



## Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de *La santa Juana* (1613), de Tirso de Molina

Miguel Zugasti\*

Margaret Rich Greer\*\*

Recibido: 8 de julio de 2018 / Aceptado: 19 de noviembre de 2018

**Resumen:** Examen de las marcas de censura que aparecen en la primera parte de la trilogía de *La santa Juana* (1613), comedia que se conserva en un manuscrito autógrafo de Tirso de Molina. Destacan nueve pasajes donde esas censuras fueron tachadas con tal energía que hasta la fecha ha sido imposible leer lo que estaba escrito debajo. Con los avances de la técnica fotográfica y el uso de rayos infrarrojos, el artículo ofrece por primera vez una lectura cabal de los pasajes tachados. Se interpreta que Tirso asumió las notas del censor y aceptó sin problemas que se cercenaran algunos versos de su texto, el cual lo estrenó la compañía de Baltasar Pinedo. En una fase posterior (1614), otro autor de comedias, Pedro Llorente, manda recuperar los versos eliminados y hace caso omiso a las notas de censura. Pedro Llorente es un firme candidato a ser el responsable de las enérgicas tachaduras que ocultaron el parecer del censor.

**Palabras clave:** Tirso de Molina, censura teatral, censor censurado, cadena: dramaturgo–censor–autor de comedias

## Unveiling the censor: theatrical censures in the autograph first part of *La santa Juana* (1613), by Tirso de Molina

**Abstract:** Analysis of the evidence of censorship that appear in the first part of the trilogy of *La santa Juana* (1613), a *comedia* that is preserved in an autograph manuscript of Tirso de Molina. Nine passages stand out in which these censures have been crossed out so vigorously that until now it has been impossible to read what was written beneath. With advances in photographic technology and the use of infrared light, this article offers the first complete reading of the crossed-out passages. It is assumed that Tirso accepted the censor's notes with no problem along with the excision of certain verses of his text, first performed by the company of Baltasar Pinedo. In a later phase (1614), another *autor de comedias*, Pedro Llorente, ordered restoration of the excised verses, ignoring the censor's notes. Pedro Llorente is a solid candidate as the one responsible for the vigorous crossing-out that hid the censor's opinion.

**Keywords:** Tirso de Molina, Theatrical censorship, Censored censor, Chain: dramatist–censor–theatre company owner

**Cómo citar:** Zugasti, M., Greer, M. R. (2019). Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de *La santa Juana* (1613), de Tirso de Molina, 1, 27-66

\* Universidad de Navarra-TriviUN

\*\* Duke University

## 1. Introducción

El presente artículo es un paso más en el camino emprendido años atrás por Greer [1991] y Zugasti [2011, 2012 y 2013], en orden a leer y entender mejor el complejo entramado que suponen los manuscritos autógrafos donde Tirso de Molina dramatiza la vida de Juana Vázquez Gutiérrez, más conocida como “Santa Juana de la Cruz”. Aunando nuestros intereses y esfuerzos, culminamos aquí una investigación emprendida por Greer y Kurtz en 1991, cuyos resultados ofrecemos ahora a la comunidad científica por primera vez. Es bien conocido que fray Gabriel Téllez dedicó una larga trilogía dramática a la famosa santa Juana de la Cruz, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura Res. 249. Las partes *Primera* y *Tercera* son mayormente autógrafas y están fechadas y firmadas por Tirso en 1613 y 1614. Por el contrario, la *Segunda* parte es de mano ajena, copia de una compañía de actores donde no constan ni firma ni fecha. Este valioso legajo tuvo una azarosa vida antes y después de subir a los escenarios, y sobre él quedan huellas de la intervención de muchas manos: obvia decir que la más importante es la del dramaturgo, pero también están las marcas de un primer censor, las del ‘autor’ de una compañía de cómicos, e incluso las de un segundo corrector que enmienda la plana al censor inicial.

Nuestro objetivo aquí se ciñe al examen del manuscrito que contiene la primera parte de *La santa Juana*, y más en concreto a nueve pasajes del mismo donde un censor tachó bastantes versos del original tirsiano y anotó al margen ciertos comentarios explicativos de su proceder. Cuatro de estos pasajes tuvieron posterior respuesta de Tirso, quien acata lo dictaminado por la censura y así se lo hace ver, según interpretamos, al autor de comedias, Baltasar Pinedo. En un momento posterior, otra mano emborronó estos nueve comentarios marginales y escribió al lado varios “Dícese” (o sea, ‘díganse en las tablas los versos eliminados’) que evidencian un parecer diametralmente opuesto al del primer censor. Asistimos, pues, al insólito caso de un censor censurado. Los nueve comentarios fueron tachados con tal meticulosidad y energía que hasta la fecha ha resultado imposible saber qué decían. Sin embargo, los avances en la técnica fotográfica y en el escaneado de imágenes, puestos al servicio de la filología y la paleografía, arrojan nueva luz sobre el particular y nos han permitido transcribir y leer a cabalidad el contenido de estos nueve comentarios. Aquí radica el principal aporte de nuestro artículo, si bien antes de entrar en materia creemos necesario poner al lector en contexto y explicar cómo se justifica un giro tan inusual como audaz (censurar al censor), para lo cual reutilizamos algunos asertos previamente publicados por Zugasti [2012 y 2013].

## 2. Sor Juana de la Cruz (1481-1534)

Corrían los años de 1613-1614 cuando Tirso de Molina, radicado entonces en el convento de la Orden de la Merced de Toledo, escribe en clave hagiográfica tres comedias en torno a la vida y milagros de Sor Juana de la Cruz, cuya fama de santidad se divulgó por España antes incluso de su fallecimiento. Juana Vázquez Gutiérrez nació en la localidad toledana de Azaña (hoy Numancia de la Sagra), el 3 de mayo de 1481. Cerca de allí está el lugar de Cubas, donde existía un beaterio regentado por una comunidad de monjas o beatas pertenecientes a la Tercera Orden de la Peni-

tencia de San Francisco. El edificio se erigió en Cubas de la Sagra hacia 1464 para señalar el lugar exacto donde –según la tradición local– la Virgen María se apareció a una joven pastorcilla llamada Inés Martínez y dejó clavada una cruz de madera en el suelo [Calvo Moralejo 1974; Christian 1981: 57-87]. Hasta su puerta llegó el 3 de mayo de 1496 una muchacha llamada Juana Vázquez Gutiérrez en busca de protección y amparo. Era el día de su decimoquinto cumpleaños y estaba huyendo de un matrimonio no deseado que le había concertado su padre con Francisco Loarte, un rico hidalgo de Illescas. El lance tiene un toque teatral o novelesco, pues escapó de su casa vestida con traje de hombre. El padre instó a su hija a volver al hogar familiar, pero ante la firme determinación de Juana de permanecer con las monjas le dio su consentimiento.

Justo un año después, el 3 de mayo de 1497, concluido su noviciado con éxito, la joven hizo solemne profesión religiosa con el nombre de Sor Juana de la Cruz. Apenas transcurrieron 9 o 10 años cuando ya tenía experiencias místicas como elevaciones, raptos, visiones, estigmas, desposorio con el Niño Jesús, etc. También se manifestó en ella el carisma de la predicación; hacia 1508 empieza a predicar y sus textos se trasladan a un libro intitulado *Conorte* (o *Conhorte*, con el sentido de ‘conortar, confortar’) que reúne 72 sermones<sup>1</sup>. Se le manifiesta el don de lenguas y puede hablar en árabe y vascuence. En 1510 el cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas, cargo que fue ratificado por Roma con su correspondiente bula papal. Un siglo después, una religiosa del convento depuso el siguiente testimonio, recordando lo que le había contado su madre:

Hablaba y predicaba como muerta, que predicaba con mucha teología y cosas de la Sagrada Escritura, y todos juntamente afirmaban el gran concurso de toda suerte de gentes que venían a oírla, que en particular había venido el emperador Carlos v, y el cardenal fray Francisco Jiménez de Cisneros, y el Gran Capitán y otras muchas personas, quedando todos muy maravillados de lo que oían<sup>2</sup>.

La fama de santidad y el don de la profecía la acompañaron el resto de sus días, pero quizás el episodio más divulgado fue el de las cuentas del rosario bendecidas por Dios Padre. Hacia 1523, las monjas del convento, viendo cuánto privaba Sor Juana con Dios en sus arrobos, le pidieron que utilizara la mediación de su ángel de la guarda (llamado Laurel Áureo) para llevar unas cuentas del rosario ante la presencia de Dios y que las bendijera. Así se hizo y, al volver las cuentas a la tierra, poseían tan singulares virtudes, gracias y prerrogativas que se convirtieron en objetos muy codiciados. Sor Juana de la Cruz murió el 3 de mayo de 1534 y su fama de santidad fue en franco aumento a lo largo del siglo XVI y buena parte del XVII (solo a finales de esta centuria se detecta un cierto declive). El pueblo la proclamó santa y le rindió culto, pero el Concilio de Trento, al no haberse dado todavía los cien años de “culto inmemorial”, no ratificó su

<sup>1</sup> El libro ha estado inédito durante siglos, hasta la reciente edición de García de Andrés, *Conhorte*, 1999, 2 vols. El manuscrito original se custodia en la Real Biblioteca del Escorial, signatura J-II-18; consta de 454 folios y está fechado en Cubas de la Sagra en 1509. Hay otra copia manuscrita, muy deteriorada y mutilada, en el Archivo Secreto Vaticano, Congregazione Riti, Ms. 3074. Previa a esta publicación de García de Andrés, unos pocos sermones del *Conorte* fueron editados y estudiados por R. E. Surtz en *El libro del conorte* y en *La guitarra de Dios*, con edición original en inglés de 1990 y traducción al castellano de Belén Atienza, 1997.

<sup>2</sup> Proceso de canonización de Sor Juana (Toledo, 1615), declaración de doña Rafaela de Castilla, testigo núm. 8. Citado por Triviño Monrabal, *Mujer, predicadora y párroco* 99.

santidad, con lo cual había que empezar un proceso ordinario de canonización. Por dos veces se abrió proceso y otras tantas se paralizó, siempre por cuestiones derivadas de sus escritos. En la actualidad se ha relanzado el proceso por tercera vez.

### 3. Hagiografías de Sor Juana de la Cruz

Conforme avanza el s. XVI empiezan a aparecer las primeras semblanzas de Sor Juana de la Cruz en cronistas de la orden franciscana y en repertorios de santos: Francisco Gonzaga le dedica un breve comentario en la tercera parte de su crónica de la Orden, escrita en latín en 1587: *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae*<sup>3</sup>; al año siguiente Alonso de Villegas le concede un espacio en su célebre *Flos Sanctorum. Tercera parte* (1588)<sup>4</sup>; y Juan de Marieta hará lo propio en la *Tercera parte de la historia eclesiástica de España* (1596)<sup>5</sup>. El prestigio de la monja saltó las fronteras de España y se localizan noticias suyas en libros de Italia y Francia: Barezzo Barezzi, *Delle Croniche dell'ordine de Frati Minori, Istituto dal Serafico P. S. Francesco. Parte quarta nuovamente datta in luce, et divisa in dieci Libri* (Venecia, Barezzi, 1608), crónica que un año después traducirá al francés el Padre Blancone: *Quatrième partie des chroniques des Frères Mineurs* (París, Veuve G. Chaudiere, 1609)<sup>6</sup>.

Junto a estos pequeños esbozos de la vida de nuestra monja, la hagiografía más prolija la saca a luz el P. Antonio Daza casi de inmediato: *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz* (Madrid, Luis Sánchez, 1610). En el prólogo confiesa que una de sus fuentes fue el manuscrito titulado *Comienza la vida y fin de la bienaventurada virgen Sancta Juana de la Cruz*, escrito por Sor María Evangelista, discípula de la santa en su mismo convento. El éxito de Antonio Daza queda fuera de toda duda, pues al año siguiente el libro se reedita dos veces: Valladolid, por Juan Godínez de Millis (1611), y Zaragoza, por Lucas Sánchez (1611). Todo apunta a que el P. Daza escribe sobre santa Juana con el ánimo de promover su causa de canonización, tal y como declara en la dedicatoria a Margarita de Austria, esposa de Felipe III:

Ofrezco a vuestra majestad esta estampa de su milagrosa vida, con mucha confianza que pasando vuestra majestad los ojos por ella quedará tan aficionada a la santa que no solo será parte, sino el todo para su canonización.

Las cosas, en un primer momento, siguieron el itinerario marcado, y en 1615 arranca en Toledo el proceso diocesano para su canonización, en el cual intervinieron 41 tes-

<sup>3</sup> Francisco Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observantiae institutione, forma administrationis ac legibus admirabilique eius propagatione [...]. In quatuor parte divisum*, 1587, “Tertia pars”, “Provincia Castellae”, 646. En las páginas 644-646 se refiere más por extenso a “De monasterio Tertiariarum S. Mariae de Cruce”.

<sup>4</sup> Alonso de Villegas Selvago, *Flos sanctorum. Tercera parte*, 1588, vida núm. 206, fol. 75v, con una “Adición” en el fol. 79.

<sup>5</sup> Juan de Marieta, *Tercera parte de la historia eclesiástica de España*, 1596, libro XIX, cap. XX: “De Santa Juana de la Cruz, monja de la Orden de San Francisco”, fol. 85r.

<sup>6</sup> Barezzo Barezzi, *Quatrième partie des chroniques des Frères Mineurs*, 1609, libro II, caps. XXVIII-XXXVI, 159 y ss. Más información sobre ecos de Sor Juana en hagiografías de la época se hallará en Ibáñez [2008] y Zugasti [2011].

tigos, respondiendo todos ellos bajo juramento a un cuestionario de 24 preguntas. Poco después se abrió en Roma el proceso apostólico (1621)<sup>7</sup>; luego sobrevino la declaración de la heroicidad de sus virtudes (1630) y por último el proceso de incorrupción de su cuerpo (1664) y el proceso non culto celebrado en Toledo (1665). Sin embargo, toda esta trayectoria estuvo salpicada de polémicas y dudas sobre la veracidad de ciertos detalles biográficos, así como de la ortodoxia de algunos pasajes de sus sermones (el *Conorte*), puestos bajo sospecha por inquisidores de los siglos XVI y XVII [Zugasti 2011: 346-348]. En 1732 se interrumpe el proceso, el cual fue reabierto a finales del siglo XX (1986), siguiendo su lento camino en las décadas iniciales del s. XXI. 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 (por aquel entonces arzobispo de Toledo, diócesis a la que pertenecía el monasterio de Cubas de la Sagra), quien mandó retirar el libro de 1610 (*Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz*) y enmendarlo “en las cosas que había parecido inconveniente anduviesen en lengua vulgar”<sup>8</sup>. En el mismo año de 1613 otro franciscano, fray Juan Carrillo, abunda en el tema:

Se mandaron recoger todos los dichos libros por la Santa Inquisición. No porque se dudase de la santidad del sujeto, sino por ser cosas tan extraordinarias y raras las que en él se decían —especialmente en materia de revelaciones y éxtasis—, que pareció convenía que se notificasen y declarasen algo más para quitar escrúpulos y algunos inconvenientes que pudieran haber para los ignorantes<sup>9</sup>.

Hasta el propio Felipe III tomó cartas en el asunto y —en palabras de Daza— tuvo a bien “mandar que, revisto este libro por personas de toda satisfacción, torne a salir a luz, con lo cual sale muy honrado y seguro de toda emulación”<sup>10</sup>. La conexión del rey con el tema no es casual ni baladí: en 1614 Felipe III fue a Cubas de la Sagra a visitar los restos de la santa Juana [Paterson 1991: 57], y por si esto fuera poco hay noticias de que presencié dos representaciones teatrales en Madrid sobre nuestra monja: una de ellas se ejecutó en el palacio-convento de las Descalzas Reales, el 8 de febrero de 1614, dato recién exhumado por García García [2016: 415 y 434]: “A ocho de febrero fue su majestad a las Descalzas y oír la comedia de *Santa Joana*”<sup>11</sup>; la otra tuvo lugar el 25 de junio de ese mismo año en la madrileña huerta del duque de Lerma: “La noche de San Juan los reyes gustaron mucho de la gente que salía al prado de San Jerónimo [...]. Al otro día volviéronse a la huerta [del

<sup>7</sup> En las *Noticias de Madrid* (1621-1627), editadas por Á. González Palencia, se dice que el 8 de agosto de 1622 se publicó la bula “para hacer la información plenaria de la beatificación de Santa Juana de la Cruz, religiosa Francisca de Santa Clara. Salió la procesión de San Francisco, con todos los Terceros y frailes Franciscos, y los descalzos y cautivos, en número de más de trescientos. Llevó la Bula el Obispo de Chile. Fueron a las Descalzas Reales con gran concurso de gente” (31).

<sup>8</sup> Antonio Daza, *Historia, vida y milagros*, Madrid, 1613, “Licencia del ilustrísimo señor cardenal de Toledo, inquisidor general”, fol. 32v, con fecha del 11 de enero de 1613.

<sup>9</sup> Juan Carrillo, *Segunda parte. Historia de los santos y personas en virtud y santidad illustres, de la Tercera Orden del glorioso Padre San Francisco*, 1613, 260.

<sup>10</sup> Antonio Daza, *Historia, vida y milagros*, Madrid, 1613, “A la católica majestad del rey don Felipe tercero nuestro señor”, fol. ¶6v.

<sup>11</sup> Dato procedente del Archivo General de Palacio, Administración General, Oficios de la Casa Real, Furriera, leg. 896.

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, a cuatro leguas de aquí”<sup>12</sup>. Aunque no consta el nombre del dramaturgo en ninguno de los dos casos, el contexto sugiere que se trata de una obra escrita por Tirso de Molina (remitimos a las conclusiones).

En medio de este clima, y volviendo a las presiones ejercidas por el Santo Oficio, el resultado es que fray Antonio Daza redacta una nueva versión corregida y enmendada de su hagiografía: el “impresor del rey” Luis Sánchez, el mismo que en 1610 había emitido la *editio princeps*, tirará en Madrid sendas ediciones corregidas en 1613 y 1614; paralelamente, Luis Manescal sacará el libro otras dos veces en Lérida, en los años 1613 y 1617. Los cambios son fácilmente apreciables desde las portadas, pues la que en 1610 se intitulaba “santa Juana de la Cruz”, a partir de 1613 pasa a ser “Sor Juana de la Cruz”; y si al principio se decía escuetamente que la biografía había sido “compuesta por F. Antonio Daza”, luego se añade esto: “compuesta y de nuevo corregida y emendada por fray Antonio Daza”. Además, la edición de 1610 estaba dirigida “a la reina de España, Margarita de Austria”, y las de 1613 y posteriores se encaminan hacia “la católica majestad del rey don Felipe III”. Como se ha demostrado en otra parte [Zugasti 2013], Tirso de Molina no fue ajeno a este vaivén en las hagiografías dazianas. En los años que Antonio Daza publica sus dos versiones de la *Historia, vida y milagros* de la monja de la Sagra (1610 y 1613), fray Gabriel Téllez reside en el convento mercedario de Toledo y vive un momento dulce de productividad: vende tres comedias al autor Juan Acacio Bernal (1612), escribe otra de auténtico sabor local como es *La villana de la Sagra*, estrena en el Corpus toledano de 1615 el auto sacramental de *Los hermanos parecidos*, y casi de inmediato hace lo propio con su famosa comedia *Don Gil de las calzas verdes*, etc.

Durante estos intensos años vividos en la vieja ciudad imperial no hay duda alguna de que Tirso conoció de primera mano el proceso de canonización de Sor Juana de la Cruz que se estaba promoviendo desde Toledo y decidió colaborar en la causa, ya sea por iniciativa propia o por algún encargo *ad hoc* [Florit Durán 2005: 622]. Es así que compuso dos comedias (todavía no una trilogía) sobre la monja de la Sagra exaltando su vida y milagros. La fuente indudable de ambas obras será la biografía de fray Antonio Daza<sup>13</sup>: sabemos que la edición príncipe estaba en la calle a fines de 1610 y que se reeditó dos veces en 1611, de modo que los años de 1611-1612 aparecen como los más adecuados para que Tirso de Molina redactara su biología.

Del estado actual de los textos conservados podemos inferir que los hechos se desarrollaron según la siguiente secuencia:

- **FASE 1.** A partir de la hagiografía de Daza, 1610, fray Gabriel Téllez compuso las dos partes de *La santa Juana*, tarea que habría realizado hacia 1611-1612. No se conservan los manuscritos originales, pero ellos son la base ineludible de las dos piezas que nuestro mercedario publicó un cuarto

<sup>12</sup> Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, 1857, 557-558. El texto escribe “comedia de la señora Juana”, donde “señora” es errata por “santa”, con probable confusión entre las abreviaturas “Sra.” y “Sta.”. Cotarelo y Mori fue quien aportó este dato en su “Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina” [1907: XXXVI].

<sup>13</sup> Así lo viene apuntando la crítica de manera bastante uniforme: ver Cotarelo y Mori [1907: XXXVI]; Penedo Rey [1953]; Maurel [1971: 67-94].

de siglo después, insertas en la *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, mercader de libros, 1636). Es la última colectánea de su teatro que hizo Tirso en vida, y tiene la singularidad de que tan solo agrupa once comedias en vez de la habitual docena. En décimo y undécimo lugar van las partes *Primera* y *Segunda* de la santa Juana. No se imprimió la *Tercera* y última entrega de su trilogía sorjuanina.

- **FASE 2.** A partir de la nueva versión corregida de la *Historia, vida y milagros* de fray Antonio Daza, 1613, Tirso no tuvo más remedio que corregir él también sus textos y acatar las indicaciones de la censura eclesiástica. En efecto, el autógrafo conservado de la *Primera parte* revisa de modo sistemático la primigenia redacción perdida, recorta pasajes enteros y el resto los adapta a la versión enmendada que Daza publicó en 1613. En el marco de esta precisa línea de adecuación a la fuente expurgada de errores es como hay que entender la nota que Tirso añade al final de la comedia (fol. 45r), donde se somete sin ambages al criterio de la Iglesia: “En Toledo, a 30 de mayo de 1613. / Omnia subijun[c]tur S[anc]tae Romanae E[c]cl[essi]ae et / sensurae omnium eius filliorum qui / cum charit[at]e et sufficientia illa / correxerint. / Fr. Gabriel Téllez [firma y rúbrica]”.

En esta fase sí se conservan los manuscritos, pero ya no hay solo dos comedias, sino tres, con lo que damos un salto cualitativo desde la bilogía hasta la trilogía. La *Primera parte* lleva fecha de mayo de 1613 y la *Tercera* de agosto de 1614; ambas son autógrafas casi en su totalidad, aunque están parcialmente mutiladas y faltan algunos folios. La *Segunda parte* es de mano ajena a Tirso (copia de una compañía de cómicos) y carece de fecha, si bien parece lógico pensar que se escribió en el lapso que va de mayo de 1613 a agosto de 1614. El cotejo de las partes *Primera* y *Segunda* manuscritas (recuérdese: una autógrafa de 1613 y la otra copia de compañía) con las partes *Primera* y *Segunda* impresas en 1636 arroja resultados significativos: no hay duda de que estamos ante dos versiones distintas de la misma materia dramática, y que las versiones impresas son más largas que las manuscritas; la *Primera parte* de 1636 ronda los 3800 versos, frente a los poco más de 3000 del autógrafo; tal distancia se mitiga en la *Segunda parte*, pues el impreso contiene unos 2700 versos, frente a unos 2500 del manuscrito. Un análisis filológico y semántico de las diferencias más relevantes se hallará en Wade [1934, 1936], Greer [1991] y Zugasti [2013], adonde remitimos, pues carecemos aquí de espacio para repetir lo ya dicho.

#### 4. Los manuscritos tirsianos de la Biblioteca Nacional de España

Los tres manuscritos tirsianos que afloran en la fase 2 se conservan juntos en un legajo de la Biblioteca Nacional de España con signatura Res. 249. Son en total 153 hojas, algunas un poco deterioradas, con una medida aproximada de 23 x 16 cms. En origen los folios del manuscrito se numeraron de forma individual, de manera que cada acto va por separado, con foliación independiente; en aras de la claridad, nosotros hacemos caso omiso de esta numeración original y nos atenemos a la que se ha hecho modernamente en la BNE, a lápiz, integrando la trilogía en un todo correlativo, que discurre

desde el fol. 1 hasta el 153. Las tres comedias fueron cosidas y encuadernadas juntas en pergamino en el siglo XVII, cuando todavía andaban en manos de los cómicos. Siglos después el manuscrito llegó a la BNE procedente de la Biblioteca del duque de Osuna, y al pergamino inicial el prestigioso encuadernador Grimaud le superpuso una encuadernación en piel con hierros dorados, en mosaico. He aquí una breve descripción del códice de la BNE según se conserva en la actualidad:

- La *Primera parte* autógrafa está fechada y firmada por fray Gabriel Téllez en su folio inicial en Toledo a 20 de mayo de 1613, y otro tanto ocurre en el folio final también en Toledo, a 30 de mayo de 1613. En el vuelto de este último folio (45v) constan un total de cinco remisiones y aprobaciones de censores autorizando su representación: las cuatro primeras son madrileñas y del citado año de 1613, y se mueven entre el 8 de agosto, el 23 de noviembre, el 2 de diciembre y el 1 de diciembre; la quinta y última es sevillana, fechada el 22 de [roto] de 1615. Todo el texto es del puño y letra de Tirso, excepto el penúltimo folio, que es de otra mano (el ‘autor’ o, quizás, el ‘apuntador’ de una compañía de actores) y que copia veinte versos con el ánimo de cercenar o abreviar el final de la comedia originalmente escrito por el dramaturgo. Asimismo, se han perdido varios folios del autógrafa: la escena de cierre del segundo acto –las bodas místicas entre Santa Juana y el Niño Jesús– queda trunca; en el acto tercero falta un folio: el 11 en la numeración original, ubicado entre los actuales fols. 40-41.
- A continuación viene encuadernado el manuscrito de la *Segunda parte*, que ni está fechado ni contiene licencias de representación. Tampoco es de la mano del mercedario, sino traslado en el que intervienen dos amanuenses anónimos. La letra del primero de estos amanuenses coincide con la letra del único folio no autógrafa interpolado en la *Primera parte*. Por fuerza, la copia de esta segunda comedia ha de derivar, directa o indirectamente, del autógrafa tirsiano hoy perdido.
- La *Tercera parte* autógrafa vuelve a estar fechada y firmada por Téllez hasta en cuatro ocasiones, siempre en Toledo y durante el mes de agosto de 1614: en concreto los días 6 (inicio del primer acto), 12 (inicio del segundo acto), otra vez más el día 12 (final del segundo acto) y por último el día 24 (inicio del tercer acto). Todos los folios son del puño y letra de Tirso, excepto los cuatro últimos que trasladan el final de la comedia, donde aparecen otras manos: una escribe el fol. 146v, otra los fols. 147-148, y otra más traslada el fol. 149. Por último, aún quedan otros dos folios del manuscrito (150-151) donde tampoco está la letra de Tirso, ni siquiera verso alguno de la comedia: son dos folios cosidos al final del legajo y en los que constan varias licencias, aprobaciones o permisos de representación. Las dos primeras se emitieron en Madrid el 14 y 15 de diciembre de 1613; les sigue otra en Valladolid del 3 de febrero de 1615; otra en Córdoba el 27 de enero de 1616; otra en Granada el 15 de abril de 1616; otra en Málaga el 15 de julio de 1616; otra en Jaén el 30 de septiembre de 1616; y por fin tres más en Cádiz el 26, 27 y 28 de junio de 1617. Conviene advertir que estos 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 cosieron y encuadernaron por separado [Zugasti 2012: 49-59].



## 5. El manuscrito autógrafo de *La santa Juana*, primera parte (1613)

Desde el primer vistazo que echamos al manuscrito se evidencia que este aparece trufado de enmiendas, tachaduras, llaves, avisos al margen con un “Dícese” que anula lo tachado anteriormente, llamadas al lector..., asunto del cual se viene ocupando la crítica con tesón [Greer 1991; Ibáñez 2008; Florit Durán 2005 y 2010; Zugasti 2011, 2012 y 2013]. Algunas de estas enmiendas y tachaduras las hizo el propio Tirso de Molina durante el proceso de copia: recuérdese que este manuscrito de 1613 procede de otro suyo anterior –el texto perdido de la fase 1– que vuelve a trasladar; pero es un traslado en el que modifica unas cosas y elimina otras, lo cual le induce a cometer algún fallo de copia que se apresura a rectificar. Señalamos un par de ejemplos de errores de *transmutatio* o alteración del orden en la transcripción de los versos. En el fol. 3r, a propósito del padre de la santa, el rústico Gil comenta que

aquí en Hazaña,  
nueso pueblo, es tan amado  
desde el poderoso al chico,  
que con ser hombre tan rico,  
de ninguno es invidiado.

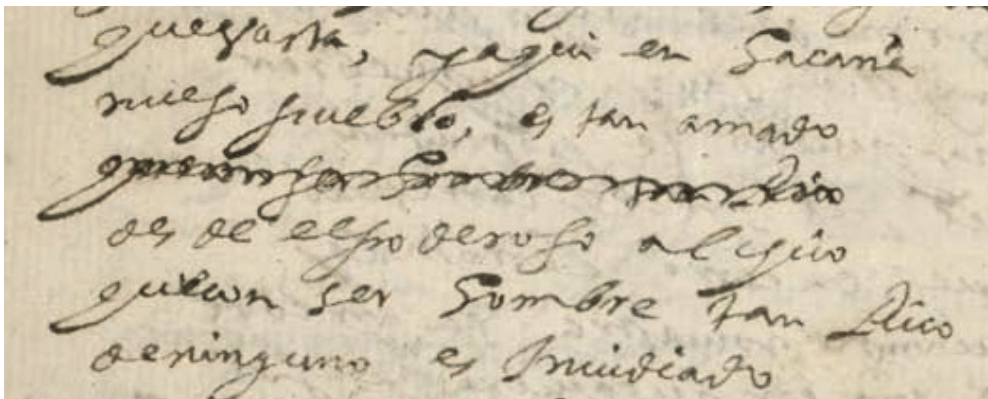


Imagen 1: fol. 3r.

Nótese en la imagen 1 cómo el verso “que con ser hombre tan rico” se copió en un lugar incorrecto, y luego fue tachado y reubicado donde correspondía. El mismo fenómeno se aprecia en la imagen 2 (fol. 4r), con el siguiente pasaje:

Mira tú una cortesana  
con atención y verás  
en la más honesta y casta  
sueitas todas esas dudas.

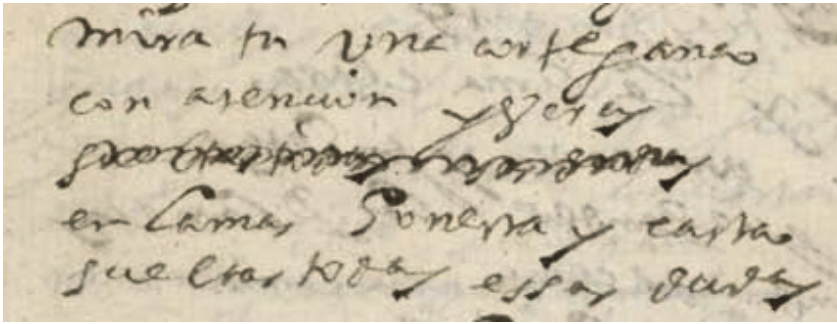


Imagen 2: fol. 4r.

Aquí se observa cómo el verso “suelas todas esas dudas” se copió en mal lugar (línea 3 de la imagen 2), pero después se tachó y repuso en donde procedía. El siguiente ejemplo que exponemos incluye otra autocorrección de Tirso y, a la vez, la intervención de una segunda mano que corrige una palabra un poco más abajo. El texto legible dice así:

¿No fuera menos trabajo,  
 sin andar de ceca en meca,  
 llamar la cara manteca  
 y los dientes dientes de ajo,  
 que son blancos y son dientes,  
 a los cabellos esparto,  
 que es rubio a veces y hay harto,  
 y no rayos transparentes  
 de el sol y la luna clara?

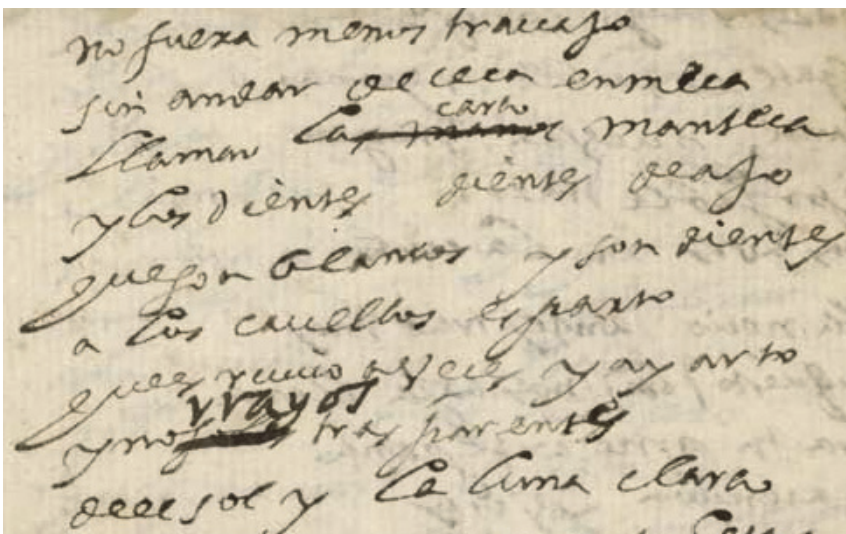


Imagen 3: fol. 4v.

El detalle de la imagen 3 nos permite ver cómo la lectura inicial “llamar las manos manteca” no le satisfizo del todo a Tirso, quien tacha “las manos” y lo suple por “la cara”. Sin embargo, la enmienda que aparece en el penúltimo verso no es del dramaturgo, que había escrito “y no soles transparentes”, sino de un corrector, que tacha la palabra “soles” y la sustituye por “rayos”, acción de índole estilística que se podría justificar porque el sustantivo “sol” se repite en el verso siguiente<sup>14</sup>.

De otra naturaleza son ciertos pasajes enjaulados o tachados sin razón aparente, cuyo contenido no es problemático en absoluto, y que se corresponden con versos que la com

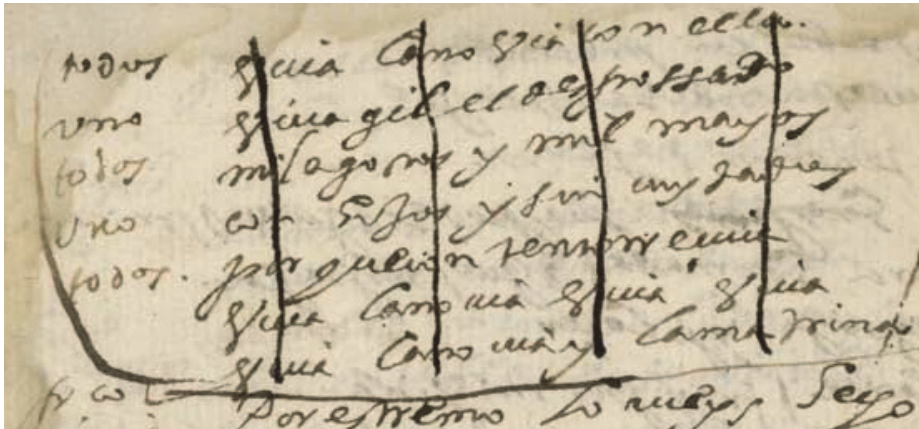


Imagen 4: fol. 6v.

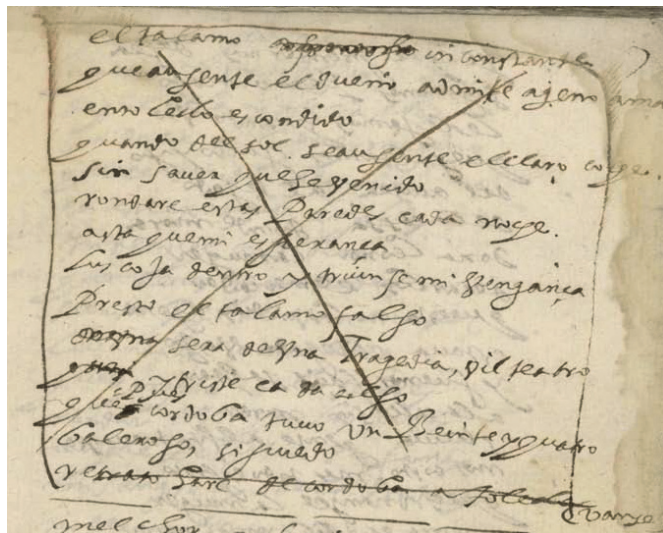


Imagen 5: fol. 7r.

<sup>14</sup> Otras autocorrecciones de Tirso se analizan más adelante: ver imágenes 7 y 40 (esta última con su explicación en la nota 20).

pañía de actores opta por no declamar sobre las tablas. Son los típicos atajos o supresiones de texto señalados por el autor de comedias –o el apuntador– en pro de la brevedad. Véanse las imágenes 4 y 5, con modalidades diferentes de tachado y con tintas y trazos desemejantes, seguramente porque intervinieron dos manos en momentos distintos.

Hay muchos más recortes y tachaduras similares a estos en los fols. 11v, 23r, 23v, 36v, 40r, etc. Mención especial merece un largo pasaje de la comedia ubicado en los fols. 20v y 21r, con un total de 56 versos tachados; sin embargo, en los márgenes, una mano escribió después hasta en cuatro ocasiones la palabra “Dícese”. Y justo a continuación aflora el fenómeno contrario, pues en los fols. 21v y 22r se tachan otros 56 versos, solo que ahora al margen esa segunda mano anota un “No se dice” y luego añade dos veces la palabra “No”. Los once últimos versos del fol. 36r también aparecen rayados, y de nuevo esta otra mano (el autor de comedias o el apuntador) escribe al margen un “Dícese”. De gran envergadura son también las tachaduras de los fols. 41v, 42r, 42v y 43r, donde se cercena sin piedad el final escrito por Tirso, que queda muy mutilado, a la vez que se reescribe otro final por mano ajena en el fol. 44r.

Una intervención muy peculiar aparece en el fol. 15r, cuando la comedia trata sobre la construcción del convento de Cubas de la Sagra dedicado a la Virgen, momento que aprovecha otra mano para dibujar en el margen derecho un pequeño montículo o humilladero con una cruz en lo alto, dibujo al que agrega la siguiente nota: “Labrose esta † y humilladero a a [sic] 9 de enero; fue su escultor Juan Jiménez, poeta de Baltasar Pinedo”.

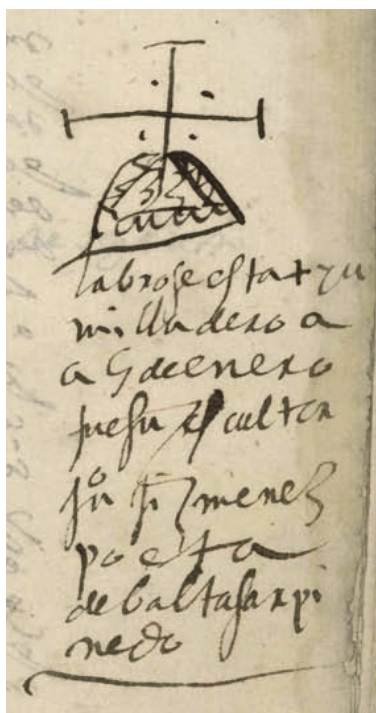


Imagen 6, fol. 15r.

Interpretamos que es la letra del citado Juan Jiménez, a la sazón actor, escenógrafo y “poeta” de la compañía de Baltasar Pinedo cuando se estrenó esta primera parte de *La santa Juana* en diciembre de 1613 o, quizás, en enero de 1614 [Zugasti, 2012: 60-61]. A otra mano cercana, la del propio Baltasar Pinedo, pertenece el reparto de actores que consta en el fol. 1r (reparto de la derecha, porque el de la izquierda es de Pedro Llorente). Creemos además que, por las características del trazo y tinta empleada, fue el mismo Pinedo en persona quien introdujo algunas leves correcciones como la ya explicada del fol. 4v (imagen 3), e incluso otras actuaciones menores como esta del fol. 22v, donde apreciamos el siguiente proceso: a) Tirso escribe inicialmente el verso “animo animo esperanza”; b) no le convence del todo, tacha el primer “animo” y añade al final la palabra “pues”, con este resultado: “animo esperanza pues”; c) tampoco le satisface el verso a Pinedo, así que tacha “animo esperanza” y las reescribe en el interlineado en orden inverso: “esperanza animo” (imagen 7).

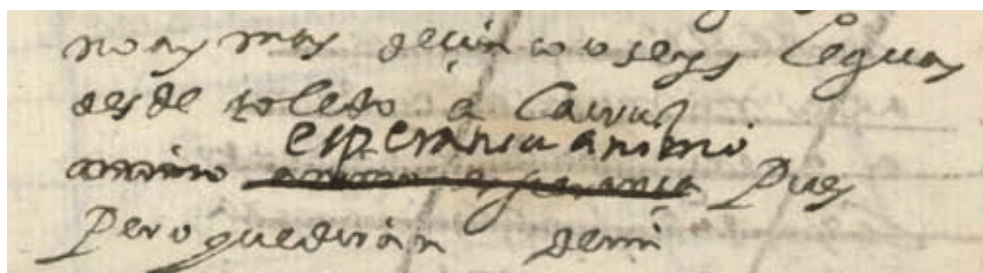


Imagen 7, fol. 22v.

Una intervención más, en fin, en el fol. 29v, donde tacha un verso entero de Tirso: “Que dello os he de servir”, y lo sustituye por otro: “O, quanto os pienso servir” (imagen 8).

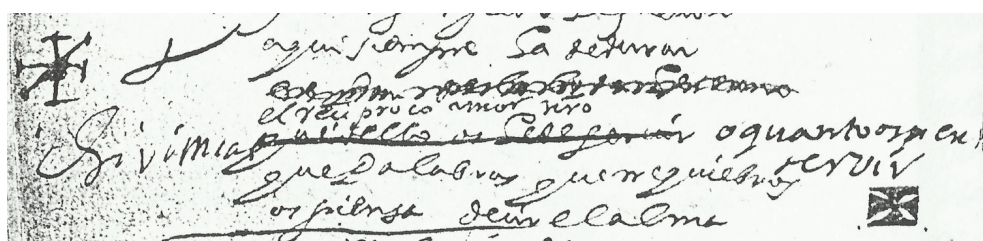


Imagen 8, fol. 29v.

## 6. Lectura de las censuras tachadas en *La santa Juana*, primera parte (1613)

Llegamos por fin a la que consideramos parte nuclear del presente artículo, las censuras y observaciones que se hicieron en varios lugares del manuscrito y que posteriormente una mano tachó con energía y saña hasta dejarlas ilegibles. De este proceso quedan evidencias en los fols. 1r, 18v, 24r, 31r, 32r, 38v, 39v y 40v (aquí en dos ocasiones), de modo que nos enfrentamos a un total de nueve pasajes con serias

dificultades de lectura e interpretación. El problema afecta tan solo a la *Primera parte* de la trilogía de la santa Juana y no se repite en las otras dos. Un temprano esfuerzo por alcanzar a interpretar fragmentos de texto debajo de los tachones fue realizado por Paz y Meliá [1899: 465] (aunque solo se ocupa del fol. 1r), a quien siguieron de cerca Cotarelo y Mori [1907: xxxvi] y Blanca de los Ríos [1946: 729]. En la actualidad, el aporte más encomiable por desentrañar su contenido ha sido el de Florit Durán [2005]. Con todo, durante cuatro siglos no hemos podido leer con plenas garantías el texto emborronado, situación que ha cambiado merced a los modernos avances de la técnica fotográfica y computacional descritos en su día por Greer y Kurtz [1991]. La pericia técnica y el arte de Gerardo Kurtz le permitieron disociar por su color las tintas del censor inicial y de las posteriores tachaduras; experimentó con infrarrojos y ultravioletas y “aplicó un sistema particular que involucra la manipulación de luz polarizada” [Greer y Kurtz 1991: 915], obteniendo excelentes resultados: “las tachaduras han sido suficientemente aclaradas (casi hasta ‘lavarse’ del todo), poniéndose de relieve la imagen de la tinta que ocultaban” [Greer y Kurtz 1991: 917]. A continuación exponemos los frutos de este arduo trabajo.

Empezaremos diciendo que el manuscrito Res. 249 de la BNE, además de la trilogía tirsiana –según acabamos de señalar–, incluye tres folios adicionales (fols. 45v y 150-151, que se deben leer de forma consecutiva) donde distintas autoridades examinan los textos a fin de conceder o no al autor de comedias el permiso necesario para su puesta en escena. En su momento analizamos y transcribimos todos ellos [Zugasti 2012: 49-55], por lo que bastará ahora un apretado resumen de actualización. En total son 16 breves documentos: cuatro notas de remisión (alguien manda a una persona competente revisar el manuscrito por si hubiera que hacer enmiendas) y doce aprobaciones o licencias de representación. La geografía y fechas que abarcan estos documentos resultan muy útiles para identificar el itinerario seguido por las tres comedias en sus primeros años de vida: Madrid, Valladolid, Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga, Jaén y Cádiz. Las fechas registradas se concentran en los años 1613 (seis documentos), 1615 (dos documentos), 1616 (cuatro documentos) y 1617 (tres documentos)<sup>15</sup>. Nótese que no aparece 1614, aunque sabemos por otras fuentes que dicho año una comedia sobre *La santa Juana* se ejecutó ante Felipe III en Madrid el 8 de febrero en el convento de las Descalzas y el 25 de junio en la huerta del duque de Lerma (ver *supra*, apartado 3).

El primer documento de la serie es una nota de remisión de Diego de San Martín Escudero, fechada el 8 de agosto de 1613, donde –según la praxis habitual– se solicita el parecer de dos censores<sup>16</sup>, uno del ramo eclesiástico (el mercedario Alonso Remón<sup>17</sup>) y otro del civil (Tomás Gracián Dantisco<sup>18</sup>). La nota dice así: “Veán esta[s]

<sup>15</sup> Queda un documento más que carece de fecha: se trata de una aprobación para representar la comedia (¿en Málaga?) concedida por D. Hernando de Mena y refrendada por el notario mayor Manuel de Ojeda [Zugasti 2012: 54].

<sup>16</sup> Ver Florit Durán 2010: 623-624.

<sup>17</sup> Alonso Remón (o Ramón) fue un dramaturgo de notable éxito a fines del siglo xvi, de quien se afirma que escribió más de doscientas comedias, aunque hoy apenas conocemos una veintena de ellas. Recibe elogios de Cervantes, Lope, Quevedo, Rojas Villandrando, Claramonte, Montalbán, etc. En 1605 profesa en la Orden de la Merced de Toledo, donde se sabe que coincidió un tiempo con Tirso de Molina. Luego va al convento mercedario de Madrid, del cual no se moverá más. Abandona casi por completo el teatro y se dedica a escribir libros devotos, así como una *Historia General* de la Merced en dos volúmenes (1618 y 1633). Fue también censor de comedias, como se verá a continuación.

<sup>18</sup> Tomás Gracián Dantisco fue secretario de lenguas de Felipe II y Felipe III; censor profesional, aprobó casi 70 obras entre 1586 y 1621, en un abanico que incluye desde famosas comedias de Lope de Vega [Presotto 2000:

comedia[s], cantares y entremeses della[s] el Padre Maestro fray Alonso Ramón, 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” (fol. 45v).

Tres meses y medio después no había llegado respuesta alguna, así que el 23 de noviembre de 1613 sale una segunda nota de remisión: “Vea esta[s] comedia[s] el secretario Gracián Dantisco y, vista, me la remita” (fol. 45v). La petición surte efecto casi inmediato y la aprobación solicitada llega el 2 de diciembre en estos términos: “Esta comedia[s] intitulada[s] *La vida de Santa Juana* se podrá representar, según lo que toca a mi censura en lo seglar, remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos” (fol. 45v), con firma y rúbrica de Tomás Gracián Dantisco. Nótese que todavía persiste el silencio de fray Alonso Remón, por lo que no hubo más remedio que recabar la opinión de un segundo eclesiástico: “Vea esta[s] comedia[s] el Padre fray Bernardo de Brizuela, de la orden de San Agustín” (fol. 45v), la cual llegaría por fin el 14 de diciembre de 1613: “Esta[s] comedia[s] de *La Santa Juana* he visto, y no hallo en ella[s] cosa contra nuestra santa fee católica ni buenas costumbres” (fol. 150r), con firma y rúbrica de Bernardo de Brizuela. Restan otros documentos del mismo tenor, pero estos son los más importantes (se transcriben todos ellos, repetimos [en Zugasti 2012: 49-55]).

En esencia, la trilogía sorjuanina consiguió tanto la aprobación eclesiástica como la civil para su representación sobre las tablas. Sin embargo, fuera de estos cauces legales, lo cierto es que el manuscrito de la *Primera parte* contiene nueve notas marginales donde un censor puso serias objeciones al texto de la comedia. Objeciones que en primera instancia fueron asumidas por Tirso pero que, en un momento posterior, la mano de un autor de comedias (o apuntador de la compañía) tachó con esmero y contradijo abiertamente, escribiendo al margen varios “Dícese”. Complejo proceso ejecutado por varias manos en tiempos distintos, que ha dejado su huella indeleble en el papel. Parte de la crítica [Ríos de Lampérez 1946: 730-731] atribuye a Alonso Remón la responsabilidad de las censuras, alimentando la mala relación que tuvo con Tirso (mercedarios ambos), pero lo cierto es que la letra de este censor no concuerda con la de los autógrafos remonianos que hoy se conservan.

Insistimos en el hecho de que estas censuras y comentarios entran de algún modo en diálogo con el propio Tirso de Molina, según creemos apreciar en los fols. 24r, 31r, 32r, 35r y 40v, donde surgen sendos avisos y marcas (asteriscos) de la mano del mercedario, con los cuales pretendería llamar la atención de Baltasar Pinedo, el autor de comedias, para que acate lo señalado por el censor. Entendemos asimismo que tales avisos se realizaron muy probablemente en el verano-otoño de 1613, cuando nuestro dramaturgo aún tenía el manuscrito en su poder, antes de que saliera de sus manos e ingresara en la compañía de Pinedo (diciembre de 1613). Si esto es así, como pensamos, lo lógico es deducir que la mano censora intervino sobre el original tirsiano en conexión directa con los cambios exigidos a fray Antonio Daza para la segunda versión de su libro: *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz* (Madrid, Luis Sánchez, 1613), el cual ya sabemos que fue la fuente de Tirso. A continuación transcribimos las censuras tachadas en combinación con las imágenes fotográficas que nos han permitido leerlas en su totalidad.

---

53-54], hasta otras más raras como *El bruto ateniense* de Gaspar de Mesa (BNE: Ms. 16597, fol. 59r). Cervantes lo cita elogiosamente en *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso*, al igual que hacen Lope en *El laurel de Apolo* y *El peregrino en su patria*, y Claramonte en su *Letania moral*. Ver Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. xi, 264-268; y Marín Cepeda 2010.

## CENSURA 1: FOL. 1R.

Afecta al título, *La sancta Juanna*, perfectamente legible, aun cuando se tacha con una línea horizontal. La censura del margen izquierdo hace mención de los carteles anunciadores de la comedia, para que no digan “La sancta Juana”, sino “La sierva de Dios Sor Juana de la Cruz”. La corrección va en la misma línea de la aplicada al título del libro de Antonio Daza, que en 1610 decía “santa Juana”, y que en 1613 pasó a decir “Sor Juana”. No hay certeza de cuándo se procedió a tachar esta censura. Lo más probable es que la operación se ejecutara hacia 1614-1616, años en los que el manuscrito estuvo en poder del autor de comedias Pedro Llorente, pero es el caso que doña Blanca de los Ríos dice haberla visto sin tachar a fines del s. XIX “en el viejo caserón que albergaba la Biblioteca Nacional” [1946: 729], aunque lo cierto es que luego se equivoca a la hora de transcribirla (en realidad copia a Cotarelo [1907] quien a su vez bebe de Paz y Meliá [1899]). Este último, en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, ya dice que está tachada [1899: 465].

La transcripción que proponemos en este caso y en los siguientes ha de cotejarse con las imágenes adjuntas. Seguimos siempre el mismo procedimiento de reproducir primero la imagen del manuscrito en su situación actual, con las frases emborronadas, y luego el fragmento sometido a tratamiento fotográfico por Gerardo Kurtz, con doble resultado en rayos infrarrojos y en negativo.

Transcripción paleográfica de la censura 1: “Este titulo, y el que / se pusiere en los carteles / a la publicacion desta / comedia, se manda que / sea conforme al libro, di / [cie]ndo la sierua de Dios / [Sor Ju]ana de la cruz y no / l[a Sa]ncta Juana: y que en los / ve[rs]os de la comedia, se reponga / siempre Sor Juana en lugar de / Santa Juana”.

Texto modernizado: “Este título y el que se pusiere en los carteles a la publicación desta comedia, se manda que sea conforme al libro, di[cie]ndo ‘la sierva de Dios [Sor Ju]ana de la Cruz’, y no ‘l[a Sa]ncta Juana’. Y que en los ve[rs]os de la comedia se reponga siempre ‘Sor Juana’ en lugar de ‘Santa Juana’”<sup>19</sup>.

Es preciso notar que el cambio de “Santa” por “Sierva” (ahora con la grafía “Sierba”) que pide el censor no se materializa en los actos primero ni segundo, pero a partir del tercero sí se aprecia un notable empeño por sustituir –en las atribuciones de locutor– la abreviatura “Sta.” por la voz “Sierba”: véanse ejemplos en los fols. 31v, 33r, 33v, 34v, 36v, 37v, 38r, 39r, 39v, 40r y 43v. En algún caso aislado estas intervenciones se extienden también a las acotaciones escénicas, tal y como ocurre en los fols. 34v y 39r, donde tras cambiar el locutor “Sta.” por “Sierba” se hace lo propio con las subsiguientes didascalias: si Tirso había escrito originalmente “La Santa con las llaves de la portería” y “La Santa y el Ángel de su guarda”, ahora pasa a decir “La Sierba con las llaves de la portería” y “La Sierba y el Ángel de su guarda” (imágenes 12 y 13). Sin embargo, son mayoría las acotaciones donde la voz “Santa” queda intacta.

Dicho esto, tales rectificaciones están muy lejos de ser sistemáticas en todo el acto tercero: los fols. 32r, 32v, 37r y 40v no sufren estos retoques; por su parte, los fols. 36v y 43v ofrecen en la misma página tanto ejemplos de cambios “Santa-Sierba” como de pasajes intactos.

<sup>19</sup> El aviso de que título y carteles de la comedia se cambien “conforme al libro” remite sin ningún género de dudas a Daza, 1613: *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz*.



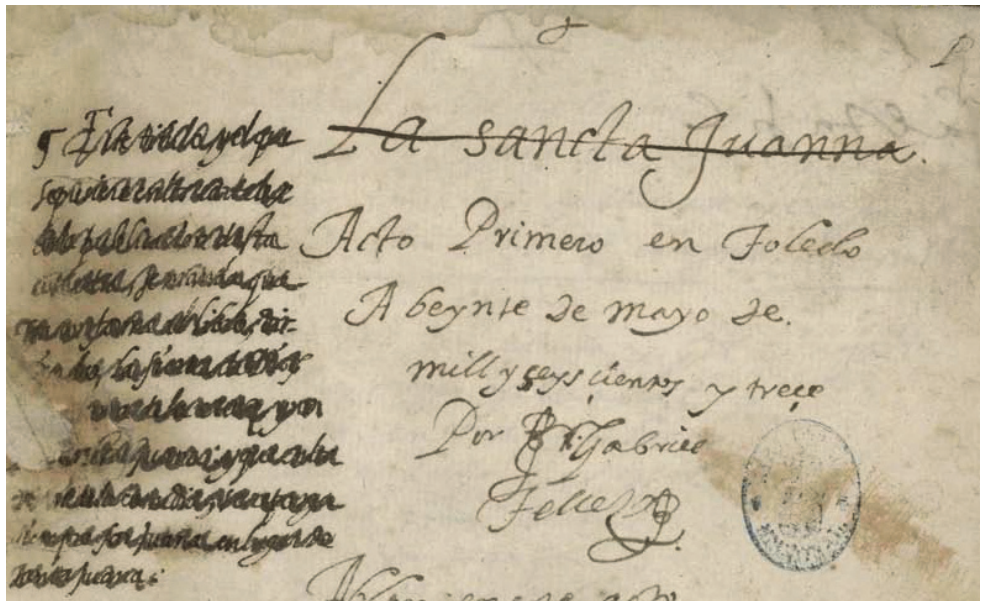


Imagen 9, fol. 1r.

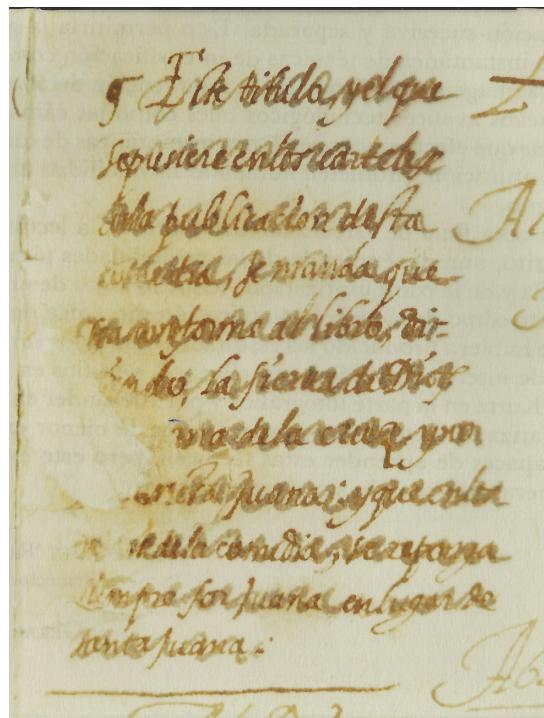


Imagen 10, fol. 1r. Censura 1 (infrarrojos).

Y Elle titulo, y el que  
 se puiere en los carteches  
 de la publicacion desta  
 comedia, se manda que  
 sea conforme al libro, di-  
 ciendo, la sienna de Dios  
 y la cruz y por  
 de la Juana; y que en la  
 de la comedia, se ponga  
 siempre por Juana en lugar de  
 tanta Juana.

Imagen 11, fol. 1r. Censura 1 (negativo).

La ~~sienna~~ con la Cruz de la porteria  
 Juana g. t.  
 Juana deese como me aparta  
 el torro y la Porteria

Imagen 12, fol. 34v.

Com. ~~de~~ ~~la~~ ~~sienna~~  
 Juana g. t.  
 Juana deese como me aparta  
 el torro y la Porteria  
 Juana deese como me aparta  
 el torro y la Porteria

Imagen 13, fol. 39r.

## CENSURA 2: FOL. 18V.

Transcripción: “estos tres versos / se mandan borrar / y que no se repre / senten”. A continuación el anónimo censor tacha en aspa los tres versos originales de Tirso. El pasaje decía así (enfaticamos en cursiva los versos tachados):

Donde viene un faldellín  
de oro y damasco azul  
*que se le puede poner*  
*la mujer de un cardenal,*  
*una saya arzobispal*  
cuya cola puede ser  
cola canónica o cola  
de una cátedra perdida.

En una fase posterior, otra mano interviene sobre lo tachado y propone otra lectura donde se mitiga el chiste:

Donde viene un faldellín  
de oro y damasco azul  
*que se le puede poner*  
*la mujer más principal,*  
*una saya sin igual*  
cuya cola puede ser  
cola canónica o cola  
de una cátedra perdida.

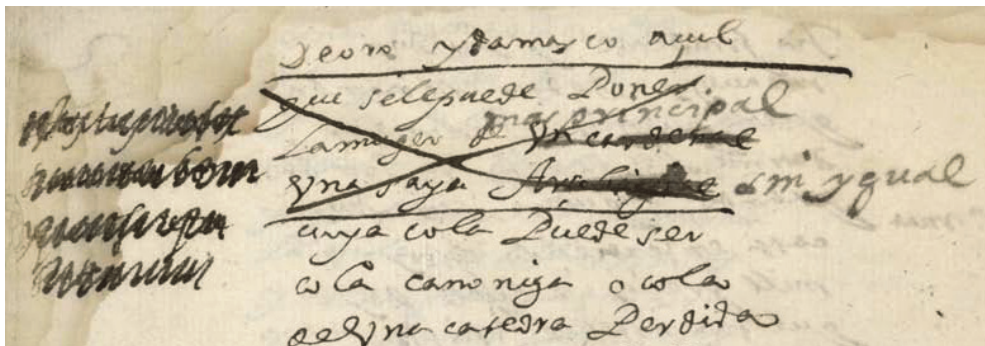


Imagen 14, fol. 18v.

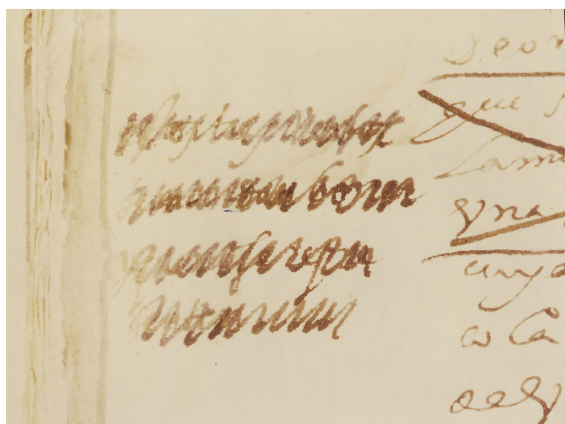


Imagen 15, fol. 18v. Censura 2 (infrarrojos).

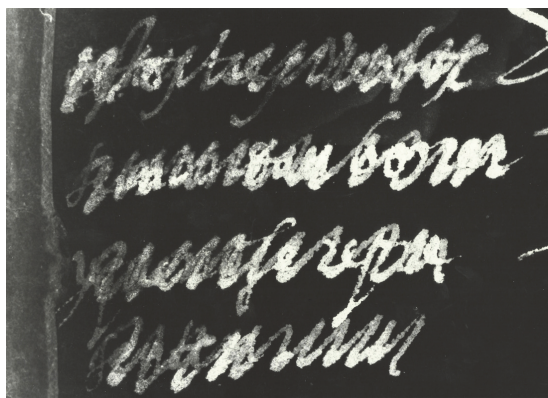


Imagen 16, fol. 18v. Censura 2 (negativo).

### CENSURA 3: FOL. 24R.

Transcripción paleográfica: “desdeste verso su / bi por la calle arri / ba, hasta aquel, / q hace hablar en tan / tas lenguas, in / clusiue, se man / da borrar y que / [n]o se represente / en esta comedia”.

Texto modernizado: “Desd’este verso: ‘subí por la calle arriba’, hasta aquel: ‘que hace hablar en tantas lenguas’, inclusive, se manda borrar y que [n]o se represente en esta comedia”.

Aquí el censor ordena suprimir un largo pasaje de 52 versos, de los cuales 32 constan en el fol. 24r y los otros 20 en el fol. 24v (imágenes 17 y 18). Tras su indicación, el censor procede a tachar en forma de cruz y con varias rayas horizontales lo que ha mandado eliminar, aunque por suerte los versos tirsianos han quedado legibles. Nótese cómo en el centro del fol. 24r, en su margen derecho, aparece un asterisco o marca de aviso, seguido de la siguiente frase: “lo de la taberna”. Esta frase fue escrita, con toda certeza, por la mano de Tirso de Molina, que según interpretamos fue consciente de la censura realizada, la acató y la dio por buena. Lo más probable es que este diálogo

go –si así lo podemos llamar– entre Tirso y su censor se produjera en la segunda mitad de 1613, cuando el manuscrito ya estaba acabado (30 de mayo de 1613) y cuando el libro corregido de Antonio Daza ya había salido a la calle (la tasa es del 2 de mayo de 1613). A partir de diciembre de 1613 el manuscrito –con sus aprobaciones– ingresó en la compañía de Baltasar Pinedo y ya quedó inalcanzable para Tirso. Será en esta fase posterior, con el manuscrito en poder de los cómicos, cuando la mano de un autor de comedias proceda a tachar con energía la nota del censor y a escribir encima la palabra “Dícese”: indicación expresa a los actores para que sí declamen sobre el es-

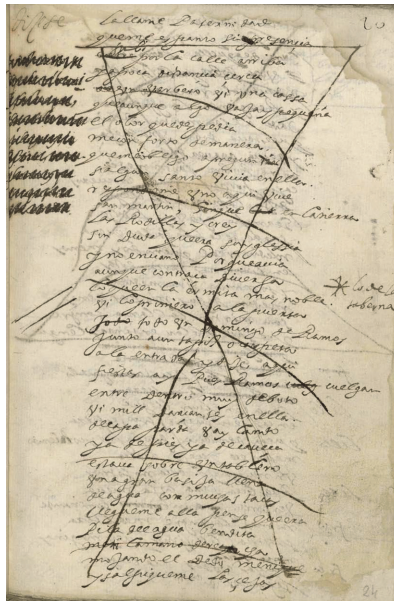


Imagen 17, fol. 24r.

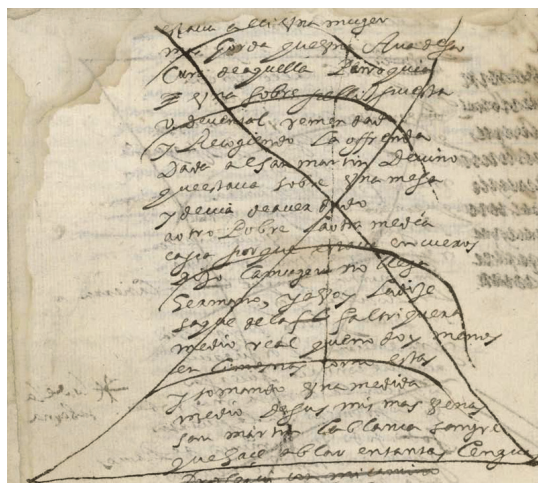


Imagen 18, fol. 24v.

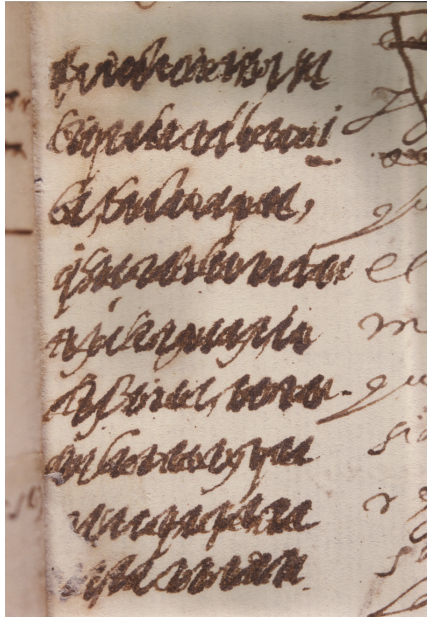


Imagen 19, fol. 24r. Censura 3 (infrarrojos).

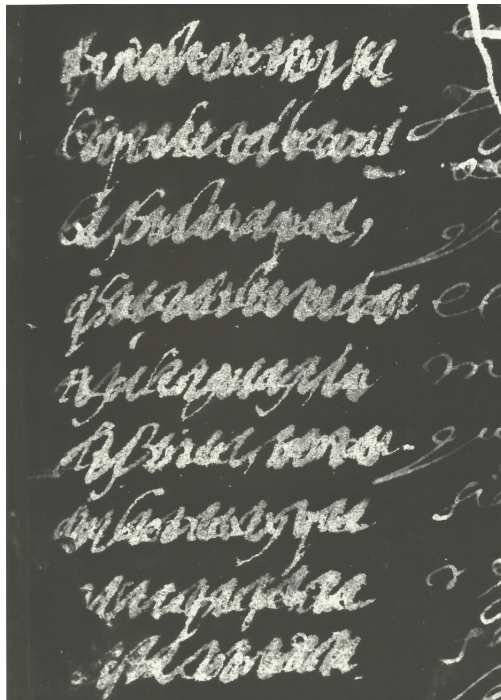


Imagen 20, fol. 24r. Censura 3 (negativo).

cenario el pasaje censurado. Este autor de comedias fue Pedro Llorente, a cuyo poder llegó el autógrafo tirsiano de la *Primera parte* en el verano de 1614, cuando Baltasar Pinedo dismanteló su compañía y le traspasó –o vendió– a Llorente parte del repertorio y de los actores que trabajaban con él [Zugasti 2012: 61-74].

#### CENSURA 4: FOL. 31R.

Transcripción paleográfica del fragmento 1: “todos estos reng<sup>e</sup> / que de aquí abajo estu / bieren borrados to / cantes a esta maes / tra se mandan qui / tar desta comedia / y de su represent<sup>on</sup> / y si conuiene por lo / aca delante el per / sonage desta maestra / hagasele dicho que / no trate destas des / estimaciones, ra / bias y envidias, / ni entre con el en / carecim<sup>to</sup> del prime / ro renglón destes / borrados”.

Transcripción paleográfica del fragmento 2: “borranse algunos ver / sos por la trabaçón q / tienen con las dichas / desesperaciones pero / como no se mezclen / con ellas en lo que se / mudare podrán ser / uir”.

Texto modernizado: “Todos estos renglones que de aquí abajo estuvieren borrados, tocantes a esta maestra, se mandan quitar desta comedia y de su representación. Y si conviene por lo acá delante, el personaje desta maestra hágasele, dicho que no trate destas desestimaciones, rabias y envidias, ni entre con el encarecimiento del primero renglón destes borrados. Bórranse algunos versos por la trabazón que tienen con las dichas desesperaciones, pero como no se mezclen con ellas en lo que se mudare, podrán servir”.

Se repite aquí un proceso muy similar al del caso anterior: el censor manda suprimir un largo pasaje de 50 versos, distribuidos los 32 primeros en el fol. 31r, y los 18 siguientes en el fol. 31v. Los versos se han tachado uno a uno con una gruesa línea horizontal, aunque por suerte el texto subyacente todavía se puede leer. La inquina de la maestra de novicias contra nuestra monja la trató con especial énfasis Antonio Daza en su primera versión de la hagiografía (1610), acción que se atempera mucho tres años después, en la segunda versión: “El carácter negativo de la maestra de novicias del convento de Cubas aparece muy atenuado en Daza 1613 respecto de Daza 1610” [Zugasti 2013: 332].

No hay duda de que el anónimo censor percibió este cambio y así se lo hizo ver a Tirso de Molina en su nota. Este se atiene a lo censurado y por eso en el margen superior derecho del fol. 31r dibuja un asterisco o aviso de llamada, con esta frase de su puño y letra: “lo de que / no puede / auer mayor / santidad / y lo de la inui / dia” (imagen 21). Asumimos que Tirso lee la censura, la acata y la da por buena, escribiendo el aviso para conocimiento del autor de comedias (Baltasar Pinedo). Será en una fase posterior cuando un segundo autor (Pedro Llorente) entre en acción y –presumiblemente– decida por su cuenta y riesgo tachar con gran empeño la nota censoria y escribir dos veces la palabra “Dícese” (fols. 31r y 31v), dirigida a los actores.

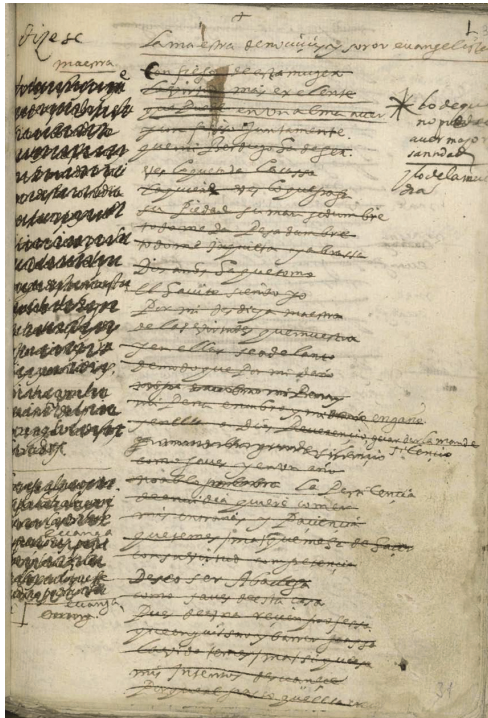


Imagen 21, fol. 31r.

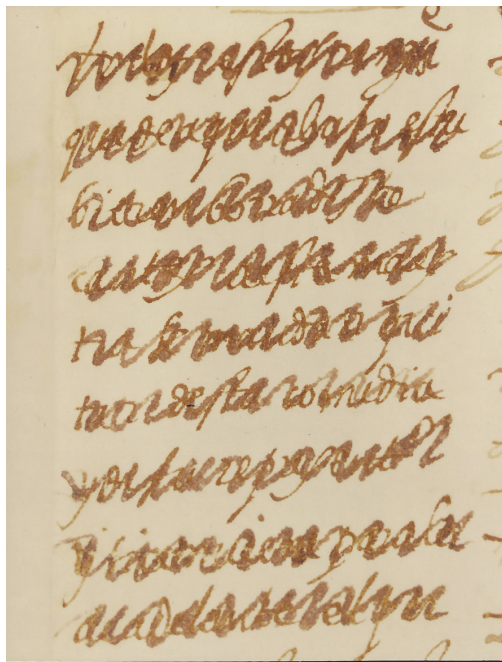


Imagen 22, fol. 31r. Censura 4, fragmento 1 (infrarrojos).



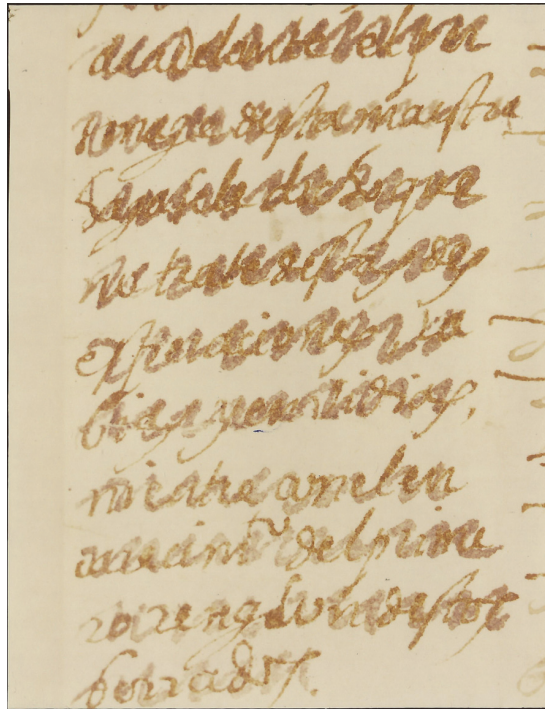


Imagen 23, fol. 31r. Censura 4, fragmento 2 (infrarrojos).

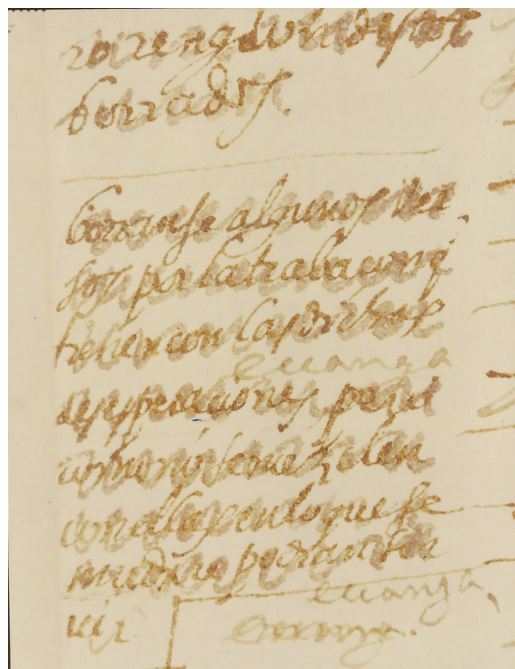


Imagen 24, fol. 31r. Censura 4, fragmento 3 (infrarrojos).

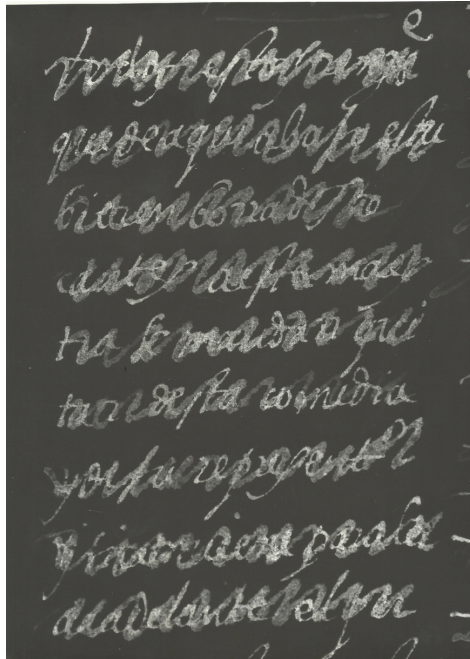


Imagen 25, fol. 31r. Censura 4, fragmento 1 (negativo).

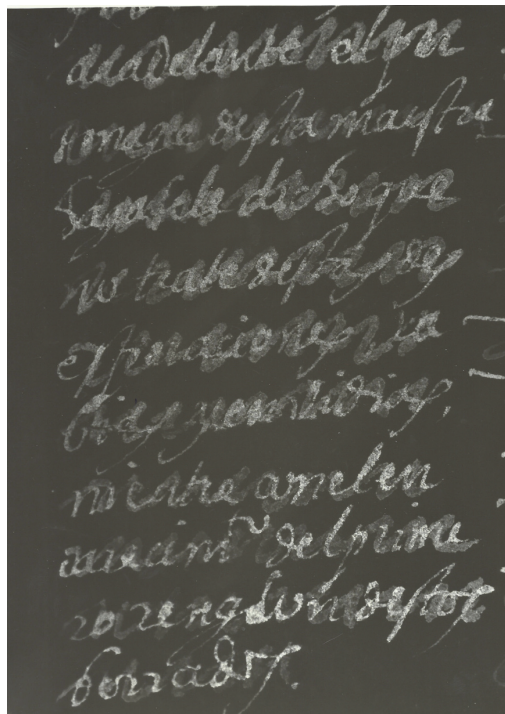


Imagen 26, fol. 31r. Censura 4, fragmento 2 (negativo).

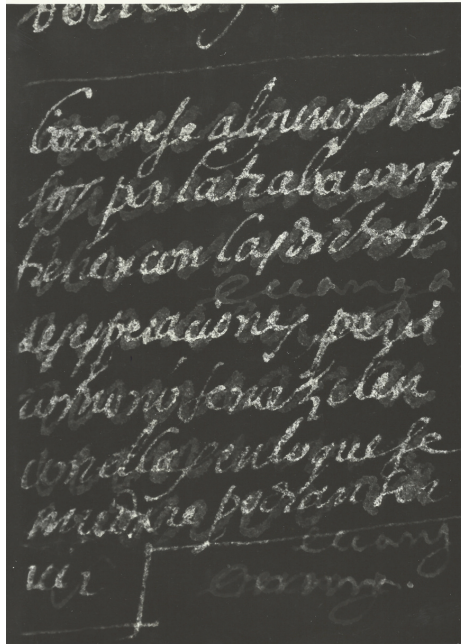


Imagen 27, fol. 31r. Censura 4, fragmento 3 (negativo).

#### CENSURA 5: FOL. 32R.

Transcripción paleográfica: “estos dos renglones / se mandan qui / tar y q no se / digan en la represent<sup>on</sup>”.

Texto modernizado: “Estos dos renglones se mandan quitar y que no se digan en la representación”.

El texto primigenio de Tirso decía así:

Pues yo también hago alarde  
de vuestra piedad divina;  
acabad, que en la cocina  
me aguardan, mi Dios, y es tarde.

El censor tacha los dos últimos versos con una cruz en aspa, pero otra mano los reescribe en el interlineado, con este resultado:

Pues yo también hago alarde  
de vuestra piedad divina;  
yo le llevo a la cocina  
porque el convento no aguarde.

En el margen derecho del folio aparece un asterisco de llamada, junto al cual se escribe la palabra “estos” o “destos”, que a su vez está tachada. Esta nota parece hermana de las que hemos visto en los fols. 24r y 31r (hay otras más en los fols. 35r y 40v), pero al ser tan breve y estar tachada no podemos saber si es letra de Tirso o de otra persona.

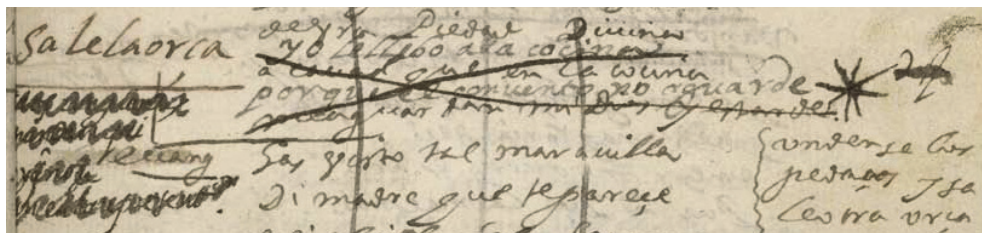


Imagen 28, fol. 32r.

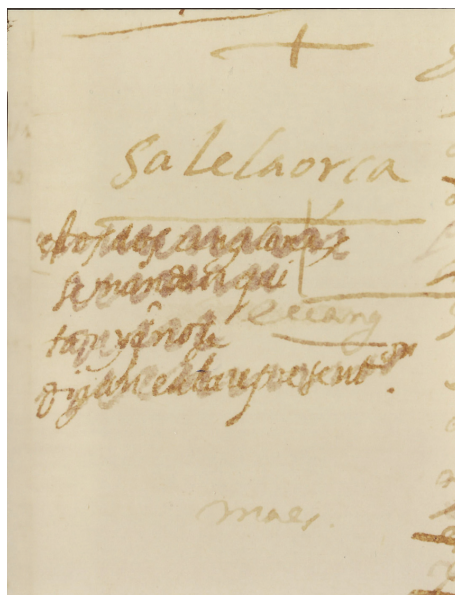


Imagen 29, fol. 32r. Censura 5 (infrarrojos).

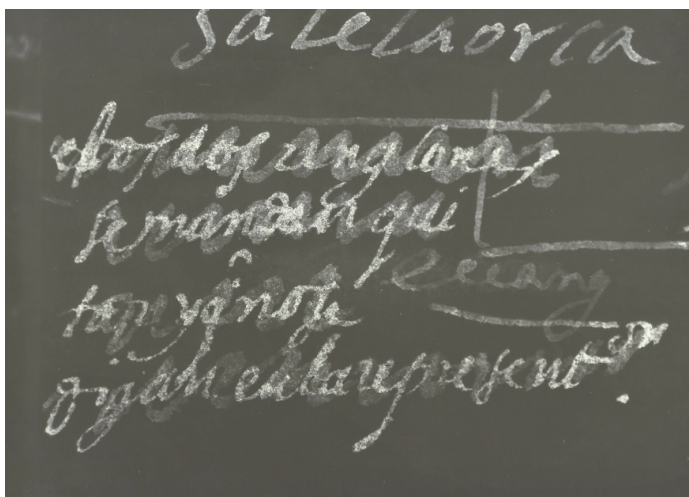


Imagen 30, fol. 32r. Censura 5 (negativo).

CENSURA 6: FOL. 38V.

Transcripción: “estos dos versos / estan mandados / borrar y q no se re / presenten”.

En efecto, una cruz en aspa tacha el contenido de dos versos tirsianos que originalmente decían así: “que la virtud de Dios habre / cada día por su boca”.

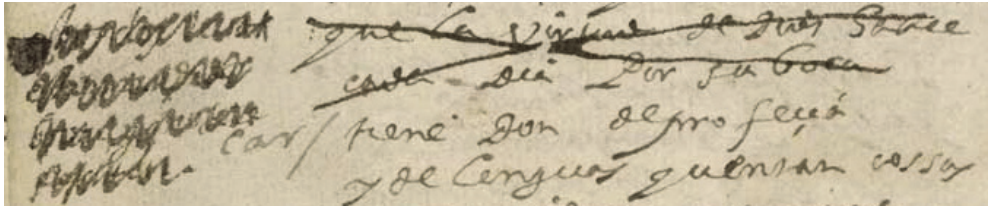


Imagen 31, fol. 38v.

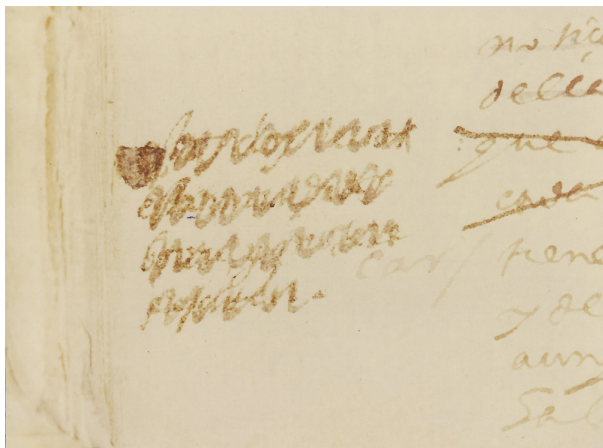


Imagen 32, fol. 38v. Censura 6 (infrarrojos).

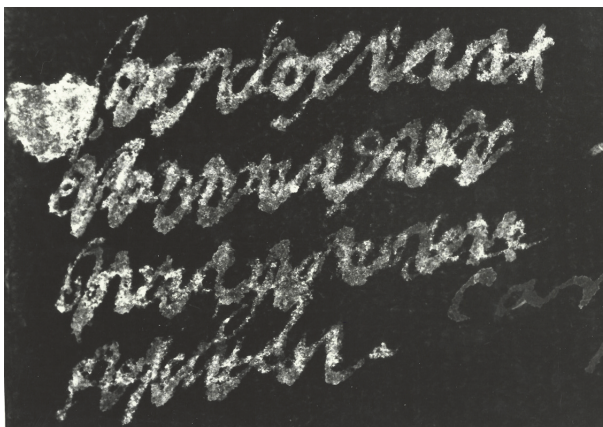


Imagen 33, fol. 38v. Censura 6 (negativo).

## CENSURA 7: FOL. 39V.

Transcripción: “estos dos versos / se mandan borrar / y que no se repre / senten”.

Dos rayas horizontales tachan otros tantos versos de Tirso, todavía legibles, que rezaban lo siguiente: “que en tu misma boca y lengua / habla su querer divino”. Esta censura y la anterior están estrechamente relacionadas. Ambas conectan con los reparos que el inquisidor Francisco de Sosa realizó al libro de Antonio de Daza de 1610, en el sentido de que “alteró a muchos” leer cómo Sor Juana hablaba por boca del Espíritu Santo, así que en la edición de 1613 ordenó sustituir “Espíritu Santo” por “virtud divina”, lo cual acató Antonio Daza al pie de la letra [Zugasti 2013: 322, 330 y 332]. El censor de Tirso sigue la misma pauta.

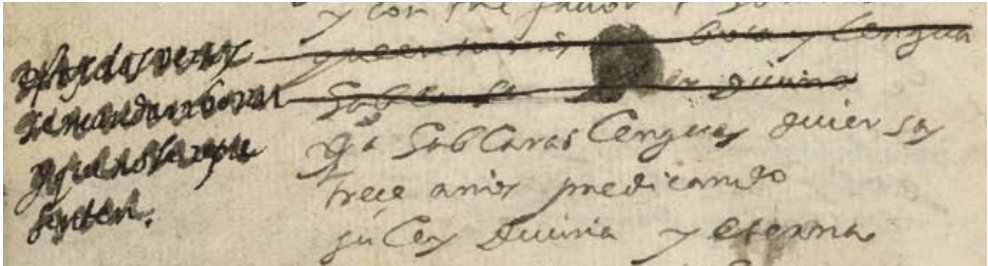


Imagen 34, fol. 39v.

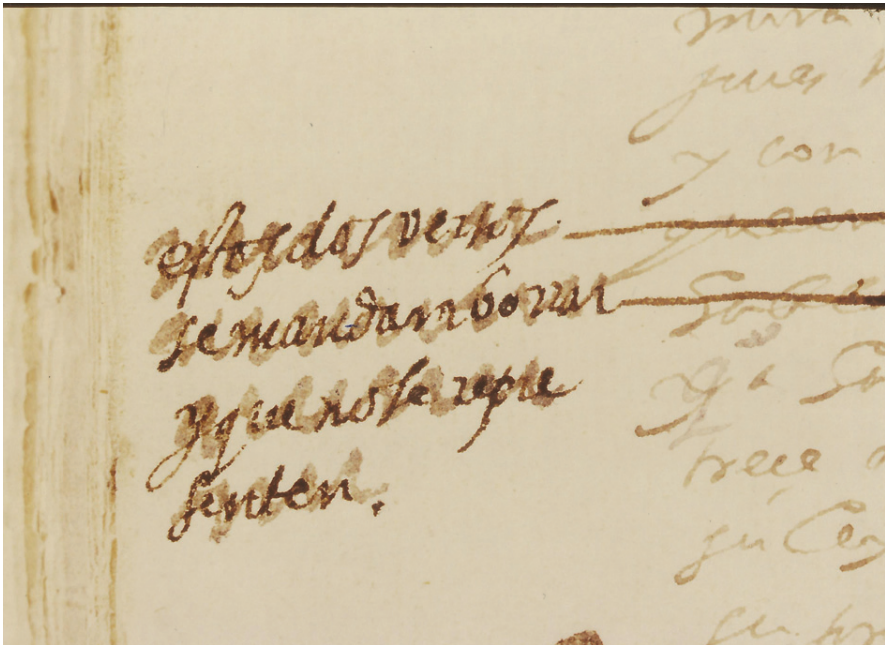


Imagen 35, fol. 39v. Censura 7 (infrarrojos).

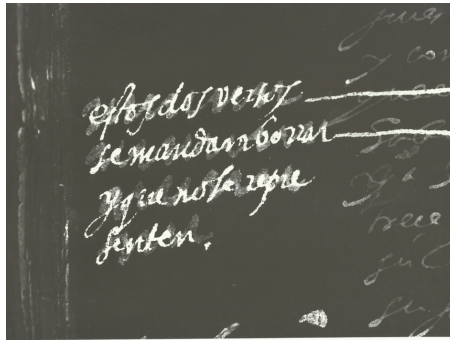


Imagen 36, fol. 39v. Censura 7 (negativo).

CENSURA 8: FOL. 40V.

Transcripción paleográfica: “esto tambien / se manda quitar / por ser pertenecien / te a la rabia de la / maestra”.

A continuación se tachan con rayas horizontales seis versos, todavía legibles, que reproducimos:

SANTA	Madres, Dios la dé paciencia. Yo quiero dar bien por mal: vicaria quiero que sea de el convento.
EVANGELISTA	¡Qué virtud! A quien su muerte desea da el gobierno de su casa.

La orden de eliminar todo lo relacionado con “la rabia de la maestra” conecta con la censura número 4 (fol. 31r), donde también se mandaba borrar los versos “tocantes a esta maestra”, con sus “desestimaciones, rabias y envidias”. Ya dijimos que Tirso acató la censura sin poner reparo alguno.

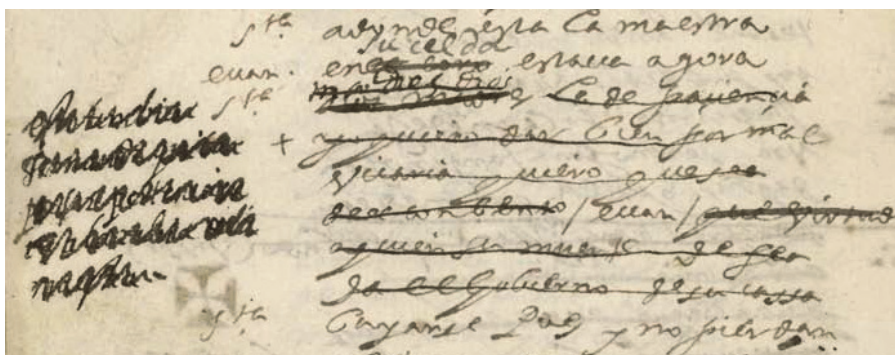


Imagen 37, fol. 40v.

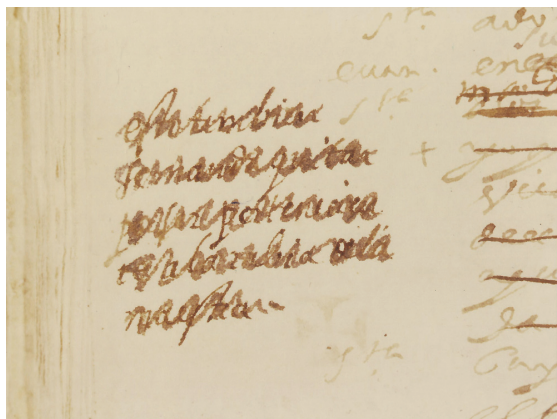


Imagen 38, fol. 40v. Censura 8 (infrarrojos).

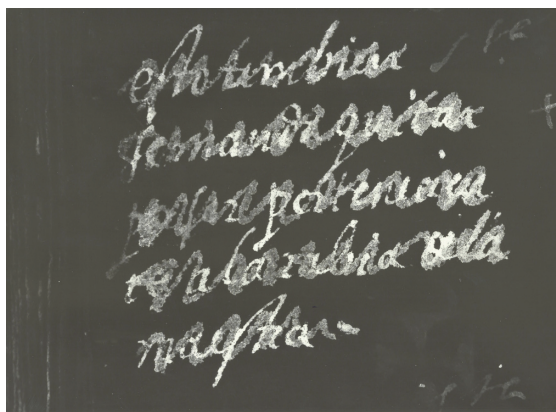


Imagen 39, fol. 40v. Censura 8 (negativo).

#### CENSURA 9: FOL. 40V.

Transcripción paleográfica: “esta subida al cielo, se / manda quitar desta re / pre- / sentacion / por q no esta en / el libro y no es / licita”.

Texto modernizado: “Esta subida al cielo se manda quitar desta representación, porque no está en el libro y no es lícita”.

La consiguiente tachadura afecta a un total de 12 versos, que reproducimos a continuación:

JESÚS	Pues yo te llevaré donde no te inquieten, cara prenda.	<i>De dentro</i>
ABADESA	¡Que se nos va nuestra madre! <sup>20</sup>	<i>Vuela hasta arriba</i>
EVANGELISTA	Juana santa, madre nuestra,	

<sup>20</sup> Antes de la intervención del censor, Tirso había copiado dos veces este verso, pero se da cuenta del error (rompe la alternancia en la rima é-a del romance) y tacha uno de ellos con una raya horizontal.



¿por qué nos dejáis así?  
 ABADESA Vamos las dos a la iglesia  
 y pidamos a su Esposo  
 que a nuestra madre nos vuelva.  
 EVANGELISTA ¡Soberana maravilla!  
 ABADESA ¡Gran milagro!  
 EVANGELISTA ¡Cosa nueva!  
 ABADESA ¡Dichoso el convento y casa  
 que tiene tal abadesa! *Vanse*

Pero el pasaje es algo más complejo todavía, pues reaparece la mano de Tirso, justo encima de la censura emborronada, quien escribe esta nota: “el subir / se al / cielo”. Entendemos de nuevo que con tal nota fray Gabriel Téllez acata la censura y la resume con su propia letra. Como en los casos precedentes, la mano de un autor de comedias también deja su marca y avisa del toque de chirimías que debe acompañar al texto.

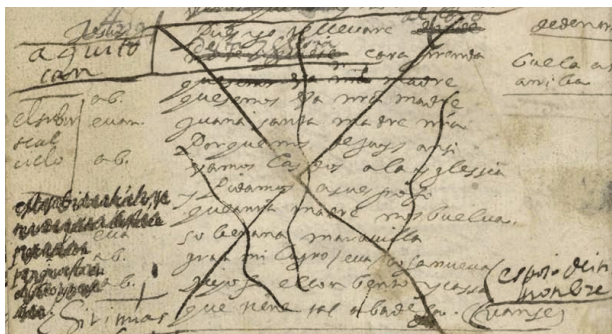


Imagen 40, fol. 40v.

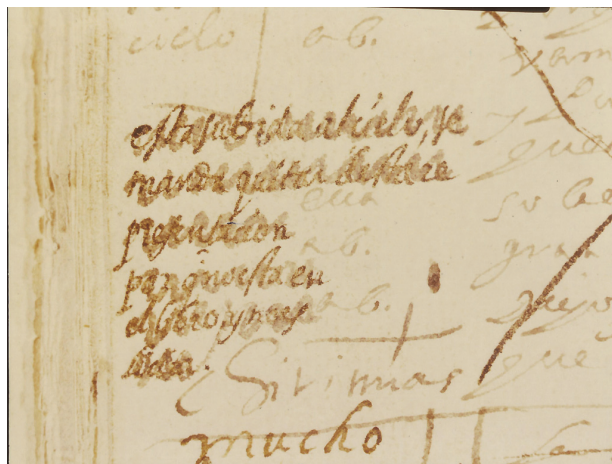


Imagen 41, fol. 40v. Censura 9 (infrarrojos).

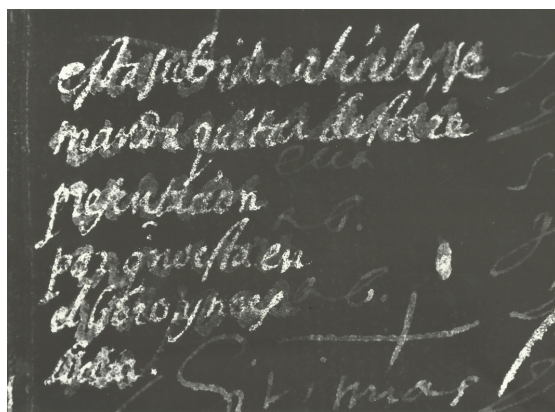


Imagen 42, fol. 40v. Censura 9 (negativo).

## 7. Conclusiones

El manuscrito de la *Primera parte* de la trilogía sobre la santa Juana es una especie de mosaico en el cual confluyeron manos de varias personas, superpuestas unas a otras en diferentes fases o momentos. La principal de todas es la mano del dramaturgo, Tirso de Molina, quien tuvo a bien datar su comedia al inicio (Toledo, a 20 de mayo de 1613) y al final (Toledo, a 30 de mayo de 1613). El original tirsiano está listo para iniciar su recorrido por los corrales de España y es aquí cuando van aflorando las huellas de distintas gentes –relacionadas con el hecho teatral–, que no dudan en dejar su impronta: sobre las páginas del manuscrito incursionan al menos dos censores, dos autores de comedias (Baltasar Pinedo y Pedro Llorente), un escenógrafo o tracista (Juan Jiménez) y algún apuntador, más varias autoridades civiles y eclesiásticas que otorgan los necesarios permisos de representación. No es fácil fijar la cronología de cada intervención y aislarla del resto, pero sí disponemos de herramientas suficientes para extraer algunas certezas y aventurar una o dos hipótesis de cómo fue el proceso.

El 8 de agosto de 1613 Diego de San Martín Escudero pide sendas censuras o aprobaciones a fray Alonso Remón (mercedario) y al secretario Tomás Gracián Dantisco [Zugasti 2012: 50-51]. La primera de ellas (censura eclesiástica) no se materializa nunca; por el contrario, el parecer favorable del segundo (censor civil) llega el 2 de diciembre de 1613. Como la censura eclesiástica es obligatoria –más aún en el caso de una comedia hagiográfica– y persiste el silencio de Alonso Remón, se solicita la opinión del agustino fray Bernardo de Brizuela, quien da su aquiescencia el 14 de diciembre de 1613. Un día después la comedia de Tirso obtenía el *nihil obstat* para poderse representar “conforme a la censura” [Zugasti 2012: 53].

Es justo ahora cuando el manuscrito escapa del control de Tirso e inicia su particular periplo por los escenarios. Antes de que esto ocurriera, entre agosto y diciembre de 1613, un primer censor había estampado sus objeciones a diversos pasajes comprometidos de la comedia, indicando cambios y supresiones a realizar. Son las nueve notas cuya transcripción y análisis suponen el eje de este artículo. Tirso de Molina, que desde el 30 de mayo de 1613 había sometido su comedia a la corrección de la Iglesia, recibe el parecer del censor con entera normalidad. Tan es así que –hipotetizamos– en cinco momentos concretos traza otras tantas notas o avisos, con

asteriscos de llamada, e inicia una suerte de diálogo con el censor (acata sus indicaciones) y con el autor de comedias, Baltasar Pinedo, a quien advierte de los cambios que debe realizar. Estas cinco notas, que se localizan en los fols. 24r, 31r, 32r, 35r y 40v, son de contenido simple y claro: “lo de la taberna”, “lo de que no puede haber mayor santidad y lo de la invidia”, “estos” (o “destos”), “lo del hechizo” y “el subirse al cielo”. Todas ellas (excepto la del fol. 35r) se escriben al lado de los pasajes censurados y cumplen esa doble función de acatar la censura y recordar a Pinedo el deber de secundarla. La nota del fol. 35r (“lo del hechizo”) no se vincula a ninguna corrección del primer censor, pero es el caso que en el margen izquierdo del folio sí aparece un “ojo” que pudiera estar directamente relacionado con ella (imagen 43). La tinta y trazo de este “ojo” se parecen mucho a los del segundo censor –del que luego hablaremos–, aunque dada la brevedad del testimonio no podemos extraer conclusiones de mayor enjundia.

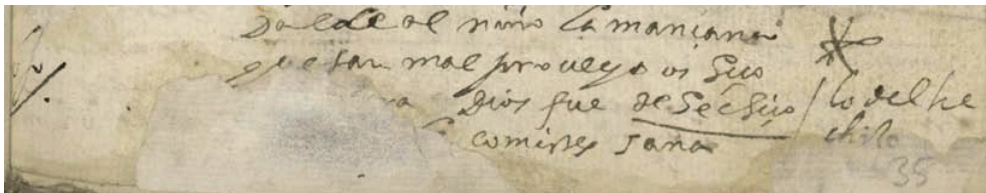


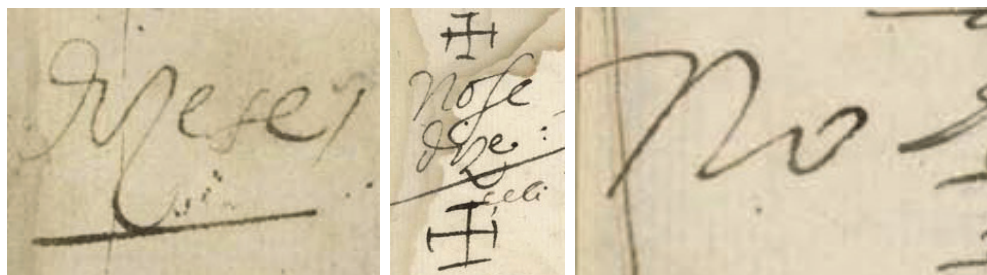
Imagen 43, fol. 35r.

Decíamos que el 15 de diciembre de 1613 Baltasar Pinedo tuvo en su poder la aprobación para estrenar en Madrid la *Primera parte* de la santa Juana. Lo más probable es que lo hiciera de inmediato: últimos días de 1613 o primeros de 1614. La mano de este autor de comedias se patentiza en el reparto de actores del fol. 1r (reparto de la derecha) y en algunas leves correcciones de estilo que aplica a Tirso: imágenes 3, 7 y 8. Casi a la vez, un miembro de su compañía llamado Juan Jiménez, nos brinda un precioso detalle de escenografía (construcción de una cruz o humilladero) que data con gran precisión un 9 de enero (imagen 6): sin duda, se trata del 9 de enero de 1614 [Zugasti 2012: 60-61]. Muy poco después se registran dos representaciones de una comedia sobre *La santa Juana* en Madrid: el 8 de febrero y el 25 de junio de 1614, ambas con asistencia del rey. La documentación no detalla los nombres del dramaturgo ni de la compañía, pero la lógica se impone y todo apunta a la dupla Tirso-Pinedo.

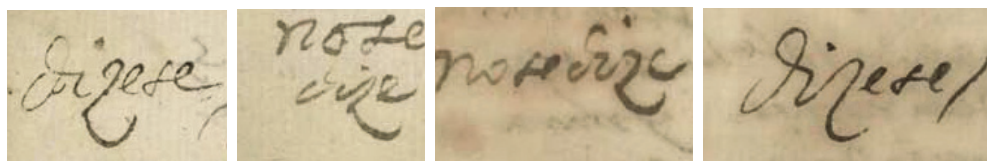
Sin embargo, algo muy raro debió acontecerle a Baltasar Pinedo a mediados de ese año, pues –quizás acuciado por las deudas– en julio-agosto de 1614, a mitad de temporada, desmantela su compañía. A consecuencia de esto, parte del repertorio y de los actores vinculados a él pasarán a la tropa de Pedro Llorente [Zugasti 2012: 62]. El propio Tirso se une a Llorente y en agosto de 1614 termina la *Tercera parte* de su trilogía sorjuanina, cuyo autógrafo también conservamos (BNE: Res 249). Por tres veces, al inicio de cada acto, el fraile mercedario escribe de su puño y letra otros tantos elencos de actores que serán los encargados del estreno: fol. 95r (6 de agosto), fol. 114r (12 de agosto) y fol. 132r (24 de agosto). Todos los actores forman parte de la compañía de Pedro Llorente. Con absoluta certeza, Tirso escribió la última parte de su trilogía para que la estrenase el citado Pedro Llorente [Zugasti 2012: 66-74]. El manuscrito presenta peculiaridades de pasajes tachados o enjaulados, atajos, inter-

venciones de otras manos... que no procede examinar aquí. Tan solo queremos llamar la atención sobre un pasaje de los fols. 134v-135r que está vigorosamente tachado y a cuyo margen derecho una mano escribió dos veces: “No se dice”. Más tarde esa misma mano cambió de opinión y anotó al lado, otras dos veces, la palabra “Dícese”. Por su parte, en el fol. 143r, junto a otros versos tachados, reaparece el consabido “Dícese”. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el responsable de estos avisos para los actores es Pedro Llorente (o, a lo sumo, alguien de su compañía).

Si cotejamos todos estos “Dícese” y “No se dice” con los que se estamparon en la *Primera parte* de la trilogía, observamos que coinciden plenamente: sin duda, Pedro Llorente fue el segundo autor en poseer este manuscrito tirsiano y en añadir sus marcas de representación. Remitimos a los fols. 20v (“Dícese” se repite tres veces), 21r, 24r, 31r, 31v, 32r, 32v y 36r. Por el contrario, en el fol. 21v se añadió un “No se dice”; poco más abajo un “No”, y otro “No” casi seguido en el fol. 22r.



*Primera parte*, fols. 20v, 21v y 22r. Imágenes 44, 45 y 46.



*Tercera parte*, fols. 134v, 135r y 143r. Imágenes 47, 48, 49 y 50.

Interesa destacar cómo varios de estos “Dícese” (fols. 24r, 31r y 31v) se escribieron justo al lado de las notas del censor y de los versos que él mandó suprimir, todo lo cual estaba en el manuscrito desde los tiempos de Baltasar Pinedo. La sospecha que nos asalta es que fue el propio Pedro Llorente quien tachó con energía las observaciones del primer censor e hizo caso omiso de ellas; por eso se atrevió a añadir varios “Dícese” encaminados a sus actores, para que sí declamen los versos tachados.

Si las huellas del primer censor son las más evidentes en el manuscrito, ya dijimos que hay rastros de un segundo censor que tomó como empeño personal sustituir—solo en el tercer acto— la voz “Santa” por la de “Sierba”. Es harto difícil saber quién fue este segundo censor o cuándo intervino, pero sí disponemos de una curiosa coincidencia que llama nuestra atención. Obsérvese la escueta aprobación que dictó Juan de Céspedes en Valladolid (“Represente[n]se esta[s] comedia[s]. En Valladolid, a 3 de febrero 1615. De *La Santa Juana*”), con especial atención a su rúbrica:

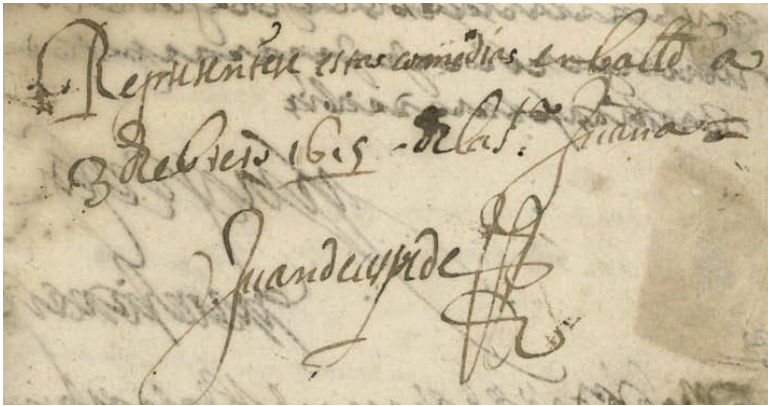


Imagen 51, fol. 150r.

Véase ahora cómo reaparece esta misma rúbrica en el fol. 33v de la *Primera parte*, junto a un par de cambios de “Santa” por “Sierba”. Solo como mera hipótesis, con la que concluimos este trabajo, cabría decir que el segundo censor pudo ser el citado Juan de Céspedes<sup>21</sup>.

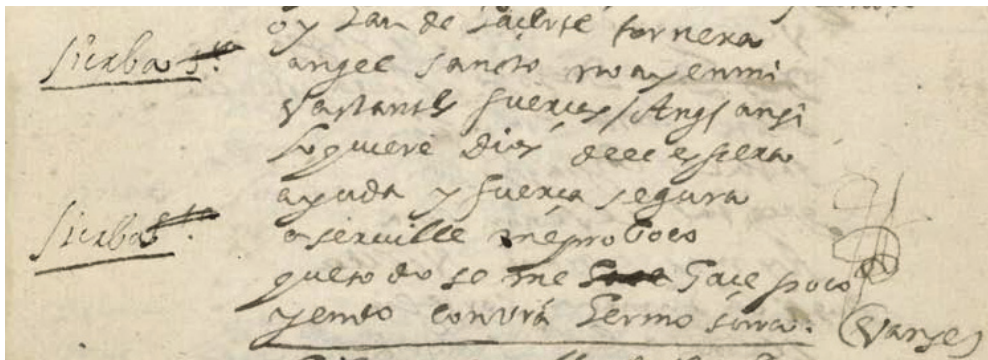


Imagen 52, fol. 33v.

## Bibliografía

- Anónimo (1942): *Noticias de Madrid (1621-1627)*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- Barezzi, Barezzi (1608): *Delle Croniche dell'ordine de Frati Minori, Istituto dal Serafico P. S. Francesco. Parte quarta nuovamente datta in luce, et divisa in dieci Libri*, Venecia, Barezzi Barezzi.

<sup>21</sup> Un tal “doctor Céspedes” censuró en Madrid, en 1600 y 1603 respectivamente, *El príncipe despeñado* y *La varona castellana*, comedias de Lope de Vega (véase *CLEMIT*), pero no parece que sea la misma persona.

- Cabrera de Córdoba, Luis (1857): *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Martín Alegría.
- Calvo Moralejo, Gaspar (1975): “Santa María de la Cruz”, *Antonianum*, 50: 561-575.
- Carrillo, Juan (1613): *Segunda parte. Historia de los santos y personas en virtud y santidad illustres, de la Tercera Orden del glorioso Padre San Francisco*, Zaragoza, Juan de Lana-ja y Quartanet; ejemplar de Madrid, BNE: R/20615.
- Christian, William A. (1981): *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton, Princeton University Press, Recurso web: <<http://libro.uca.edu/christian/apparitions.htm>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.
- CLEMIT: *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dir. Héctor Urzáiz Tor-tajada, Universidad de Valladolid, Recurso web: <[buscador.clemit.es](http://buscador.clemit.es)>, Fecha de consulta: 11-I-2019.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1907): “Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina”, en *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, Bailly Baillièrre (NBAE 9): vol. II, I-XLVI.
- Daza, Antonio (1610): *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco. Compuesta por F. Antonio Daza, indigno fraile menor, difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y coronista general de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez.
- (1613): *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico padre san Francisco. Compuesta y de nuevo corregida y emendada por fray Antonio Daza, indigno fraile Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez.
- Florit Durán, Francisco (2005): “Comedia hagiográfica y censura: el caso de *La santa Juana I* de Tirso de Molina”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana / Vervuert: 617-636.
- (2010): “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”, en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, México, El Colegio de México / UAM / AITENSO: 615-637.
- García de Andrés, Inocente (1999): *El Conhorte: sermones de una mujer. La santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca: 2 vols.
- García García, Bernardo J. (2016): “Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)”, en *“Felix Austria”. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes: 393-440.
- Gonzaga, Francisco [Francisci Gonzagae], OFM (1587): *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observantiae institutione, forma administrationis ac legibus admirabilique eius propagatione [...]. Opus in quatuor parte divisum*, Roma, ex typographia Dominici Basae; ejemplar de Pamplona, Biblioteca General de Navarra: 109-6-4/32.
- Greer, Margaret Rich (1991): “‘Authority’ in *comedia* editions: Tirso de Molina’s *Santa Juana*”, en *Editing the “Comedia”, II*, eds. M. McGaha y F. P. Casa. Michigan, Michigan Romance Studies: 67-95, Recurso web: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr21g0>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.

- y Gerardo Kurtz (1991): “Ayudas fotográficas y computarización de imágenes de manuscritos de difícil lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2: 913-920, Recurso web: <<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/834/834>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.
- Ibáñez, Isabel (2008): “El entramado textual de la trilogía de *La Santa Juana: status quaestionis*”, en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, ed. B. Oteiza, Soria, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua: 69-79.
- Marieta, Juan de, OP (1596): *Tercera parte de la historia eclesiástica de España, que trata de la vida de San Diego de Alcalá y de San Antonio de Padua, de la orden de san Francisco, y otros santos naturales de España de la misma orden*, Cuenca, Pedro del Valle; ejemplar de Pamplona, Universidad de Navarra: FA/133.322.
- Marín Cepeda, Patricia (2010): “Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)”, en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico: 705-714.
- Maurel, Serge (1971): *L’univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université de Poitiers.
- Paterson, Alan K. G. (1991): “Teatro para canonizar: Tirso de Molina y Sor Juana de la Cruz”, en *Tirso de Molina: imagine e rappresentazione. Segundo Coloquio Internacional*, ed. L. Dolfi, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane: 53-63.
- Paz y Melia, Antonio (1899): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos; segunda edición en Madrid, Blass, 1934-1935, 2 vols.
- Penedo Rey, Manuel (1953): “Por las fuentes de la dramática de Tirso de Molina”, *Estudios*, 9-26: 285-331.
- Presotto, Marco (2000): *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
- Ríos de Lampérez, Blanca de los (1946): “*La Santa Juana*. Trilogía hagiográfica. Preámbulo”, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar: vol. I, 723-769.
- Simón Díaz, José (1976): *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC: vol. XI.
- Surtz, Ronald E. (1982): *El libro del conorte*, Barcelona, Puvill.
- (1997): *La guitarra de Dios: género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz*, Madrid, Anaya / Muchnik.
- Tirso de Molina (1946): *La santa Juana. Trilogía hagiográfica, 1613-1614. Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar: vol. I: 723-909.
- Triviño Monrabal, María Victoria, OSC (1999): *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Villegas Selvago, Alonso de (1588): *Flos sanctorum. Tercera parte y historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez.
- Wade, Gerald E. (1934): “Tirso’s *Santa Juana, primera parte*”, *Modern Language Notes*, 49: 13-18.
- (1936): *Tirso de Molina. “La Santa Juana. Primera parte”. An Edition with Introduction and Notes*, Tesis, Ohio State University.
- Zugasti, Miguel (2011): “Santidad bajo sospecha: la vida de Sor Juana de la Cruz (1481-1534) en florilegios de santos, crónicas y escenarios del Siglo de Oro”, en *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique*

- péninsulaire (XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles)*, ed. L. González Fernández, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail (col. Méridiennes): 339-367, Recurso web: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz91b2>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.
- (2012): “Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La santa Juana* (1613-1614), de Tirso de Molina”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6: 31-81, Recurso web: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Zugasti.pdf>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.
- (2013): “Sor Juana de la Cruz revisitada: de la doble versión de la biografía de Antonio Daza a la doble versión de *La santa Juana* de Tirso de Molina”, en *Tras las huellas de Tirso... Homenaje a Luis Vázquez Fernández*, ed. S. Defraia, E. Mora González y B. Pallares Garzón, Roma, Associazione dei Frati Editori dell’Istituto Storico dell’Ordine della Mercede (Bibliotheca Mercedaria, VI): 309-342, Recurso web: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb448>>, Fecha de consulta: 11-I-2019.