cualquier pasaje que trate o bien de burlarse de cargos eclesiásticos o bien de atribuirle a religiosos actitudes poco cristianas o, en fin, un sostenido propósito de impedir que se diga sobre el tablado cualquier cosa que vaya en contra de los principios básicos sobre los que se cimienta la fe católica.

Sin embargo, entiende Florit que los efectos de la censura no afectaban a la esencia de las obras, sino sólo a aspectos secundarios o poco relevantes, en la medida en que los dramaturgos conocían perfectamente los límites doctrinales, morales y religiosos en que debían moverse:

Bien es verdad que los comediógrafos barrocos sabían muy bien que los tiempos no estaban para jugar con ciertas cosas, de ahí que trataran de ajustarse estrictamente a lo permitido. La censura de la primera parte de *La Santa Juana* nos enseña con toda claridad estas ideas, pues los pasajes tachados no van más allá de unas cuestiones accidentales que en nada tiene que ver con las sustanciales. [ibíd.]

\*\*\*

Veamos ahora el resto de cuestiones tocantes a las otras dos partes de *La Santa Juana*. El manuscrito de la *Segunda Parte*, además de ser el único de la trilogía que no está escrito de mano de Tirso (sino de dos amanuenses anónimos que copiaban directa o indirectamente de un autógrafo perdido), no presenta fechas, notas de remisión a la censura ni aprobación o licencia alguna; tampoco el texto de la comedia presenta intervenciones achacables a la revisión censoria: “La letra del primero de estos amanuenses coincide con la letra del único folio no autógrafo interpolado en la *Primera parte*” [Zugasti, 2012: 38].

En cuanto a la *Tercera Parte*, esta última entrega de la trilogía (autógrafa y fechada en Toledo en 1614) sí presenta las correspondientes aprobaciones y licencias al final del códice, sobre las que Florit ha señalado:

También deberíamos tener presente que el motivo por el que no aparecen todas las remisiones y las consiguientes aprobaciones en las dispuestas al final de las tres comedias hagiográficas es el de la pérdida de folios y la alterada disposición de estos. En cualquier caso, lo que queda patente es que la comedia, representada individualmente o junto con las otras dos comedias de la trilogía, fue llevada a los tablados de un buen número de ciudades demostrando así el interés que la vida y milagros de Sor Juana tenían entre el público de entonces. [2001: 93]

Miguel Zugasti ha ampliado los detalles sobre estas cuestiones de las interpolaciones ajenas y las censuras: “Todos los folios son del puño y letra de Tirso, excepto los tres últimos que trasladan el final de la comedia [...] y dos folios cosidos al final del legajo y en los que constan varias licencias, aprobaciones o permisos de representación [...] tales permisos no se refieren a la *Tercera parte*, sino que son continuación de los que aparecen en la *Primera parte*, solo que por avatares del destino se han cosido y encuadernado por separado” [2012: 39].

Transcribimos estas notas de la censura, que, al igual que las del manuscrito de la *Primera Parte*, hasta hace poco tiempo no se recogían en los estudios sobre *La Santa Juana*, pese a que “testimonian su ajetreado deambular por distintas ciudades de España” y proporcionan una interesante información complementaria [Zugasti, 2012: 44]; se trata de un total de 16 documentos, 4 notas de remisión y doce licencias o aprobaciones registradas entre 1613 y 1617 a lo largo de un itinerario que incluye las ciudades de Madrid, Valladolid, Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga, Jaén y Cádiz:

Esta[s] comedia[s] de *La Santa Juana* he visto, y no hallo en ella[s] cosa contra nuestra santa fe católica ni buenas costumbres.  
Fecha en 14 de diciembre de 1613.  
Fray Bernardo de Brizuela.

Dase licencia para que se pueda[n] representar esta[s] comedia[s] conforme a la censura.  
En Madrid a 15 de diciembre de 1613. [rúbrica]

Represénte[n]se esta[s] comedia[s].  
En Valladolid a 3 febrero 1615. De *La Santa Juana*.  
Juan de Céspedes. [rúbrica]

Por comisión del señor don Juan Remírez de Contreras, provisor y vicario general en Córdoba y su obispado, ~~y no hallo en e~~ vi estas comedias de *La Santa Juana*, y no hallo en ellas cosa contra nuestra sancta fe católica, y me parece se les puede dar licencia para representarlas.

En Córdoba a 27 de enero de 1616 años.  
Licenciado Andrés de Bonilla, racionero.<sup>11</sup>

Estas comedias se pueden representar.  
En Granada 15 de abril de 1616.  
El doctor don Francisco Martínez de Rueda<sup>12</sup>. [rúbrica]

Puédense representar estas tres comedias de *La Santa Juana*.  
Málaga, 15 de julio 1616.  
Francisco de Soto.<sup>13</sup>

Dase licencia para que en esta ciudad de Málaga se pueda representar esta comedia.  
Don Fernando<sup>14</sup> de Mena.  
Por mandado de Su Merced Manuel de Ojeda, notario mayor.

Por la presente doy licencia para que se pueda representar la requisitoria de suso en esta ciudad de Jaén y su obispado sin por ello incurrir en pena alguna.  
Dado en Jaén a 30 de setiembre de 1616 años. [rúbrica]  
Ante mí, Gregorio Doncel.<sup>15</sup> [rúbrica]

El licenciado Alonso de Cetina, provisor y vicario general de esta ciudad y obispado de Cádiz, habiendo visto estas comedias las remitió al señor doctor Alonso Gámez de Mendoza, canónigo de la magistral desta santa iglesia para que las vea y dé su parecer.  
Dada en Cádiz a 26 de junio de 1617.  
Licenciado Martín Robles.<sup>16</sup> [rúbrica]

---

<sup>11</sup> Andrés Fernández de Bonilla, racionero de la catedral de Córdoba [Zugasti, 2012: 53].

<sup>12</sup> Francisco Martínez de Rueda, señala Miguel Zugasti, “fue canónigo de la catedral de Granada, así como rector de aquella Universidad durante varios años: 1613, 1619, 1621 y 1624. Otorgó bastantes aprobaciones de libros [...] Concedió numerosas licencias teatrales para representar en Granada: *Estefanía la desdichada* (1611), *El cardenal de Belén* (1613), *El caballero del Sacramento* (1614), *El cuerdo loco* y *Carlos V en Francia* (1615), *Quien más no puede* (1619), todas ellas comedias de Lope de Vega [...] En 1620 autorizó también la puesta en escena de *La esclava del cielo*, de Claramonte” [2012: 53]. Podemos añadir algunas otras censuras de Martínez de Rueda anteriores y posteriores a las reseñadas por Zugasti; por ejemplo, en 1603 aprobó *La imperial de Otón*, también de Lope, y todavía en 1625 daba licencia para *La loca del cielo*.

<sup>13</sup> “El jesuita Francisco de Soto (1570-1634) publicó varios sermones [...] así como otros libros relativos al sacramento de la confesión; fue autor asimismo de una *Loa para la Virgen de la Peña Sacra*” [Zugasti, 2012: 54]. Cabe añadir que lo fue también de la comedia *Vida y muerte de San Blas*, que tiene una interesante censura de 1658.

<sup>14</sup> O Hernando, como lee Zugasti [ibíd.].

<sup>15</sup> “Gregorio Doncel era notario mayor de la Audiencia Episcopal de Jaén; su nombre aparece en muchos documentos de la época” [ibíd.].

<sup>16</sup> “Hallamos a este mismo secretario Fernando Martín Robles firmando un año atrás, en concreto el día 21 de junio de 1616, y también por mandado de Alonso de Cetina, la licencia de impresión del *Pensil de príncipes* de Airolo Calar (Sevilla, Fernando Rey, 1617)” [ibíd.]

Bien se puede[n] representar estas com[edias].  
Cádiz, 27 de junio 1617.  
Doctor Alonso Gámez de Mendoza.<sup>17</sup> [rúbrica]

El licenciado Alonso de Cetina, provisor y vicario general de este obispado de Cádiz, etc., doy licencia para que en esta ciudad y su obispado se pueda representar esta comedia, sin que en ello le sea puesto impedimento.  
Dada en Cádiz, 28 días de junio de 1617.  
Licenciado Alonso de Cetina.<sup>18</sup> [rúbrica]

Cristóbal de Vega, [escribano público]<sup>19</sup>. [rúbrica]

El texto de la *Tercera Parte de La Santa Juana* (cuyas jornadas van firmadas y rubricadas “por fray Gabriel Téllez”, en Toledo, con fechas 6, 12 y 24 de agosto de 1614, respectivamente) presenta un número sensiblemente mayor de injerencias de todo tipo (enjaulados, tachaduras, advertencias marginales –“dícese”, “no se dice”, “quítase”–, añadidos y correcciones), sin que pueda asegurarse su procedencia.

Hay incluso algunas ostensibles modificaciones de pasajes de cierta extensión, tachados concienzudamente hasta hacerlos ilegibles. Aunque esta tercera parte no ha sido sometida todavía a un examen tan concienzudo como el llevado a cabo por Florit para el caso de la primera, es posible que pudiera haber sufrido también revisión de la censura. Y no cabe descartar que la censura de esta *Tercera parte de La santa Juana* guarde alguna relación con el extraño hecho de que esta última entrega de la trilogía no figure en la *Quinta parte de comedias* de Tirso, tomo incompleto con tan solo 11 obras, aunque Miguel Zugasti disiente de esa hipótesis y cree que sencillamente el dramaturgo no pudo recuperar el autógrafo, en poder de alguna compañía de cómicos:

Se han esgrimido muchas hipótesis sobre presiones de la censura que lo habrían impedido. Yo no lo veo así: la *Tercera parte* es la única que se adaptó desde su génesis a la biografía enmendada por Daza, con lo cual por ese lado no había problemas. [2012: 42]

\*\*\*

En su conjunto, las versiones manuscritas de las partes 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> resultan bastante diferentes de sus correspondientes versiones impresas en 1636: “No hay duda de que estamos ante dos versiones distintas de la misma materia dramática,

---

<sup>17</sup> “Otra aprobación del mismo Gámez de Mendoza se localiza en el *Sermón del misterio de la limpiísima concepción de la Virgen María*, de Jerónimo de Ormaechea (1617); publicó también un soneto en los preliminares del citado *Pensil de príncipes* de Airolo Calar (1617)” [ibíd.: 55].

<sup>18</sup> “En 1616 Alonso de Cetina concedió la licencia de impresión del *Pensil de príncipes* de Airolo Calar, donde ya hemos visto que aparecen también los nombres de Martín Robles y Gámez de Mendoza” [ibíd.].

<sup>19</sup> Así en la lectura de Zugasti, aunque no nos parece del todo clara.

y que las versiones impresas son más largas que las manuscritas”, lo cual tiene “su razón última de ser en las dos versiones de la biografía de Sor Juana que tuvo que acometer Daza (1610 y 1613)” [Zugasti, 2012: 39-40]. Al parecer, las versiones impresas se basan en la biografía prohibida en 1610, mientras que las versiones manuscritas reflejan la que fue aprobada en 1613 tras las presiones ejercidas por el Santo Oficio y “los graves problemas que hubo de sortear Daza con la censura inquisitorial (sobre todo con Francisco de Sosa)”:

No hay duda de que en esos años del siglo XVII la figura de la santa Juana estuvo en candelería, y si fray Antonio Daza se vio instado a corregir y enmendar su biografía, cabe deducir que lo mismo le pasó a Tirso con la primera redacción de su díptico [...] Tirso no tuvo más remedio que corregir sus textos y adecuarse él también a las indicaciones de la censura eclesiástica. [ibíd.]

Parece incluso que “Tirso y Daza se conocieron, participando ambos del fervor por Sor Juana de la Cruz. No sería extraño que Tirso tuviese conocimiento de los cambios que la Inquisición impuso a Daza antes incluso de que éste los publicara en mayo de 1613” [ibíd.: 41].

Otra hipótesis interesante en relación con la misteriosa censura de *La Santa Juana* es el hecho, comentado arriba en nota, de que no conste que el dramaturgo Alonso Remón, fraile mercedario a quien se le encomendó la lectura de la obra, diera su aprobación. La nota de remisión a él y al censor civil, Tomás Gracián Dantisco, está fechada a 8 de agosto de 1613, pero parece que ninguno de los dos acometió la tarea (lo cual resulta ya de por sí bastante extraño) y hubo que insistirles, llegando por fin la censura el 2 de diciembre, pero solo la de uno de ellos; volvemos a hacer uso de la clarificadora relación de los hechos desgranada por Miguel Zugasti:

Pasaron tres meses y medio de largo silencio y no hubo respuesta alguna, por lo que fue menester reactivar la orden y lanzar una segunda llamada a fines de noviembre. Ahora sí que llega una pronta respuesta de Gracián Dantisco, censor profesional que da su visto bueno [...] pero solo en su ámbito de competencia, el seglar, «remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos». Quedaba, pues, un flanco abierto, y fray Alonso Remón seguía sin dar señales de vida, de ahí que fuera preciso pedir una tercera opinión, la del agustino fray Bernardo de Brizuela. [Zugasti, 2012: 57]

Habría que preguntarse por las razones que explican la ausencia de la nota correspondiente de Alonso Remón, quien ese mismo mes de diciembre de 1613 estaba activo como censor, extendiendo la licencia de representación de *La discordia en los casados\**, de Lope de Vega (sobre cuyo autógrafo, por cierto, censuró algunos pasajes). Zugasti recuerda la opinión al respecto de doña Blanca de los Ríos, en el sentido de que era probable que Remón no autorizara el estreno y

justificase su decisión en la nota al margen del f. 1r, que después fue concienzudamente tachada:

La hipótesis es sugerente, aunque dicha nota carece de firma y resulta difícil llegar a corroborarla; de hecho, Greer piensa que la censura no es del Padre Remón (1991, p. 93, n. 41). En todo caso esta nota y otras similares [...], junto a sus enérgicas tachaduras, no prohíben la representación, sino que indican cambios puntuales a realizar. [Zugasti, 2012: 57-58]

Zugasti recuerda someramente esos cambios (que ya hemos visto a través del concienzudo análisis de Florit) pero se detiene en uno cuya explicación nos parece llamativa; se refiere a los versos siguientes, tachados pero todavía legibles:

Estos dos versos se mandan borrar y que no se representen.

~~que en tu misma boca y lengua~~  
~~habla su querer divino.~~ [f. 39v]

En su opinión, “la tachadura está en relación directa con una objeción puesta por el Santo Oficio a las hagiografías de Sor Juana de la Cruz, en el sentido de que el Espíritu Santo hablaría por su boca”. Pero no se pronuncia en relación con “la difícil cuestión de cuándo fueron tachadas esas notas censorias” (recordemos que hay otros varios pasajes del mismo tipo) y cree, en todo caso, que “una vez solventados estos cambios o retoques puntuales, la comedia podía subirse a las tablas con entera normalidad” [Zugasti, 2012: 58]. Parece, en efecto, que en junio de 1614 se dio en Madrid alguna representación ante los reyes:

Al otro día [tras la noche de San Juan] volviéronse a la huerta [del duque de Lerma] para ver la comedia de *La santa Juana*, que es cierta monja de ejemplar vida que hubo en un monasterio que llaman de la Cruz.

“La mención de los reyes no es baladí”, recalca Zugasti, puesto que “Felipe III en persona visitaba ese mismo año de 1614 el monasterio de Cubas de la Sagra para asistir a la exhumación de los restos de Sor Juana; en el manuscrito de la *Tercera parte*, fol. 114v, una mano ajena a Tirso escribió la siguiente nota: «Por mandado del rey nuestro señor». No hay duda del interés que suscitaba el personaje de la santa Juana, y desde luego Tirso de Molina no estuvo ajeno a ello” [ibíd.: 62]. Cabe recordar que en 1614 el dramaturgo se encontraba desterrado en Aragón, a causa tal vez de sus sátiras contra la nobleza.