

LA TRANSMISIÓN IMPRESA DE UN MANUSCRITO  
DRAMÁTICO CENSURADO: EL CASO DE *EL SANTO  
NEGRO, EL NEGRO DEL SERAFÍN  
O EL NEGRO DEL MEJOR AMO*<sup>1</sup>

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CASTILLA Y LEÓN

El manuscrito 17.317 de la Biblioteca Nacional de España -en adelante este testimonio será denominado *MS*<sup>2</sup> ha servido para observar cómo afecta la censura en el traslado a la imprenta de una pieza dramática.

*MS* recoge una comedia de santo que dramatiza la vida de san Benito de Palermo. El protagonista es un negro que sirve en Sicilia a don Pedro Portocarrero. Se presenta como un moro valiente que sirve de espadachín a su señor. Este es un español que busca la venganza de un hermano que murió a manos del conde César. La hermana de don Pedro, Estrella, está enamorada del conde. Y la hermana del conde, Laura, lo está de don Pedro. Esta historia de enemistades y amores es el trasfondo en el que se va a desarrollar la conversión del negro Benito, tras prodigiosas intervenciones divinas y apariciones de san Francisco de Asís.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII [1ª mitad]” (FFI2009-09076/FILO).

<sup>2</sup> El Santo Negro Rosambuc [*sic*] | Comedia en 3 jornadas - | o sea | El Negro del Serafín S.to Negro. | [Tachado: de Lope de Vega.] | [Letra distinta: (con censura)] | Leg.º 25 / 9. Manuscrito, 1 hoja + 65 hojas numeradas y 2 sin numerar: Acto Primero, ff. 1–20v; Jornada 2ª, ff. 1–22v; Jornada tercera, ff. 23r, 1–15v, 2 ff. insertos sin numerar, 17–22, con censuras en los ff. 21v–22r.

El argumento de esta comedia nos ha llegado a través de una pieza impresa muy parecida: la duodécima de la parte cuarta de *Nuevas Escogidas: Laurel de comedias*, que en adelante llamaremos *CE*.<sup>3</sup> Entre otras peculiaridades este tomo muestra en su paratexto una aprobación por encargo del Consejo de Castilla fechada con diez días de antelación a la de la autoridad religiosa -del 20 de diciembre de 1652-, cuando lo normal es que fuese posterior la civil.

Tan parecidas son las piezas de *MS* y *CE* que habría que poner en duda si son distintas. Difieren fundamentalmente en el título, la atribución autorial, un personaje que en vez de ser hombre es mujer y algunas variantes textuales.

La pieza en *MS* es titulada de dos formas diferentes: *El santo negro* y *El negro del Serafín*. En los dos casos se pretende resaltar el color de la piel del protagonista. El primero quizás adelanta algo de la acción dramática principal. El segundo es más ambiguo y hace referencia a su filiación a la orden franciscana. Este es el más repetido por la tradición, así que será el que utilice. En los últimos versos se dice que la escribió Luis Vélez. El manuscrito tiene aprobación censora firmada por Juan Navarro de Espinosa el 8 de febrero de 1643 y licencias de representación de cinco días después.

Por otro lado, la pieza en *CE* es titulada como *El negro del mejor amo*. Este título recoge el uso común de seleccionar uno de los versos de la pieza para denominar al conjunto. Está atribuida a Mira de Amescua, pero sin hacer referencia al poeta en los versos finales de la pieza.

Se ha perdido, por tanto, la autoría del ecijano al pasar el texto a la imprenta. El control del repertorio de Luis Vélez ha tenido numerosos problemas debido a su extensión y fragilidad textual. La mayoría de sus obras no ha gozado de ediciones accesibles ni cercanas a la fecha de su escritura. De las cuatrocientas obras que se sostiene

<sup>3</sup> El negro del mejor amo. | Comedia Famosa . | del doctor mirademescua. LAVREL | DE COMEDIAS. | qvarta parte | de diferentes avtores | dirigidas | a don bernardino biancalana, | Ciudadano de la Ilustrissima Ciudad, y Republica de Luca, | criado de su Magestad , y Familiar del | Santo Oficio. | 64. | Año [Escudo] 1653. | CON PRIVILEGIO. | [Filete] | En Madrid, EN LA IMPRENTA REAL. | A costa de Diego de Balbuena, Mercader de Libros. Vendese en su casa, | en la puerta del Sol.

Ff. 231-49, 251-53v [sic], 4.º, sigs. [2 ff.], Gg-Gg4, Hh-Hh4, Ii-Ii2. Titulillos: El negro del mejor amo, || Del Doctor Mirademescua. Reclamos: a don- [F. 232v], si [F. 240v], y [F. 248v]. Biblioteca Nacional, Madrid, R 22.657. De esta pieza existe edición moderna al cuidado de José Luis Suárez García y Antonio Muñoz Palomares, 2010: 549-668.

que escribió (Cotarelo, 1917: 168-169), sólo conservamos ochenta y cuatro de autoría exclusiva (Vega, 2007: 239). A pesar del porcentaje, es uno de los dramaturgos del que más obras conocemos. De esta forma, no es casual que se unan los nombres de Mira y Vélez en la atribución de obras: son los únicos de los escritores afamados que no vieron publicadas una docena de sus obras en una colección exclusiva de partes.

La valoración de las condiciones de transmisión del *corpus* de Luis Vélez se puede extraer de los siguientes datos: de seis piezas (incluidos el acto que escribió en colaboración para *El catalán Serrallonga* y unos fragmentos de *La cristianísima Lis*) conservamos manuscritos autógrafos; quince piezas fueron impresas antes de 1644, año de la muerte del poeta; de todas las demás conocemos manuscritos, sueltas y partes colectivas de los que ignoramos las fechas o son posteriores a 1644 (Vega, 2006: 41). El problema de la cronología de su teatro se presenta de difícil solución: de pocas sabemos su fecha exacta y de muchas no conocemos ni el periodo (Profeti, 1965: 156).

El mayor número de obras está recogido en alguno de los cuarenta y ocho volúmenes de *Nuevas Escogidas* (1652-1704). En concreto son veintiocho los títulos que ofrece esta colección, lo cual le coloca en el cuarto puesto de los escritores más publicados. Y otro dato curioso es que está justo por delante –distanciado por cinco títulos– de Mira de Amescua. También es sintomático de lo que veremos en esta pieza el hecho de que de esas veintiocho hay cinco que están atribuidas a otros poetas.

La pieza de la que se ha hecho eco la historia de la literatura dramática es la transmitida por *CE*. De *MS* no ha existido hasta el momento transmisión impresa.<sup>4</sup> Sin embargo, de *CE* surgen al menos doce testimonios durante el siglo XVII y XVIII. Es una prueba más de la fuerza que tienen las impresiones frente a los manuscritos a la hora de fijar el canon histórico.

En este caso el uso de *CE* como fuente ha hecho que se repita la atribución a Mira y el título *El negro del mejor amo*. Como se irá demostrando, debemos recuperar la autoría de Luis Vélez de Guevara y el nombre original conservado por la tradición crítica de *El negro*

<sup>4</sup> En la actualidad estoy preparando con el profesor C. George Peale una edición crítica y anotada en la colección dedicada a Luis Vélez que él dirige. Está inédita la tesis defendida en The Florida State University en el año 1979 por Roberto Sánchez, pero no corresponde a lo que se entiende actualmente por edición crítica.

*del Serafín*. Este título no debe llevar a confundir la pieza de Luis Vélez con la de Rodrigo Pacheco del mismo título:<sup>5</sup> el argumento y el protagonista son diferentes.

Una serie de errores comunes conjuntivos compartidos entre *MS* y *CE* podrían hacer pensar que los dos derivan de un mismo testimonio. El primer error que se observa en ambos es la utilización de un “nos”, donde parece que tendría más sentido un “no”:

DON PEDRO. Rosambuco,  
sobre nuestros enemigos  
hemos dado, y vienen tantos,  
furiosos y vengativos,  
que **no** hemos menester  
muchos más.

Tanto *MS* como en *CE* hacen concordar el adjetivo “dispuesto”, en masculino, cuando su referente es un nombre propio femenino (Laura):

Pues a mí me importa verle  
y avisarle que **dispuesta**  
Laura, mi señora, tiene  
para seguirle esta noche,  
y que advierta juntamente  
que el Conde anda receloso,  
y así las cosas gobierne  
con cordura y con cautela,  
porque sucedan de suerte  
que se logre su cuidado.

No se tendrán en cuenta otros errores que comparten *MS* y *CE* porque pueden considerarse poligénéticos y, por tanto, no son separativos. De todas formas, interesa marcar estos errores comunes no significativos, pues indican que *MS* y *CE* podrían remontarse a un ascendiente común. Es el caso de “que escuchado”, pues constituye un ejemplo típico del fenómeno de asimilación, frecuente en la época:

NEGRO. ¡Válgame el poder de Alá!,  
¿qué es lo **que he escuchado** y visto,

<sup>5</sup> Existe ms. autógrafo en la BNE (ms. 14.824) con dedicatoria fechada en el año 1641.

y qué es lo que estoy mirando?

También comparten la simplificación consonántica en el uso de “ismos”. Pero esta variante frente a “istmos” tampoco es significativa a la hora de filiar los testimonios, pues se trata de una variante fonética:

Yo soy el pirata negro  
 en ambos mares temido,  
 ébano de quien labraron  
 cometas y basiliscos  
 la Libia ardiente, y el fuego  
 donde salamandria he sido  
 de pólvora y alquitrán,  
 y las rocas de los **istmos**,  
 y los Bósforos temieron  
 en el salobre zafiro.

Por todo lo anterior, se conoce que *MS* y *CE* presentan errores comunes conjuntivos, pero muy escasos (“nos” y “dispuesto”) y de discutible naturaleza separativa. Por ellos solos no se podría afirmar que *CE* es copia de *MS*.

Son los datos extraídos por la censura los que permitirán fijar la filiación. *MS* tiene anotaciones muy curiosas, por inusuales en el quisquilloso censor Juan Navarro de Espinosa. Reproduzco modernizando la grafía lo que se dice al final de la comedia en *MS*:

He visto esta comedia y reparando en ella lo que tengo apuntado en el margen de esta tercera jornada en la hoja quince, no siendo inconveniente el ser toda episodio de la vida de este santo, si bien en lo principal, que es lo importante, conviene con su historia, como consta de la crónica del seráfico san Francisco en la cuarta parte. Guardando las demás advertencias que tengo dichas y apuntadas en ella se podrá representar, y no de otra manera, en Madrid a 8 de febrero de 1643. Juan Navarro de Espinosa.

Represéntese, Madrid, 13 de febrero de 1643.

La pena es que nos quedemos sin saber qué es lo que decía la pieza en la parte censurada. Cuando se consulta en la actualidad la hoja a la que remite, se descubre que ha sido arrancada. Sólo ha quedado una pequeña barba en cuyo vuelto todavía se lee el final de algunas líneas. A propósito, Navarro dice que se trataba de la quince

pero realmente quería decir dieciséis, pues en la quince no aparece su letra. La que falta es la dieciséis, que es la que tenía el objeto de censura.

Como ya se ha mencionado, no consta ninguna otra copia de este fragmento, por lo que el texto original que fue censurado se ha perdido. En su lugar hay unos nuevos folios insertos (entre f. 15 y f. 17) que parecen de otra mano: letra más grande, una cursiva más angulosa, menos redondeada, como más apresurada, y en una tinta más oscura. Lo primero que dice es “tan bien [o también] capitanealles”; lo último, “desta de Dios seráfica columna”.

Con esta letra sumamos al menos en el manuscrito tres manos: la del primer copista, la del censor y la del copista-reformador.<sup>6</sup> El f. 17 ya vuelve a ser de la misma mano que el f. 15 (la última línea del 15v dice “haz las armas que yo quiero”; pero el recto del 17 comienza con unos versos tachados, que están repetidos a la derecha iguales, pero sin tachar. Este es sin duda el cambio más significativo como consecuencia de la censura. Se trata de la sustitución de unos sesenta versos del original ideal del autor primitivo ( $\Omega$ ) por tantos otros en *MS*. Me detendré más adelante en ellos.

Transcribo a continuación en una columna los versos incluidos en los folios añadidos y, en otra, los impresos en *CE*. En esta sección no modernizo la grafía para que se puedan calibrar mejor los cambios de uno a otro. He marcado en negrita las palabras de *MS* que no traslada *CE*.

<i>MS</i>	<i>CE</i>
NIÑO tambien <b>capitanealles</b> y q Fran <sup>co</sup> , mi alferes mayor, tremole a los ayres mi bandera, con las cinco sangrientas quinas reales      5 <b>de mis armas vencedoras</b> <b>y del valor q obstentaste</b> <b>sin fe, por la fe te sirve</b> <b>Benito, en tan ynportante</b> <b>ocasión</b>	NIÑO. tambien Capitan me halles, y que Francisco (mi Alferes mayor) tremole en los aires mi vanderá con las cinco sangrientas quinas Reales. ROS. Pues, Señor, con tal caudillo, que mundos ay que me basten? NIÑ. Al arma; pues antes que pisen las barbaras lides la playa del mar Tirreno, y mi fortaleza asalten.
NEGRO                      con tal caudillo 10 q mundos ay q me basten <b>a resistir, ni q infiernos</b>	ROS. Como assaltar? viuis vos por tantas eternidades,

<sup>6</sup> Sobre las distintas posibilidades de correcciones y atajos hechos por diversas manos trata Urzáiz, 2010: 288.

**de jeniçaros ni alarbes**

Niño al arma pues antes que  
 pisen los barbaros **hazes** 15  
 la playa del mar tirreno  
 y mi fortaleça asalten  
 Negro como asaltar bibis bos  
 por tantas eternidades  
 q no a de quedar de todos 20  
 un **atomo** q se escape  
 de mi azero  
 NIÑO ea soldado  
 de Cristo  
 NEGRO no tiene sangre  
 el mundo para bertella  
 por bos  
 MORTERO padre mio q aze 25  
 Q mas de treinta bajeles  
 por esos azules mares  
 an llegado a nra orilla  
 y yo bengo a q **se arme**  
 con esta espada y rodela 30  
 acaudillando, **sus** frayles  
 NEGRO **muestre** ermano fray mortero  
 q en católico, coraje  
 se me ençiende, el coraçon  
 MORTERO al arma y mueran los canes 35  
 y biba la fe de cristo  
 NEGRO nro serafico padre  
 tambien biba, y acia el mar  
 nra compañia marche  
 NEGRO marche para q tienble del abismo 40  
 la sienpre ardiente, despachada esfera  
 y quantos contra el agua del bautismo  
 despide esotra barbara ribera  
 y muera este pirata de si mismo  
 q en pajaros de pez y de madera45  
 por alas lienço mástiles por plumas  
 devana el viento y yla las espumas  
 caballo soy de Dios q desbocado  
 primero de mis locos desbarios  
 de mi propio furor precipitado 50  
 corri por entre escollos y bajios  
 ya de la fe católica, enfrenado  
 relinchando y de los alientos mios

que no ha de quedar de todos  
 vn atamo que se escape  
 de mi acero. NIÑO Ea soldado  
 de Christo. ROS.No tiene sangre  
 el mundo para verterla  
 por vos. *Sale Mortero.*  
 MOR. Padre mio; que haze?  
 que mas de treinta baxeles,  
 por esos azules mares,  
 han llegado a nuestra orilla,  
 y yo vengo a que te armes  
 con esta espada y rodela,  
 acaudillando tus frailes.  
 ROS. Deme hermano frai Mortero,  
 que en Catolico corage  
 se me enciende el coraçon.  
 MOR. Al arma, y mueran los canes,  
 Y viua la Fe.de Christo,  
 nuestro Serafico Padre  
 tambien viua, y ázia el mar  
 nuestra compañia marche.  
 R. Marche, para q tiēble el abismo  
 la siēpre ardiēte despachada esfera,  
 y quātos cōtra el agua del Bautismo  
 despide essotra barbara ribera,  
 y muera este Pirata de si mismo,  
 que en paxaros de pez, y de madera  
 para las cinco mastiles por plumas,  
 deuana el viento, y ítalas espumas.  
 Cauallo soy de Dios, que desvocado  
 primero de mis locos desvarios,  
 de mi propio furor precipitado  
 corri por entre escollos, y vagios,  
 ya de la Fé Catolica enfrenado,  
 relinchando, y de los alientos mios,  
 escuchando los belicos ensayos,  
 tascando fiero, y escupiendo rayos,  
 antes que este tirano desembarque,  
 barbaro Arraez la Otomana Luna,  
 y escasas pōga a la pared del parque  
 desta de Dios Serafica Coluna

escuchando, los belicos ensayos  
 tascando, el freno y espumando rayos 55  
 antes q este tirano desenbarque  
 barbaro, arraez la otomana luna  
 y escalas ponga a la pared del parque  
 desta, de dios, serafica, coluna

En el primer verso del fragmento añadido en *MS*, *CE* lee: “Capitán, me halles”. En el tercer verso escribe *CE* la preposición “en” en vez de “a”. Del sexto al noveno faltan en *CE*. En el v. 10 para completar el octosílabo añade “Pues Señor,”. Omite los vv. 12 y 13. En el v. 15 escribe “lides” en vez de “hazes”. En el v. 21 pone “átamo”. En medio del v. 25 introduce la acotación “*Sale Mortero.*” En el v. 29 y 31 introduce el tuteo “te armes” y “tus frailes”. En el v. 32 escribe “Deme” en vez de “muestre”. En *MS* está tachada la indicación del personaje “Negro” y en *CE* siguen esta corrección, por lo que no le adjudican esas palabras al protagonista sino a Mortero.

De la parte que va del v. 40 al 59 existen tres testimonios distintos: el de los folios añadidos, el del f. 17 del manuscrito y el que se encuentra impreso en *CE*. El primero por antigüedad corresponde al f. 17, que llamaremos *MS1*. El segundo es el transcrito arriba y aparece en el fragmento añadido, que conoceremos por *MS2*. El tercero es el que transcribe *CE* y denominaremos *CE3*.

El texto base sería *MS1* debido a su anterioridad entre testimonios no autógrafos, por lo que interesa reproducirlo a continuación (numero los versos en relación al fragmento añadido entre ff. 15-17):

Marche para q tiemble <b>del</b> abismo	40
la siempre ardiente <b>despechada</b> esfera	
y quantos contra el agua del <b>bauptismo</b>	
despide esotra barbara <b>rivera</b>	
y muera este pirata de si mismo	
que en pajaros de pez y madera	45
<b>por alas, lienço</b> mastiles por plumas	
<b>devana</b> el viento y <b>yla las</b> espumas	
Caballo soy de Dios q <b>desbocado</b>	
primero de mis locos desbarrios	
de mi propio furor precipitado	50
corri por entre escollos y <b>bajios</b>	
ya de la fe <b>catholica</b> enfrenado	
relinchos doy de alientos mios	



escuchando los **velicos** ensayos  
**tascando el freno y espumando rayos** 55  
 Antes que este tirano **desembarque**  
 barbaro arraez la otomana luna  
 y escalas ponga a la **parez** del parque  
 de esta de Dios seraphica coluna

El testimonio que acabamos de citar, *MS1*, es además especialmente valioso porque está acompañado por la siguiente acotación: “*Toma Miguel un medo bastoncillo haga como sargento mayor delante*”. Ahora no es el momento de seguir abriendo ramas, pero interesaba marcar aquí la ubicación de estas señas escénicas que más adelante se comentarán dada su relevancia.

Las diferencias de *MS2* y *CE3* respecto al texto base son las siguientes: *CE3* elimina la preposición en el v. 40. *CE3* escribe “despachada” en el v. 41. *MS2* y *CE3* simplifican “bautismo” en el v. 42. *MS2* y *CE3* escriben “ribera”. *MS2* y *CE3* añaden la preposición “de” antes de “madera” en v. 45. La lección de *CE3* del v. 46 es peculiar: “para las cinco mastiles por plumas”. En el v. 47 *MS2* escribe “debaná” y *CE* “italas”. En el v. 48 *CE3* lee “desvocado”. En el v. 51 *CE3* marca “vagios”. Encontramos “catolica” en el v. 52 de *MS2* y *CE3*. Además estos añaden “los” delante de “alientos” en el v. 53. También estos dos escriben “belicos” en el v. 54. *CE3* vuelve a hacer una lección distinta en el v. 55: “tascando fiero, y escupiendo rayos”. En el v. 56 *MS2* escribe “desenbarque”. *MS2* y *CE3* anotan “pared” en el v. 58. Y en el v. 59 *MS2* y *CE3* escriben “serafica”.

Parece que *MS2* se copió a partir de *MS1* con la intención de eliminar todo el f. 17r. Al no ser tachado este folio, ha quedado redundante *MS*. *CE3* copia a *MS2* donde la grafía permite transcribir la extraña lectura del v. 46. Sin embargo, no encuentro explicación para la rareza del v. 55 de *CE3*. Por tanto, ya tenemos una primera ocasión (la del v. 46) en la que *CE* sigue a *MS*, aunque sea a través de una variante del propio manuscrito.

A continuación se apuntan las enmiendas del censor. Para la localización se indica la foliación de *MS*, que es por jornadas, por lo que son marcadas para saber a cuál corresponde:

#### *1ª Jornada*

En f. 1v se ha tachado “vive Dios”. En *CE* se escribe “vive Ala”.

En f. 3v hay una tachadura y al lado con otra letra, que podría ser de Navarro de Espinosa, se anota “bibe ala”. Esta corrección es anticipo de una curiosa advertencia que hará el censor más adelante. *CE* sigue la enmienda que se le hace a *MS* y transcribe “vive Ala”.

En f. 7v aparece una tachadura sobre la palabra “Dios” y encima pone “ala” por lo que queda el verso así: “y este pecho que no teme / ni ala ni al ynfierno todo”. En *CE* no se cita a ninguna divinidad y debió de parecer demasiado atrevida incluso la enmienda por lo que se apunta: “y este pecho (que no teme, / ni ha temido al mundo todo)”.

En f. 8r vuelve a suceder lo mismo: tachadura, bajo la que se ve más claramente la palabra, y sobre ella “ala”. Es el siguiente verso correspondiente al Negro: “que vive ~~Dios~~ [ala] que me corro”. En *CE* ya se ha escarmentado y en boca del Negro se consigna el correspondiente “Ala”.

Junto a la anterior corrección de *MS* se encuentra el curioso comentario escrito al margen por Navarro de Espinosa:

mirad que decis unas  
beces Dios, y otras ala

---

no es como censor esta  
advertencia

Un caso parecido de esta confianza del censor Juan Navarro con Luis Vélez lo vemos en el f. 55r de *El águila del agua*, en el ms. RES/111 de la BNE. En este testimonio de censura fechada en 1642, de especial valor porque se trata de un autógrafo del dramaturgo, aparece una nota del censor escrita al margen que dice: “repárese el ser capitán el gracioso que hace de galeote”.

En f. 11r, antepenúltima línea, se tacha un “Vive Dios”. Probablemente se trate de un ejercicio de autocorrección pues parece la misma tinta que el texto. En este caso no se escribe nada encima. Se puede explicar debido a que el juramento ahora está dicho por un cristiano, el conde. Conviene recordar que en julio de 1642 Navarro de Espinosa comienza su batalla contra los juramentos (Ruano, 1989: 215) a raíz de los numerosos que se incluyen en *El águila del agua*, de Luis Vélez de Guevara.<sup>7</sup> Sin embargo, en *CE* se recoge ese “vive

<sup>7</sup> También sobre este dramaturgo y la censura puede consultarse González, 2010: 563-572.

Dios”, por lo que observamos que quizá diez años después este tipo de exclamaciones fue percibido de manera diferente.

En f. 12r aparece tachado “~~voto a Dios~~”, al que tampoco se ofrece alternativa ya que está también dicho por el cristiano Bilhán. *CE* vuelve a hacer caso omiso y sigue escribiendo el juramento.

En f. 19v podemos leer con letra clara de Navarro: “Este prodigio no está en su vida, pero hay otros mayores”. El hecho maravilloso al que se hace referencia es que una estatua cobra vida, habla y se mueve. Quizá además sea suyo el cambio de palabras que está muy próximo: se sustituye “gracia” por “iglesia”. *CE* también dramatiza la maravilla del cobro de vida de la estatua y toma el cambio de la palabra “iglesia”.

En f. 20v termina la jornada con el Negro diciendo “y finalmente que puede / formar un santo de un impío [+]”. La llamada + lleva a unas letras de Navarro de Espinosa: “Mirad esta última [¿Vd?] que no es para acabar”. Esta indicación del censor responde además a una de las características de estilo de Luis Vélez: el final abrupto de las jornadas (Profeti, 1965: 94). Pero, sobre todo, es interesante porque supone uno de los ejemplos más claros del seguimiento de *CE* a *MS*, ya que en efecto el impreso cambia el último verso de la jornada terminando así: “como Señor uno y trino”. Por lo que finaliza de una forma quizás más apropiada pero a costa del sentido, ya que omite la transitividad al verbo poder. Es sustituido un complemento directo por un circunstancial. Se puede comparar en las siguientes columnas:

<i>MS</i>	<i>CE</i>
Yo conoceré con eso	y conoceré con esso,
que es verdad quanto me has dicho,	q es verdad quanto me has dicho:
que mi religión es falsa,	que mi religion es falsa,
que es cierta la ley de Cristo,	que es cierta la ley de Christo,
que Jesús es mi pastor,	que Jesus es mi Pastor,
que me recoge a su aprisco,	que me recoge a su aprisco,
que la religión me llama,	que la Religion me llama,
que me convida al bautismo,	que me combida el Bautismo,
y finalmente, que puede	y finalmente que puede,
formar un santo de un impío.	como Señor uno y trino.

## 2ª Jornada

A partir del f. 14v y hasta el 15v, y desde 16v hasta 17r, está todo tachado verticalmente. Parece atajo escénico. Quizás la mayor ventaja de la supresión está en el ahorro de cuatro personajes que aparecen en esta escena y no vuelven a intervenir.<sup>8</sup> En *CE* se omiten estos cuarenta y nueve versos.

### *3ª Jornada*

En f. 3r se tacha la palabra “lengua” y en letra que parece de Navarro se sobrescribe “ciencia”. Así nos lo encontramos corregido también en *CE*.

En ff. 8r-8v le rayan a Mortero siete versos sobre la señal de la santa Cruz; parece la tinta de Navarro. En *CE* son sustituidos por uno que dice: “maladite, sale a fuera”.

En ff. 10v-11r se observa un texto encuadrado y tachado horizontal y verticalmente. En la esquina superior derecha está escrito: “sí”. Puede ser atajo escénico pues la letra del margen no es de Navarro (dice: “ojo” y más abajo: “mi balor as de probar”). Parece que *CE* hace caso al “sí” y al “ojo” del margen, pues reproduce lo enjaulado y añade el verso “Mi valor has de probar” en sustitución del verso “los dos vastamos a dar” de *MS*.

En f. 18r intervienen al margen varias manos. La nota “el santo no murió de herida” es claramente de mano de Navarro de Espinosa. Las tachaduras de versos son de dos tipos; las gruesas, contundentes, pueden ser suyas. También al margen aparece escrita una alternativa a lo tachado: “entre los braços traen enfermo a fray Benito nuestra bitoria se a aguado con esto”.

En f. 18v siguen los borriones y la escritura marginal que dice: “donde pregunta a dado (neg) fuerte acidenteme donde me lleban adonde a la enfermeria bamos alientese”. Respecto a la primera tachadura, *CE* omite seis versos: el verso tachado, y además los tres anteriores y los dos posteriores. El segundo bloque tachado es sustituido por el verso: “con frai Benito en los braços”, por lo que se suprime la referencia a la herida de flecha que Navarro negó. Y al tercer grupo tachado sigue *CE* en parte las posibilidades expuestas al margen en *MS* pues imprime:

ROSAMBUCO Donde me llevan, a donde?

<sup>8</sup> Un ejemplo claro de intervención en este tipo de manuscritos de compañía puede consultarse en Urzáiz, 2011: 119-120.

GUARDIÁN A la enfermería vamos.

Me he centrado sólo en los detalles que hacen o pueden hacer referencia a la labor censora de Juan Navarro de Espinosa. La revisión que hace el censor se caracteriza por la meticulosidad, pero se observa también un cierto interés literario: bien a través de la rima, bien por el cuidado del final de jornada, bien a favor de la coherencia interna del texto.

Se decía más arriba que sólo por los errores conjuntivos no se podía afirmar que *CE* fuese copia de *MS*. Ahora, sin embargo, por los datos que se extraen de la censura de *MS*, sí se puede asegurar que este no procede de *CE*. Y también por la censura se puede determinar que *MS* y *CE* no proceden de un antecedente común. Los cambios indicados por la censura en *MS* y seguidos por *CE* le conceden la paternidad al primero. Por tanto, *CE* deriva al menos, y hasta donde podemos conocer hoy, de *MS*. Sabemos que es copia, pero no podemos asegurar que sea directa.

También se introducía más arriba que nos hemos quedado sin conocer lo que Navarro objetó a la pieza de Luis Vélez en la tercera jornada, porque se arrancó la página en la que el censor anotó algo. Sin embargo, la acotación que “se cuele” en *MSI* y el *dramatis personae* de la tercera jornada nos procuran pistas claras de por donde iría la acción. La acotación decía así: “Toma Miguel un medo bastoncillo haga como sargento mayor delante”. Y en la relación de personajes de esta jornada tercera se citan y no aparecen: *san Miguel* y *san Gabriel, arcángeles*.

La censura que hace Navarro de Espinosa se basaría en los abusos que se cometían en las tablas hispanas en este tipo de apariciones. Pero no tiene en cuenta el contexto siciliano de estas. Tanto la biografía del santo como la devoción insular están íntimamente ligadas a los ángeles.

En *CE* no consta ninguna referencia a los arcángeles que aparecen en el pasaje censurado. El hecho de que *CE* no mencione nada sobre ellos prueba también que fue publicada siguiendo las directrices que Navarro indica en 1643, es decir siguiendo a *MS*.

En fin, tanto la censura de Navarro de Espinosa como la adaptación de *CE* han hecho que la pieza dramática sobre el santo negro Rosambuco que escribió Luis Vélez haya llegado a nuestros días sin la aparición de los arcángeles, con la transformación de Celia

en Celio, con la atribución a Mira de Amescua y con el título cambiado.

### BIBLIOGRAFÍA

- Cotarelo, Emilio (1917), “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *BRAE*, Tomo IV, pp. 269-308.
- González Martínez, Javier J. (2010), “Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara”, en *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)*, Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 563-572.
- Mira de Amescua, Antonio (2010), *Teatro completo*, vol. X, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada.
- Pacheco, Rodrigo (1641), *El negro del Serafín*, BNE ms. 14824.
- Profeti, Maria Grazia (1965), “Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara”, en *Miscellanea di studi ispanici*, 10, Università di Pisa, pp. 47-174.
- Ruano de la Haza, José María (1989), “Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII”, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la edad de oro*, Barcelona, PPU, pp. 201-229.
- Sánchez, Roberto (1979), *Luis Vélez de Guevara, “El negro del Seraphin”, a critical and annotated edition with introduction*, tesis inédita The Florida State University.
- Suárez García, José Luis, y Antonio Muñoz Palomares (2010), “Introducción a *El negro del mejor amo*”, en Agustín de la Granja (ed.), *Teatro completo de Antonio Mira de Amescua*, vol. X, Granada, Universidad de Granada, pp. 549-557.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2010), “Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*”, en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del siglo de oro*, Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno (ed.), México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Aitenso, pp. 273-296.

- (2011), “Arte nuevo de censurar comedias (en tiempos de Lope): *La corona merecida*”, en *El “Arte nuevo de hacer comedias” y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico. Almagro 7-9 de julio de 2009*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-128.
- Vega García-Luengos, Germán (2006), “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Convegno Internazionale “Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento”*, Università degli Studi di Parma, 23-24 de abril de 2004, Laura Dolfi (ed.), Roma, Bulzoni Editore, pp. 29-48.
- (2007), “La transmisión del teatro de Vélez”, en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (ed.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 237-255.
- Vélez de Guevara, Luis (1643), *El negro del Serafín, santo negro*, BNE ms. 17.317.
- (en preparación), *El negro del Serafín*, ed. William R. Manson, C. George Peale y Javier J. González, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- VV.AA. (1653), *Laurel de comedias. Cuarta parte de comedias nuevas escogidas*, D. de Valbuena, Madrid, Imprenta Real. El ejemplar utilizado es el de la BNE R/22657.