

CUESTIONES CENSORIAS EN LA PARTE VI DE COMEDIAS DE LOPE DE VEGA: EL CASO DE LA BATALLA DEL HONOR*

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

De entre los avatares relacionados con la publicación de las primeras *Partes* de comedias de Lope de Vega, aquellas que vieron la luz aún sin su completa supervisión¹, uno bastante curioso es que el orden de las mismas se viera trastocado en la *Parte VI*, que se imprimió en abril de 1615 tras la *Cuarta*, que lo había hecho justo un año antes, y previamente a la *Quinta*, que se pondría a la venta tan solo dos meses más tarde. Tal y como señalan Giuliani y Pineda², la idiosincrasia de cada una de estas *Partes* no fue ni mucho menos casual, sino que respondía a un plan ideado por Francisco de Ávila (o Dávila), un emprendedor mercader de lienzos que supo transformar su gusto por el arte dramático y su afición por el coleccionismo de manuscritos teatra-

les en un negocio rentable. Lo que hizo tras obtener las licencias y privilegios oportunos para poder imprimir dichos textos fue cederlos a libreros y éstos a su vez a impresores que serían quienes realmente se encargarían de darlos a la estampa en cuatro volúmenes que se convertirían en las cuatro *Partes* de comedias que van desde la *Quinta* hasta la *Octava*. La estrategia editorial de Ávila fue dividir los manuscritos que poseía, y que había adquirido y juntado, según se indica en el privilegio concedido para la *Parte VI*, gastando «mucho tiempo y trabajo», en dos colecciones distintas, una de naturaleza miscelánea, la *Quinta*³, y la otra, la *Sexta*, dedicada exclusivamente a obras compuestas por Lope que incluía en su título como reclamo comercial «el apodo que

* Este trabajo se incluye dentro del proyecto *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVII* (ref. HUM2006-06590/FILO), aprobado y subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ Aunque esto sucederá de manera fehaciente a partir de la *Parte IX*, lo cierto es que el Fénix ya intervino de manera subrepticia en la edición de la *Parte IV*, donde en el prólogo al volumen ocultaba su identidad tras la de Gaspar de Porres, el *autor* de comedias, amigo suyo, que decía estar en posesión de los doce textos originales que lo conformaban.

² «La *Sexta Parte*: historia editorial», en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lleida, Editorial Milenio, 2005, I, pp. 8-10.

³ De entre todas las comedias aparecidas en este volumen, únicamente la titulada *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* es realmente creación de Lope.

desde hacía un tiempo venía aplicándose a Lope, el de El Fénix de España, sintagma que a partir de este momento aparecerá con frecuencia en las portadas de las Partes del dramaturgo»⁴.

La designación como *Quinta parte* que se deslizaba de manera sutil y premeditada respondía a unas circunstancias históricas en las que se conjugaban la enorme fama como dramaturgo que Lope ya atesoraba, junto con el impulso que requería la edición de colecciones de comedias en este momento inicial del fenómeno. El olfato mercantil de los editores inmediatamente les permitió atisbar los pingües beneficios económicos que les podría reportar la confusión creada por una etiqueta que, de manera inconsciente, ligaría en la mente de los lectores este libro con las restantes *Partes* del dramaturgo ya publicadas y comercializadas con notable éxito. El momento fundacional del negocio basado en la recopilación de piezas dramáticas fue parejo al de la piratería editorial en un proceso que sólo iría acrecentándose con el paso de los años.

Aunque es imposible saberlo a ciencia cierta, el fallecimiento de Luis Martínez Grande, titular de la imprenta alcalaína encargada de hacer realidad la *Parte V* de comedias del Fénix, pudo ser la más que probable causa de la demora editorial que sufrió ésta,

ya que tenemos constancia de que los trámites necesarios para su publicación se iniciaron con un mes de antelación con respecto a la *Sexta*⁵, que fue preparada en la imprenta madrileña de la viuda de Alonso Martín.

De los movimientos editoriales emprendidos por Ávila tendría noticia Lope a través de aquellos miembros de su círculo de allegados que estaban participando de alguna manera en la concreción de la *Parte VI*: del repertorio de la compañía del *autor* de comedias Alonso de Riquelme procedían manuscritos de varias de las obras incluidas en el volumen, el músico y poeta Vicente Espinel firmaría la aprobación del libro y la relación con el librero Miguel de Siles así como con los responsables del taller de la viuda de Alonso Martín, con los que había colaborado en publicaciones anteriores, es de suponer que sería fluida. Esta circunstancia explicaría el pleito que Riquelme decidió emprender contra Francisco de Ávila con el objeto de evitar la impresión del libro y que se resolvería a favor del segundo el 9 de marzo de 1615. No resulta descabellado intuir la alargada sombra del Fénix detrás de las acciones legales que Riquelme se había animado a emprender y que, como acabamos de señalar, no prosperaron.

La aprobación del volumen aparece firmada en Madrid el día 11 de diciembre de 1614

⁴ L. GIULIANI y V. PINEDA, *op. cit.*, p. 9. Éstos, a su vez, remiten al artículo de Aurora Egido titulado «La fénix y el Fénix. En el nombre de Lope» (en María Grazia Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega: 10-13 febbraio 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, pp. 11-49), en concreto a la p. 21.

⁵ Para todos estos detalles remitimos a la introducción a la edición crítica que el Grupo de Investigación Prolope llevó a cabo de la *Parte VI* de comedias de Lope. Véase L. GIULIANI y V. PINEDA, *op. cit.*, pp. 7-63.

por «el maestro Espinel». No era la primera vez que Vicente Espinel, amigo de Lope, preparaba una aprobación para una de sus *Partes* de comedias, pues aproximadamente un par de meses antes ya había hecho lo propio en una de las que aparecieron en la *Quinta parte*. Tampoco debe causarnos sorpresa que alguien del entorno de Lope estuviera encargado de conceder los permisos necesarios para la impresión de sus comedias, pues no era extraño que los literatos con cierto predicamento se las ingeniaran para que fueran personas de su círculo de influencia las encargadas de tramitar y conceder las licencias pertinentes. Hablando de las guerras literarias que abundaron en nuestro Siglo de Oro, Simón Díaz señalaba que

incluso en tramitaciones tan aparentemente administrativas como las que determinaban las designaciones de los censores, los más hábiles lograban que la tarea se encomendase a sus amigos más incondicionales y mal puede atribuirse a la casualidad que de manera reiterada el enjuiciamiento de las *Partes* de las comedias de Lope se encargue a Espinel, Pérez de Montalbán o Valdivielso⁶.

Como vamos a tener ocasión de comprobar un poco más adelante, Espinel no será el único amigo de Lope con el que nos encontremos en este recorrido por los trámites censorios relativos a la *Parte VI* y a la comedia *La batalla del honor*, incluida en la misma.

Las aprobaciones de las partes *Quinta* y *Sexta* responden al modelo típico y esquematizado de este tipo de escritos. Sin embargo, tanto en una como en otra es posible intuir en las palabras de Espinel un deseo por destacar en las comedias que tiene que sancionar la vertiente literaria de unas creaciones que abandonaban su entorno natural para quedar fijadas en formato impreso para la posteridad. El negocio literario proporcionaba la oportunidad de poder disfrutar de las obras teatrales con la calma propia de la lectura y, por tanto, valorarlas de una manera serena, alejada del bullicio característico que las rodeaba en el corral de comedias. Así, en la *Quinta parte* Espinel destaca la «honestidad de los versos», cuya lectura parece preferir a su contemplación sobre las tablas, ya que los componentes inherentes a la puesta en escena de toda obra teatral suelen causar, según sus propias palabras, «alguna liviandad»⁷. Algo análogo hizo en la aprobación que firmó para la *Parte VI*, donde tras dar fe de que se ajustaba estrictamente a los códigos de moral imperantes, resaltaba el interés y el beneficio derivados de que el contenido de la misma viera la luz de forma impresa con el fin de que «todos gocen de sus excelentísimos versos y conceptos»⁸. Alguien como él, perteneciente al mundo de las letras, sabía perfectamente de la imposibilidad de valorar en su justa medida el componente

⁶ José SIMÓN DÍAZ, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Madrid, Ollero & Ramos, D. L., 2000, p. 52.

⁷ Marie-Françoise DÉORAT-KESSEDJIAN y Emmanuelle GARNIER, «La *Quinta Parte*: historia editorial», en Luigi Giuliani y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Lleida, Editorial Milenio, 2004, p. 31.

⁸ Véase L. GIULIANI y V. PINEDA, *op. cit.*, p. 56.

literario en el que se sustentaba un espectáculo que ya por aquel entonces se había convertido en un fenómeno de masas.

Algo curioso y digno de resaltar en esta aprobación es el comentario final en el que afirma que se había visto obligado a volver a preparar la licencia del libro debido a que la primera que firmó se había perdido. Aunque la carencia de cualquier otro tipo de información al respecto nos impide valorar esta circunstancia sin adentrarnos en el terreno de la pura elucubración, lo cierto es que resulta llamativo el hecho de la pérdida de la censura y su reelaboración, en los mismos términos según se especifica.

Será en la licencia conjunta que firmó para las partes *Séptima* y *Octava*, el 26 de julio de 1616, cuando abiertamente plantee de manera retórica que si había sido lícito que las piezas hubieran sido representadas, «¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde sólo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa la vista que el oído?»⁹.

Pero volviendo a la *Parte VI*, lo que la diferencia de las otras es la existencia de una reedición publicada en el mes de mayo de

1616 en la imprenta de Juan de la Cuesta y debida, una vez más, a Miguel de Siles. Su singularidad estriba en que, tal y como se indica en la portada del volumen, esta segunda impresión presenta sus comedias corregidas y enmendadas «por los originales del propio autor». Es decir, esto nos indica que la composición de la *princeps* se basó en copias de los manuscritos originales suponemos que provenientes, buena parte de ellas, de las compañías de actores que las utilizaban en el desarrollo de su actividad profesional. En esta reedición, por consiguiente, se llevó a cabo una corrección de los textos ya impresos a partir de los manuscritos autógrafos, circunstancia que se esgrimió en su anónimo prólogo como el gran aliciente de cara a su venta. El análisis de las variantes de los textos realizado en su día por el Grupo Prolope durante el proceso de su edición demuestra que ese cotejo de los textos impresos con sus respectivos autógrafos se acometió con cuatro de las comedias allí incluidas, *La obediencia laureada*, *El hombre de bien*, *El secretario de sí mismo* y *La batalla del honor*¹⁰, que es la pieza en la que nos vamos a fijar con algo más de detenimiento. Sin embargo, Ramón Valdés¹¹ se muestra precavido a la hora de considerar que la base para la reedición de esta última fuera realmente su manuscrito original y postula

⁹ Enrico DI PASTENA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lleida, Editorial Milenio, 2008, I, p. 61.

¹⁰ Ya Victor Dixon se había dado cuenta de que el orden de algunas de las comedias había cambiado en la reedición con respecto a la *princeps* madrileña y lo relacionó, precisamente, con el proceso de enmienda llevado a cabo con los textos a partir de sus respectivos autógrafos; «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 52-53.

¹¹ *Lope de Vega. La batalla del honor*, en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lleida, Editorial Milenio, 2005, I, pp. 114-115.

la teoría de que el modelo utilizado fuera, realmente, un ejemplar de la *princeps* corregido a partir de ése o bien de otro manuscrito que fuera más correcto que el que en su día sirvió de base a aquélla. Dicho investigador se llegaba incluso a preguntar lo siguiente: «¿Quién sabe si el mismísimo Lope pudo corregir un ejemplar de *A* [la *princeps* madrileña] con sus propios manuscritos, esos que decía no conservar una vez vendida la comedia?».

El resto de composiciones también se enmendaron, aunque en esta ocasión mediante procedimientos en los que no se contó con la posesión de su correspondiente manuscrito autógrafo. Curiosamente, los cuatro que sí se emplearon para mejorar las piezas anteriormente citadas provinieron del repertorio de comedias que pertenecía a la compañía de Alonso de Riquelme, como queda demostrado documentalmente por una de las licencias de representación que aparecen al final de *La batalla del honor* y el contrato por el que éste se comprometió a representar las tres restantes en la localidad toledana de Oropesa en el año 1606¹².

Sabemos que la relación de amistad entre Riquelme y el Fénix, bastante documentada desde el año 1602 y que posiblemente se extendió hasta el final de los días del primero, veinte años después, trascendió el ámbi-

to puramente profesional como demuestra el hecho, por ejemplo, de que el 22 de octubre de 1605 el genio madrileño fuese el padrino de Ángela, hija de Riquelme y de Micaela de Gadea, en la ceremonia de bautismo que tuvo lugar en la iglesia de la Magdalena de Toledo¹³. Con el paso de los años, Alonso de Riquelme se fue convirtiendo en uno de los *autores* de comedias favoritos de Lope al que asistió en asuntos relacionados con el funcionamiento de la compañía de cómicos que dirigía y por el que intercedió, fundamentalmente ante el Duque de Sessa, para ayudarle en momentos delicados de su carrera.

En torno al año 1605 la vida de Lope era eminentemente itinerante pues transcurría entre Sevilla, donde residía Micaela de Luján y los hijos de ambos, Toledo, donde, oficialmente, vivía con su esposa Juana de Guardo y su hijo Carlos, y Madrid, a donde viajaba cada vez con más frecuencia debido a que sus labores como secretario del de Sessa poco a poco se iban convirtiendo en un cometido más o menos estable. Debió ser en uno de estos viajes a la capital cuando concluyó la redacción de *La batalla del honor*, cuyo manuscrito firmó precisamente allí el 18 de abril de 1608¹⁴. Éste se ajusta fielmente a las características que en su día Presotto¹⁵ comprobó que eran habituales a todos los autógrafos conservados de Lope y

¹² Francisco SAN ROMÁN, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, documento núm. 211.

¹³ F. SAN ROMÁN, *op. cit.*, pp. XX-XXI.

¹⁴ Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 169.

¹⁵ *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 17.

que estaban relacionadas con el fin último para el que eran compuestos: el de ser vendidos a los directores de compañía que, a su vez, los empleaban para obtener las licencias oportunas que les permitieran representar la comedia¹⁶. Es decir, estos manuscritos debían tener una presentación bastante limpia y estructuralmente ordenada que les confiriera ese aspecto de documento oficial y acabado que señala Presotto¹⁷. Lo habitual es encontrar al final de los mismos las licencias pertinentes que se fueron concediendo a lo largo del tiempo. Estas disposiciones aportan, por lo tanto, información importante relativa al mayor o menor éxito que tuvo la obra, el elenco de actores que se encargaron de dar vida a los personajes de la misma, así como los itinerarios que seguían las compañías de cómicos en sus giras.

El conflicto de honor en el que se basa el argumento de la comedia no es ni mucho menos nuevo en el teatro áureo. Lo que lo diferencia de otros casos es la imposibilidad del personaje afrentado de recurrir a una

autoridad superior para solicitar que se le haga justicia, ya que es precisamente el rey quien atenta contra la dignidad y la lealtad del Almirante intentando arrebatársela a su esposa, doña Blanca. A éste, pues, se le niega la posibilidad de reclamar la intercesión imparcial de una instancia más elevada con la creciente desesperación que ello le comportará. Estamos, por consiguiente, ante un drama de honor que Lope salpica de manera esporádica con algún leve toque de comicidad. A pesar de que el derecho ampararía al Almirante ante un monarca que ha olvidado su obligación de velar por el bien común debido a su incapacidad de dominar sus pasiones por medio de la razón, en ningún momento se plantea enfrentarse a él abiertamente. Las excusas que busca para justificar el comportamiento del rey (como, por ejemplo, la fogosidad e inexperiencia de un monarca «recién heredado y mozo»)¹⁸, así como el conflicto que se le plantea entre la defensa de su honra y el cumplimiento de la obediencia debida hacia un señor despótico le llevan incluso a perder el juicio. Su

¹⁶ Resulta incluso modélico en cuanto a los cuatro pliegos de extensión por acto que el propio dramaturgo había propugnado en su *Arte nuevo de hacer comedias* como la medida ideal para no cansar al auditorio: «Tenga cada acto cuatro pliegos / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando» (vv. 338-340).

¹⁷ «Gli elementi fin qui esposti sulla struttura delle commedie autografe di Lope evidenziano il carattere di prodotto finito del manoscritto che abbiamo tra le mani. L'attenta numerazione delle pagine, le invocazioni religiose sempre presenti, i tre frontespizi ben curati, le *dramatis personae*, sono tutti accorgimenti che dimostrano come Lope si sia dedicato con una certa attenzione alla cura degli aspetti accessori del documento che avrebbe venduto, presumibilmente anche per renderlo facilmente riconoscibile come suo. Tale cura sembrerebbe indicare che il testo della commedia sia generalmente una *copia en limpio*, a cui corrisponderebbe un *borrador* di cui sfortunatamente non è giunto fino a noi neppure un esemplare». Véase M. PRESOTTO, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸ Así le define Enrique, su privado, en el v. 6. Son varios los pasajes en los que la lealtad del Almirante se impone a su sentimiento de marido agraviado. Valgan como ejemplo las intervenciones correspondientes a los vv. 1346-1352 y 1988-1995.

irreprochable actitud resultaría verdaderamente ejemplar para el público en un momento en el que moral y jurídicamente se empezaba a cuestionar el derecho al tiranicidio como respuesta a la falta de sometimiento a cualquier tipo de ley por parte del monarca. Quizás esto explicaría los finales tan dispares que se producen entre esta obra y, por ejemplo, *El príncipe despeñado*, escrita sólo un año antes.

El manuscrito autógrafo de *La batalla del honor* no presenta ninguna actuación censora, a excepción de una mínima modificación que tal vez sea achacable a este tipo de intervenciones¹⁹. Se trata de la referencia a la nación del rey protagonista, Francia, que, ya desde la acotación inicial, es sustituida por Albania. Aunque relacionamos este cambio con el que se produce en el v. 2682 (donde las «cuatro mangas francesas» que componen uno de los imaginarios escuadrones que cree dirigir el Almirante en el momento climático de su pérdida de la razón se transfor-

man en «tudescas»), lo cierto es que el presunto censor no lleva a cabo una labor exhaustiva en el texto, pues se pasan por alto otras referencias que de manera evidente ubican espacialmente la obra en territorio francés²⁰. Quizás el compromiso matrimonial contraído en 1611 entre el futuro Felipe IV e Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia, animara a eliminar del texto una ambientación francesa que pudiera resultar ofensiva, aunque, finalmente, la intención no llegó a materializarse por completo.

La primera de las licencias consignadas indica que *La batalla del honor* fue representada en Madrid presumiblemente muy poco tiempo después de ser concluida, ya que está firmada el 21 de abril por Tomás Gracián Dantisco que afirmaba en ella que no había ningún inconveniente en representar la obra «reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares y entremés»²¹. El que fuera secretario «de lenguas y cifra» del rey Felipe II era uno

¹⁹ En él es posible advertir las enmiendas habituales que muestran errores de copia causados al pasar a limpio un borrador o errores de composición corregidos *in itinere*. La mayor abundancia de acotaciones escénicas evidencia también su preocupación por la puesta en escena de su texto.

²⁰ Valgan como ejemplos los siguientes: el conde Arnaldo se despide de París (v. 1058) con la intención de emprender un viaje que le llevará por Italia y España; en el v. 1135 el Almirante reafirmará su condición nobiliaria exclamando «¡Carlos soy de Valoes!»; en una de las estrategias del rey por conquistar a Blanca, nombrará a su marido, el Almirante, su Cazador Mayor con el fin de introducir en la casa a uno de sus criados y así facilitarle la entrada en la misma. Éste, que se hace pasar por un cazador que instruirá al Almirante, declarará que «Soy diestro en todos los montes / desta tierra, y sé la estancia / de cualquier fiera en la Francia / por todos los horizontes» (vv. 1585-1588); por último, cuando el rey está ya totalmente determinado a separar a Blanca de su marido para poder contraer matrimonio con ella, alegando unos inexistentes maltratos del Almirante a aquélla, dirá: «Yo voy dispuesto / a descasallos. La corona franca / cubrirá su cabeza por que quede / reina de Francia.» (vv. 2561-2564).

²¹ Manejamos para las citas el manuscrito original autógrafo, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Res. 154. Las disposiciones, licencias y aprobaciones se encuentran en los folios 54v-56r.

de los nombres que aparecen con asiduidad en las licencias de representación de comedias en aquellos años (véase, en estas mismas Actas, el trabajo de Patricia Marín sobre el censor Dantisco). Pertenecía, además, al círculo de Lope desde hacía al menos un par de décadas, como confirma su presencia como testigo en el matrimonio por poderes que tuvo lugar en 1588 entre el Fénix e Isabel de Urbina²². A Gracián Dantisco se deben, al menos, dieciocho licencias de representación correspondientes a las comedias de Lope compuestas entre los años 1604 y 1617, incluida la que ahora nos ocupa, cuyos manuscritos autógrafos conservamos. La inmensa mayoría de ellas las firmó en Madrid, aunque existen dos, las de *El cuerdo loco y veneno saludable* y *El príncipe despeñado*²³, que redactó en Valladolid en 1604²⁴. Aparte de todas éstas, se encargó de preparar las censuras relativas a la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604) y a la comedia titulada *El primero Benavides*, cuya firma del 24 de enero de 1601 conocemos de manera indirecta a través de los datos consignados en el denominado manuscrito Gálvez²⁵.

La segunda de las licencias de representación se expidió un par de años después, el 27 de julio de 1610, en la ciudad de Lisboa. Con un escueto y formulario «Não té cousa de onde se não possa reprasentar», fray Manoel Coelho despachaba, prácticamente de manera literal a como había hecho el 12 de octubre del año anterior con *Estefanía la desdichada*, el permiso necesario para que la compañía de Riquelme la representara en la capital portuguesa²⁶. Es, precisamente, este dato el que lleva a Bolaños y a De los Reyes a concluir que, a pesar de que no ha quedado constancia documental en los libros de cuentas del Hospital de Todos los Santos de Lisboa, el grupo de cómicos dirigido por Riquelme representó en el Patio de las Arcas de dicha ciudad durante la temporada teatral de 1610-1611. Dicha actividad se vio interrumpida en diciembre, según estas estudiosas, debido a que Riquelme se ausentó hasta finales de ese mismo mes, cuando se reanudó y continuó hasta el 15 de febrero²⁷.

Hablando de licencias portuguesas, y aunque el asunto no afectó directamente a *La*

²² Tomamos el dato de Presotto (*op. cit.*, p. 58, n. 143) que, a su vez, remite a sendos trabajos de Atanasio Tomillo y Pérez Pastor (*Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1910), en colaboración, y del segundo en solitario (*Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1891-1907).

²³ En realidad, cada una de estas comedias conserva más de una licencia de representación.

²⁴ A este respecto, véanse los cuadros elaborados por Presotto (*op. cit.*, pp. 53-56) en los que aparecen consignados de manera rápida y efectiva los manuscritos autógrafos conservados, la(s) fecha(s) y lugar(es) de representación de las comedias en cuestión, así como el nombre de los censores que redactaron y firmaron las censuras y licencias correspondientes entre los años 1603 y 1636.

²⁵ M. PRESOTTO, *op. cit.*, pp. 41-42. Ignacio Gálvez, archivero del Duque de Sessa, copió muchas de las comedias de Lope de Vega legando testimonios que, sin ser autógrafos, mantienen una alta fiabilidad.

²⁶ *Ibidem*, p. 234.

²⁷ Mercedes DE LOS REYES PEÑA y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano

batalla del honor, hay que señalar que algunas obras de Lope (ciertos pasajes de la *Arcadia*, los *Pastores de Belén* e incluso sus *Rimas sacras*, así como de la *Parte VI*) fueron incluidas en el *Índice de libros prohibidos* que publicó la Inquisición portuguesa en el año 1624. Según Fernández y Ramos, la férrea labor de los moralistas lusos estaba sustentada en «las principales “reglas” que estableció el Concilio de Trento para tal efecto, y que se fueron adaptando (ampliando y matizando) a lo largo de la confección de los diferentes índices inquisitoriales»²⁸. En concreto, de la *Parte VI* se decidió prohibir, por un lado, «toda a 8 comedia, intitulada *Duque de Viseu*», con toda seguridad, por su presuntamente peligroso contenido en un momento delicado para la política portuguesa, y, por otro, censuraron tajantemente o propusieron modificaciones para algunos pasajes pertenecientes a *El llegar en ocasión* y *El mármol de Felisardo*²⁹.

Las últimas aprobaciones de representación que incluye el manuscrito autógrafo están referidas al ámbito geográfico andaluz. Tras una petición de revisión firmada por el doctor don Jerónimo de Herrera el 24 de diciembre de 1610 con el objeto de que la comedia pudiera ser representada «en Sevi-

lla y su Arzobispado», hallamos la aprobación para tal fin redactada por el licenciado Juan Vázquez de Torres con la fecha errónea del 29 de febrero de 1610, pues, a todas luces, se trataba ya del año siguiente. Inferimos que la compañía de Riquelme, que conservaba el manuscrito autógrafo desde su adquisición el 18 de abril de 1608, se encontraba en Sevilla trabajando en aquel entonces. Por último, existen dos aprobaciones, controladas por el licenciado Gonzalo Guerrero, canónigo de la Doctoral de la iglesia de Jaén y provisor de ella, firmadas en dicha ciudad el 21 y el 22 de julio de 1612. La primera de ellas aparece a nombre del doctor Antonio de Godoy Chica, prior de la iglesia de San Pedro de Jaén, que revisó la comedia a petición del anterior. No era la primera vez que el binomio Guerrero-Chica había concedido licencias de representación para obras de Lope. Dos años antes, entre los días 11 y 18 de julio de 1610, ambos se encargaron de proveer de las aprobaciones necesarias para que la compañía de Antonio Granados representara en la ciudad de Jaén y los territorios dependientes de su Arzobispado las comedias *Carlos V en Francia*, *Estefanía la desdichada*, *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* y *La prueba de los amigos*. Por su parte, en la segunda de las aproba-

(eds.), *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 106-107.

²⁸ Laura FERNÁNDEZ y Rafael RAMOS, «Lope de Vega en el “Índice” portugués de 1624», *Anuario Lope de Vega*, 9 (2003), p. 234. En concreto, para los casos mencionados, los investigadores consideran que, a la hora de censurar, se tuvieron en cuenta la cuarta regla, en la que se prohibía traducir las Sagradas Escrituras fuera cual fuera la extensión del texto, la quinta, que se fijaba en cualquier tipo de incorrección doctrinal, la séptima, que condenaba aquellos pasajes que pudieran resultar lascivos o moralmente reprobables, y la octava, en la que se censura todo tipo de superstición.

²⁹ Para más detalles al respecto, véase L. FERNÁNDEZ y R. RAMOS, *op. cit.*, p. 232.

ciones de *La batalla del honor*, firmada por Guerrero ante el notario Sebastián de Mata ratificando el dictamen de Chica, se especifica que la licencia para llevar a cabo la representación se concedía concretamente «a la compañía de Riquelme».

Aquí finaliza el rastro escénico que conocemos de la comedia y, con él, nuestro trabajo.

No obstante, su historia editorial aún conocería nuevos episodios en el propio siglo XVII, ya que se publicaría en tres ocasiones más, en dos de las cuales, una colección de diferentes autores impresa en Madrid en el año 1661³⁰ y una suelta sin datos de edición³¹, aparece atribuida a Fernando de Zárate, pseudónimo del criptojudío Antonio Enríquez Gómez.

³⁰ *Parte quince. Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España.*

³¹ A pesar de que en su portada aparece anotada a mano la fecha de 1622, Valdés demuestra que este testimonio es posterior y, por lo tanto, sigue a la edición incluida en la colección madrileña de 1661. Véase R. VALDÉS, *op. cit.*, pp. 127-128.