

# Prólogo

*Javier Blasco y Héctor Urzáiz*

Universidad de Valladolid

**L**a presente colección de artículos surge del deseo de algunos miembros del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) *Literatura y Teoría Literaria en la España de los Siglos de Oro*, de la Universidad de Valladolid (UVa) de acercarse a determinadas polémicas y controversias literarias áureas: los dogmas religiosos (la Inmaculada Concepción de la Virgen, la polémica *de auxiliis*), las diatribas teatrales (Cervantes frente a Lope de Vega, aristotelismo teatral frente a Comedia Nueva), los vericuetos de la censura, etc.; incluso a ciertas polémicas críticas de nuestra época en torno a la paternidad de algunas obras literarias del Siglo de Oro.

Los artículos presentan los contenidos que se describen a continuación, y son sus respectivos autores los miembros ordinarios del GIR Javier Blasco Pascual (dir.), Elisa Domínguez de Paz, Alfonso Martín Jiménez y Héctor Urzáiz Tortajada, y los miembros asociados Gema Cienfuegos Antelo y Cristina Ruiz Urbón.

JAVIER BLASCO PASCUAL aborda en su trabajo (*“El licenciado Vidriera: la inestabilidad onomástica y la polémica de auxiliis”*) la polémica teológica “de auxiliis”, que enfrentó a dominicos y jesuitas en un largo conflicto que estalla en 1582 y que no se resuelve oficialmente hasta 1607, años en que la novela ejemplar *El licenciado Vidriera*, de Cervantes debía de estar componiéndose.

En su opinión, el escenario en el que se desarrolla la fábula de *El licenciado Vidriera* se plantea como un eco de la polémica entre Bañez y Molina, con la idea de la libertad y de la responsabilidad. Cervantes, que conoce bien el estribillo “todos somos locos” de un romancillo que Lope de Vega recoge en *Los pastores de Belén* y que aparece en otro texto atribuido a Quevedo (“sentencia vulgar de que el medio mundo se ríe del otro medio”), coloca en el foco narrativo de su novela esta misma materia. La voluntad de Cervantes no es la de mediar intelectualmente en el debate, sino la de traducirlo en sustancia narrativa de una vida, la de Tomás Rodaja, cuya confianza en el estudio constituye un auténtico desafío a la Fortuna, a la Providencia.

Se plantea incluso *El licenciado Vidriera* como desarrollo narrativo de un emblema que enfrenta la Sabiduría y la Fortuna, con la victoria de esta última, recalando que su argumentación no es un salto en el vacío, como no es tampoco un capricho apelar a San Pablo para hablar de *El licenciado Vidriera*: los documentos de la época confirman y sancionan que la novela cervantina hace explícito tal emblema, que Rodaja-Vidriera-Rueda encarna y narra fielmente, y que los contemporáneos de Cervantes lo debieron

percibir de forma meridianamente clara, aunque la crítica moderna no lo haya sabido ver.

GEMA CIENFUEGOS ANTELO (“La polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción y la censura teatral”) analiza la comedia *El pleito del Demonio con la Virgen*, atribuida a Rojas Zorrilla, donde se refleja la polémica que, a cuenta del dogma de la Inmaculada Concepción, se mantuvo en la época a raíz de la publicación de una bula del papa Alejandro VII donde se reafirmaba la tradicional devoción a la Inmaculada y se prohibía que hubiera más discusiones sobre el asunto –debatido enconadamente por dominicos y franciscanos desde el siglo XIII–, acerca de si María había adquirido su naturaleza inmaculada en el momento de la concepción o justo después.

Esta polémica teológica tuvo una interesante vertiente literaria que involucró a dramaturgos como, por ejemplo, Pedro Calderón de la Barca, quien la trató en su auto sacramental *Las órdenes militares*, de 1662. Pero este auto fue prohibido por la Inquisición, precisamente por el tratamiento que se hacía del asunto; hubo un proceso durante el cual Calderón presentó sus alegaciones, negándose a realizar las modificaciones que le indicaban los calificadores del Santo Oficio.

Otras obras teatrales de la época donde se encuentran ecos de la polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción son el auto sacramental *La confusión de San José* (de 1588, prohibido también por la Inquisición) y las comedias *La aurora del sol divino*, de Jiménez Sedeño (1637), *Ha de ser lo que Dios quiera*, de Felipe Godínez, y su versión posterior a cargo de Pedro Lanini, *Será lo que Dios quisiere*.

Por otra parte, la autoría de *El pleito del Demonio con la Virgen* es muy discutida: se ha atribuido a Rojas Zorrilla en solitario, pero parece más probable que fuera una comedia escrita en colaboración entre tres ingenios. Se analiza también esa cuestión en el artículo de Cienfuegos, así como el curioso problema bibliográfico que suscita el volumen donde se publicó por primera vez esta comedia (*Parte Sexta de Escogidas*), pues según algunos críticos e historiadores la desaparición de los ejemplares se debe a la prohibición inquisitorial que recayó sobre *El pleito del Demonio*.

ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ (“La polémica Zárate/Enríquez Gómez: a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*”) estudia una comedia donde se plantean también varias controversias similares a las del caso anterior: la identidad del autor; las discrepancias entre los censores que debían autorizar su representación; y la escenificación de ciertas polémicas teológicas.

En cuanto a este último punto, se encuentran en *La conversión de la Magdalena* referencias al problema de las dos naturalezas (humana y divina) de Jesucristo, en relación con el cuestionamiento que hiciera Nestorio de la Virgen María como madre de la persona divina de Cristo y la herejía decretada posteriormente; el dogma de la Trinidad, que se analizó en sucesivos concilios (Éfeso, Nicea, Calcedonia), tiene su reflejo en esta comedia, así como en el examen de la censura, tanto civil como religiosa e incluso inquisitorial.

Por otra parte, aborda Domínguez de Paz la polémica en torno a la verdadera identidad del dramaturgo Fernando de Zárata, envuelta en un halo de complejidad y misterio. Detrás de este nombre se escondería un escritor español de origen judío, Antonio Enríquez Gómez (Cuenca, 1600-Sevilla, 1663), que habría utilizado un seudónimo para protegerse, pues era hijo de un judeoconverso portugués condenado por la Inquisición, y él mismo hubo de huir a Francia al ser considerado sospechoso de criptojudaismo y acusársele de haber calumniado al conde-duque de Olivares en obras suyas como *El Siglo pitagórico* y *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*. En Francia fue mayordomo y secretario de Luis XIII y publicó varias obras. En 1660 la Inquisición de Sevilla lo quemó en efigie, acusado de judaizante, pero siguió estrenando comedias como Fernando Zárata. Tras ser descubierto, falleció en la cárcel de la Inquisición.

Subsiste todavía una polémica, arraestrada desde el siglo XIX, entre especialistas, tanto literatos como historiadores, por intentar dilucidar si Fernando de Zárata y Castronovo y Antonio Enríquez Gómez son dos personas diferentes, ambos escritores y dramaturgos (postura de Mesonero Romanos, La Barrera, Menéndez Pelayo o el conde de Schack), o bien se trata de un caso de pseudonimia (Amador de los Ríos, Adolfo de Castro, Caro Baroja). Se recogen en el artículo de Domínguez de Paz las aportaciones críticas más recientes (Cid, García Valdecasas, McGaha, Dille).

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ continúa en este trabajo (“Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: la *Arcadia* y la primera parte del *Quijote*”) una línea de investigaciones anteriores donde ha tratado de analizar las disputas literarias que se produjeron en torno a la obra literaria de Miguel de Cervantes: la de Avellaneda (identificado con el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, denigrado en la primera parte del *Quijote* bajo la figura del galeote Ginés de Pasamonte); la de Mateo Alemán y Mateo Luján de Sayavedra, con su influencia en la de Cervantes y Avellaneda; y la de Cervantes y Lope de Vega, con el *Arte nuevo de hacer comedias* de fondo, reflejada en la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo.

En este artículo, Martín Jiménez aborda el estudio de algunos componentes y pasajes de la primera parte del *Quijote* como crítica cervantina de ciertas obras publicadas por Lope de Vega, el *Arte nuevo* y las comedias de Lope de Vega. Allí, además, Cervantes realizó una imitación meliorativa y satírica de algunos pasajes de *La Arcadia*: si al crear a don Quijote se basó en el enloquecido Bartolo del *Entremés de los romances* (obra que entrañaba una mofa del Fénix), la penitencia de don Quijote en Sierra Morena constituye una sátira del alocado comportamiento del Anfriso de *La Arcadia*, el cual representaba a su autor.

Esta hipótesis se sustentaría en que en la propia génesis del personaje de don Quijote subyace una burla de Lope de Vega. Y si la primera parte del *Quijote* se originó como un ataque contra el Fénix, y Cervantes imitó y satirizó en ella, además, a Jerónimo de Pasamonte (que le respondió con la escritura del *Quijote* apócrifo, en el que defendió a Lope de Vega), la segunda parte del *Quijote* se engendró como una réplica de Cervantes al aragonés, aunque en ella persistieran las críticas al Fénix.

CRISTINA RUIZ URBÓN (“«Oyga mi vida, y milagros»: Controversias censorias en un polémico pasaje de *Sólo en Dios la confianza*, de Pedro Rosete Niño”) parte del estudio de la censura de una comedia de un dramaturgo muy poco conocido, Pedro Rosete, para acercarnos a las discrepancias entre dos de sus examinadores legales, tras el cual subyace el enfrentamiento entre el punto de vista de un poeta dramático y de un moralista religioso.

Se trata de *Sólo en Dios la confianza*, comedia de santos y bandoleros que sigue el esquema alegórico-hagiográfico de otras muchas obras de los siglos XVII y XVIII (con *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, como referente tal vez más conocido). Elementos como un pacto con el Diablo, una monja enamorada, la encarnación de la Virgen, la salvación de un pecador, etc., caracterizan esta pieza cuyo argumento no es novedoso, pero cuya acumulación de temas y escenas moralmente muy espinosos la configura como un interesante caso para conocer cómo operaba la censura teatral de finales del XVII y comienzos del XVIII.

*Sólo en Dios la confianza* plantea, además, un llamativo problema ecdótico y editorial, pues se conservan varios testimonios críticos (impresos y manuscritos con llamativas peculiaridades), y en los detalles de su transmisión textual se atisba igualmente una serie de motivaciones relativas a la acción de la censura. Hay, por ejemplo, pasajes de hasta 300 versos (de contenido algo más que escabroso) casi totalmente desaparecidos de la tradición textual: relaciones de crímenes, violaciones, escenas de necrofilia, raptos, etc., componen el curioso mosaico de pasajes dramáticos de esta obra, recuperados gracias a la existencia de un manuscrito donde se salvaron parcialmente de la censura.

Por otra parte, muchos de los versos aparecen enmendados por diferentes censores, que no siempre adoptan una misma solución, lo que da una perspectiva muy enriquecedora de las prácticas teatrales y censorias de la época (si Lanini Sagredo opta por *cortar por lo sano*, sin importarle romper el sentido ni la métrica de un determinado pasaje, Vera Tassis siempre enmienda lo atajado con nuevos versos, consiguiendo suavizar la expresión sin desvirtuar la intención originaria del pasaje ni dañar su belleza literaria). Incluso se puede transitar a lo largo de varias décadas, desde 1661 hasta 1712, para comprobar los distintos usos de la censura teatral en su evolución y en su doble dimensión escénica/editorial; así, si los espectadores de 1689 pudieron ver una versión ligeramente sesgada y enmendada de la relación de pecados de Filipo, los lectores de los siglos XVII y XVIII sólo tuvieron acceso a la versión drásticamente truncada. Puede incluso que ni los propios censores vieran exactamente la misma versión, dadas las diferencias argumentales que señalan: pero donde uno no veía sino *delitos horriblos*, otro atisbaba *ejemplares escarmientos*.

Finalmente, HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (“Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*, Lope y sus censores”) aborda, en el contexto del pulso que Lope de Vega mantuviera en su tiempo con la censura teatral (incluido un episodio con la Inquisición), una controversia crítica actual surgida hace años en torno a la autoría del *Entremés de Melisendra*.

Por lo que respecta al contexto de la época de Lope, y a pesar de que no es el objetivo principal del artículo, se recuerdan inicialmente algunos episodios vividos por el Fénix en su relación con la censura teatral, de los que dejó constancia en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en una serie de versos alusivos a los cierres de los teatros comerciales o a la instauración del sistema de censura de las comedias: un escarmentado Lope ironizaba en ellos sobre los riesgos de ser demasiado lenguaraz o de utilizar el teatro para hacer crítica política o social.

Otra polémica propia de la época de Lope es la relativa a su producción teatral: apropiación de sus obras originales por parte de terceros, atribución a su persona de obras ajenas, reclamaciones de la propiedad de los derechos, etc. Todo ello guarda relación con los manuscritos autógrafos del dramaturgo, que juegan un papel fundamental en este trabajo.

En cuanto a la polémica crítica de nuestra época, este trabajo aborda la controvertida atribución a Lope de Vega del *Entremés de Melisendra*, impreso a su nombre en un volumen de comedias y conservado en un manuscrito supuestamente autógrafo de hacia 1622. Sin entrar en la cuestión de fondo de la autoría de Lope de Vega, suficientemente estudiada por otros investigadores, se propone la tesis de la falsificación completa del código. Recientemente ya se habían expresado en términos de fraude algunos estudiosos de los manuscritos de Lope, al comprobar que el texto parecía una imitación de su letra, pero se suponía que era una copia de época realizada con la intención de presentarla a la censura y conseguir las correspondientes licencias de representación para el reestreno de la obra, al parecer muy exitosa. Sin embargo, las propias notas de los supuestos censores (Vargas Machuca y Gracián Dantisco) son imitaciones decimonónicas de un original que a su vez debió falsificarse.