

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
The Pennsylvania State University

ANONIMIA Y CENSURA EN EL TEATRO
DEL SIGLO XVII: EL CASO DE
EL DIABLO PREDICADOR

(SEPARATA DE "HISPANÓFILA", NÚM. 131)

2 0 0 1

ANONIMIA Y CENSURA EN EL TEATRO DEL SIGLO XVII: EL CASO DE *EL DIABLO PREDICADOR*

por Antonio Sánchez Jiménez

The Pennsylvania State University

Pocos temas hay tan fascinantes en nuestro Siglo de Oro como el de la actividad censorial. El carácter de la actividad de los censores, sus motivaciones, y la extensión de su influencia en la literatura áurea despiertan, merecidamente, el interés y aun la pasión de aficionados y estudiosos. Esta expectación es todavía mayor cuando el objeto de la actividad censorial que se analiza es la maravillosa producción teatral de la época, las insuperables comedias de Lope, Calderón, Tirso, Alarcón, etc. Censura y teatro forman, definitivamente, un cóctel explosivo. Se puede afirmar sin miedo de incurrir en una exageración que la figura del censor de comedias de la época áurea conquista como pocas la atención de cualquier tipo de público mínimamente interesado en el Siglo de Oro.

Sin embargo, pese a semejante y difundido interés, aún no existe un estudio completo en torno a la censura de obras teatrales en el Siglo de Oro. Poseemos abundantes trabajos sobre la Inquisición en general, como el de Antonio Márquez, el de Virgilio Pinto, o el ya clásico de Henry Charles Lea. También hay bastantes análisis de diversos procesos particulares, como el Enrique Llamas Martínez o el de Isaac Salvator Révah. Sin embargo, por dedicarse principalmente a los procesos inquisitoriales, el espacio que estos dos tipos de investigaciones dedican al estudio de la censura de comedias es inexistente o, a lo sumo, en alto grado insuficiente. Sobre comedias y teatro en particular poseemos una gran cantidad de importantes estudios en torno a la polémica sobre la licitud del teatro en España (Ruano de la Haza 201-2), y, además, el artículo de José María Ruano de la Haza analizando el trabajo de dos censores teatrales particulares, Fray Juan Bautista Palacio y Juan Navarro de Espinosa.

Asimismo, toda monografía dedicada al teatro del Siglo de Oro, como, por ejemplo, la de José María Díez Borque, toca, aunque sea sólo en unas pocas líneas, el tema. En suma, aunque siempre que se trata se enfatiza su importancia y se arrebató el interés del lector, el tema de la actividad del censor de teatros del Siglo de Oro español es aún hoy un terreno casi virgen para la crítica.

En este trabajo, pretendo precisamente contribuir al estudio de la actividad censorial llevando a cabo el análisis de un ejemplo de ella: el caso de *El Diablo predicador y mayor contrario amigo*, del comediógrafo sevillano Luis de Belmonte Bermúdez. Para situar la obra en el contexto de su producción y averiguar así los motivos que provocaron esta censura, trataré de relacionar *El Diablo predicador* con unos sucesos ocurridos el año anterior a su estreno, 1622: la fiesta real de Aranjuez que fue escenario de la representación de *La Gloria de Niquea*, y el misterioso asesinato del autor de esa misma obra, Don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, tan sólo tres meses después del estreno de su comedia. Mediante esta recontextualización de *El Diablo predicador* entre las fascinantes circunstancias que lo envolvieron intentaré extraer algunas conclusiones. Éstas se centrarán, primeramente, en torno a uno de los problemas interpretativos que asedian a la obra de Belmonte, el extraño silencio que envolvió la autoría de la obra hasta unos años después de la muerte de su creador. En segundo lugar, pretendo también usar este caso, por la virulenta censura a que fueron sometidos la comedia y su autor, para clarificar algunos puntos, que girarán en torno a la tipología de la censura y sus motivaciones, acerca de la actividad censorial general de la época.

Según D. Luis Fernández-Guerra, la obra más famosa de Belmonte, *El Diablo predicador*, fue estrenada en Madrid en enero de 1623, con tal éxito que repitió representación en el palacio real de Madrid ante Felipe IV e Isabel de Borbón el último domingo de carnaval de ese mismo año (citado en Rouanet 27). Esta favorable aceptación se mantuvo inalterable durante todo el siglo XVII, como atestiguan las múltiples impresiones de ella conservadas, e incluso alcanzó el siglo XVIII y gran parte del XIX. José María Blanco White da fe en sus *Cartas de España* de una representación de la obra en la villa de El Arahál (citado en Rouanet 51). Asimismo, también otros ilustres viajeros extranjeros como Henry Swinburne, Anton Kaufhold y Mme. d'Abantès ofrecen testimonios parecidos, enfatizando el entusiasmo con el que el público recibía la obra (Rouanet 54-6). Es este continuado éxito el que lleva a Ramón de Mesonero Romanos a incluir la obra en su *Biblioteca de Autores Españoles*, y a calificarla, ya en el año de 1851, de "tan popular aún hoy en nuestra escena" (xxii).

Sin embargo, *El Diablo predicador*, pese a su enorme fama y éxito, aparece, hasta treinta años después de su estreno, hasta 1653, como una obra de autoría dudosa y no como reconocida creación de Belmonte. Diferentes "sueñas" e impresiones la atribuyen anónimamente: a "un ingenio de esta corte", simplemente a "un ingenio", a un tal Juan García, y a Villegas.¹ También se ha atribuido, con escaso fundamento, a Francisco de Malaspina, autor de una

refundición sobre la obra de Belmonte, y al franciscano Fray Damián Cornejo (Rouanet 29). Sólo en 1653 se atribuye, en la *Parte Sexta de comedias de los mejores ingenios de España*, por fin, a Luis de Belmonte (Kincaid 193). Desde entonces la autoría de Belmonte no ha sido puesta en duda por la crítica.² De hecho, Léo Rouanet piensa que la vena cómica de la obra, representada por el famoso personaje del fraile lego Antolín, es muy característica de Belmonte, y también señala que el empresario encargado del estreno de la obra en 1623, Manuel de Vallejo, era gran amigo suyo (32). En todo caso, esta razonable seguridad sobre la atribución del drama contrasta agudamente con la turbación que sobre su autoría muestran sus contemporáneos.

Para confirmar la extrañeza del caso de *El Diablo predicador* tenemos el ejemplo de *Siempre ayuda la verdad*, del mismo año de 1623 y también representada ante Felipe IV. Aunque también nos consta que esta obra es de Belmonte, quien la escribió en colaboración con el mexicano Alarcón, la comedia se imprimió bajo el nombre de Tirso de Molina (Rouanet 32). Este caso confirma, junto con el de *El Diablo predicador*, que, extrañamente, el nombre de Belmonte se evitó y escondió en muchas ocasiones a partir de este año de 1623. Sin embargo, pese a lo chocante de la situación, la crítica nunca se ha ocupado de abordar lo que me propongo hacer, de buscar una explicación a esta enigmática conspiración de silencio.

Para abordar este problema es necesario retroceder un año en el tiempo. Pretendo al hacer esto situarlo en el contexto de uno de los sucesos más misteriosos y apasionantes del reinado de Felipe IV, el asesinato del Conde de Villamediana. El año es 1622. El poeta Don Luis de Góngora y Argote narra compungido el excepcional suceso en una carta escrita a su amigo Cristóbal de Heredia, el día 23 de agosto:

Mi desgracia ha llegado a lo sumo con la desdichada muerte de nuestro Conde de Villamediana. . . . Sucedió el domingo pasado, a prima noche, 21 de éste, viniendo de Palacio en su coche con el Sr. Don Luis de Haro, hijo mayor del Marqués del Carpio; y en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se le arrimó al lado izquierdo, que llevaba el Conde, y con un arma terrible de cuchilla, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho, dejándole tal batería que aun en un toro diera horror. El Conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por cima de él y puso mano a la espada, mas viendo que no podía gobernarla, dijo: *Esto es hecho; confesión, señores*. Y cayó. (citado en Rosales 78)

El suceso fue de los más famosos del año. Según Emilio Cotarelo y Mori, la muerte de Villamediana fue "un acontecimiento tan extraordinario, y atrajo tanto la atención general, que casi todos los poetas de Madrid escribieron con este motivo muchas composiciones a manera de epitafios; pero todos con

igual misterio. . . ” (143). El interés provocado no era para menos. Villamediana era un personaje doblemente atractivo por sus cualidades personales y por su privilegiada posición en la corte del joven Felipe IV. El Duque de Rivas le describe así en uno de sus *Romances históricos*:

Era el gran Don Juan de Tarsis [sic],
Caballero cortesano,
Conde de Villamediana,
De Madrid y España encanto
Por su esclarecido ingenio,
Por su generoso trato,
Por su gallarda presencia,
Por su discreción y fausto.

(citado en Cotarelo 50)

Cortesano y poeta, sus sátiras políticas le habían costado el destierro en tiempos de Felipe III, pero con la muerte del “rey piadoso”, al ascender al trono su hijo, el joven Felipe IV, el nuevo rey levantó la pena de Villamediana. El cambio de reinado volteó su fortuna: el Conde regresó a la capital para ser nombrado gentilhomme de la Reina y ser repuesto en su cargo de Correo Mayor (Cotarelo 98-9). Llegó entonces Villamediana a gozar del favor real (Cotarelo 99; Rosales 88), lo que le llevó a ganarse la enemistad del privado de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, cuya influencia sobre el joven rey pasaba entonces por un periodo de declinación que le hacía especialmente susceptible a la competencia de posibles rivales (Rosales 194). Según Luis Rosales, Villamediana “para realizar su ambición política, tenía que enfrentarse necesariamente con Olivares” (182). En cualquier caso, la posición de Villamediana en 1622 era tan suficientemente elevada como para justificar plenamente la expectación que levantó su misterioso asesinato.

Sin embargo, esta expectación fue solamente acompañada, contrariamente a lo que cabría esperar, por un velo de temeroso silencio, que no puede menos que recordarnos al que envolvió, tan sólo unos pocos meses después, al nombre de Belmonte. En la carta a Heredia antes citada, el propio Góngora da cuenta del misterio que se impuso sobre el suceso: “Háblase con recato en la causa; y la Justicia va procediendo con exterioridades, mas tenga Dios en el Cielo al desdichado, que dudo procedan a más averiguaciones” (citado en Rosales 79). Aunque los relatos sobre la causa y el autor del asesinato se vieran envueltos en semejante secreto, no es difícil leer entre líneas para hallarlos y descubrir la estrecha relación existente entre este hecho y el caso de Belmonte, como veremos.

Diversas pruebas relacionan la muerte de Villamediana con las fiestas celebradas en Aranjuez tres meses antes del suceso, en la primavera de 1622. Al acabarse el luto oficial por Felipe III, el nuevo rey y su esposa decidieron or-

ganizar unas celebraciones. Los festejos gravitaron en torno a una obra teatral de Villamediana, *La Gloria de Niquea*. Cotarelo describe así la gestación de la obra: “La Reina encargó a su gentilhomme el Conde de Villamediana la composición de una comedia de gran apariencia, en la cual habían de tomar parte ella misma, aunque sin hablar, y la Infanta con las demás damas de palacio” (112). El escenario en que se llevó a cabo la representación era digno de tan nobles actores y público:

Para el estreno de la primera [obra, *La Gloria de Niquea*], levantó el capitán Fontana un teatro en el jardín llamado de la *Isla*, de madera y lienzo, de 115 pies de largo por 78 de ancho, con siete arcos en cada lado, construcción toda del orden dórico, cubriendo el edificio un gran telón en el que entre sombras y nubes brillaban innumerables estrellas imitando la bóveda celeste. Completaban el decorado estatuas de bronce, esferas de cristal y otros adornos. (Cotarelo 113)

Sin embargo, la catástrofe y el escándalo acompañaron a la obra desde un principio. Una de las damas de la reina de las encargadas de representar un papel en *La Gloria de Niquea* era la bella portuguesa Doña Francisca de Taboara, que por esas fechas era amante de Felipe IV (Rosales 57). Como indica Luis Rosales, las líneas que declamó debieron de causar un extraordinario revuelo entre el público:

Pero entre verso y verso, *como entre flor y flor sierpe escondida*, había una sorprendente declaración. Villamediana le ha hecho decir a Doña Francisca en público, ante la Corte y dirigiéndose al Rey, las siguientes palabras:

Y en cuanto al Sol adoro yo de España

Esto no era solamente una indiscreción...: era una confesión . . . (75)

Los versos fueron, en efecto, una abrupta declaración del amor del Rey por la portuguesa, y esto debió de enfurecer a Felipe IV. Villamediana había descubierto el pastel de los amores clandestinos del Rey con escándalo, ante la Reina y toda la corte. Como indica José Deleyto Piñuela, la España del siglo XVII usaba, en lo que tocaba a las queridas reales, de costumbres opuestas a las de la Francia de la época: en España se escandalizaban de lo descubierto de los amores clandestinos del rey francés, en Francia de la hipocresía con que en España se escondían los secretos a voces (*La mala*, 9-10; *El rey*, 20). En la España de principios del reinado de Felipe IV, la reputación de España y de su rey eran una obsesión, y “la reputación real dependía de la actuación del rey en el ámbito tanto doméstico como internacional de una forma consonante con su estado” (Elliott 65-6). Villamediana había puesto en peligro tal reputación. La ira de Felipe IV era, por tanto, comprensible.

Al poco de decirse los inoportunos versos, la furia de los elementos acompañó a la del Rey: el magnífico decorado, diseñado por Villamediana, que constituía el orgullo de su obra, se vio presa de un virulento incendio. Un historiador de la época, Don Gonzalo de Céspedes Meneses, narra así el suceso:

Era de noche, y proseguíanse con grande aplauso las Comedias, cuando su propia admiración entre el silencio divertida, dió tiempo y causa á que una luz, cayendo encima de un dosel, con emprenderle, y asimesmo algunos ramos del teatro, pusiese en riesgo su auditorio, y con tan grande turbación que apenas pudo preservarle de la violencia de las llamas la más prevista diligencia, mezclando entonces un temor las agujadas y los cetros, y las personas más supremas con las más ínfimas y bajas. (citado en Cotarelo 127)

Acerca de este inopinado suceso pronto comenzaron a divulgarse habilllas (Cotarelo 129), algunas más peregrinas que otras. Según las más novelescas, el donjuanesco Villamediana habría hecho incendiar su propio preciado decorado con el fin de poder salvar de entre las llamas a la Reina, de la cual estaría secretamente enamorado, y poder estrecharla entre sus brazos en medio de la confusión e incluso tener la ocasión de robarle un beso en el pie (Cotarelo 130).

Sin embargo, más que al Conde de Villamediana, parece plausible ver al enfurecido joven Rey ordenando el incendio del decorado. Tal vez Olivares, quien ya odiaba al Conde por motivos políticos, sugiriera a Felipe IV el modo de vengarse de la indiscreción que había cometido el noble poeta, y tal vez se encargara él mismo de llevarlo a cabo. Pero esto son especulaciones. Lo que sabemos de cierto es que fue precisamente a partir de estos sucesos de Aranjuez cuando perdió Villamediana el favor del Rey, y que su indiscreción le costó la muerte, tan sólo tres meses después de la representación (Rosales 90). En suma, la relación de causalidad directa existente entre la representación de *La Gloria de Niquea* y el asesinato de Villamediana es segura y evidente.

Otra prueba de esta relación es, de nuevo, el silencio que se impuso sobre el caso, más concretamente sobre el nombre de Villamediana y todo lo relacionado con su *Gloria de Niquea*. Como indica Cotarelo, los escritos del cronista oficial de la corte, Antonio Hurtado de Mendoza, ejemplifican este silencio:

En efecto, es cosa por demás extraña que en ninguna de las dos relaciones nombre D. Antonio H. de Mendoza al Conde de Villamediana, cuando en ambas, hechas con bastante extensión, cita una por una todas las damas que tomaron parte en la fiesta, al ingeniero Fontana, á Lope de Vega, autor de la segunda comedia, y hasta al ridículo enano Soplillo. Mendoza no tenía, que sepamos, ningún resentimiento con el Conde para prescindir de nombrarle; hay ocasiones en que hasta parece que rodea para no hacerlo. . . . (131)

Se había hecho caer un espeso velo de silencio sobre todo lo que concernía al suceso y a su principal protagonista, Villamediana: se pretendía desterrar todo lo relacionado con *La Gloria de Niquea* al reino del olvido.

Sin embargo, el empeño de borrar toda memoria de la representación alcanzó, además de al Conde, a otros dos personajes. El primero de ellos fue el mismísimo Luis de Góngora y Argote. El poeta era bastante cercano a Villamediana por aquellas fechas (Chaves 8), de hecho, Góngora había influido notablemente en el estilo poético del Conde. Es lógico por ello que el asesinato de 1622 llenara a Góngora de consternación, como se ve en su carta a De Heredia antes citada. Sin embargo, el asesinato del Conde afectó al poeta más profundamente de lo que habría cabido esperar en principio. El cordobés sintió algo más que tristeza por la muerte de un amigo: sintió también miedo, terror a alguna misteriosa represalia. Su aprensión no era vana, pues Góngora había colaborado con Villamediana en varias partes de *La Gloria de Niquea* (Reyes 16), y es, por tanto, lógico que la muerte del Conde, claramente causada por lo dicho en tal obra, le llenara de desconcierto y miedo a una posible venganza real. A tanto llegó su desesperación, Góngora llegó incluso a pensar en huir de la corte, lo cual, finalmente, no llevó a cabo. En todo caso, el poeta siempre negó fervientemente su segura colaboración en *La Gloria de Niquea* (Reyes 23). En suma, el velo de terror y silencio que cayó sobre los sucesos de Aranjuez alcanzó de lleno a la figura del poeta cordobés.

Además de Góngora, otro poeta se vio afectado por la infausta fiesta real: nuestro Luis de Belmonte Bermúdez. El que también Belmonte se viera implicado se debe a su relación con *La Gloria de Niquea*, hecho revelador descubierto recientemente por María Teresa Chaves Montoya y jamás recogido por ninguna de las biografías o trabajos sobre Belmonte: "Sirvió al Conde de amanuense [en la redacción de *La Gloria de Niquea*] un escritor sevillano de cierto renombre, secretario de la Academia Castellana Matritense: Luis de Belmonte. Villamediana le pagó 600 reales 'por la ocupación que tuvo en escribir la comedia y papeles que fueron necesarios para la dicha fiesta. . .'" (45). Es decir, Belmonte también colaboró con Villamediana en *La Gloria de Niquea*. Su trabajo no debió de limitarse, según Chaves, al de simple secretario, sino que además debió de "zurcir los textos de diversas manos y aun de poner algo de la suya" (9). El hecho de que, como Góngora, Belmonte no reclamara nunca la gloria que le correspondía por su colaboración en *La Gloria de Niquea* y de que esta participación haya pasado desapercibida a la crítica desde entonces debe sin duda ser atribuido a la misma causa que movió al poeta cordobés: al temor levantado por el fulminante asesinato del autor de la obra, Villamediana. Sin embargo, es necesario concluir que el suceso trajo más y más graves consecuencias para Belmonte que para el ya consagrado Góngora. La obra más importante y exitosa de la vida de Belmonte, *El Diablo predicador*, se representó, primero en los corrales y luego ante el propio Rey, tan sólo cuatro meses después del asesinato de Villamediana, y siete meses después del in-

afortunado estreno de *La Gloria de Niquea*. La obra se tuvo que representar bajo una dudosa atribución. De hecho, Belmonte no llegó a ver en vida, que sepamos, una impresión de *El Diablo predicador* bajo su nombre.

Debemos relacionar el silencio que rodeó la autoría de *El Diablo predicador* y luego de *Siempre ayuda la verdad* con el provocado por el estreno de *La Gloria de Niquea*. Es necesario comprender que el misterio en torno a la atribución de la gran comedia que nos ocupa se debió, por tanto, no a que los contemporáneos tuvieran dudas acerca de ella, sino a un tipo especial de censura, a una censura de nueva especie: el terror que sintió Belmonte tras el asesinato de 1622 le llevó a esconder su autoría de una obra que, como *Siempre ayuda a la verdad*, había de representarse ante el propio instigador del asesinato que tanto le atemorizaba, el rey Felipe IV. Es imprescindible reconocer el papel que esta autocensura representó en el caso de *El Diablo predicador*, *Siempre ayuda la verdad* y *La Gloria de Niquea*. De cualquier manera, es importante asimismo observar que en las circunstancias que envuelven a estas tres obras se descubren los dos elementos que componen la particular autocensura: en primer lugar, una motivación política, no moral o religiosa, y en segundo lugar, unas consecuencias meramente limitadas a la transmisión de la autoría de la obra, y no a la alteración de su contenido.

Además de ilustrar este aspecto, los sucesos de Aranjuez y del estreno de *El Diablo predicador* esconden una nueva noticia sobre la censura teatral del siglo XVII: la interacción entre las motivaciones políticas y religiosas de los censores. Como señalé más arriba, Ruano de la Haza ha publicado un estudio sobre la actividad de dos censores religiosos del siglo XVII, Fray Juan Bautista Palacio, cualificador del Santo Oficio, y Navarro de Espinosa, fiscal de comedias de Madrid. Este trabajo enfatiza la inconsistencia de los censores, pues mientras el trabajo de unos era meramente formulario, otros eran implacables con algunas obras y autores (228). Además, Ruano de la Haza presenta una completa lista de las obras y autores censurados por estos dos personajes, algo que es enormemente relevador para el caso de Belmonte. El intransigente Navarro de Espinosa censuró duramente varias obras de Belmonte: *El acierto en el engaño y robador de su honra*, de 1641, *A un tiempo rey y vasallo*, de 1642, y *El príncipe perseguido*, que Belmonte escribió en colaboración con otros ingenios en 1650. Es necesario apuntar que se puede encontrar en numerosas obras contemporáneas a éstas de Belmonte pasajes permitidos exactamente idénticos a los censurados por Navarro en nuestro poeta sevillano. Además, para confirmar el tratamiento especialmente desigual que recibió Belmonte está el caso de *Casarse sin hablarse*: Navarro aprobó esta comedia en 1641, pero el "Consejo de su Magestad de la Suprema y General Inquisición" le enmendó la plana al año siguiente, suprimiendo y expurgando un considerable número de versos (Ruano de la Haza 213). Parece evidente que Belmonte sufrió una furibunda persecución por parte de los censores. Sin embargo, la crítica no se ha fijado hasta hoy en este hecho, ni ha intentado ofrecer una hipóte-

sis explicativa para el mismo. Esta explicación debe llegar mediante la situación de la persecución en el contexto de los casos de *El Diablo predicador*, *Siempre ayuda la verdad* y *La Gloria de Niquea*: en una época en la cual la órbita de lo político estaba íntimamente relacionada con la de lo religioso, como prueba el título del grupo censor que expurgó *Casarse sin hablarse* (Consejo de su Magestad de la Suprema y General Inquisición), es lógico que el poder ejecutivo usara la censura religiosa como instrumento para sus represalias políticas. Por ello, Belmonte, que había incurrido en la ira regia por su colaboración en *La Gloria de Niquea*, hubo de sufrir durante toda su vida no sólo el temor a una venganza de tipo político, lo que le llevó a esconder su autoría en los casos de *El Diablo predicador* y *Siempre ayuda la verdad*, sino que también hubo de padecer, y esto es lo más importante en este caso, la persecución, instigada por el Rey o su privado Olivares, de los censores religiosos.

Por tanto, su implicación en los sucesos de Aranjuez de 1622 le costó a Belmonte la expurgación de muchas de sus obras o incluso la obligación a recurrir a un tipo especial de autocensura (el ocultar su responsabilidad sobre las comedias) para preservar el contenido de otras. El último fue el caso de *El Diablo predicador*: para conseguir la aprobación de la comedia, Belmonte tuvo que ocultar su autoría. Es por ello que tan famosa obra no tuvo problema alguno con la censura en todo el siglo XVII,³ frente a lo que sucedió con otras más tardías cuya autoría sí admitió. En cualquier caso, el estudio de *El Diablo predicador* en relación a la infausta obra de Villamediana, *La Gloria de Niquea*, ofrece, además de la solución al enigma en torno a la dudosa atribución de la obra, una serie de implicaciones sobre el funcionamiento de la censura teatral en el Siglo de Oro. En primer lugar, contribuye a la tipología de la misma revelando un nuevo tipo de censura, que he denominado autocensura, y que extiende sus consecuencias exclusivamente sobre la atribución y no sobre el contenido de las obras. Probablemente se puedan hallar ejemplos de esta autocensura paralelos al de Belmonte en otras muchas obras durante todo el Siglo de Oro. En segundo lugar, el estudio de la obra de Belmonte muestra también la interacción de motivaciones políticas y religiosas en el mundo de la censura: los censores religiosos se podían llegar a convertir en ejecutores de las represalias políticas del rey. De nuevo, probablemente una revisión de la actividad censorial en el siglo XVII descubra situaciones de persecución de autores por motivos políticos paralelas a la de Belmonte. Así, de estas dos maneras, colaborando con la tipología de la actividad censorial y al análisis de su funcionamiento, el caso de *El Diablo predicador* se revela como doblemente imprescindible para comprender el funcionamiento de una parte fascinante de la sociedad del Siglo de Oro: la censura política y religiosa.

NOTAS

¹ Se ha discutido si este Villegas es don Francisco de Villegas, Juan Bautista de Villegas o Diego de Villegas. Léo Rouanet ofrece varias sólidas razones para desechar los dos primeros nombres (30-1).

² Solamente Kincaid matiza ese punto pues, tras llevar a cabo un estudio de las formas métricas usadas en la obra, concluye que, aunque son características de Belmonte, no lo es enteramente su proporción (240), por lo que aventura que Belmonte pudiera haber escrito la obra contando con la colaboración de algún otro ingenio (199).

³ Curiosamente, *El Diablo predicador* fue censurada e incluso puesta en el índice en el siglo XIX, probablemente debido a la incomprensión de la obra, que se veía como una burla, no una elegía, de la Orden franciscana, provocada por la alteración que del contenido llevaron a cabo los comediantes, favoreciendo las gracias del lego sobre los componentes religiosos (Rouanet 62-3).

OBRAS CITADAS

- Chaves Montoya, María Teresa, ed. *"La Gloria de Niquea": Una invención en la corte de Felipe IV*. Riada. Estudios sobre Aranjuez 2. Aranjuez: Ediciones Doce Calles, 1991.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1886.
- Deleyto Piñuela, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- . *El rey se divierte. (Recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Díez Borque, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares y la herencia de Felipe II*. Valladolid: U de Valladolid, 1977.
- Kincaid, William A. "Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez". *Revue Hispanique* 74 (1928): 1-260.
- Lea, Henry Charles. *A History of the Inquisition of Spain*. New York: McMillan, 1906.
- Llamas Martínez, Enrique. *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. Madrid: CSIC, 1972.
- Márquez, Antonio. *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Mesonero Romanos, Ramón de. "Introducción". *Biblioteca de autores españoles: Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* 2. Madrid: Atlas, 1851.
- Pinto, Virgilio. "Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII". *Edad de Oro* 8 (1989): 181-192.

- Révah, Isaac Salvator. "La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente". *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* 17 (1950): 117-9.
- Reyes, Alfonso. *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- Rosales, Luis. *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*. Madrid: Gredos, 1969.
- Rouanet, Léo. "Notice." *Le Diable Prédicateur: Comédie espagnole au XVIIe siècle*. Paris: Picard, 1901.
- Ruano de la Haza, José María. "Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII". *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989. 201-29.