

CINCINNATI ROMANCE REVIEW

Polémicas y controversias áureas

SPECIAL ISSUE EDITED BY

Javier Blasco and Héctor Urzáiz



A peer-reviewed electronic journal published by
the Department of Romance Languages and Literatures of
the University of Cincinnati

VOLUME 37

2014

Cincinnati Romance Review
Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
PO Box 210377
Cincinnati, OH 45221-0377
ISSN 2155-8817 (online)
ISSN 0883-9816 (print)
www.cromrev.com

Cincinnati Romance Review

Special Issue

Polémicas y controversias áureas

Volume 37 (Spring 2014)

Edited by:

Javier Blasco and Héctor Urzáiz

Editorial Board

Editors

French and Italian Editor:

Michèle E. Vialet

Spanish and Portuguese Editor:

Andrés Pérez-Simon

Copy Editor

Andrés Pérez-Simon

Layout

Michèle E. Vialet

External Readers and Consultants

Abraham Acosta
Daniel Adelstein
Beatriz de Alba-Koch
María Auxiliadora Álvarez
Palmar Álvarez
Olga Arbeláez
Mark Bates
Carmen Benito-Vessels
Javier Blasco
Ari Jason Blatt
Carla Calargé
Roberto E. Campo
Elsy Cardona
Antonio Cortijo Ocaña
Armelle Crouzières-Ingenthron
Jed Deppman
José Domínguez Búrdalo
Anne Duggan
Luis Duno-Gottberg
William Edminston
Lucía Florido
Maria Galli Stampino
Carlos Javier García-Fernández
Rangira Gallimore
Randal Garza
Miguel Gomes
Cristina González
Vincent Grégoire
Germán Gullón
Julie Hayes
Polly Hodge
Raúl Ianes
Sharon Keefe Ugalde
David Knutson
Cheryl Krueger
Katherine Kurk
Jeanne Sarah de Larquier
Gisèle Lorient-Raymer
Carlos Mamani
José María Mantero
Manuel Martínez
Ana Merino
Philippe Met
Paul Miller
Luis Millones Figueroa
Anne Mullen Hohl
Kirsten Nigro
Buford Norman
Valerie Orlando
Yaw Oteng
Vicente Pérez de León
Ariane Pfenninger
Suzanne Pucci
Blas Puente
José Santos
Connie Scarborough
Vincent Simedoh
Carol L. Sherman
Jonathan Strauss
Juana Suárez
Laura Wittman
Enrique Yepes
Clarisse Zimra

Cincinnati Romance Review

Volume 37 (2014)

Special issue: Polémicas y controversias áureas

Edited by Javier Blasco and Héctor Urzáiz

Table of contents

Prólogo	1
<i>Javier Blasco y Héctor Urzáiz</i> Universidad de Valladolid	
<i>El licenciado Vidriera: la inestabilidad onomástica y la polémica “de auxiliis”</i>	6
<i>Javier Blasco</i> Universidad de Valladolid	
La polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción y la censura teatral	24
<i>Gema Cienfuegos Antelo</i> Instituto del Teatro de Madrid-Universidad Complutense	
La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de <i>La conversión de la Magdalena</i>)	45
<i>Elisa Domínguez de Paz</i> Universidad de Valladolid	
Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: <i>La Arcadia</i> y la primera parte del <i>Quijote</i>	67
<i>Alfonso Martín Jiménez</i> Universidad de Valladolid	

**“Oyga mi vida, y milagros” : controversias censorias en un
polémico pasaje de *Sólo en Dios la confianza*, de Pedro Rosete
Niño** 93

Cristina Ruiz Urbón
Universidad de Valladolid

**Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*,
Lope y sus censores** 132

Héctor Urzáiz
Universidad de Valladolid

Prólogo

Javier Blasco y Héctor Urzáiz

Universidad de Valladolid

La 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, recalcando 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 criptojudasismo 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, arraigada 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 códice. 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.

El licenciado Vidriera: la inestabilidad onomástica y la polémica “de auxiliis”

Javier Blasco

Universidad de Valladolid

La polionomasia y fluctuación de los nombres del protagonista (Rodaja, Vidriera, Rueda) en *El licenciado Vidriera* ha sido interpretada como ejemplo del perspectivismo cervantino (en la línea de lectura del *Quijote* que va de Ortega y Gasset a Américo Castro) o como muestra de la inestabilidad ontológica con la que la realidad se le ofrece al observador, que, por otro lado, se enfrenta siempre a ella desde toda una serie de apriorismos (lo que los libros y la opinión dicen de la realidad actúa como filtro deformante) y limitaciones (la fantasía enferma por la pasión —el amor, por ejemplo— o la locura). Y todo esto es verdad: la inseguridad que los narradores cervantinos siempre muestran respecto al nombre sus personajes (¿Aldonza o Dulcinea? ¿Quijano, Quijada, Quijana? ¿Vicente de la Roca o Vicente de la Rosa?) no deja de ser una técnica al servicio de la verosimilitud y en consonancia con la inestabilidad con la que la realidad se le ofrece siempre a quien la contempla con los ojos de la razón (en vez de hacerlo con los de la fe).

No creo que lo anterior ofrezca mucho espacio para el debate. Por ello lo que hoy pretendo es examinar en *El licenciado Vidriera* la técnica que acabo de mencionar, examinándola a la luz de una de las polémicas que más resonancia tuvieron en los albores de nuestro barroco, aunque su repercusión literaria apenas haya sido tenida en cuenta (posiblemente por sustentarse dicha polémica en un debate teológico extraordinariamente especializado). Me refiero a la polémica teológica “de auxiliis”, que enfrenta a dominicos y jesuitas en un largo conflicto que estalla en 1582 y que no se resuelve oficialmente hasta 1607; esto es, una polémica que discurre en años en los que la mencionada obra de Cervantes debía de estar componiéndose.

En resumen, la polémica se sustancia en un debate teológico de complejas implicaciones, que enfrentó a jesuitas y dominicos. Aunque los antecedentes pueden retrotraerse hasta el texto mismo de los *Ejercicios* de San Ignacio, el detonante de la polémica se producen en 1582, cuando fray Prudencio Montemayor expone, en una intervención en la Universidad de Salamanca, la necesidad de conciliar la libertad de los actos humanos (sin la cual no habría responsabilidad) con la idea de la predestinación y de la providencia. Esta tesis, apoyada por fray Luis de León, fue denunciada ante la Inquisición por el dominico Domingo Báñez, recogida por Luis de Molina en su

Concordia iberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione (1588).

El debate fue, si no cruento, sí muy intenso¹. Domingo Báñez, con el beneplácito de Felipe II (que siempre buscó el apoyo de la Inquisición, y en consecuencia de los dominicos, para con su ayuda contrarrestar desde la jurisdicción universal del Santo Tribunal la legalidad localista de los fueros) pretende la condena de las tesis de Molina como herética, pero el Papado, tanto Clemente VIII como Paulo V, se resisten, hasta que este último, en 1607, dicta una sentencia otorgando libertad a las dos órdenes para defender sus posiciones y prohibiendo que ninguna de ellas calificase la contraria de herejía.

Lógicamente, los intrincados argumentos teológicos que se manejan en la polémica (bajo los cuales subyace, como siempre ocurre con este tipo de polémicas internas del catolicismo, una lucha interna de poder) era muy difícil que llegasen al pueblo en su formulación original (que, entre otras cosas, se producía en latín), pero sí que alcanzaron la literatura, convertida en muchos casos en vehículo al servicio de la propaganda de casas nobiliarias y de órdenes religiosas. La lucha por el poder entre dominicos y jesuitas no se dirime sólo ante el Papado. Ambas órdenes saben que el resultado de la polémica depende, al menos parcialmente, de quién consiga ganarse la opinión pública y ambas órdenes saben que, para ello, resultaba fundamental el papel de la literatura por su capacidad divulgadora.

Ya me he ocupado en otro momento, y en relación al falso *Quijote* (Blasco 95-118) de la presencia de esta polémica en la literatura del momento. Remitiendo a ese momento, me ocuparé ahora de ver alguno de sus reflejos en *El licenciado Vidriera*, de Cervantes.

El licenciado Vidriera se inserta en el seno de una literatura en la que la conexión del tema erasmista de la locura y el género del apotegma es un rasgo distintivo. Pero, aunque Cervantes tenga contraída una deuda con el erasmismo,² su tiempo no es el de Erasmo y, en consecuencia, la historia de *El licenciado Vidriera* no se para ahí.

En otro lugar apunto la posibilidad de interpretar la locura de Vidriera, y la relación de la sociedad con esta misma locura, a la luz de un “todos somos locos...”, estribillo de un romancillo que Lope de Vega recoge en *Los pastores de Belén*. Me gustaría

¹ El dominico Domingo Báñez denunció ante el Consejo de la Inquisición al P. Prudencio de Montemayor y a fray Luis de León, y más tarde atacó con todas sus armas el *molinismo* hasta conseguir su prohibición en España. El P. Montemayor fue apartado de la enseñanza y a fray Luis de León se le conminó a no seguir defendiendo la doctrina de Montemayor.

² La locura es la manifestación de la otra cara de la razón, en vez de ser –como lo fue durante toda la Edad Media– expresión del pecado o del vicio. Son muchas las obras del momento sobre la locura, a la sombra del *Elogio* de Erasmo, sobre hospitales de locos (Mondragón).

volver sobre el mismo punto. Con el mismo estribillo existe otro texto, atribuido a Quevedo y justificado en la “sentencia vulgar de que el medio mundo se ríe del otro medio”:

Quítenseme de delante,
 que atropellaré algún tonto,
y estaré libre de pena,
pues con cascabeles corro.
 Si gozques todos me ladran,
 yo quiero ladrar a todos,
 pues que me tienen por perro,
 mas yo los tengo por porros.
 Piensan que no los entiendo;
 yo pienso de ellos lo propio;
 míranme y hácenme gestos,
 mírolos y hágolos cocos.
 Todos somos locos,
 los unos y los otros. (Quevedo II 436)

Partiendo del “todos somos locos” tradicional, el loco del romance (con una voz que se declara muy *razonablemente* estar “libre de pena”, pues anda “con cascabeles”), de lo que habla es de la locura como espacio de libertad y la ausencia de responsabilidad para el loco. Cervantes, que conoce bien el romance en cuestión, coloca en el foco narrativo de su novela esta misma materia, haciéndose eco con ello de la polémica entre Bañez y Molina, con la idea de la libertad y de la responsabilidad. Este es, para mí, el escenario en el que se desarrolla la fábula de *El licenciado Vidriera*.

Todas las líneas de fuerza de la novela se sustentan sobre formas del pensamiento de su tiempo. Sin embargo, el gran mérito de Cervantes reside en su capacidad para convertir las ideas (a veces ideas mostrencas) en vidas de extraordinaria profundidad humana. Detrás de tal capacidad está, desde luego, el conocimiento (tan variado y tan profundo) que nuestro autor tenía del alma humana, un conocimiento forjado en años y años de caminos, de ventas, de cárceles, de ranchos militares, de conversaciones con gentes de toda condición. Pero sobre todo, la citada capacidad cervantina se sustenta en las muchas lecturas y la habilidad para tejer con los materiales de la realidad y de los libros personajes e historias de honda profundidad humana.

En este sentido, y tras las consideraciones anteriores, me interesa ahora detenerme en el nombre del protagonista de *El licenciado Vidriera*. Al respecto se ha visto bien cómo cada uno de los tres nombres con los que al protagonista se le conoce en el relato (Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, Tomás Rueda) constituye el centro de gravedad de las distintas secuencias narrativas: el protagonista es Tomás Rodaja mientras dura lo que se ha dado en llamar etapa de aprendizaje; pasa a llamarse

licenciado Vidriera en los días en que pierde la razón, y acaba llamándose Tomás Rueda en el momento en el que sana de su locura. Se han esbozado distintas conjeturas sobre la propiedad de estos nombres: así, Rodaja parecía concordar con unos supuestos orígenes campesinos del protagonista³, y el cambio de nombre podría ponerse en relación con la doctrina paulina del “hombre nuevo”⁴, de modo que el Rueda vendría a ser respecto al Rodaja lo mismo que era Pablo respecto a Saulo de Tarso. La locura, en *El licenciado Vidriera* cumpliría, entonces, la misma función que cumple en la vida de Saulo el episodio que refiere el libro de los *Hechos de los Apóstoles*, en el camino de Damasco⁵.

Quizá, en este momento convenga señalar que la apelación a San Pablo, para hablar de *El licenciado Vidriera*, no es un capricho, sino que tiene una clara justificación textual. En efecto, la expresión “vaso quebradizo” con la que Vidriera se refiere a su propio cuerpo tiene su origen en San Pablo (2 Cor. 4), como recuerda San Juan Bautista de la Concepción: “San Pablo dijo esto admirablemente: *Habemus thesaurum in vasis fictilibus, ut sublimitas sit virtutis Dei, et non ex nobis*; tenemos, dice san Pablo, en *vasos quebradizos* un tesoro muy grande escondido, para que se conozca esta grandeza y sublimidad no ser nuestra, sino de la virtud de Dios” (San Juan Bautista de la Concepción 1260).

Esta conexión con San Pablo permite, pues, remitir la narración cervantina de *El licenciado Vidriera* a la idea del pecado original y vincular todo el relato con la doctrina paulina sobre el libre albedrío. Y, desde luego, no creo que el salto argumentativo que propongo sea un salto en el vacío. En el romancillo que Lope recoge en *Los pastores de Belén* y que parcialmente hemos citado más arriba por lo que reza su estribillo (todos somos locos / los unos de los otros”), puede leerse también:

³ “Dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja, de donde infirieron sus amos, por el nombre y por el vestido, que debía de ser hijo de algún labrador pobre”.

⁴ Por la fe y el bautismo muere el “hombre viejo”, y empieza a vivir como “hombre nuevo” (Rom., vi, 3-5; Eph., iv, 24; I Cor., i, 30; vi, 11).

⁵ “Saulo, respirando aún amenazas y muerte contra los discípulos del Señor, vino al sumo sacerdote, y le pidió cartas para las sinagogas de Damasco, a fin de que si hallase algunos hombres o mujeres de este Camino, los trajese presos a Jerusalén. Mas yendo por el camino, aconteció que al llegar cerca de Damasco, repentinamente le rodeó un resplandor de luz del cielo; y cayendo en tierra, oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? El dijo: ¿Quién eres, Señor? Y le dijo: Yo soy Jesús, a quien tú persigues; dura cosa te es dar coces contra el aguijón. Él, temblando y temeroso, dijo: Señor, ¿qué quieres que yo haga? Y el Señor le dijo: Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que debes hacer. Y los hombres que iban con Saulo se pararon atónitos, oyendo a la verdad la voz, mas sin ver a nadie. Entonces Saulo se levantó de tierra, y abriendo los ojos, no veía a nadie; así que, llevándole por la mano, le metieron en Damasco, donde estuvo tres días sin ver, y no comió ni bebió” (*Hechos* 9: 1-9. Reina-Valera Antigua).

Después que atrevido
 Adán, codicioso
 de ser como Dios
 tuvo a Dios en poco,
 pues que por cumplir
 los necios antojos
 de su bella esposa
 perdió tal tesoro;
 aquella *locura*
 nos dejó a nosotros,
 que el ajeno gusto
 es el nuestro propio.

[...]

No hay quien a su Eva
 no vuelva los ojos,
 y de Dios los quite
 atrevido y loco;
por comer manzanas,
veneno con oro,
 dejamos del alma
 el sustento solo.

“Todos somos locos,
 los unos de los otros”.

Cuál sigue el palacio
 rico y suntuoso,
 cercado de envidia,
 que es terrible monstruo,
 y el servir al hombre
 por extraños modos
 prefiere al servicio
 de Dios poderoso.
 Cuál pone al gobierno
 de la tierra el hombro,
 sin ver que a la tierra
 al fin viene todo.
 Cuál anda ocupado
 en dos mil negocios,
 y los de su alma... (Lope de Vega: 222-223)

Quiero reclamar la atención sobre varios puntos del contenido de este romance, que desde luego Cervantes conoció. En primer lugar, este romance trata del pecado original, vinculando con el mismo, de acuerdo con la historia narrada en el *Génesis*, la idea de que el hombre quiso ser como Dios, el veneno de la manzana y la locura. Recordemos cómo en el relato bíblico Dios prohíbe comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal (*Génesis* 2:17), sin embargo, engañados por las palabras de la serpiente Adán y Eva comen del árbol que les había sido vetado: “El día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal”, les dice la serpiente (*Génesis* 3:5). Y sabido es lo que ocurrió después: “vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella” (*Génesis* 3: 6).

Lope en su romancillo está reescribiendo el relato del Génesis: el hombre quiere ser como Dios; y, llevado de su codicia, toma de manos de la mujer el veneno con oro de la manzana, de donde se deriva la “locura”, elemento que no estaba en el *Génesis* y que es aportación de Lope⁶.

Cervantes, en *El licenciado Vidriera*, ofrece su propia versión del *Génesis*, incorporando también a su relato el motivo de la “locura” y aceptando la expresión ‘veneno’ (que también estaba en el texto de Lope) para explicar el mal que se sigue de comer el fruto. Recordemos cómo Cervantes en su novela nos refiere la historia de una dama morisca que, enamorada de Tomás Rodaja y desdeñada por él, y cómo se relaciona la acción de la morisca con el tema del “libre albedrío”:

aconsejada de una morisca, en un *membrillo* toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a *forzar el libre albedrío*; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar *veneno* a quien las toma [...] Comió en tan mal punto Tomás el membrillo, que al momento comenzó a herir de pie y de mano como si tuviera alferecía, y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado, y dijo con lengua turbada y tartamuda que un membrillo que había comido le había muerto [...]. Seis

⁶ Así describe Lope la realidad de su mundo: “Andan las cosas del mundo, dijo Pireno –que es quien recita el romancillo–, de tal manera estragadas, que parece que nuestra vida es inmortal, según la prisa y ambición de los hombres por adquirir honras y riquezas. Cuál veréis que para dos años de vida que le faltan comienzan suntuosos edificios y, habiendo de caber en siete pies de tierra, apenas le parece que muchas salas, cuadras y retretes pueden aposentarle. Cuál encierra y guarda el metal precioso, que no le sirviendo, tanto es de su vecino como suyo, si está de sus escritorios una pared en medio. Cuál, vestido de lisonja, anda hecho camaleón de las colores de la inconstancia de los dueños de los palacios. Cuál surca los nunca arados mares, y un dedo de la muerte camina sobre una tabla a la discreción del viento, por donde una punta tocada en una piedra le gobierna” (222). Todo ello es consecuencia del pecado original.

meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos. Y, aunque le hicieron los remedios posibles, sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más estraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. (Cervantes: II, 665)

Cesare Segre contempla a la morisca que envenena a Rodaja como un símbolo de la sexualidad y, además, recuerda que el membrillo era una fruta consagrada a Venus (53-62). En su apoyo reclama a Diego López, quien declara el emblema 203 con las siguientes palabras: “Mandava Solón que la esposa antes que se acostase con su esposo comiese un membrillo, dando a entender que la principal gracia, que sale de la boca, y de la voz de la esposa, importa que sea bien compuesta, y suave, y el membrillo rehace el corazón, y pone suave aliento, y olor en la boca (Solon antiquus) el antiguo Solón (dicitur constituisse) se dice que ordenó (Cidonia poma) que los membrillos (debere tribui) devían ser dados (novis nuptis) a las nuevas esposas (cum sint grata) como sean agradables (ori, et estomacho) a la boca, y estómago (ut) para que (et halitus sit suavis illis) y el aliento les sea suave (et lepos blandus) y el olor suave (manet ore) les queda en la boca. Solón mandava que la esposa comiese membrillos” (López 465r).

Creo que no hay nada de todo esto. No es Venus quien está detrás del membrillo, sino la “codicia” de “alcanzar la sabiduría”. El membrillo que la morisca da a comer a Rodaja cumple la misma función que la manzana en el texto bíblico: es el fruto del árbol del bien y del mal; y la “locura”, que se sigue del “veneno” contenido en dicho fruto, es la misma “locura” de Adán en el romancillo de Lope. Resulta extraño que esta lectura bíblica, sugerida ya por Joaquín Casaldueiro en 1943 (148), no haya sido revisada, cuando resulta tan evidente. Sólo esta lectura, entre todas posibles, permite explicar esa otra locura de la que está preso Tomás, que es previa a la ingesta del membrillo: la codicia de saber.

Volvamos sobre las primeras frases de la novela: los dos caballeros estudiantes que encuentran a Tomás le preguntan por la forma con que él pretendía honrar a sus padres y a su patria, el muchacho les responde: “Con mis estudios, siendo famoso por ellos”. Y la obsesión por saber es el elemento más recurrente en toda la novela. Toda la peregrinación italiana de Tomás Rodaja es “un viaje de estudios”. El afán de saber marca todas las decisiones del protagonista y resulta fundamental tanto para la “inventio” como para la “compositio” del relato. “Sirve a sus amos con diligencia, pero sin faltar un punto a sus estudios” y, cuando se aleja de Salamanca, le “fatigan los deseos” de volver a sus estudios. Sirviéndonos de palabras de la propia novela,

podríamos decir que Salamanca ha “enhechizado” la voluntad de Tomás, pues él está preso de una obsesión por la sabiduría que su Universidad emblematiza⁷.

Pocas dudas pueden haber respecto al hecho de que con la locura del licenciado Vidriera Cervantes remite a la caída del hombre por el pecado original tras comer del árbol de la ciencia, cuando recordamos que a Vidriera lo salva de la locura un fraile de la Orden de San Jerónimo. El pasaje en la novela es muy escueto, pero elocuente en el sentido que acabo de apuntar:

Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, *que tenía gracia* y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad; y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. Y, así como le vio sano, le vistió como letrado y le hizo volver a la Corte, adonde, con dar tantas muestras de cuerdo como las había dado de loco, podía usar su oficio y hacerse famoso por él. Hízolo así; y, llamándose el licenciado Rueda, y no Rodaja, volvió a la Corte. (Cervantes II, 677)

De nuevo podemos comprobar cómo trabaja Cervantes los elementos de la realidad que incorpora a sus relatos, pues la elección de un religioso de la Orden de los Jerónimos para sanar a Vidriera no depende del azar, sino que esta perfectamente motivada. Al hacerlo así sitúa su relato en el centro de una polémica muy actual en el momento de escritura de la novela, evitando mencionar a los directamente implicados en la misma. Renacido, tras ser bautizado con un nombre nuevo, Tomás regresa a la Corte, convertido en “otro” hombre, pues con su curación –como es lógico– ha desaparecido también su obsesión por saber. Y no resulta indiferente que sea un religioso de la Orden de San Jerónimo el que alumbre al hombre nuevo que escondía el licenciado Vidriera, pues San Jerónimo, en su *Dialogo contra los Pelagianos*, había establecido una doctrina muy precisa sobre el pecado original, sobre la salvación del hombre y sobre la justificación, temas que resultaron capitales en el decreto tridentino *Sobre el pecado original* (Ses. V, 2-4). Este es un documento en el que los textos de San Pablo (Rom 8: 38 y en 1 Cor 3: 22 y 15: 56) sobre el episodio del Génesis (y la apelación al hombre nuevo) son muy importantes (Brown, Raymond E. ; Fitzmyer, Joseph A.; y Murphy, Roland E. 139 y ss.).

El debate tridentino sobre la justificación y el libre albedrío fue ciertamente muy encendido (con el español Diego Láinez en primera fila) y en los años en los que Cervantes está escribiendo *El licenciado Vidriera* vuelve a cobrar actualidad a la sombra de la polémica “de auxiliis” que –como ya he dicho–, en 1607, lleva a Roma la discusión

⁷ En este contexto se entiende el piropo que dedica el narrador a la ciudad de Salamanca, que “enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado”.

entre dominicos (Domingo Báñez) y jesuitas (Luis de Molina)⁸. Que todo el episodio del “envenenamiento” de Rodaja remite a este contexto parece evidente a la luz del comentario con el que el narrador adereza su relato. Explícitamente Cervantes afirma: “Dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a *forzar el libre albedrío*”.

La literatura de la época está muy sensibilizada con esa cuestión –como ya he apuntado más arriba–, que se convierte en el eje de las novelitas que, a imitación de Cervantes, interpola Avellaneda en su *Quijote*. Y, lo mismo ocurre con Lope, en *El peregrino en su patria*: cuando uno de los personajes lanza la hipótesis de que haya sido obra de ciertos hechizos el amor de una dama que inicialmente se mostraba desdeñosa, Pánfilo, dentro del marco fijado por la mencionada polémica, sentencia:

Eso es locura, replicó Pánfilo, teniendo el hombre en su mano la potestad del libre albedrío, que es el querer o el no querer lo que le place, y sería cosa terrible y cruel que una mujer que de su propia naturaleza fuese honesta y casta, violentamente fuese obligada a amar lo que no apetece. Los maléficos con sus operaciones podrían persuadirla, estimularla y tentarla de día y de noche, sin dejarla tener un mínimo espacio de reposo en cosa alguna y con la persuasión estrínseca destas obras rendirse, como al cazador la fiera, a las cartas amorosas, a los ruegos y lágrimas del amante; mas no por esto se podría decir que es violentada, mas que de su voluntad y espontáneamente consintió a su gusto, comenzando a arder en el amor de aquel hombre de propia naturaleza y voluntad, y no por fuerza del sortilegio. Y así es notorio desatino quejarse los que aman de que contra su voluntad y forzados siguen la persona que apetecen, como he visto a muchos que se lamentan de la fuerza que les hacen, debiendo poner la culpa a sus apetitos, porque Dios no permitió que al hombre le sea quitada la potestad del libre albedrío y si alguno dijese que le forzaron las diabólicas persuasiones, se le ha de responder que no es forzado en la razón, sino en la concupiscencia de la carne, porque siendo tan frágil, en no haciendo fuerte resistencia, cae en el pecado. (Vega *El peregrino* 257)

⁸ Permítanseme ahora unas consideraciones previas, en relación con la cronología de *El licenciado Vidriera*. La historia narrada, con la identificación de Valladolid (ciudad a la que es conducido el licenciado Vidriera al declarársele la locura) como sede de la Corte, sitúa la acción entre 1601 y 1606. Pero ciertos datos de la trama (las referencias al patio de los Consejos, localizado en el Alcázar viejo de los Austrias, y a la plaza de la Provincia, localizada en lo que es actualmente el palacio de Santa Cruz) permiten conjeturar que, la novelita se concluyó con posterioridad a 1606, y con la Corte establecida ya en Madrid. No obstante, y atendiendo a lo elemental del argumento (biografía como pretexto para organizar una secuencia de apotegmas), algunos suponen que, al menos en lo que se refiere a su idea originaria, hubo de ser una de las primeras novelas cortas de Cervantes.

Pero volvamos de nuevo al punto de partida: los nombres del protagonista. Si la elección del religioso de la Orden de los Jerónimos –como acabo de señalar– no es azarosa en Cervantes, y tampoco lo es la sucesión de nombres (Rodaja, Vidriera, Rueda) con el que conocemos al protagonista; si afirmo que la polémica “de auxiliis” late en el trasfondo de la novela de *El licenciado Vidriera*, digo también que, sin evitar adoptar una posición propia (pero tampoco esforzándose por hacerlo), la voluntad de Cervantes no es la de mediar intelectualmente en el debate, sino la de traducirlo en sustancia narrativa de una vida, la del Tomás Rodaja, cuya confianza en el estudio constituye un auténtico desafío a la Fortuna, o por decirlo en términos del contexto que nos ocupa, a la Providencia.

A través del estudio, Tomás Rodaja aspira a conquistar una posición que la cuna –esto es, el Destino, la Fortuna o, si se quiere, la Providencia– le ha negado. La confrontación de Fortuna y Sabiduría es materia que repiten los libros de emblemas de la época, como bien ha estudiado Désirée Moreno Silva: “Desde Plutarco se desarrolló la oposición entre lo variable del destino humano, representado por la Fortuna, y la Sabiduría o Prudencia; lucha alegórica que puede verse en la xilografía que ilustra la obra de Charles Bovelle, *De Sapiente*” (55 y ss):



Figura 1: Charles de Bovel, *De Sapiente*, París, 1510.
Altercatio entre la Fortuna y la Sabiduría (tomo este y los
siguiente gravados del trabajo de Désirée Moreno Silva.

A Moreno Silva le interesa la confrontación entre la Sabiduría y Fortuna como una ilustración de otro debate acerca de cómo el arte ayuda a la naturaleza. Tal debate, puesto en pie por el emblema 98 de Alciato (*Ars naturam adiuvans*), no deja de interesar

también a Cervantes y a sus contemporáneos, sobre todo a Lope, para dar forma a la idea de la necesaria colaboración de Arte y Naturaleza en la ciencia de la Poesía.

También desde ese punto de vista podría ser analizada nuestra novela de *El licenciado Vidriera*, aunque lo relevante, en la secuencia interpretativa que nos ocupa, es que siempre, en la iconografía del momento, la Fortuna se identifica con una “rueda” (véase figura 2):



Figura 2: Anónimo español del siglo XVII.

El grabado resulta en sí mismo muy elocuente, pero más elocuente todavía resulta la descripción que de la Fortuna nos ofrecen tratados como la *Philosophía secreta de la gentilidad*, de Juan Pérez de Moya:

Y para significar en general su condición y poder, la pintaban dos arcas grandes, la una llena de bienes, a la mano derecha, y la otra llena de males, a la izquierda, y pensaban que cuando alguno nacía, que luego la fortuna le daba el bien o el mal que había de haber en su vida [...]; y por esta causa creyeron ser dos fortunas, próspera y adversa; a la próspera la

llaman fortuna buena y a la adversa fortuna mala. Y para adorarlas a ambas juntamente hacían una estatua con dos caras, la una blanca, que denotaba la buena, y la otra negra, que denotaba la mala. Otros la pintaban en figura de mujer furiosa, y sin seso, y puesta de pies sobre una piedra redonda, significando su poca firmeza; otros *la hacían de vidrio, para denotar que era quebradiza*. Pintábanla otros moviendo una *rueda*, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que están en ella, otros que van cayendo. (429, mi cursiva)

Y no difiere mucho de esta la descripción que hace Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas* de las representaciones de la Fortuna en los templos de la antigüedad:

en unos, la ponían en figura de muger que estava loca, puesta de pies sobre un bulto redondo; otros la añadían unas alas y le quitavan los pies, dando a entender que nunca estava firme. También la pintavan con la cabeça que tocava en el cielo y con un gobernalle en la mano, pareciendo que gobernava todas las cosas del mundo; otros le ponían en la mano aquel cuerno de copia, mostrando que por su mano recibíamos todos los bienes y males. *Algunos uvo que la hazían de vidrio, porque fácilmente podía quebrarse*. Y la más común manera de pintarla era *con un exe de una rueda en la mano*, que siempre la traía al derredor, y los ojos ciegos o tapados, para que pareciesse que los que estavan en la cumbre de la prosperidad fácilmente podían ser derrocados; y assí, también los de muy baxos estados podrían con facilidad subir a los más altos. (740, mi cursiva)

En ambas fuentes se destaca, como motivos caracterizadores de la Fortuna, la *rueda* y el ser de *vidrio*. Con todo no sé si ello nos autorizaría a presumir que lo que Cervantes hace en *El licenciado Vidriera* es dar vida, por medio de los diferentes nombres de su protagonista, a estas descripciones iconográficas de la Fortuna (que, según lo dicho más arriba, ya no será la diosa pagana, sino el concepto cristiano de Providencia). Pero hay un texto cervantino que nos autoriza para dar ese salto sin temor a que nos quebreemos en él. Cuando todos piensan, en el *Quijote*, que las bodas de Quiteria y Camacho son inminentes e inevitables, Sancho se atreve a aventurar que no tienen por qué ser así las cosas, que nada está “predeterminado” y que en consecuencia todo puede cambiar. Pero escuchémoslo a él:

-Dios lo hará mejor –dijo Sancho–; que Dios, que da la llaga, da la medicina; nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana muchas horas hay, y en una, y aun en un momento, se cae la casa; yo he visto llover y hacer sol, todo a un mesmo punto; tal se acuesta sano la noche, que no se puede mover otro día. Y díganme, ¿por ventura habrá quien se

alabe que tiene echado un clavo a la *rodaja* de la fortuna? (Cervantes II, 19, mi cursiva)

Lo que es *Rodaja*, en el habla rústica de Sancho, es *Rueda*, en boca del Periandro (“no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la fortuna”, leemos en el *Persiles*) y es *Vidrio*, en los textos de Juan Pérez de Moya y de Antonio de Torquemada, entre otros. *El licenciado Vidriera* es el desarrollo narrativo de un emblema que enfrenta la Sabiduría y la Fortuna, con la victoria de esta última; una victoria que los documentos de la época confirman y sancionan: la novela cervantina hace explícito tal emblema, que Rodaja-Vidriera-Rueda encarna y narra fielmente.

A la luz de los textos que acabo de citar, parece de toda suerte imposible pensar, aunque la crítica moderna no lo haya sabido ver, que los contemporáneos de Cervantes no percibieran, de forma meridianamente clara, que nuestro Rodaja-Vidriera-Rueda era una encarnación de la Fortuna. Pero todavía hay un texto más, interesante para la interpretación de esa rueda de la fortuna que es de vidrio.

Este texto, a diferencia de los anteriores, aborda el mismo tema, pero lo hace no en términos generales como aquellos que vimos antes, sino atendiendo a un caso muy concreto. Se trata de un romance nuevo que tiene como protagonista a don Álvaro de Luna, en cuya boca se ponen las palabras que siguen:

[...]
 Cual remolino, hasta el cielo
 Quise subir; mas sopló
 Viento contrario, y deshizo
 Mi locura y ambición.
 [...]
 ¿Quién de un rey no confiara?
 ¡Ay rey Don Juan mi señor!
 ¡Cómo tus reales favores
 El viento se los llevó!
 Hechura fuí de tus manos,
 Y aunque hacerme te costó,
 Fuí como vaso de vidrio,
 Y en tus manos se quebró.
 [...]
 Muchos títulos me diste;
 Mas pues me los quitas hoy,
 Fué tragedia mi privanza
 Que tu amor representó.
 [...]
 A la muerte me condenas,

Con gusto á la muerte voy;
 Que es bien que siegues la espiga
 Que tu mano cultivó.
 Esto Don Alvaro dijo
 Saliendo de la prision,
 Donde mediante la muerte
 Su luna llena eclipsó. (“Exortaciones” 56)

Este romance relaciona la naturaleza inconstante y voltaria de la Fortuna con el tema de la privanza y con las veleidades de los señores de la Corte. Me interesa destacar esta relación, porque la misma está presente también en los textos de Pérez de Moya y de Torquemada, a los que me he referido más arriba.

El primero de ellos, por ejemplo, tras describir el emblema de la Fortuna, sentencia: “Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que están en ella, otros que van cayendo”. Y, en la misma línea, Cairasco de Figueroa se sirve de idénticos motivos para moralizar sobre la ‘privanza’:

El aire blando del favor humano,
 Alimentado en próspera marea,
 Que en las cortes llamar suelen *Privanza*,
 Cuando mas acaricia y lisonjea
 Con regalo amoroso y franca mano,
 Suele rendirse á súbita mudanza;
 Que la fatal balanza
 Y la voluble *rueda*
 Jamás puede estar queda;
 Y así como las cosas que se elevan
 De los soplos aéreos que las llevan,
 Se caen en faltando el aire vano,
 Así los que se ceban
 En el aplauso del favor mundano.
 Es la humana privanza una *redoma*
De vidrio, de licor precioso llena,
 Que en el aire se quiebra y se derrama;
 Es dulce vida en voluntad ajena,
 Y un caminar por cima de maroma
 Que cayendo, se cae honor y fama;
 Es una viva llama
 En frágil alimento,
 Y un proceder violento;
 Es un arbitrio y vuelta de fortuna,

Un resplandor del sol dado á la luna,
 Vidriosa amistad, voz de sirena,
 Capitel sin coluna,
 Y edificio fundado sobre arena.
 La perfecta privanza, y la que importa
 Al mercader que busca margaritas,
 Es la divina gracia, gratis data;
 Esta, supremo Rey, jamás la quitas
 A quien la das en esta vida corta,
 Si no es porque te ofende el alma ingrata.
 No basta el oro y plata
 A comprar esta perla,
 Ni puede merecerla
 Ninguno, porque Dios la da graciosa. (480)

Me parece especialmente interesante este pasaje, porque en él la conexión de los motivos caracterizadores de la fortuna (el vidrio, la rueda) con el tema de la privanza cortesana, que ya conocemos de otros textos anteriores, recibe un tratamiento “a lo divino”, derivando su sentido hacia la cuestión central de la polémica “de auxiliis”.

Todos estos componentes se encuentran igualmente en *El licenciado Vidriera*. Ya conocemos la importancia que en esta novelita tienen los motivos caracterizadores de la Fortuna, así como su relación con la referida polémica. Veamos ahora de qué modo también el tema de la ‘privanza’ halla en ella su eco: cuando nuestro licenciado estaba loco, la fama de su locura se extiende por la Corte y

llegando a noticia de un príncipe, o señor, que estaba en la Corte, quiso enviar por él, y encargóselo a un caballero amigo suyo, que estaba en Salamanca, que se lo enviase; y, topándole el caballero un día, le dijo:
 -Sepa el señor licenciado Vidriera que un gran personaje de la Corte le quiere ver y envía por él.
 A lo cual respondió:
 -Vuesa merced me escuse con ese señor, que yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear. (Cervantes 660)

Sin embargo, Vidriera acaba en la Corte para, tras la decepción, huir de ella y abrazar una vida de soldado en la que no cree. En la Corte se convierte en espectáculo de todos, pero, cuando alcanza la curación, el mundo le da la espalda, lo que provoca en el narrador una reflexión moral que parece apuntar –esta sí– hacia la realidad en la que se halla instalado el autor: “¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!”.

La polémica “de auxiliis” está en el *background* de esta novela, pero lo está con la pretensión tan sólo de dar ubicación a otra polémica puramente literaria en la que se debaten dos concepciones de la literatura. Detrás de la locura de *El licenciado Vidriera* se percibe, como definiendo en otro lugar, una compleja sátira de Lope y, a través de Lope (que desde luego no agota la figura de Vidriera), de la locura del —si se me permite el anacronismo— intelectual del momento, incluyendo dicha sátira al mismo Cervantes.

Interpretada en este sentido, la novela cervantina lo que hace es poner ante los ojos de los lectores un retablo irónico (no exento de melancolía) en el que al ritmo marcado por la rueda de la *Fortuna* se representan las dos caras de la *Sabiduría*: la soberbia de sus pretensiones y el fracaso y derrota final de sus fuerzas. Tanto Cervantes como Lope son figuras de este retablo, sólo que Lope (fuerza de la Naturaleza) mira la realidad desde lo alto de la rueda y con el viento a favor, en tanto que Cervantes ha de trabajar y desvelarse “por parecer que [tiene] de poeta la gracia que no quiso dar[le] el cielo”. (Cervantes: III, 1228)

OBRAS CITADAS

- Anónimo. “Exortaciones de un religioso a don Álvaro de Luna, cuando le llevaban al suplicio”. *Romancero General* [1604]. Ed. Agustín Durán, Madrid: Rivadeneira, 1851: II, 56.
- Blasco Pascual, Javier, “Un retrato de Miguel de Cervantes en el Quijote de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos de loco y de perro en el prólogo del Quijote de 1615”. *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005: 95-118.
- Brown, Raymond E., Joseph A. Fitzmyer y Roland E. Murphy, *Comentario bíblico “San Jerónimo”*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1972.
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé, *Obra poética*. Ed. Adolfo de Castro. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1857.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1943.
- Cervantes, Miguel de, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Centro de Estudios cervantinos, 1994-1995.
- Durán, Agustín. ed. *Romancero General* [1604]. Madrid: Rivadeneira, 1851, II.
- López, Diego. *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*. Madrid: RAE, 2003.
- Mondragón, Jerónimo de. *Censura de la locura humana y excelencias della* [1598]. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1953.
- Moreno Silva, Désirée. “La infortunada recepción de un emblema en el siglo XVIII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 55-75.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta de la gentilidad*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.


- Quevedo, Francisco de, *Poesías*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971.
- San Juan Bautista de la Concepción. *Martirio que algunos preladados ocasionan a sus súbditos*. Ed. Juan Pujana. Madrid: Editorial Católica, 1999.
- Segre, Cesare. "La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*". *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990: 53-62.
- Torquemada, Antonio. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid: Turner, 1994.
- Vega Carpio, Lope de. *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*. Ed. Antonio Carreño, Barcelona: PPU, 1991.
- . *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1973.

La polémica sobre el dogma de la Inmaculada Concepción y la censura teatral

Gema Cienfuegos Antelo

Instituto del Teatro de Madrid-Universidad Complutense¹

La polémica literaria en torno a un dogma teológico

 l dogma de la inmaculada concepción de la Virgen María tuvo su plasmación doctrinal en la publicación de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* por el papa Alejandro VII (8 de diciembre de 1661). En ella, el Papa reafirmaba la tradicional devoción a la Inmaculada y prohibía que hubiera más discusiones sobre un asunto debatido enconadamente por dominicos y franciscanos desde el siglo XIII.

Se trataba de dilucidar si María había adquirido su naturaleza inmaculada en el mismo momento de la concepción (como quiso recalcar el papa Sixto IV, franciscano, al establecer el 8 de diciembre de 1476 la Fiesta de la Concepción de la Virgen Inmaculada), o bien inmediatamente después (postura defendida por Santo Tomás de Aquino y los dominicos). La discusión no fue resuelta definitivamente hasta 1854, cuando la Iglesia Católica definió el dogma de la que, en la actualidad, se denomina Fiesta de la Inmaculada Concepción.

Este asunto teológico tuvo un curioso reflejo en algunas obras literarias del Siglo de Oro español, y originó episodios tan llamativos como el que enfrentó a don Pedro Calderón de la Barca con el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición a cuenta de una pieza teatral suya donde daba forma dramática a dicho dogma (justo seis meses después de publicarse la bula del Papa).

Se trata del auto sacramental *Las órdenes militares, y el segundo Adán*, prohibido por una comisión del Consejo de la Santa General Inquisición el 12 de junio de 1662, a pocas horas de que fuese representado ante el pueblo de Madrid con ocasión de las fiestas del Corpus Christi. La obra llegó a hacerse en funciones particulares ante los reyes y demás autoridades, pero fue denunciada y prohibida antes de que pudiera representarse en las calles o en los corrales de comedias.

El asunto, cuyas ramificaciones doctrinales, literarias y escénicas resultan de gran interés, ha sido estudiado en profundidad por José María Ruano de la Haza (1996 y

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076.

2005), quien ha editado *Las órdenes militares* y ha publicado todos los detalles del expediente inquisitorial (incluidas las alegaciones del autor), del proceso de puesta en escena de la obra (memoria de apariencias) y de la reelaboración del texto llevada a cabo por Calderón para levantar el veto de la censura.

Puede resumirse en los términos siguientes para contextualizar el asunto que me propongo abordar en este trabajo: en el auto concurre en determinado momento el Papa para dar una sentencia según la cual se declara la limpieza y nobleza de María, lo que permitirá que pase las pruebas de limpieza ese “segundo Adán” (Jesucristo) que aspira a la cruz del hábito de una orden militar. Según los calificadores del Santo Oficio que pararon la representación de *Las órdenes militares*, la bula de Alejandro VII no debía ser utilizada como prueba de la nobleza de María en la obra:

Dicho auto se debe prohibir y no permitir su representación [...] pasando a que la sentencia de esta causa sea la bula de Su Santidad, dada en favor de la sentencia de la preservación de la Virgen Santísima, declarando el objeto de la fiesta. Esta disposición y traza incluye cómo se afirma en el auto que la pureza de Cristo, redentor y señor nuestro, depende de que la Virgen santísima haya sido preservada en su concepción, lo cual es doctrina contra el sentir de la Iglesia [...] aunque la Virgen santísima hubiera incurrido en la culpa original, Cristo señor nuestro en ninguna manera la incurriría ni podía incurrir. (Ruano 31)

En el auto calderoniano, además, se sugiere el problema del pecado original de María como obstáculo para que Jesucristo pasara las pruebas de limpieza de sangre; las alegorías trazadas por Calderón permitían, a juicio de los inquisidores, que los espectadores legos pudieran entender “con su ignorancia, [que] estaba dependiente la pureza de Cristo Señor Nuestro de la preservación de su madre de la culpa original, lo cual es grande peligro en el pueblo, por ser la materia gravísima”. Alegoría, dice Ruano, “ingeniosa, pero atrevida y quizá peligrosa para la época [...] Los calificadores, por tanto, tuvieron toda la razón en oponer reparos [...] El que no tenía razón era Calderón” (Ruano 33-34).

Pero, lejos de arredrarse ante las autoridades eclesiásticas y las acusaciones del temido tribunal inquisitorial, Calderón, referente en el arte y la doctrina del auto sacramental, “dando muestra de una tozudez sólo explicable por el prestigio y el poder de que gozaba en la corte”, defendió la pía intención de sus versos, incluso proponiendo ante el tribunal “mejoras” que no hiriesen la susceptibilidad de los inquisidores, muy preocupados por las cortas entendederas del pueblo (Ruano 34). No las aceptó la Inquisición, con lo que la representación de *Las órdenes militares* quedó finalmente prohibida. Transcurridos algunos años, el director de la compañía propietaria de los derechos de la obra consiguió ablandar la terca resistencia de Calderón para que hiciese las modificaciones necesarias y se pudiese representar por fin en los teatros.

Vicisitudes editoriales de una comedia problemática

Menos conocido es el caso de una comedia para la que se pidió licencia de representación justo el año siguiente, 1663 (BNE, Ms. 17.022). Se trata de *El pleito del Demonio con la Virgen* (prometedor título, sin duda), que presenta también ciertos problemas de censura aunque menos graves y llamativos. Es más, creo que el examen que hizo uno de los censores, Francisco de Avellaneda, tiene mucho que ver con lo ocurrido un año antes con el auto de *Las órdenes militares* de su buen amigo Pedro Calderón.

Pero antes de entrar en los detalles de esa polémica es indispensable desgranar una serie de curiosos detalles bibliográficos y de autoría acerca de esta comedia de *El pleito del Demonio con la Virgen*. Ya en el siglo XVIII, Fajardo (1716) y Medel (1735) reseñaron la existencia de una comedia así titulada, obra “de tres ingenios”². La Barrera contaría después que se imprimió por primera vez en la *Parte Sexta de Escogidas* (Madrid, 1654), un auténtico enigma librario del siglo XVII que se ha resistido a las indagaciones de expertos bibliógrafos y sobre el que decía La Barrera lo siguiente:

Ha tenido presente esta primera edición el señor barón A.F. de Schack. Es en extremo rara: no existe en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la Imperial de Viena. Fue reimpressa en Zaragoza dicho año, por los herederos de Pedro Lanaja. Su escasez puede atribuirse a la prohibición de una de las comedias que contiene, titulada *El pleito del demonio con la Virgen*. Existe otra *Parte sexta*, con diversas comedias, impresa en la misma oficina de Zaragoza, año de 1653. No conocemos los preliminares de la edición de Madrid. (La Barrera 689)

Apoyándose en las informaciones de Schack, La Barrera daba la relación completa de comedias de la *Parte Sexta de Escogidas*, que contiene títulos como *El burlador de Sevilla* (atribuida a Tirso de Molina), *El esclavo del demonio* (de Mira de Amescua) o *El príncipe constante* (de Calderón, aunque atribuida aquí a Rojas Zorrilla). Pero me interesa llamar la atención sobre esa idea lanzada por La Barrera de que la *Parte Sexta* casi desapareció porque una de las comedias que contenía, *El pleito del Demonio con la Virgen*, fue prohibida por la Inquisición³.

² “Pleito del Demonio con la Virgen, ò devoto de la concepⁿ. de 3 Ing^s. P^{te} 6^a V^s (y s^t en V^a en S^a en M^d)” (Fajardo 42r). “Pleyto del Demonio con la Virgen” (Medel 87). Fruto también de la colaboración de tres dramaturgos (Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua) es la comedia titulada *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, impresa en Madrid en 1652 (*Flor de las mejores doce comedias*).

³ En un apéndice de su *Catálogo* donde refiere partes teatrales impresas en lugares inusuales, La Barrera ofrece un dato interesante sobre esta comedia tomado de Fajardo. Se trata de otro volumen desconocido:

Paz y Melia dio noticia en su *Catálogo* de manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional de España acerca de otro testimonio crítico diferente de *El pleito del Demonio*, un manuscrito del siglo XVII del que decía lo siguiente: “Comedia de tres ingenios. Autógrafo de Rojas Zorrilla?” (Paz y Melia 437). El signo de interrogación es síntesis de las incógnitas planteadas en torno a la autoría de *El pleito del Demonio con la Virgen*. ¿La escribieron tres ingenios? ¿Quiénes fueron? ¿Es autógrafo de Rojas este manuscrito (que sí parece, en todo caso, escrito por una sola mano)? ¿De dónde sale esta hipótesis planteada por Paz y Melia?

Recordemos que Rojas Zorrilla murió en 1648, que la *Sexta Parte de Escogidas* (supuesta *princeps* de *El pleito del Demonio*) se publicó (también supuestamente) en 1653 o 1654, y que este manuscrito supuestamente autógrafo de Rojas no lleva fecha de redacción, aunque sí un conjunto de notas de censura fechadas en 1663. Rojas, además, había dejado de escribir teatro hacia 1644-1645, cuando se suspendió la representación de comedias por la muerte de la reina Isabel, prohibición que no se levantaría hasta 1649. La última contribución del dramaturgo toledano al género fue la publicación, en 1645, de la *Segunda Parte* de sus comedias, así que tendría poco sentido que Rojas Zorrilla redactara de su puño y letra un manuscrito completo de una comedia escrita en colaboración, salvo que quisiera entregarla a la imprenta para una hipotética *Tercera Parte* de sus comedias (donde tampoco sería muy verosímil la presencia de una obra de consuno).

Tal vez fueran estas conjeturas las que llevaron a Raymond MacCurdy (pionero de la bibliografía de Rojas Zorrilla) a afirmar en dos ocasiones que, a pesar de que los impresos conservados declaran una autoría en colaboración de tres ingenios, “es posible que fuera escrita por Rojas sólo” (MacCurdy 10). Pero lo cierto es que en ninguna de las listas anteriores consta siquiera que alguna de las jornadas fuera de mano del toledano, salvo la mencionada hipótesis de Paz y Melia, que incumbe a la comedia completa, no a

Parte quinta de Comedias de varios Autores. *Parte quinta de varios antigua*. (Fajardo.)

Debió ser tomo variante de la colección de Escogidas. No hallamos de él otra noticia que la dada por Fajardo.

Contiene:

Dios descubre la verdad. -De un ingenio.

El Devoto de la Concepción, o el pleito del demonio con la Virgen. -De tres ingenios.

No cita más Fajardo.

No he podido contrastar este dato, ya que no hay rastro de ese volumen ni de la referencia de Fajardo, pero sí he comprobado que una comedia titulada *El devoto de la Virgen* fue representada el 6 de febrero de 1681 en Palacio, por la compañía de Jerónimo García; y en los repertorios antiguos (Medel, García de la Huerta) y modernos (Moll 295) se cita *El devoto de María*. El título que mencionan Fajardo y La Barrera, *El devoto de la Concepción*, podría corresponderse con esa comedia. En el *DICAT* se registran representaciones de ambos títulos: *El devoto de la Virgen* se representó en Valladolid los días 26 y 27 de mayo de 1688 (compañía de María Álvarez); *El devoto de la Concepción* se hizo en esta misma ciudad el 14 de febrero de 1703 (compañía de Jerónimo de Sandoval) y el 8 de enero de 1704 (compañía de Francisco Londoño), y en Valencia los días 18 y 20 de junio de 1717.

tal o cual jornada. Tampoco Emilio Cotarelo (1911) la había recogido en su bibliografía como obra –colaborada o no– del dramaturgo toledano.

Sí lo han hecho recientemente otros investigadores como Héctor Urzáiz –quien compila en su *Catálogo de dramaturgos* la información de todos los trabajos citados y reseña la posibilidad apuntada por MacCurdy (Urzáiz 571)– o Felipe Pedraza, quien de “entre las quince piezas en colaboración en que Mac Curdy admite la participación de Rojas”, adscribe *El pleito del Demonio con la Virgen* “al género hagiográfico o al recién creado parahagiográfico”; género creado por él mismo –puntalicemos– para referirse a ciertas comedias de Rojas Zorrilla (*Nuestra Señora de Atocha*, *Los trabajos de Tobías*) que “se salen de lo estrictamente hagiográfico. La primera es una pieza de exaltación mariana y la segunda una comedia bíblica. Las calificaremos con el bello tecnicismo neológico de comedias parahagiográficas” (Pedraza 968-969).

Los autores de la más reciente *Bibliografía de Rojas Zorrilla*, Rafael González, Ubaldo Cerezo y Germán Vega, puntillosos sucesores de MacCurdy, han valorado el asunto de su posible autoría con la siguiente hipótesis:

Pero lo cierto es que en ninguna de las listas [antiguas] se hace constar ni siquiera que Rojas fuera uno de esos “tres ingenios”. Esta fórmula no solo aparece en los encabezamientos de los cinco impresos localizados, sino también en el verso que cierra la obra: “perdonad a tres ingenios”. Quizá el parecido de su título con el de *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, en la que sí colabora Rojas, ha podido cooperar en la adscripción de la obra al dramaturgo toledano; pero ignoramos en qué se basa la atribución a él en exclusiva, contrariando lo que la propia obra dice al final. (González, Cerezo y Vega 329-330)

Como vemos, el origen pudo estar en la dubitativa afirmación de Paz y Melia (“Autógrafa de Rojas Zorrilla?”), quien no dio ninguna pista pero que tal vez no fuera descaminado.

Volviendo a la supuesta *princeps* de *El pleito del Demonio* (la *Parte Sexta de Escogidas*) y la hipótesis de La Barrera de que la “escasez [de ejemplares de este volumen] puede atribuirse a la prohibición de una de las comedias que contiene, *El pleito del demonio con la Virgen*” hay que sumar otras opiniones de críticos y bibliógrafos más actuales y mejor pertrechados de conocimientos sobre esta materia. Así, por ejemplo, Edwin Stark (2003) ha descrito un curioso ejemplar de esa *Parte Sexta* conservado en la biblioteca universitaria de Friburgo⁴. Su conjetura, apoyada en la sugerencia de La Barrera sobre la

⁴ Lleva portada y preliminares del séptimo volumen de *Escogidas* (publicado también en 1654, en Madrid), pero se le pegó una tira de papel con la anotación manual “Parte seis”; también en la página original del índice se pegó una página impresa. El bibliófilo Salvá, que dijo poseer un ejemplar al que le faltaban las tres primeras hojas de los preliminares, probablemente lo encuadernó con la portada y preliminares de la *Parte séptima*. Stark señala que hay diferencias con respecto al ejemplar de Friburgo; la de

posible prohibición de *El pleito del demonio con la Virgen*, es la siguiente:

Debió de haber existido un volumen original de la Sexta Parte madrileña que no logró pasar la censura y que fue reconstruido por otros editores o aficionados reuniendo sueltas de las comedias correspondientes. (ibíd)

En la *Bibliografía de Rojas Zorrilla* se describen minuciosamente los varios ejemplares conservados de ediciones sueltas de *El pleito del Demonio con la Virgen* (hay cinco, todas sin datos de imprenta), así como las dos ediciones de la *Sexta parte de Escogidas*, sólo en apariencia iguales⁵.

Muy recientemente también se ha referido a esta *Parte Sexta de Escogidas* Luis Iglesias Feijoo, cuya opinión sobre esa conjetura deslizada por La Barrera y asumida por Stark de que la censura o la prohibición inquisitorial estaba detrás de la casi desaparición de la *Parte Sexta de Escogidas*, es la siguiente:

Nadie ha atestiguado esa prohibición, que no debió de existir, como ya sugiere Stiefel, pues la obra circuló normalmente: se conserva en un manuscrito que lleva aprobaciones de 1663 y fue impresa en varias ocasiones; así, aparte de las sueltas que, como veremos, hallaron acogida en nuestra Parte sexta, hoy se conservan otras varias, y figura tanto en los índices de Fajardo como en el de Medel, prueba de que carecía de problemas.⁶

En líneas generales estoy de acuerdo con esta afirmación, aunque hay alguna matización que hacer: es cierto que no se ha comprobado la prohibición inquisitorial de *El pleito del Demonio con la Virgen*, pero el hecho de que existan varias ediciones de la comedia no puede considerarse prueba de que no hubiera tal prohibición. Piénsese en el ejemplo de

la *Parte sexta* dice en la portada: “Del Rey Número [sic] Señor Felipe IV” y lleva un grabado en madera con cesta de flores; la de la *Parte séptima* dice: “Del Rey N^o Señor Felipe III” y lleva un cobre con escudo (“Marcos de Orozco fecit, Matriti”). “¿Será que portada y preliminares del vol. 6 se han sacado de una impresión pirata en la que el cobre irreproducible se había sustituido por un simple grabado?”, se pregunta Stark, señalando que los títulos del nuevo índice son los mismos, “pero la secuencia es otra y los impresos son diferentes” (II, 548-549).

⁵ La que lleva fecha de 1653 –de la que hay localizados dos ejemplares, uno de ellos el que acabamos de comentar– es un volumen facticio de comedias sueltas a las que se les ha añadido una portada y una hoja de índice. De una segunda edición de 1654 se conservan seis ejemplares, uno de los cuales, el custodiado en la BNE (R-22.659), no tiene portada, y en su lugar, se ha anotado a mano y en un recuadro lo siguiente: “Parte Sexta / DE / Comedias Varias. / de Diferentes Authors / Con Licencia / Año de 1649” (González, Cerezo y Vega 420).

⁶ Agradezco al profesor Iglesias la transmisión por vía epistolar de estas apreciaciones, formuladas en un trabajo todavía inédito.

Los tres portentos de Dios, de Vélez de Guevara, prohibida por la Inquisición de Valladolid en 1658, pero de la que se conocen al menos dos ediciones distintas del siglo XVII y tres sueltas ya en el XVIII (Urzáiz 2012).

El pleito del Demonio con la Virgen ante la censura

Iglesias Feijoo ve otra prueba de que *El pleito del Demonio con la Virgen* debió de circular sin problemas en el hecho de que exista un manuscrito (ése que Paz y Melia daba por autógrafa) con licencias de representación de 1663⁷. Dichas notas de la censura dicen lo siguiente:

Vea esta comedia el censor y después el fiscal, y tráigase.
Madrid a 20 de noviembre de 1663. [rúbrica]

Señor:
Observando lo atajado desta comedia, se puede representar.
En Madrid⁸ a 23 de noviembre de 1663.
Don Francisco de Avellaneda.

Queda advertido⁹ para que no se diga lo censurado; y en lo demás puede V.S. dar licencia para que se haga.
Madrid 24 de noviembre 1663.
Don Vicente Suárez [de Deza].¹⁰

Hágase, observando lo atajado y no de otra manera.
Madrid a 24 de noviembre de 1663. [rúbrica] [ff. 41v-42r]

Además de esas notas de la censura, el manuscrito lleva al final alguna otra muy curiosa de mano distinta a la que redactó la obra, así como a todas las demás letras identificadas. Esta mano anónima, muy característica e identificada en otras partes del código donde ha dejado su huella, dice lo siguiente:

⁷ Una comedia titulada *El pleito del Demonio* formaba parte del repertorio que la compañía de Bernardo de la Vega representó en Sevilla entre abril y mayo de 1673.

⁸ En la *Bibliografía de Rojas Zorrilla* se transcribe “se puede Representar en [...] a 23 / de nov^e de 1663”, pero creo que no hay duda de que se trata de Madrid: “M^d” (González, Cerezo y Vega 330).

⁹ En la *Bibliografía de Rojas Zorrilla* se transcribe “que he advertido” (ibíd.); creo que dice “queda advertido”, si bien hay un borrón de tinta que dificulta la lectura.

¹⁰ En la *Bibliografía de Rojas Zorrilla* se transcribe “D. Suarez” (ibíd.), pero creo que dice “D. V^{te} Suarez”.

Ésta es muy buena comedia, pero está muy borrada. (ibíd.)

En efecto, hay varios pasajes de *El pleito del Demonio con la Virgen* suprimidos por la censura, marcados con *noes* marginales y acompañados por la rúbrica del examinador. El motivo principal es el asunto que trata la comedia, así como algunos pasajes muy polémicos y ciertas escenas subidas de tono.

Estructura y argumento de *El pleito del Demonio*

El argumento de esta “muy buena comedia” arranca como una pieza de capa y espada con todos sus ingredientes característicos: dos damas, Irene e Isabel, enamoradas de un mismo galán, Carlos, que ama a la primera y desdeña a la segunda (Isabel, quien además es hermana de su rival); un viejo (Aurelio), padre de Irene, que secretamente ha escogido ya a Federico para casar a su hija, si bien ésta lo desprecia. Hay también un paralelismo amoroso entre los criados respectivos, Lobaco, Inés y Alcaparrón.

Además de la imposición paterna, el resquemor de Irene hacia su pretendiente se debe a la afrenta que éste infligió a su amado Carlos abofeteándolo, un episodio importante para el desarrollo de la trama¹¹. Vencido y sin honra, Carlos decide recobrarla a costa de la sangre de los Fragosos, incluso intentará frustrar la boda de Irene con Federico, pero con un resultado nefasto: acaba raptando a la dama equivocada (Isabel), mientras que Federico logra ponerse a salvo con Irene en sus brazos.

Carlos, galán impulsivo, pecador e incapaz de contener la ira¹², es presa fácil para un curioso personaje: Enrique, el Demonio en figura humana, que engaña y manipula a todo el mundo para robar sus almas. Pero Carlos cuenta para su defensa con un arma poderosa: su inquebrantable devoción mariana.

Así, *El pleito del Demonio con la Virgen* deriva desde la trama de capa y espada hacia derroteros al uso de las obras de magia o de santos, incluso con ingredientes de las comedias de bandoleros. Enrique (el Demonio) alienta el odio de Carlos en todas las direcciones, y hace que él y los suyos maten “a cuantos [Fragosos] pasaren”, a fin de incrementar su historial de pecados y dificultar su redención (“A dos Fragosos saqué / los ojos, medios tiranos; / diez he muerto por mis manos; / las manos diestras corté / a cuatro”); pero sólo cosecha nuevos fracasos, pues no consigue que reniegue de su devoción por la Virgen. Irene, mientras, se resiste a las imposiciones paternas y evita la

¹¹ Esa escena la relata el propio Carlos: “y de palabra / en palabra de tal suerte / nos encendimos, que airada / mi lengua le desmintió, / y él en mi rostro la estampa / dejó de su mano aleve, / sello vil de mi desgracia”. Carlos es expulsado de la casa de Irene por Federico y los suyos (“¡Villanos! / ¿En vuestra casa / y tantos contra mí solo?”).

¹² “Con tanta / inclinación a los vicios / que luego intenté venganzas, / galanteos imposibles, / ostentaciones extrañas” [...] “Naturalmente soy cruel, / me doy con fiera saña / a los insultos y estragos”.

boda con Federico encerrándose en un convento; el reto mayor surgirá con el asalto de Carlos al convento para recuperar a Irene, conseguido lo cual devolverá la dama a su clausura al descubrir que el templo es de advocación mariana.

En paralelo, hay una serie de interesantes escenas cómicas (de corte entremesil) protagonizadas por los criados. El Demonio (Enrique) le entrega a Alcaparrón una sortija mágica que le permite transfigurarse en Lobaco (su rival) y poder gozar, así, de Inés; pero se descubre la treta y Alcaparrón es apaleado. Su venganza llegará de la mano de otro hechizo demoníaco que le permitirá resarcirse, con mandobles de mano invisible, de los palos recibidos en la anterior; incluso se atreverá a golpear también al propio Carlos. Pero al deshacerse el nuevo sortilegio, Alcaparrón es castigado a la horca por su vapuleado amo.

Lo curioso es que lo salva Enrique (el Demonio) en última instancia, cuando ya Alcaparrón, sabedor de la devoción de Carlos, a punto estaba de “rogar / por la Concepción”. La escena permite que el protagonista increpe a Enrique por atreverse a poner en solfa el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen: “O habla el Demonio por vos / con ciega temeridad / o estáis ciego, o estáis loco”.

Tras una escena de batalla en un monte plagado de Fragosos, se producirá un “hidalgo duelo” entre Federico y Carlos, del que éste sale mal herido y es tentado por última vez por el Demonio, “*casi al oído*”. La escena final es propiamente un pleito entre el Demonio y la Virgen que, asistida por el ángel Custodio, hace alegaciones en favor de la salvación de Carlos ante juez supremo y le defiende de las acusaciones del fiscal del infierno. Cristo atiende la petición de su madre y el devoto es recogido por dos ángeles que “*se llevan a Carlos en una tramoya*”, mientras que el demoníaco Enrique “*húndese*” en “obscuros mares”.

Intervenciones de la censura

El primer pasaje censurado de *El pleito del Demonio con la Virgen* lo protagonizan los personajes cómicos de la obra, Ines (criada de la primera dama), Alcaparrón (criado del primer galán) y Lobaco (un alférez, al servicio también de Carlos). Se trata de un pasaje de la primera jornada donde el gracioso Alcaparrón introduce un cuentecillo o facecia, práctica frecuente en las comedias del Siglo de Oro, que la censura vigilaba con especial atención (Cienfuegos 2011); el censor enjauló el pasaje y advirtió de la prohibición con una serie de *noes* marginales refrendados por su rúbrica.

La lenguaraz y casquivana criada Inés se deja pretender tanto por el alférez Lobaco (que hace el papel de *jaque* o *valentón*) como por el criado del protagonista, Alcaparrón:

INÉS	Mire, si hemos de hablar claro, yo valientes no apetezco, que no busco quien me mate.
------	---

- ¿Y quién es este mancebo?
 LOBACO Un criado nuevo en casa.
 INÉS Él no es galán, pero es nuevo,
 con que me parece bien,
 que lo tratado es molesto.
 ¿Es vusted enamorado?
 ALCAPARRÓN Quiérola contar un cuento:
 un hombre se volvió loco
 y quedole en el cerebro,
 por tema de su locura,
 confesarse por momentos.
 Y llegose a un estudiante
 un día, y dijo muy recio:
 «Confíeseme aquí, y si no,
 voto a Cristo que los sesos
 le pegue [a] aquea pared».
 El estudiante, temiendo
 la mala tunda, sentose,
 y díjole muy severo
 que empezase; y él fue andando
 por todos los mandamientos
 por su orden; y en llegando
 al quinto, dio por su cuerpo
 en el séptimo de golpe.
 Entonces, muy caricuerdo,
 el escolar preguntó:
 «¿No tiene nada en el sexto?»
 Apenas oyó esto el loco
 euando, sin buscar rodeos,
 por satisfacer aprisa,
 dijo: «No tengo dinero»;
 y metiose en el octavo.
 Lo que a mí me pasa es esto:
 yo, señora, no enamoro
 porque dinero no tengo. *Vase.*
 INÉS Con Alcaparrón me voy;
 y a vusted, seor Lobaco, advierto
 que errar en lo que acierta
 un loco es terrible yerro. *Vase.*
 LOBACO Que del vicio haga[n] oficio

las mujeres, ¡caso recio! (ff. 12r-12v)¹³

Los mismos protagonistas encontramos en la siguiente escena con versos censurados. Aparte de alguna alusión sexual que sin duda iría acompañada de gestos obscenos, de nuevo es una mención explícita de los Mandamientos lo que motiva la intervención del censor. Alcaparrón se queja, celoso, al Demonio (es decir, a Enrique, a quien tiene “por grandísimo hechicero”), de que “Inés y Lobaco al ocio / se entregan”; el Demonio le pide detalles del caso, y él se los da:

ALCAPARRÓN Ya voy al caso:
 pues ellos van al negocio,
 ~~la sarna de amor se rasean,~~
 ~~y mientras que se requiebran~~
 ~~nueve mandamientos quiebran,~~
 ~~y el otro diz que le casean.~~
 En todo dan testimonio
 de que las almas se truecan,
 y en fin, por lo que ellos pecan,
 a mí lleva el Demonio. (f. 21v)

Se plantea una situación en que el Demonio ofrece al apocado Alcaparrón (“con el miedo / no hago sino temblar”, reconoce) una manera de acceder al trato carnal con Inés sin temor a las represalias de Lobato (“que es cierto que me moliera”):

ENRIQUE Ya te entiendo, ¿tú querrás
 gozar de Inés escondido,
 sin que seas conocido?
 ALCAPARRÓN Díjotelo Barrabás,
 sin duda que de él te informas.
 ENRIQUE Pues si quieres conseguillo,
 con ponerte aqueste anillo
 te mudarás en las formas
 que quieres. (f. 22r)

Alcaparrón encuentra con este anillo la solución, pues con él “la forma puede coger / de Lobaco”, su rival, y así gozar a Inés. Eso sí, siempre y cuando tenga la siguiente precaución:

¹³ En los impresos estos últimos versos aparecen así: “yo, señora, no enamoro / porque dinero no tengo. (*Vase.*) / INÉS. No es de mal gusto el criado. / LOBACO. No alabe a nadie. INÉS. Si quiero, / que toda esta boca es mía, / y que repare le ruego, / que es cierto que acierta un loco / el errar, caso muy feo. (*Vase.*) / LOBACO. ¡Que del vicio hagan oficio / las mujeres, caso es recio! (*Vase.*)”.

ENRIQUE Alto el dedo has de tener
cuando la otra forma imites,
porque si de así le quitas
en la tuya te han de ver. (ibíd.)

Este embeleco del anillo propiciará una maliciosa broma de tipo sexual, ya que cuando Alcaparrón intenta ponerlo en práctica ocurre lo siguiente:

ALCAPARRÓN. [...] Inesilla es, vive Cristo,
aquesta que sola viene,
Buena, por Cristo, la tiene;
de Lobaco me revisto,
en acercándose así
gran gusto será, en su piel,
saber si le decía a él
lo que me decía a mí. (ibíd.)¹⁴

Pero la criada, para su sorpresa, lo insulta, lo araña y le pega, pues está celosa de Isabel. Alcaparrón se da cuenta de que algo está haciendo mal (“Este dedo / sin duda es el dedo malo”, dice), y algo que no se indica en ninguna acotación ocurre, o algo empieza a hacer de otra manera, pues de repente Inés empieza a lamentar haberle pegado y a recriminarse por sus malas entrañas. La única acotación que hay en este pasaje en el manuscrito dice: “*Embiste con Alcaparrón, y pégale*”, mientras que en los impresos se especifica, además de lo anterior, en otra, que “*están abrazados*”. Cuando Alcaparrón advierte que, a ojos de Inés, ya tiene apariencia de Lobaco y que la seducción se ha consumado, en medio de los gritos de júbilo de ella (“Yo me llego a hacerle amores, / abrázame, que en Castilla / no hay cara de tanto enredo”), él exclama: “¡Parece que siente el dedo!” (f. 23r).

La escena será interrumpida por la súbita aparición del valentón Lobaco, quien la emprende con Alcaparrón (en el manuscrito le “*Da de cintarazos*”; en los impresos, “*Saca la espada y dale*”), y se lleva a Inés para desahogarse castigándola: “A Inesilla / me llevo yo [...] y a ella agora le daré / de coces algunos pares, / porque aún no estoy satisfecho”. “Que me place”, dice el apaleado Alcaparrón, “Dele vusté hasta que se harte” (ibíd.).

¹⁴ Como hemos visto, la mayor parte de los versos prohibidos en el manuscrito de representación de *El pleito del Demonio* sí aparecen en los impresos, pues la censura era más severa con lo que se decía de viva voz en el tablado que con lo que se ponía en letra de molde al imprimirse las comedias (Urzáiz 2009). Sin embargo, en este caso nos encontramos, curiosamente, ante una serie de versos que sí están en el códice (y sin marcas de ningún tipo), pero que no aparecen en la tradición impresa.

En este punto conviene recordar, a efectos de la posible autoría de Rojas Zorrilla, una famosa escena cómica (con bofetadas, hombres y mujeres) de otra obra suya, *Donde hay agravios no hay celos*, donde una criada habla también de sus amores con un *bravo* o *valentón* y de los malos tratos que le inflige. Y dice textualmente, como aquí, que le da “de coces pares de pares”; y lo hace con gran regocijo, pues “las bofetadas [l]e saben / –si son a tiempo– mejor / que gallinas y faisanes”. *Gallina* es el término con el que se referirá la Beatriz de *Donde hay agravios no hay celos* a esos hombres, “melifluos”, “mandrias”, a los que ella desprecia (“¡Que haya mujer que los hable, / pudiendo cualquiera dama / tener, si quiere buscarle, / no lindo que la requiebre, / sino hombre que la maltrate”), y también el que utiliza la Inés de *El pleito del Demonio* cuando se despide, airada, de Alcaparrón para marcharse con su *hombretón*.

La escena de bofetadas de *El pleito del Demonio con la Virgen* tiene que ver con una nueva sortija mágica que Enrique (el Demonio) ha regalado a Alcaparrón para que siga fastidiando a Inés y Lobaco. En este caso, tiene la propiedad de hacer invisible a quien se la pone (poder que las leyendas atribuyen a los anillos de personajes como Gyges o Salomón)¹⁵.

El Demonio advierte a Alcaparrón que perderá la condición de invisible en el momento en que mencione a Dios: “Así, a Dios no has de nombrar / en la boca ni en el pecho” (f. 31r). El gracioso, lógicamente, utilizará este nuevo gran poder para vengarse de su pretendida Inés y su rival Lobaco, aprovechando la invisibilidad para sacudirles mamporros impunemente, en una escena vodevilesca de gran efectividad, con el *valentón* y la “chula del rufián” defendiéndose (con estocadas al aire) de las invisibles bofetadas de la sombra que les ataca.

También aprovecha Alcaparrón para sacudir a su digno amo (“Veamos a qué sabe / pegar uno a su señor”, dice), en un sorprendente giro de degradación del noble protagonista, quien –recordemos– busca con denuedo la venganza a lo largo de toda la obra, generando todo tipo de conflictos, precisamente por haber recibido un bofetón. La idiocia de este personaje, el devoto de la Concepción, quedará ridiculizada en el lance, ya que al recibir la bofetada del hombre invisible, y delante de tantos testigos, se revuelve entre enfurecido y humillado gritando “¡Miente / quien dijere que me ha dado!”.

El lance pretende sugerir, en mi opinión, que la supuesta deshonra que le lleva a obsesionarse con la venganza es igualmente ridícula. Este tratamiento del tema del honor es también característico de cierto tipo de comedias de Rojas Zorrilla, esas que Felipe Pedraza llama *cínicas* o *desenfadadas*, en que “los caballeros, los galanes, son un conjunto de simpáticas figuras grotescas [...] que se alejan del estereotipo heroico y que van más allá de su contrafigura epicúrea y comodona [...] Una fauna ridícula con la que

¹⁵ En otra obra de Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, encontramos una escena en que la maga se hace invisible, generando una situación muy aprovechable teatralmente. Pero no son frecuentes en comedias de la época estas escenas de invisibilidad de personas, más allá de algunas menciones en obras de Calderón (*El galán fantasma*) o de Antonio de Zamora, ya en el XVIII.

grande regalo / el pegar a un amo malo!”. Recalco ahora las palabras “*Por Dios*”, puesto que en la lógica de la escena el hechizo debería haberse deshecho justo en ese momento, que además coincide con la expresión del término que el Demonio le ha sugerido (Dios, no Jesús): “A Dios no has de nombrar / en la boca ni en el pecho” (y quiero recalcar asimismo la frase *Ni en el pecho*).

Aun teniendo muy presente que una comedia escrita en colaboración (como podría ser el caso de *El pleito del Demonio con la Virgen*) era terreno propicio para este tipo de errores “de guión” por la dificultad de coordinarse entre los diferentes escritores (o un solo escritor entre dos partes de su propia obra, como le ocurrió a Cervantes con el famoso lapsus del burro de Sancho), resulta extraño que nadie se apercibiera de esa falta de acompasamiento a la hora de redactar, leer, representar o imprimir esta comedia, salvo que especulemos con la posibilidad de que no fuera tal error y que se quisiera que el público, cuando oyese mentar a Dios, pensara para sí “¿Por qué no se ha hecho visible?”, y que poco después viera que eso ocurría al mencionar a Jesús.

Como decía antes, no hay que descartar tan sofisticada carga de profundidad en Rojas Zorrilla (o quien escribiese esto), que en esta misma obra hace decir al gracioso Alcaparrón, cuando se le desmonta súbitamente su teatrillo y todos se abalanzan sobre él para castigarlo: “El Diablo me hizo que me acordase de Dios”. Al fin y al cabo, hablamos de un autor que en 1643 había visto cómo la concesión que le hizo el Rey Felipe IV del hábito de la Orden de Santiago se había interrumpido por la denuncia de que tenía antepasados judaizantes, condenados a la hoguera por la Inquisición (aunque finalmente ingresó en la Orden en 1646).

Pero parece más razonable (o más prudente) pensar que *El pleito del Demonio con la Virgen* es un puro dislate en cuanto al discurrir de la trama: no existe un planteamiento estructural coherente, ni una mínima unidad espacio-temporal o de acción, y algunos personajes carecen de un desarrollo lógico de su papel. Cada jornada contiene una curiosa mezcla de elementos pertenecientes a distintos subgéneros o categorías de la comedia áurea, como si cada uno de sus “tres ingenios” hubiese escrito la suya *motu proprio*, sin una colaboración propiamente dicha, en un plan previo de composición.

La última escena censurada que quiero comentar es sin duda la más importante¹⁷. Tiene lugar a mediados de la tercera jornada y es casi un folio eliminado por completo por el censor, con los versos enjaulados y tachados, y con *noes* y *ojos* escritos en los márgenes y rubricados por el censor para mayores garantías.

¹⁷ Dejo al margen otras censuras de alcance menor, como por ejemplo la señalada en el monólogo inicial de Alcaparrón, donde se ha anotado “No” y “Ojo” junto a estos versos: “[...] cada vez que considero / que puede hacerse un cochero / de un pobre, pierdo el juicio. / Cochero, oficio perverso / que lo inventó Bercebú, / que todos le hablen de tú, / como si hablaran en verso” (f. 2r).

El contexto es el siguiente: cuando van a ahorcar a Alcaparrón, paradójicamente todos se apenan después de que él pida “confesión general”: el valentón Lobaco empieza a llorar por verle “morir tan contrito”; la brava Inés llora también de “verle penar” (porque “tardan en ahorcarle”); incluso su enfadadísimo señor, Carlos, parece que está casi a punto de ablandarse y que a Alcaparrón sólo le hace falta pronunciar la palabra mágica que le puede salvar: “Haz que me suelten, por la...”.

Pero Enrique, la figura del Demonio, intuyendo que Alcaparrón va a invocar a la Virgen para ganarse así el perdón de su amo (dicha apelación es infalible con este devoto de la Concepción), con lo que él perdería la partida de la condenación del alma del gracioso, rápidamente intercede: “Perdonad este criado / por mí”. La astuta maniobra del Maligno no deja de encerrar la sorprendente paradoja de que acaba compitiendo en virtud con la Virgen, en pos de un mal ulterior:

ENRIQUE [Aparte.] (Conociendo este criado
su devoción, a rogar
le iba ahora por María,
pero a mí mejor me está
que sea por mí, si por ella
le había de perdonar.) (f. 34v)

A partir de aquí viene el largo pasaje concienzudamente suprimido por el censor, que tiene poca relevancia dramática pero que confiere a la obra un valor testimonial e histórico añadido, en relación con el dogma de la inmaculada concepción de la Virgen María.

Los versos tachados corresponden a un diálogo, ciertamente enconado, entre Enrique/Demonio y Carlos, cuyo rasgo esencial es su inquebrantable devoción mariana, que salvará *in extremis* su alma pecadora de la condenación eterna. Probablemente los versos que tacha el censor de manera preventiva le hubieran parecido no sólo inocentes, sino adecuados y convenientes a la doctrina, de no haber acaecido un año antes el suceso antes referido con *Las órdenes militares* de Calderón de la Barca, y que Avellaneda, dramaturgo, censor y amigo personal de don Pedro, habría de recordar al examinar *El pleito del Demonio con la Virgen*.

La *materia gravísima* contenida en el pasaje censurado de *El pleito* toca, de nuevo, el asunto de la concepción sin mancha de la madre de Jesús: el Demonio/Enrique –cuya principal pretensión es que su víctima baje la guardia, debilitando su moral mediante la incitación al pecado–, da un paso más allá, hartos ya de las invocaciones a María del devoto pecador y su pícaro criado. Así, al reconocer el piadoso Carlos que Alcaparrón habría conseguido la libertad si hubiera mentado a la Virgen, el Demonio se enfurece y le recrimina su simpleza; entonces se enredan los dos en un debate acerca del asunto de si “es María concebida / sin pecado original” o “como todos, pecó en Adán”.

Carlos, entonces, defiende enardecido la naturaleza inmaculada de la Virgen

aduciendo pruebas de fe –en un tono más poético que dogmático–, y todo el pasaje es censurado por Avellaneda pese a que entre esas pruebas incontestables –asumidas, claro, por el Demonio–, no asoma ni puede inferirse sombra de duda sobre la propia pureza de la concepción de Jesucristo:

ENRIQUE Cierto que habéis dado en simple.
 CARLOS Idos todos.
 INÉS So, galán...
 LOBACO Cuidado con el gazzate,
 ~~que es mal oficio mostrar~~
 la lengua al pueblo.
 ALCAPARRÓN Todo esto
 es vivir dos horas más. — (*Vanse y quedan Carlos y Enrique.*)
 CARLOS Decid, que ya estamos solos,
 ¿de qué es la simplicidad
 mía?
 ENRIQUE De que, muy menguado,
 ~~habéis dado en afirmar~~
 que es María concebida
 sin pecado original,
 siendo así que como todos...
 CARLOS ¿Qué decís?
 ENRIQUE ...pecó en Adán.
 CARLOS ¡O habla el Diablo por vos,
 con ciega temeridad,
 o estáis ciego, o estáis loco,
 o esotro, que falso estáis!
 De la Trinidad es templo
 María ¿y la trinidad
 queréis que sobre una culpa
 esté labrando un altar?
 Es del Espíritu Santo
 esposa, ¿y podéis pensar
 que el Espíritu tuviese
 esposa con mancha igual?
 Mas, ¿de los ángeles no es
 reina hermosa?
 ENRIQUE Así es, verdad.
 CARLOS Y pregunto: ¿hay culpa alguna
 en los ángeles?
 ENRIQUE No la hay,

~~y la pureza observáis;~~
~~yo también la he conservado:~~
~~siempre virgen me ha mirado~~
~~la divina majestad.~~
 Esto, Joseph, es verdad;
~~considerad vos agora~~
~~si mi dicha se mejora~~
~~en igual conformidad.~~ [BNE, Ms. 16.621, f. 13v]

O *Ha de ser lo que Dios quiera*, una obra de Felipe Godínez recuperada por Germán Vega entre un repertorio de comedias desconocidas de este autor judaizante (junto con *El primer condenado* o *El provecho para el hombre*), cuya desaparición guardaría estrecha relación con la Inquisición y la censura¹⁸. Se trata de una comedia escrita para celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción y exaltar el dogma a través de una mezcla de pasajes muy líricos, prolifas argumentaciones teológicas (sermón canónico incluido) y afirmaciones del misterio tales que llevan a Vega a mostrar su sorpresa porque un dramaturgo con semejante biografía se permitiera “pronunciamientos en materia tan delicada, que superan con creces todos los que le conocíamos”. Y es que –recuerda– algunos de esos pronunciamientos teológicos insertos en sus obras teatrales “no le habían resultado inocuos; entre los cargos de su proceso inquisitorial, finalizado cuatro o cinco años antes, figura la proclamación del misterio por parte de San Gabriel en la comedia de *La reina Ester*” (Vega García-Luengos 65).

Concluiré con una refundición muy posterior de *Ha de ser lo que Dios quiera* a cargo de Pedro Lanini, titulada *Será lo que Dios quisiere* y representada en Madrid en 1675, que tuvo también problemas con la censura: el primer censor (de nuevo Avellaneda) no puso esta vez pega alguna; sin embargo, el segundo, Juan de Rueda y Cuevas, comisionado por “orden del excelentísimo señor Inquisidor General y de los demás señores de la Suprema y General Inquisición de España”, tachó concienzudamente, hasta hacerlos casi ilegibles, determinados pasajes como el siguiente, alusivo a la celebración del misterio de la Concepción de María:

~~De hoy en un año~~
~~prometo a la Virgen un sermón~~
~~de su pura concepción~~
~~que ya con iguales votos~~
~~le hacen fiesta sus devotos~~
~~canónigos de León.~~
~~Que a su devoción [...]~~ [BNE, Ms. 16.034, f. 21r]

¹⁸ “Tras el proceso inquisitorial y el castigo correspondiente, [Godínez] hizo del teatro un abanderado de su causa personal. Se sirvió de él para inculcar dos o tres ideas fundamentales que tenían que ver con su integración religiosa y social” (Vega García-Luengos 55).

~~hacerle vengo a María~~
~~la fiesta que la ofrecí~~
 [...]
 ~~yo ofrecí a su concepción~~
~~un sermón [...] [ff. 46r-46v]~~

Volviendo, ya para terminar, a *El pleito del Demonio con la Virgen*, parece evidente que el censor Francisco de Avellaneda tuvo muy en cuenta la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de Alejandro VII que prohibía más discusiones sobre la Inmaculada Concepción y la sentencia del auto inquisitorial que prohibió el auto de Calderón *Las órdenes militares* por tratar una “materia gravísima”. Y que, siendo en esta ocasión más papista que el Papa, atajó unos versos de *El pleito del Demonio con la Virgen* que realmente, en boca de un devoto, abundaban en la pureza de María Inmaculada y silenciaban las blasfemias del Diablo.

OBRAS CITADAS

- Avellaneda, Francisco. *Teatro breve*. Eds. Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Barrera, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Cienfuegos Antelo, Gema. “«Más parecen disparates que sentencias». En torno al cuento y la censura en el teatro del Siglo de Oro”. *Castilla* 2 (2011): 325-352.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
- Fajardo, Juan Isidro. *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*. BNE, Ms. 14.706.
- González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, eds. *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger, 2006.
- MacCurdy, Raymond. *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica*. Madrid: CSIC, 1965.
- Medel del Castillo, Francisco. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos*. Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735. [Ed. J.M. Hill, *Revue Hispanique*, 75 (1929): 144-369]
- Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1934-1935, 2 vols. [vol. 3: Suplementos e índices].

- Pedraza, Felipe. "Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*". *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Ed. Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2005. 967-983.
- "Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico". *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007: 13-30.
- Rodríguez-Moñino, Antonio y Edward Wilson. "Auto de la confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición". *Ábaco*, 4 (1973): 8-53.
- Ruano de la Haza, José María. "Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición". *Siglo de Oro. Actas del IV congreso internacional de AISO*. Eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1998. 75-93.
- , ed. *Las órdenes militares*. Pedro Calderón de la Barca. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 2005.
- Stark, Edwin. *Die Sammlung spanischer "comedias" in der Universitätsbibliothek Freiburg*. Kassel: Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- "Noticia que no es bien que se toque: el teatro áureo frente a la censura". *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias, España y América (Monterrey, México, octubre de 2007)*. Ed. Judith Farré Vidal. Madrid: Iberoamericana, 2009. 147-164.
- "No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e Inquisición". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez. Madrid: CSIC, 2009. 727-746.
- "Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura: la materia bíblica y la censura teatral áurea". *La Biblia en el teatro español*. Eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012. 283-304.
- "Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico". *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2013. 179-215.

La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*)

Elisa Domínguez de Paz
Universidad de Valladolid¹

*Perdí mi libertad, perdí mi nido,
perdió mi alma el centro más dichoso,
y a mí mismo también, pues me he perdido.*
(Antonio Enríquez Gómez)



o es habitual encontrarse con autores cuya existencia haya estado encriptada en un halo de complejidad y misterio. Este es el caso del escritor español de origen judío Antonio Enríquez Gómez (Cuenca, 1600-Sevilla, 1663), alias Fernando de Zárate, cuya enigmática biografía constituye un terreno fértil para el investigador, debido a los oscuros entresijos que encierra la trayectoria vital de este singular personaje². Esto ha propiciado un tipo de discurso histórico-crítico envuelto en una polémica, arrastrada desde el siglo XIX, entre especialistas, tanto literatos como historiadores, por intentar dilucidar si Fernando de Zárate y Castronovo y Antonio Enríquez Gómez son dos personas diferentes, ambos escritores y dramaturgos, o bien se trata de un caso de pseudonimia. En nuestros días, se asume mayoritariamente la idea de la autoría única, dado que existen documentos en el Archivo Histórico Nacional que parecen confirmar esta teoría³.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076.

² Para el estudio de la figura de Antonio Enríquez y de todas las vicisitudes que rodearon su vida y su obra, véase La Barrera (1860), Revah (1959-1960 y 2003), Caro Baroja (1973), García Valdecasas (1971), Cid (1978), Dille (1978, 1984 y 1988), Rose (1984), McGaha (1993), Wilke (1994), Brown (1996) y Salomon (2011).

³ Resulta de inestimable ayuda el estudio de Rose (1981); en este trabajo se citan “Los autos del secuestro de Antonio Enríquez Gómez “. Sevilla, legajo 2067, núm. 25, “secuestro de bienes” (1661),

Mi intención con este trabajo es abordar, por un lado, las principales vertientes de la polémica sobre la identidad de Zárata/Enríquez, y por otro, incidir en la controversia que respecto a la censura ofrece la comedia *La conversión de la Magdalena*, que figura a nombre de Fernando de Zárata (1699).

En cuanto a Antonio Enríquez Gómez (Cuenca 1660-Sevilla 1663), fue un escritor bastante secundario y no demasiado conocido en el panorama teatral áureo. Era hijo de un judeoconverso portugués condenado por la Inquisición, dada su condición de *marrano* o *anus*⁴. Siendo joven, en Sevilla, se hizo llamar Enrique Enríquez de Paz. Se dedicó al estudio de las humanidades y antes de cumplir los 20 años se alistó en la milicia, llegando a alcanzar el grado de capitán, y recibió los hábitos de la orden lusa de San Miguel. En 1618 contrajo matrimonio con Isabel Basurto, cristiana vieja, fijando su residencia en Madrid, donde frecuentó el círculo de Lope de Vega⁵. En esta etapa madrileña escribió diversas comedias que, representadas en los teatros de la capital, fueron muy aplaudidas, sobre todo la de *El cardenal de Albornoz* y las dos de *Fernán Méndez Pinto*. Parece que Enríquez debía de hallarse en Madrid, a fines de 1635, al imprimirse la *Fama póstuma a la vida y muerte de Lope de Vega*, de Pérez de Montalbán, puesto que en este libro se insertó un soneto “de Antonio Enríquez, a la muerte feliz del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio”.

En 1636 huyó a Francia por la ruta conocida como “la senda del marrano” al ser considerado sospechoso de criptojudasismo. McGaha (1990) considera que la marcha de España de Enríquez se debió, no tanto a la presión inquisitorial, como al hecho de haber calumniado al Conde-Duque de Olivares en su obra *El Siglo pitagórico* y, en particular, el ataque contenido en *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*. En Francia fue mayordomo y secretario de Luis XIII y también publicó varias de sus obras.

A pesar de que se ha dicho repetidamente que Enríquez residió durante algún tiempo entre los miembros de la comunidad judía de Amsterdam, donde el teatro español era muy popular, hoy ya se sabe que nunca llegó a Holanda⁶. Como judío sefardí, Antonio Enríquez se sentía muy apegado a su país natal (Boer 1989); de modo que en 1649, bajo el nombre de Fernando de Zárata, regresó a España de forma

donde consta que cuando el Fiscal entró en la casa de Enríquez “halló debajo de un bufete de nogal unos legajos de comedias y loas”.

⁴ Hay mucha bibliografía sobre el tema, pero me parece destacado el estudio de Révah (1959-1960) porque aporta muchos datos biográficos de su autor y sus temporadas en España y en el exilio; este estudio se ve complementado en datos por la monografía de Netanyahu (1973).

⁵ No es novedosa la amistad de Lope de Vega con varios conversos. De hecho, muchas de sus obras están cuajadas de alusiones, ya no sólo a la limpieza de sangre, sino también a muchos de los problemas sociales padecidos por la casta judeo-conversa, como ha hecho notar Silverman (1976).

⁶ Véase Révah (2003), Den Boer (1995) y Brown (2007). Asimismo sobre la situación de los judíos fugitivos en la España del siglo XVII, es muy ilustrativo el trabajo de Caro Baroja (1962).

subrepticia, pero con la intención de reafirmar su fe, a pesar del riesgo que esto conllevaba no sólo por su pasado anterior al exilio, sino también por las denuncias de que fue objeto por sus actividades en Francia y por los testimonios acusatorios obtenidos en procesos contra reos⁷. No en vano pudo ver cómo la Inquisición de Sevilla le quemaba en efígie el 14 de abril de 1660, acusado de judaizante⁸. Con el nombre de Fernando Zárate siguió estrenando comedias, pero fue descubierto y falleció en la cárcel, según consta en el documento inquisitorial relativo a su proceso (Révah 2003), del que extraigo el siguiente fragmento:

Con esta remitimos a V. A. el proceso causado en esa Inq[uisici]ón contra Antonio Enrríquez Gómez (alias D. Fer[nan]do de Zarate) difunto, por judaizante en 109 hojas, y acumulados a él dos procesos, el uno contra el capitán Enríquez Rodríguez de Paz (alias) Antonio Enríquez Gómez, como ausente fugitivo que fue relajado en estatua en esta Inq[uisici]ón de Sev[illa], y seguido el proceso en la de Valladolid en 54 hojas. Y el otro contra Antonio Enríquez Gómez, seguido en la Inq[uisici]ón de Toledo condenado a relajar en estatua en 39 hojas, votado en la forma que V. A. siendo servido mandara ver y a nosotros lo que debamos executar serviremos a V. A. Inq[uisici]ón de Sevilla, abril 17 de 1663. Ldo. D. Joseph Badarán, Ldo. Don Gonzalo de la escalera y Quiroga D. Luis Bernaldo de Osinalde.⁹

En cuanto a su actividad literaria, destacan con fuerza en su producción –especialmente en el apartado poético– los temas del exilio, la Inquisición y la añoranza de la patria como pilares que definen su vida, y que quizá también arrojen luz para explicar la totalidad de su obra. La mayor parte de su creación poética se recopiló en *Academias morales de las Musas* (Burdeos 1642), que contiene noventa y dos composiciones poéticas y cuatro obras dramáticas. Como dramaturgo se le incluye en la escuela de Calderón de la Barca y, aunque fuera un autor muy secundario, sus obras no eran desconocidas en su tiempo. Muchas de ellas aparecieron bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate y otras fueron atribuidas falsamente a otros autores; por ejemplo comedias como *La prudente*

⁷ Entre los años 1660 y 1675 aparecieron obras con el nombre de Fernando de Zárate en forma suelta y en colecciones de diferentes autores. Entre éstas se encuentran: *Ante que todo, es mi amigo*; *La palabra vengada*; *La presumida y la hermosa*; *El valiente Campuzano*; *Los dos filósofos de Grecia*; *Quererse sin declararse*; *La conversión de la Magdalena*; *La escala de la gracia*; *El médico pintor*; *San Lucas y San Antonio Abad*; *La conquista de México*; *Vida y muerte del Cid Campeador*; *Las tres coronaciones del Emperador Carlos V*; *A lo que obligan los celos*.

⁸ La respuesta la da el mismo Antonio Enríquez, como señala Artigas (1997), cuando dice: “Quien se deja afrentar, sin honra muere. Quien vive sin honor, muriendo vive”.

⁹ AHN Inq. leg. 2996, exp. s/n. Carta del tribunal de Sevilla al Consejo de la Suprema Inquisición, del 17 de abril de 1663.

Abigail, *Engañar para reinar* y *Celos no ofenden al sol*, fueron adjudicadas a Calderón, quien rechazó tales atribuciones, como señala Vera Tassis en su *Verdadera Quinta Parte* (1682). Por otro lado, en el Prólogo al *Samsón Nazareno* afirma Enríquez haber escrito 22 comedias (obras que pertenecen al tiempo anterior al exilio)¹⁰.

Como dramaturgo, Antonio Enríquez no destacó por su originalidad, pero *Las misas de San Vicente Ferrer*, de 1661, es una de las piezas más valoradas por la crítica no sólo porque rompe moldes y se distancia de la comedia de corte místico, sino también por la similitud existente entre el moro Muley, protagonista de esta comedia de Enríquez, con el Otelo de Shakespeare: ambos viven azarosamente y encuentran un fatal destino al enamorarse de una mujer blanca. Estas razones han llevado al hispanista Michael McGaha a considerarla como “una de las comedias más originales del Siglo de Oro”¹¹.

En su actividad como novelista destaca, sin ninguna duda, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, que vio la luz en Ruan en 1644. Se trata de la obra más leída de Enríquez Gómez y por la que es más conocido. Su estructura está dividida en capítulos en verso y prosa que narran cada uno una vida diferente de un alma que transmigra de un cuerpo a otro. Una de ellas, la más extensa y en prosa, constituye en sí misma una novela picaresca, *La vida de don Gregorio Guadaña*, con la que Enríquez querría rendir tributo al *Buscón*, a *La pícara Justina* y a *Guzmán de Alfarache*, a los que menciona en el prólogo de su novela.

Por lo que atañe a la polémica del caso Zárate/Enríquez, hay que apuntar que Amador de los Ríos, de forma tímida, ya dio a entender la autoría única en su magnífica obra *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España* (1848). Destaca que Enríquez, por su condición de judaizante en la represiva España del siglo XVII, tuvo que utilizar varios pseudónimos, como por ejemplo el de Enríquez de Paz. Anota De los Ríos que en la comedia *A lo que obligan los celos*, figura el nombre de Fernando de Zárate, pero en ningún momento el historiador y crítico se refiere a dos identidades diferentes; es más, considera a Enríquez como un notable dramaturgo de segunda fila, mejor poeta y con grandes posibilidades como narrador:

Este entendido judaizante quiso recorrer todos los campos de la literatura, aspirando a la gloria del filósofo, político, teólogo, estadista y poeta épico, cómico y lírico. No en todos estos terrenos nos parece tan digno de alabanza; pero sí demuestra en todos que se había consagrado

¹⁰ Es muy interesante el estudio de Brown (2002). A partir de una pequeña obra, el *Romance a Lope de Vera* de Enríquez, Brown hace una extensa investigación que incluye en una buena parte la metodología literaria y poética empleada por Enríquez Gómez en otras de sus obras, incluyendo su teatro.

¹¹ McGaha (1993) considera que fue un acto de valentía por parte de Enríquez Gómez escribir *Las misas de San Vicente Ferrer*, ya que el racismo contra los judíos estaba fuertemente arraigado en la sociedad de la época.

al estudio con admirable laboriosidad, desplegando no poco ingenio en las obras meramente literarias. (Ríos 575)

Ahora bien, el primero que defiende, con contundencia, la autoría única Enríquez/Zárate fue don Adolfo de Castro; ya la había apuntado brevemente en 1852 en su edición al *Gil Blas de Santillana* de Lasage, donde destaca la deuda del francés con escritores españoles del Siglo de Oro, pero la desarrolla “*in extenso*” en 1857, en el prólogo a su edición de *Poetas líricos españoles del siglo XVI y XVII*. Aquí notifica que la Inquisición incluyó en el Índice expurgatorio del siglo XVII, la comedia *A lo que obligan los celos*, que salió impresa a nombre de Zárate. Sin ningún tipo de reparos afirma: “Desde luego no cabe duda en que el Santo Oficio, al afirmar esto de la manera que se afirma, sabía muy bien que Zárate y Enríquez Gómez *eran una misma persona*” (Castro XC-XCI).

Para Castro no existe la menor duda de que Fernando de Zárate es el pseudónimo de Enríquez, pues Zárate no aparece citado en los círculos literarios de su época y, además, de la lectura de varias comedias de uno y otro autor, concluye: “el estilo que se ve en las obras impresas con uno y otro nombre no puede ser más parecido”. Asimismo plantea la cuestión de si Enríquez utilizó otro nombre por voluntad propia, al saberse vigilado por el Tribunal del Santo Oficio, o tal vez todo se deba al ardid de los “impresores para que corrieran fácilmente y sin recelos por parte de la Inquisición las obras de este judaizante”. Es muy probable que las dos propuestas tengan su parte de razón. En cualquier caso, para el erudito gaditano el mejor Enríquez, como dramaturgo, es el que firma sus comedias con el nombre de Fernando Zárate, sobre todo en obras como *La presumida y la hermosa*; *El valiente Campuzano*; *El maestro Alejandro*; *Antes que todo es mi amigo*; *Los filósofos de Grecia*, *Heráclito y Demócrito*¹², entre otras muchas.

La polémica estaba servida y la respuesta no tardó en llegar, de la pluma de don Ramón de Mesonero Romanos, quien tenía claro que estamos ante distintos escritores. Así lo expuso en el Prólogo a la edición de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (1858) cuando trata de la comedia *El capellán de la Virgen. San Ildefonso*, prohibida por la Inquisición y que figura a nombre de Fernando de Zárate. Para Mesonero, el asunto está libre de marañas pues la Inquisición, sospechando que Fernando de Zárate era el pseudónimo del sefardí Enríquez, incluyó la obra en el Índice de 1707 junto con otras del dramaturgo como *La política Angélica* y *La torre de Babilonia*. Mesonero defiende su teoría a partir del hecho de la existencia de dos personajes con trayectorias dramáticas diferentes: Zárate vivió y produjo su obra en Madrid, siendo bastante representada, mientras Enríquez lo hizo en Francia y Sevilla, y fue menos conocido:

¹² En las Academias de Enríquez figuran dos elegías tituladas “A la risa de Demócrito” y “Al llanto de Heráclito”. ¿Es esto sólo una coincidencia? El tema, aunque no es exclusivo de Enríquez, pues ya había sido tratado por otros contemporáneos, sí es, sin embargo, recurrente (véase el último capítulo de *La torre de Babilonia*).

No se halla semejanza alguna, ni en la trama, ni en los pensamientos, ni en la forma de expresarlos, ni en la versificación, ni en el lenguaje, habiendo, a mi entender, una distancia inmensa entre la pobre imaginación dramática de Enríquez, su mal gusto y lenguaje afectado y con resabios de extranjerismo, y la agudeza y variedad de los planes o intrigas cómicas de Zárata, su robusta elocución y estilo castizo, su gracejo y donosura... La verdad, a mi entender, es que no sólo son distintas personas, sino que la de D. Fernando de Zárata es muy posterior a la de D. Antonio Enríquez Gómez. (Mesonero XXXLIII)

Era de esperar que don Adolfo Castro no permaneciera impasible ante tales afirmaciones, que echaban por tierra su teoría, y contestó a Mesonero en una carta, de la que éste último da cumplida noticia en el volumen II de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*:

El señor D. Adolfo de Castro me ha hecho la honra de dirigirme desde Cádiz una discreta carta en que insiste en su opinión (que ya consigné en el tomo anterior) de que el supuesto *D. Fernando de Zárata* no ha existido, y que con este nombre se encubrió el otro poeta dramático llamado *Antonio Enríquez Gómez*. Al efecto copia dicho señor Castro textualmente el párrafo contenido en el expurgatorio del Santo Oficio, publicado por Vidal y Marín en 1707, en el cual se dice: “*Don Fernando Zárata* (que es *Antonio Enríquez Gómez*), su comedia de *El capellán de la Virgen, San Ildefonso* se prohíbe”. Pero como no haya más datos para probar la identidad, éste sólo sería contraproducente y demostraría que también el Santo Oficio se equivocaba. (Mesonero XXII)

Mesonero, dando una vuelta de tuerca, replica a Castro que *El capellán de la Virgen, San Ildefonso* es de Lope de Vega y que la imprimió el mismo Lope en la *Parte XVIII* de sus comedias en 1623. La prohibición que el Santo Oficio hizo de esta comedia (quizá por algún error teológico que en ella vertiera el judaizante Enríquez Gómez) ha sido causa de su pérdida, puesto que nadie dice haberla visto ni da más razón de ella que el párrafo del *Índice*. No podemos determinar, por consiguiente, si era una refundición adulterada de la de Lope o bien una pieza nueva sobre el mismo asunto.

Lejos de terminar aquí la polémica, ésta se recrudece al intervenir en ella Cayetano de La Barrera, quien se suma con vehemencia a la causa defendiendo la doble autoría. De hecho, en su *Catálogo* (1860) dedica dos entradas diferentes para cada uno de ellos. Para él, la obra dramática de Fernando Zárata vio la luz en la *Parte catorce de varios* (1660) y concluyó en la *Parte cuarenta y cuatro de varios* (1678). La Barrera no obstante, reconoce, al hilo de las palabras de Mesonero, que aunque es verdad que no se halla

noticia alguna de Fernando de Zárate y Castronovo en la historias del teatro español, tal ausencia no es motivo suficiente para negar su existencia, como así lo prueban varios manuscritos teatrales con tal nombre:

De don Fernando de Zárate ha publicado el señor Mesonero en su colección de la Biblioteca de Autores Españoles, de M. Rivadeneyra (tomo XLVII) las comedias: *La presumida y la hermosa*, *Mudarse por mejorarse*, *Quien habla más obra menos* y *el valiente Campuzano*, desvaneciendo con sólidas razones, la equivocada conjetura de Castro, aunque sin conocer los datos referidos. (La Barrera 508)

La Barrera no admite que el pseudónimo de Antonio Enríquez tenga el legítimo fin de burlar a la Inquisición, sino sólo el “de encubrirse para con el público” (La Barrera 138). Pura falacia del erudito, que parece desconocer la problemática, bastante tenebrosa, de los conversos en la España del siglo XVII y las argucias que tenían que utilizar para sobrevivir en una sociedad que, mucho más a menudo de lo deseable, proyectaba sobre este grupo etno-religioso su temida espada de Damocles¹³. Ignora, sin duda, que se “heredaba” el ser judío de generación en generación, aunque se hubieran convertido al cristianismo. En la comparación que el erudito establece entre los dos autores presenta una evidente desventaja para Enríquez:

Si pasamos el examen comparativo de las comedias conocidas de Enríquez, y las que llevan el nombre de Zárate, encontramos (prescindiendo ya de la respectiva diversidad de sus argumentos y tendencia) la mayor semejanza en el estilo, en el desenvolvimiento del plan y en la pintura de los caracteres. Concluyamos. El señor Castro ha hecho un servicio a nuestra literatura, promoviendo esta cuestión fundada en el dato de los índices expurgatorios: pero este dato es sin duda una equivocación de los que redactaron aquellos catálogos (...). Apoyando hasta cierto punto un escritor la conjetura de D. Adolfo de Castro (...), ha cometido el error de suponer que tal vez los escritos ascéticos de Fray Fernando de Zárate, elocuente agustiniano, fuesen condenados por la Inquisición. (La Barrera 139)

La Barrera, en su afán por rebatir a Castro, va cayendo en una cadena de errores, como el que le lleva a atribuir a Fernando de Zárate el poemilla “pintura de una dama en seguidillas”, que se halla idéntico firmado por Alonso de Zárate de la Hoz, poeta

¹³ Esta situación de constante persecución que vivían los judíos es expuesta con detalle por Seltzer (1980: 502-504).

bastante conocido en los círculos literarios del momento¹⁴. Castro había anotado la ausencia total del nombre de Fernando de Zárata de todos los certámenes y academias de la época. La terquedad de La Barrera, que parece responder más a motivos espurios que literarios, no se hace esperar y alega un manuscrito, con la composición citada, rotulado como “asumpto de Academia” y firmado por don Fernando de Zárata y de la Hoz. Respecto al segundo apellido, que no coincide con el de Castronovo, zanja el asunto como una “distracción del colector” que confunde los nombres de Alonso de Zárata y de la Hoz con el de Fernando de Zárata y Castronovo.

El último error de La Barrera es el de considerar los autógrafos de 1660 (anteriores al arresto de Enríquez en 1661) con el nombre de Fernando de Zárata, como la prueba “definitiva” de la doble autoría, sin percatarse de que lo único que esto prueba es que Enríquez burló una vez más a la Inquisición y logró seguir falseando su verdadera identidad. Además por lógica (como señala Antonio Cid, con el que estoy absolutamente de acuerdo), “Incluso no sabiendo que había sido capturado en Sevilla, era fácil imaginar que si un autor pretende hacerse pasar por Zárata firmaría como tal Zárata y no con su verdadero nombre” (Cid 282).

La tesis de La Barrera recibe el beneplácito de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien en *Historia de los heterodoxos españoles* (1880) se refiere a Antonio Enríquez de Zárata, de forma muy despectiva como “incapaz de la perfección en nada”. Efectivamente, admite que varias obras de Enríquez se imprimieron a nombre de Zárata y de Calderón, en un acto de falsa atribución. Apoya la doble autoría y, entre los dos escritores, es Fernando de Zárata quien le merece la mejor opinión como dramaturgo: “Barrera probó invenciblemente contra D. Adolfo de Castro que Zárata (autor de muchas y muy notables comedias) es persona distinta de Antonio Enríquez” (Menéndez Pelayo 224).

A finales de siglo XIX, el conde de Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1887), se adscribe a la tesis de la doble autoría y demuestra un gusto contrario al de Menéndez Pelayo en cuanto a la valoración literaria de los dos autores. Considera el teatro de Fernando de Zárata “monótono y pesado” y admira, a su vez, la mayor envergadura literaria de Enríquez, sobre todo en *La prudente Abigail*.

El siglo XIX, por tanto, apostó por la separación de las dos identidades de una forma mayoritaria, aunque existan excepciones como la del *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* de 1890, que no discute la identificación:

En los Índices expurgatorios del siglo XVII se prohíbe una comedia diciéndose obra de *Don Fernando de Zárata que es D. Antonio Enríquez Gómez*. Desde luego no cabe duda de que el Santo Oficio al afirmar esto

¹⁴ Es una copia de 1712 de un impreso, *Academia que se celebró en veintitrés de abril en casa de D. Melchor de Fonseca*. Madrid, 1662, f. 20v.

de la manera que se afirma, sabía muy bien que el Zárate y el Enríquez eran una misma persona. (400-401)

Se abre el siglo XX con un cambio de tercio en la polémica relanzándose la autoría única de Castro. Es verdad que la mayor parte de sus adeptos repiten lo dicho sin aportar nada nuevo. Caro Baroja, por su parte, intenta cerrar la polémica porque, después de la documentación aportada por Révah, poco más se puede decir salvo que la identificación se asume hoy de manera casi indiscutible:

Esto es lo más importante de cuanto ha descubierto Révah, y viene a dar de una vez la razón a don Adolfo Castro, frente a Mesonero Romanos, La Barrera y Menéndez Pelayo, que sostenían que el dramaturgo Zárate era persona distinta al dramaturgo Enríquez Gómez. (Caro Baroja 118)

No obstante algunos pocos todavía siguen manteniendo, en el siglo XX, la doble identidad. Así, tenemos a Homero Serís (1969), quien sigue de cerca a La Barrera y considera su hipótesis la única posible por su coherencia; y a José Guillermo García Valdecasas que, aunque conoce ya los trabajos de Révah, no tiene ningún inconveniente en afirmar: “Aunque los índices expurgatorios del siglo XVII afirmen que ambos escritores son una misma persona, la identificación es insostenible” (García Valdecasas 12). García Valdecasas se apoya sobre todo en el proceso inquisitorial de Sevilla, 1660, en el que Enríquez es quemado en efigie. Este hecho situaría al escritor en Holanda y por tanto su identificación con Zárate sería imposible de todo punto.

En los últimos tiempos se ha vuelto a remover la polémica Enríquez/Zárate con una novedad añadida. McGaha (1994), después de estudiar varias comedias de Francisco Villegas y constatar la similitud con las del neocristiano Enríquez, sospecha que las comedias que el Fiscal inquisidor encontró al allanar la casa de Antonio Enríquez en 1661, bien pudieran ser textos que hoy adscribimos a Villegas, dramaturgo citado en el catálogo de La Barrera, cuyas comedias se publicaron en la *Colección de Escogidas de Madrid* (1652 a 1676). Escribió comedias con Lanini, Montero de Espinosa o José Rojo. Con este último firmó algunas de las piezas más populares de su trayectoria dramática, como *La esclavitud más dichosa* y *Virgen de los Remedios* y *El esclavo de María*, que aparecieron en la *Parte XXV de comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (1666).

La hipótesis de McGaha plantearía entonces la posibilidad de un nuevo pseudónimo utilizado por Antonio Enríquez que, en definitiva, pasó su vida queriendo ser aquello que la Inquisición no le dejó ser; Enríquez era sensible al peligro que para él entrañaba el Tribunal del Santo Oficio como un órgano que, siendo peor que la muerte, para muchos conversos tenía, sin embargo, plena jurisdicción sobre los vivos. Esto explica perfectamente el hecho de que Enríquez oculte en sus obras su verdadera ideología, hasta donde quiere y sobre todo hasta donde puede, a pesar de que sus ideas han dado lugar a opiniones varias entre los estudiosos que tratan de aclarar si sus textos

reflejan la postura de un criptojudío u otras creencias. En este sentido, entiendo que es muy coherente la postura de Dille cuando observa un aire “aparentemente católico” en la producción de Antonio Enríquez (“In his later life Enríquez Gómez made an accommodation with Catholicism”) y que “Zárate religious plays reveal an idealized Catholicism” (1987: 32). Es evidente que la sociedad de la época no le ofrecía a Enríquez otra alternativa.

Problemas de censura en la comedia *La conversión de la Magdalena*

Dentro de la faceta de Enríquez como dramaturgo hay una obra que suscitó una ligera polémica entre los censores sobre la conveniencia o no de otorgar la licencia para su representación. La comedia en cuestión es *La conversión de la Magdalena*, que figura a nombre de Fernando de Zárate. Para su estudio he utilizado una copia manuscrita fechada en 1699 (BNE, Ms. 16.955). De esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional otro manuscrito que tiene ligeras variantes con el anterior y lleva el título de *Vida y muerte de la Magdalena* (BNE, Ms. 16.732; Paz 120). Según La Barrera (508), la comedia apareció impresa suelta a nombre de Fernando de Zárate, con los títulos de *La conversión de la Magdalena* y *Santa María Magdalena*.

Antonio Enríquez escribió la obra, muy probablemente, después de su regreso del exilio en 1649, que es cuando comienza a firmar bajo pseudónimo. La comedia centra su argumento en la conversión de María Magdalena, una figura muy atractiva teatralmente no sólo por su trayectoria vital extrema (de prostituta a santa, de la angustia a la gloria), sino también por ser un modelo de santidad cercano, muy contrarreformista, para el espectador¹⁵. Enríquez mantiene el escenario bíblico aunque la historia evangélica de la santa pertenezca al Nuevo Testamento, donde aparece mencionada entre las mujeres que acompañaron y siguieron a Cristo (Lucas 8, 2-3); también se dice que habían sido arrojados de ella siete demonios (Marcos 16, 9)¹⁶. En la comedia, Magdalena figura como hermana de Marta (a su vez hermana de Lázaro); ésta, tan virtuosa, insta a Magdalena al abandono de su vida licenciosa y la empuja a la conversión. La identificación de estos dos personajes viene de lejos, ya que los Padres Griegos distinguieron tres personas: la “pecadora” (Lucas 7, 36-50); la hermana de Marta y Lázaro (Lc 10, 38-42 y Jn 11) y María Magdalena. Por otro lado, la Patrística latina cree que estas tres personas fueron una y la misma. Actualmente la Iglesia Católica

¹⁵ Cito algunas como *Santa María Magdalena*, de Vélez de Guevara; *Comedia a la gloriosa Magdalena*, o *Los trofeos del amor divino en la Magdalena* o *La Magdalena* de Cigorongo; *La mejor enamorada*, *La Magdalena de Lope*; *Más resplandeció en su ocaso el sol de la Magdalena* de Reinoso y Quiñones; *La Magdalena*, de Maluenda. Es interesante también el artículo de Natalia Fernández Rodríguez (2011) sobre la vida licenciosa de varias de las protagonistas de la comedia hagiográfica española, entre las que cita a María Magdalena.

¹⁶ Ella es también la segunda persona nombrada a los pies de la cruz (Mc 15, 40; Mt 27, 56; Jn 19, 25; Lc 23, 49.), convirtiéndose en la primera testigo reconocida de la Resurrección.

considera que la identificación entre Magdalena, la pecadora, y María de Betania es más bien una confusión sin ningún fundamento.

La conversión de la Magdalena, a pesar de toda la cautela que se le presupone a Antonio Enríquez, tan perseguido por la Inquisición, fue censurada civil y eclesiásticamente y no siempre con la misma unanimidad. Tiene varios fragmentos tachados; algún verso reescrito por los censores y otros fragmentos atajados con un *no* al margen. En los dos primeros casos la inconveniencia del texto original es clara, pero en otros es difícil averiguar si estos *noes* obedecen a censuras o son cortes debidos a las necesidades propias de la representación. En la primera página del manuscrito que nos ocupa aparecen varios datos: a) una nota manuscrita con el título de la comedia; b) la solicitud de licencia que el farsante Juan de Cárdenas pide el 23 de abril de 1699; y c) la orden de que el texto sea sometido al preceptivo informe previo a la representación. En las hojas siguientes encontramos los juicios de los censores.

El primer calificador es don Pedro Lanini Sagredo, quien aprueba la comedia el 29 de abril de 1699¹⁷, diciendo que no hay nada en el texto que ofenda a la política, a las buenas costumbres de la época ni tampoco “a la pureza de nuestra fe católica por ajustarse ésta a la Historia sagrada evangélica”. Sin embargo, señala “*que no se diga lo que va atajado por ser escandaloso y contra los preceptos de la ley cristiana*”. Lanini se limita, en este caso, a no poner mayores trabas para aprobar la pieza. Como hombre de teatro, conocía perfectamente los entresijos en que se veía envuelta la representación teatral y la transgresión de límites que, a menudo, se llevaba a cabo. No era inhabitual que el discurso verbal censurado fuera suplantado con otro alternativo de carácter gestual que, en muchísimas ocasiones, escapaba al ojo censor. Pero no hay que olvidar que Lanini, en su doble condición de censor y dramaturgo, unas veces era juez y otras parte implicada.

Por su parte, Francisco Bueno emite el 12 de mayo de 1699 un severo juicio sobre la comedia, al considerar incluso que contiene una grave herejía relativa a las dos naturalezas de Cristo y que debe ser la Inquisición quien decida si extender o no la licencia para su representación¹⁸:

Ilustrísimo Señor:

Por mandado de V.S.I. he visto esta comedia *La conversión de la Magdalena*, y no se puede representar sin que un sueño en que a Madalena se la

¹⁷ La nota de remisión es varios días anterior: “Madrid y abril 23 de 1699. Vean esta comedia intitulada *La conversión de la Magdalena* el censor y fiscal, y informen en orden a su contenido; y con lo que dijeren, se traiga” (f. 1r).

¹⁸ En su citado trabajo, recientemente aparecido, Natalia Fernández se refiere a “las censuras gubernamentales” de *La conversión de la Magdalena* (aunque también advierte que “al Santo Tribunal remitía ya Francisco Bueno cuando ponía en duda la conveniencia de llevar a escena a la Magdalena de Zárate”) y habla de “la permisividad de Lanini”, cuyo “parecer se matizó unos días después por Francisco Bueno” (919).

representa la imagen de Cristo se enmienden algunos versos por contener (quizá por culpa de los traslados) muchos absurdos malsonantes y una herejía formal, dando en Cristo dos sujetos; y, así, es bien pase por el censor del Santo Tribunal por que lo diga quien lo debe decir.

Madrid, 12 de mayo de 1699.

Francisco Bueno.

Se refiere el censor al diálogo entre el Demonio y Magdalena, en una lucha titánica por parte de Satanás para arrastrar a su causa a la pecadora arrepentida¹⁹:

DEMONIO	¿Aguardas que baje Dios?
MAGDALENA	Sí, que ya ha llegado el tiempo que las dos naturalezas...
DEMONIO	Vuelve en ti, que todo es sueño.
MAGDALENA	...se junten para salvar con su sangre el universo.
DEMONIO	Se junten para salvar con su sangre el universo.
MAGDALENA	¿Quién lo dice?
DEMONIO	Los profetas, y firmemente lo creo. (I, vv. 603-610; la numeración es nuestra)

El problema teológico detectado por Bueno, relativo a las dos naturalezas de Jesús, arranca con Nestorio, patriarca de Constantinopla, para quien María no sería madre de Dios porque en Jesús habría dos personas, una divina y otra humana, y María sería madre de la persona humana de Cristo: la unión entre la naturaleza divina y la humana sería sólo una unión moral entre dos sujetos. La herejía fue refutada por San Cirilo de

¹⁹ En opinión de Fernández, “los versos concretos a los que se refiere Bueno [...] expresan la dualidad hombre-Dios de forma herética” y serían los siguientes: “En efecto, aquel compuesto / de dos sujetos distintos / que hacían místicamente / un misterioso prodigio / de suerte me arrebató / las potencias y sentidos / que elevaba en su deidad / con amor tan casto y limpio” [f. 14r]. Añade también que “esta mención se enmarca en un verdadero compendio de recursos emblemáticos de la poesía amorosa aplicados, esta vez, a la imagen onírica de Cristo que describe la pecadora. Lo divino y lo profano se funden hasta un punto que no debía resultar del agrado de los censores pero que refleja, a la perfección, la dramaticidad del subtipo hagiográfico: «Y entre requiebros divinos / que articulaba el amor, / de aquesta suerte me dijo: / ‘Magdalena, si pretendes / que yo te enseñe el camino / de amar, en el templo santo / de Jerusalén predico / mañana. En él sabrás / el engaño en que has vivido / amando siempre / los vulgares apetitos. / Oye a Jesús Nazareno, / amante tan escogido, / que enseña infinitamente / el arte de amor divino’» (f. 14rv)” (2011: 920-921).

Alejandro (Segunda carta a Nestorio) y aclarada en el concilio de Éfeso del año 431: las dos naturalezas de Cristo confluyen en la persona divina del Verbo, única en Cristo, por lo que María sí es la verdadera madre de Dios²⁰.

Francisco Bueno, tal vez imbuido del dogma de la Trinidad, consideraba contradictorio que se hablara de dos personas en la figura de Cristo, tal vez desconociendo la formulación canónica relativa a la aparente dualidad existente en la figura de Jesús tras las controversias cristológicas ocurridas desde el concilio de Nicea, que tuvo lugar en el año 325. En el segundo concilio de Calcedonia, año 451, ya se había establecido que en Cristo había dos naturalezas íntegras.

Seguramente por ello, el censor del Tribunal del Santo Oficio, Agustín Gallo Guerrero –quien sí debía de conocer la formulación canónica sobre esta cuestión– firmó, el 13 de mayo, la aprobación de la comedia, por considerar que “no tiene nada contra la fe ni buenas costumbres”. Eso sí, dejando claro que había sido “atentamente mirada”.

El procedimiento conjunto de revisión de *La conversión de la Magdalena* se extendió desde el 23 de abril hasta el 19 de mayo (casi un mes, cuando lo normal eran 3 o 4 días) e involucró a un total de tres examinadores (fiscal, censor e inquisidor). Finalmente se extendió la licencia para representarla en Madrid, pero con esta advertencia: “Observando no se diga lo atajado y prevenido por el censor”. Aunque sólo algunos de ellos van rubricados, son frecuentes estos atajos de la censura en el manuscrito.

La conversión de la Magdalena abunda en alusiones a asuntos de tipo sexual (hasta el momento de la conversión, la vida licenciosa de la protagonista se presta a ello) y de corte teológico, elementos asimismo peligrosos a ojos de la censura. El primer fragmento señalado por el censor es un diálogo entre Magdalena y el desenfadado criado Zabulón, quien vierte los siguientes comentarios misóginos sobre las mujeres que, con sus artimañas, perjudican siempre al varón:

ISAAC	Quita bruto.
MAGDALENA	Por mi vida, que se la dejéis glosar. ¿Haces versos?
ZABULÓN	Sin hurtar digo así, musa no es ida. Las mujeres, dos a dos, nos echan por esos cerros y no me espanto, por Dios, porque están dadas a perros.

²⁰ Círculo de Alejandro. *Segunda carta a Nestorio*: COD II-1, 107; trad. parcial de Denzinger y Ruiz Bueno (1963: 46).

¿Quién se puede enamorar
 si no es de Navalcarnero?
 Hombres de Galapagar,
 si no costara dinero,
 gran dicha fuera el amar.
 Las mujeres, una a una,
 son soles con arrebol;
 pero a mí desde la cuna,
 en poniéndoseme el sol,
 luego me sale la luna.
 Si lloran, todo es fingir,
 dándose al mismo demonio;
 sophu le voy a pedir,
 me la dan con testimonio,
 aún a costa de vivir.
 Si, señor, y por remedio,
 os ausentáis, yo lo digo
 para que volváis que medio
 nunca le falta un amigo
 que se meta de por medio.
 Si pregunta sin mentir
 un hombre, ni formar queja,
 usa una mujer pedir,
 allí responde una vieja:
 sí, como se usa morir.
 Hay unos fénix pasados
 que se abrasan cada día
 por millones y ducados.
 Estos fénix atutía,
 que son fénix preparados.
 Que fénix se han de llamar.
 Las Terceras, no llegarán,
 a querellas abrasar.
 Yo sé que si las quemaran
 se usara resucitar. (vv. 360-399)

El censor ataja este parlamento porque la imagen de la mujer como Eva arañera va contra el modelo de mujer virtuosa y "enmaridada" que propone el teatro en su papel conservador y divulgador de la moral y buenas costumbres de su tiempo.

Al comienzo de la segunda jornada se censura un parlamento pronunciado por la criada Sabina en el que, casi de un modo “herético”, reivindica la “divinidad” del dinero como el mejor baluarte de su vida:

SABINA

Como plata
no lo quiero encarecer,
el día que no regala,
ese no puedo comer,
y no me pongo una gala
porque no la puedo ver.
Dime ¿un pobre con qué intento
ama? Y dije con verdad.
Mi voluntad os presento
como yo de voluntad
visto yo de entendimiento.
Dice que por mí se muere,
y es su pobre caballero
aquí de Dios si se infiere
que sin amor, no hay dinero.
¿Sin dinero qué me quiere?
Por camino extraordinario
enseñar reglas de amar.
Ellos en su calendario
¿Qué regla me pueden dar
si me falta el ordinario?
Las leyes desvanecidas
son las que no tienen lazo?
Pues, amantes homicidas,
ya que no contáis el gasto,
no me contéis las partidas
en un pobre amante fiel.
Señores, no es frenesí
y atrevimiento cruel
de que se muera por mí,
sino me muero por Él.
En efecto, aunque me den
tus requiebros por entero,
lo que llaman querer bien,
mi galán, será el dinero
para siempre jamás, amén. (vv. 659-693)

En esta misma jornada se censura también el parlamento de una titubeante Magdalena que no sabe si a seguir a Cristo o permanecer en la vida libertina que ha tenido hasta ahora, incidiendo en la preeminencia de los valores materiales sobre los espirituales (en contra de la doctrina de la Iglesia, quien prima la salvación frente a la riqueza mundana):

MAGDALENA Yo di lustre a mi linaje,
 aunque haya noble nacido,
 pues que tuve de mi mano
 los príncipes más altivos
 que tuvo dama en el Asia.
 No es delito, ni lo ha sido,
 la grandeza en la mujer,
 el fausto y el señorío.
 ¿Cómo es posible Señor
 pueda vivir sin el vicio
 de mandar todos los nobles?
 ¿Quién domará el apetito
 de las galas y las joyas?
 ¿De qué Consejo Divino
 me podrá quitar que salga
 en una carroza al circo,
 llevándose mi hermosura
 toda la gala y el brío
 que tiene Jerusalén
 y el imperio palestino?
 ¿Cómo podré sujetarme
 a los comunes retiros
 de las vulgares mujeres,
 habiendo siempre lucido
 entre planetas y estrellas
 adornada de zafiros
 de rubíes y diamantes
 oro y púrpura de Tiro? (vv. 955-982)

Era de sobra conocida la vigilancia que la Iglesia ejercía sobre el teatro (en especial sobre el destinado a la representación, más que sobre el impreso) por considerarlo, en muchas ocasiones, un instrumento dañino para la educación moral²¹. Hay que tener presente que el variopinto público que asistía al espectáculo teatral tenía una diferente preparación

²¹ Fundamentales a este respecto resultan los dos documentados estudios sobre censura teatral de Urzáiz (ver bibliografía).

cultural, siendo la mayoría analfabetos (Márquez 178-79). Por ello la censura (sobre todo la eclesiástica) prestaba especialísima atención a los textos de temática religiosa.

Consideraban los moralistas que la buena doctrina que debían contener estas obras se veía pervertida –entre otras muchas razones– por el peligro que en sí misma conllevaba la mezcla de lo cómico y lo trágico²². La mezcla inapropiada de elementos cómicos con asuntos serios, sobre todo de tipo religioso, es una de las cosas que la censura teatral perseguía más enconadamente; un buen ejemplo es el siguiente parlamento del criado Zabolón:

ZABULÓN Mas disgustarme no quiero.
 ¿No venden gato por liebre?
 Pues ¿qué mucho que celebre
 vender gato por carnero?
 [...]
 Pero si a la historia sagrada
 el sazonar la hidalguía,
 la que mi madre tenía
 aquí me la hallo guisada.
 [...]
 Sus pasteles afamados
 por llevar fueron felices
 tuétanos de las narices,
 y eran pasteles sonados. (vv. 1649-1672)

Distintas opiniones de los censores suscitó el siguiente pasaje de la tercera jornada de *La conversión de la Magdalena*, correspondiente a la relación escrita que hace Zabolón de lo que considera un milagro obrado en su persona (atado por el Demonio a un fresno para que lo devoren las aves de rapiña por no haber delatado la gruta donde se ocultaba la penitente Magdalena, logra Zabolón liberarse), y que aparece atajado aunque de mano distinta se escribió al lado un “sí”:

ZABULÓN Item desde aquí a Roma
 no comió sino conejos,
 perdices, liebres, corzales
 que son las carnes del yermo.
 Item convirtió en El Cairo
 a treinta y seis taberneros
 por adúlteros del vino

²² Me parece muy útil el trabajo de Herzig (2008) respecto a la polémica que se estableció en el siglo XVII acerca de la utilidad de la comedia de santos.

MAGDALENA Jerusalén celestial.
 Divinas inteligencias,
 la gravedad de mis culpas
 es la que más me atormenta.
 Pequé, señor soberano;
 Pequé, soberana esencia.
 Misericordia, señor.
 ÁNGEL Por tu grande penitencia,
 serás ángel del impíreo.
 MAGDALENA En vuestras manos
 encomiendo, Jesús mío,
 mi espíritu.
 ZABULÓN Así nos deja.
 Solos y sin ti ¿qué haremos?
 Cristo ¿vives? (vv. 2433-2450)

ÁNGEL Magdalena penitente,
 sierva del Señor, no temas:
 que ya nuestro patrocinio
 te infundirá fortaleza.
 ÁNGEL 2 Su piedad manda que, en alas
 de tus suspiros, ascienda
 tu alma a la gloria, donde
 besar, que su amor te premia.
 MAGDALENA *Soberanos paraninfos,
 divinas inteligencias,
 la gravedad de mis culpas
 es la que más me atormenta.
 Pequé, señor soberano;
 Pequé, soberana esencia.
 Misericordia, señor,
 pues hoy en las manos vuestras
 encomiendo, Jesús mío,
 mi espíritu.*

ZABULÓN Así nos dejás.
 ÁNGEL Vuela.
 ÁNGEL 2 Vuela.
 LOS DOS Vuela a la esfera,
 *Magdalena dichosa,
 pues su clemencia
 hoy de su trono te hace*

*viviente estrella. Vuela,
vuela, vuela a la esfera.* (vv. 2420-2443, cursivas mías)

En resumen Antonio Enríquez Gómez o Fernando de Zárata, como se le quiera denominar (pues hoy en día su identidad espuria como Zárata está, si no completamente, sí bastante aceptada, como ya lo estuvo en su tiempo), le tocó vivir, como español, como judío y como hombre de letras, tiempos difíciles en una España que, embebida del espíritu contrarreformista, escudriñaba a los conversos sospechosos de criptojudaismo, creando un ambiente hostil en el que todo lo que olía a judío había que evitarlo. Estos hechos determinaron la marcha de Antonio Enríquez al exilio, el cual se convierte en una categoría existencial ligada a una circunstancia concreta que le favoreció la creación de nuevas personalidades.

De ahí la polémica suscitada en torno a este escritor y a su obra. A pesar de los esfuerzos de La Barrera, hoy no sabemos todavía con exactitud qué comedias de Antonio Enríquez fueron firmadas con el pseudónimo de Fernando de Zárata. Esperemos que el tiempo arroje la luz necesaria sobre este asunto, pues sería muy deseable encontrar datos definitivos que, de una vez por todas, ajustaran el enfoque histórico-literario de un único autor y sobre todo de su obra literaria.

OBRAS CITADAS

- Amador de los Ríos, José. *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*. Madrid: Díaz, 1848.
- Artigas, María del Carmen. *Antología sefaradí, 1472-1700 (respuesta literaria de los hebreos españoles a la expulsión de 1492)*. Madrid: Verbum, 1997.
- Barrera y Leirado, Cayetano de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Boer, Harm Den. "El teatro entre los sefardíes de Amsterdam". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*. Ed. Javier Huerta Calvo et al. Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1989: III, 679-690.
- *La literatura sefaradí de Amsterdam*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- Brown, Kenneth. "Nuevas calas hacia la vida y obra de Antonio Enríquez Gómez". *Revista Cuenca* 44 (1996): 47-65.
- *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam. Edición y estudio del «Romance a Lope de Vera», de Antonio Enríquez Gómez*. Cuenca: Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007.
- Caro Baroja, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid, 1962.

- *La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV*. Madrid: Imprenta y Editorial Maestre, 1963.
- Castro, Adolfo de. *Poetas españoles de los siglos XVI y XVII (II)*. Madrid: Atlas, 1951 [1857].
- Cid, Jesús Antonio. "Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: A. Enríquez Gómez (1600-1663)". *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: CSIC, 1978. 271-301.
- Diccionario enciclopédico hispanoamericano*. Barcelona, 1890: VII, 400-401.
- Denzinger, Enrique, y Daniel Ruiz Bueno. *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Herder, 1963.
- Dille, Glen. "Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate". *Papers on languages and Literatura* 14 (1978): 11-21.
- . *Antonio Enríquez Gómez*. Boston: Twayne, 1988.
- . "The Christian Plays of Antonio Enríquez Gómez". *Bulletin of Hispanic Studies* 64-1 (1987): 30-36.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 911-930.
- García Valdecasas, José Guillermo. *Las "Academias Morales" de Antonio Enríquez Gómez. Críticas sociales y jurídicas en los versos herméticos de un judío español en el exilio*. Sevilla, 1971.
- Herzig, Carine. "Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción en *El Buen celo* (1683) del padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana". *La comedia de santos*. Eds. Felipe B. Pedraza y Almudena García, Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2008. 53-65.
- Lecea, Carlos de. *Miscelánea biográfica y literaria y variedades segovianas*. Segovia, 1915.
- McGaha, Michael. "Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares". *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la "comedia"*. Eds. Arturo Pérez-Pisonero y Ana Semidey. El Paso: Universidad de Texas, 1990. 47-54.
- . "Entre el noble Moor y el negro perro moro y *Las misas de San Vicente Ferrer*". *Vidas paralelas, el teatro español y el teatro isabelino 1580-1680*. Ed. Anita K. Stoll. Londres: Tamesis Books, 1993.
- . "Who Was Francisco de Villegas?". *Golden Age* (1994): 165-167.
- Márquez, Antonio. *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: BAC, 1978.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Madrid: Rivadeneyra, 1857-1858.
- Netanyahu, Bartolomé. *The marranos of Spain*. Nueva York, 1973 [1966].
- Paz y Melia, Antonio. *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: 1934-1935.
- Révah, Israël Salvador. "Les marranes". *Revue des études juives* 128 (1959-1960).

- . *Antonio Enríquez Gómez. Un écrivain marrane (vers 1600-1663)*. Chandeigne: Penínsules, 2003.
- Ríos, Amador de los. *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*. Madrid: Díaz: 1848.
- Rose, Constante H. "Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30-2 (1981): 534-545.
- . "Antonio Enríquez Gómez: Historia de un converso". *El barroco en Andalucía*. Eds. M. Peláez del Rosal y J. Rivas. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Universidad de Córdoba, 1984. 115-122.
- Seltzer, Robert M. *Jewish People, Jewish Thought: the Jewish Experience in History*. Nueva York: McMillan, 1980. 502-504.
- Schack, Adolfo Federico von. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Trad. Eduardo Mier. Madrid: M. Tello, 1887.
- Salomon, Herman P. "Was Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) A Crypto-Jew?". *Bulletin of Hispanic Studies* 88.4 (2011): 387-421.
- Serís, Homero. *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1969.
- Silverman, Joseph H. "The Spanish Jews: Early Referents and Latter Effects". *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization*. Eds. José Rubia Barcia y Selma Margaretten, Berkeley: University of California, 1976: 147-170. Simón Díaz, José. *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- Urzáiz, Héctor. "Noticia que no es bien que se toque: el teatro del Siglo de Oro frente a la censura". *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Ed. Judith Farré, Madrid: Iberoamericana, 2009. 147-164.
- . "No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e inquisición". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coord. Joaquín Álvarez Barrientos et al. Madrid: CSIC, 2009. 727-746.
- Vergara, Gabriel María. *Ensayo de una colección bibliográfica-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*. Guadalajara: Colegio de Huérfanos de la Guerra, 1903.
- Wilke, Carsten Lorenz. *Jüdisch-christliches Poppleben Im Barock: Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*

Alfonso Martín Jiménez

Universidad de Valladolid

Éste trabajo se relaciona con otras investigaciones anteriores que han tratado de analizar las disputas literarias que se produjeron en torno a la obra literaria de Miguel de Cervantes. En un principio, centré mi investigación en la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda: partiendo de la hipótesis de Martín de Riquer (*Cervantes, Passamonte y Avellaneda*), quien propuso que Avellaneda podría ser el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, denigrado en la primera parte del *Quijote* bajo la figura del galeote Ginés de Pasamonte, traté de mostrar que el propio Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda (Martín, *El «Quijote» de Cervantes; Cervantes y Pasamonte*). Analicé también la disputa literaria entre Mateo Alemán, autor del *Guzmán de Alfarache*, y Mateo Luján de Sayavedra, nombre falso que se atribuyó quien compuso el *Guzmán* apócrifo, así como la influencia que este caso de continuación apócrifa tuvo en el que protagonizaron, poco después, Cervantes y Avellaneda (Martín, «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»). Y traté de dilucidar cómo se produjo el enfrentamiento entre Cervantes y Lope de Vega: aunque el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, se publicó en 1609, sin duda circuló antes en forma manuscrita, pues Cervantes realizó una dura crítica del mismo, así como de las obras teatrales del Fénix, en la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo que se desarrolla en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, que vio la luz a principios de 1605 (Martín, “El manuscrito” 259-277; «*Guzmanes*» y «*Quijotes*» 15-30). La circulación de las obras en forma manuscrita era un fenómeno frecuente en la época y complementario de la transmisión de las obras impresas (Bouza), por lo que nada tiene de extraño que el manuscrito del *Arte nuevo* corriera de mano en mano antes de ser publicado.

Pero también la primera parte del *Quijote* circuló como manuscrito antes de ser publicada en 1605, como confirman distintos testimonios. En una carta fechada en Toledo el 14 de agosto de 1604, Lope de Vega afirmaba lo siguiente: “De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”. Así pues, en agosto de 1604, tanto Lope como su destinatario tenían conocimiento de la existencia

de don Quijote, y el Fénix sugería que, aunque Cervantes estaba buscando, como era costumbre, a quienes le compusieran los poemas elogiosos de los preliminares de su *Quijote* (para lo cual, lógicamente, habrían de leer previamente el manuscrito), nadie estaba dispuesto a hacerlo. Por ello, el propio Cervantes terminaría componiendo en tono burlón esos poemas preliminares. Y en la misma carta, Lope de Vega añadía lo siguiente: "...cosa para mi más odiosa que ... mis comedias a Cervantes" (*Cartas* 68). Si Lope mostraba ese convencimiento de que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes, era porque este así lo había dado a entender en el capítulo 48 del manuscrito de la primera parte del *Quijote*, haciendo manifestar al cura su "antiguo rancor" hacia las mismas (Cervantes, *Obras completas* 306).¹

Además, la protagonista de *La pícaro Justina*, impresa a finales de 1604 y publicada a principios de 1605, se refiere a don Quijote como un personaje literario ya sobradamente conocido, al que compara con los protagonistas de otras obras famosas, como el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* o la *Celestina*, dando por supuesto que sus lectores también lo conocerían: "Soy la rein- de Picardí-, / Más que la Rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti-... (Úbeda 523). Y en el prólogo de la obra titulada *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, missa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad*, escrita en 1637 por el morisco Ibrahim Taibilí, que nació en Toledo en el último tercio del siglo XVI, y vivió en España con el nombre de Juan Pérez hasta la expulsión de los moriscos en 1609, se recuerda una escena que se produjo durante la feria de agosto de 1604 en una librería de Alcalá, en la cual un estudiante se burló de un amigo de Juan Pérez que había alabado los libros de caballerías, exclamando "¡Ya nos remaneçe otro Don Quijote!" (*apud* Oliver 112), lo que indica que los presentes en la librería conocían la existencia de don Quijote.

El testimonio que ratifica la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* viene servido por el propio Lope de Vega, el cual dedicó casi todo el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604, a defenderse de los ataques que alguien, cuyo nombre no especifica, había dirigido contra su *Arte nuevo* y sus comedias. Y dichos ataques, como se ha intentado mostrar detalladamente en otros trabajos (Martín, "El manuscrito" 278-296; «*Guzmanes*» y «*Quijotes*» 26-30), no son otros que los realizados por Cervantes a través de la conversación entre el cura y el canónigo toledano que se desarrolla en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, ya que Lope de Vega da una clara respuesta a las críticas y a los mismos términos empleados por Cervantes. Pues bien, al comienzo de su prólogo, Lope de Vega da a entender que los ataques en cuestión se han producido en una obra manuscrita: "Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran? (Vega, *El peregrino* 55-56). Cervantes no había publicado nada desde 1585,

¹ En adelante se citan todas las obras de Cervantes por la edición de sus *Obras completas* de Florencio Sevilla (1999), indicando entre paréntesis el número de página.

en que vio la luz su novela pastoril *La Galatea*, pero sin duda había “murmurado” contra el *Arte nuevo* y las comedias lopescas en la obra de mano o manuscrito a la que se refiere el Fénix, es decir, en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*.

Pero conviene centrar la atención en otra de las afirmaciones que realiza Lope en el mismo prólogo de *El peregrino en su patria*, cuando arremete contra su detractor: “Pues ¿qué dirá quien [...] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?” (Vega, *El peregrino* 64). En esta expresión, Lope no solo da a entender que su contrario le ha criticado (“murmura”), sino también que le ha imitado (“en acabando de imitar”). Por lo tanto, si Lope se estuviera refiriendo a Cervantes, este no solo le habría criticado en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, sino que también le habría imitado. Y eso nos obliga a preguntarnos en qué pudo consistir la imitación cervantina.

Antes de escribir el prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope de Vega había publicado *La Dragontea* (1598), obra épica sobre las aventuras de sir Frances Drake; *La Arcadia* (1598), una novela pastoril; el *Isidro* (1599), poema hagiográfico sobre el patrono de Madrid; *Las Fiestas de Denia* (1599), poema encomiástico sobre las fiestas que el Duque de Lerma ofreció en Denia a Felipe III, y *La hermosura de Angélica* (1602), que constituía una continuación del *Orlando furioso* de Ariosto. En el prólogo de esta última obra, Lope había incluido una cita de unos versos del *Orlando furioso* (“...e del'India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro”), y animaba a otro autor a proseguir su obra: “...dejando casi otros tantos [cantos] a otro mejor ingenio que los prosiga” (*La hermosura* 614). Y Cervantes terminaría la primera parte del *Quijote* incluyendo el mismo verso de Ariosto (“*Forsi altro canterà con miglior plectio*” [318]). Pero se podría pensar que Lope, al afirmar que Cervantes le había imitado, no solo se refiriera a ese final de la obra cervantina, sino a algo de mayor importancia. Y, de entre los libros mencionados de Lope, *La Arcadia* pudo haber tenido una relevancia especial para Cervantes, ya que se trataba de una novela pastoril, y el alcalaíno había comenzado su carrera literaria publicando en 1585 *La Galatea*, perteneciente al mismo género.

En efecto, tras ser liberado del cautiverio y regresar a España, Cervantes probó suerte con la literatura, y lo hizo de dos maneras: a través de la escritura de comedias para su representación, y mediante la publicación de su novela pastoril *La Galatea*, en busca de una fortuna similar a la que había tenido la *Diana* de Jorge de Montemayor. Pero en ninguna de esas facetas obtuvo el éxito apetecido, lo que le llevó a abandonar la literatura en busca de otras formas de supervivencia (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* VI-VII). Y, cuando trató de volver al mundo literario, se encontró con que Lope de Vega había acaparado la escena, a la vez que había obtenido un éxito notorio con la publicación de sus obras no teatrales.

En un principio, Cervantes mantenía buenas relaciones con Lope de Vega, que era unos quince años más joven que él, pero, en torno a 1600, surgieron las desavenencias (Montero, “Una amistad”; Pérez, “Lope, Medinilla”). En el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (124), publicada en 1585, Cervantes elogió al Fénix, y este le

correspondió incluyéndolo entre la lista de autores mencionados en el libro IV de *La Arcadia*, que se publicó en 1598 (Vega, *La Arcadia* 425)². Cervantes escribió después un soneto elogioso para los preliminares de *La Dragontea* de Lope de Vega (*La hermosa* 9), destinado a la primera edición de 1598 (Rey, “Cervantes, Lope” 7), pero que no se incluyó hasta la segunda edición de la obra, que salió, junto a las *Rimas* y *La hermosa de Angélica*, en 1602. Hacia 1600, Lope debió de escribir su comedia *La viuda valenciana* (Rey, “Cervantes, Lope” 7; Vega, *La viuda* 26), en la que incluyó un elogio de *La Galatea*: “Aqueste es la *Galatea*, / que si buen libro desea / no tiene más que pedir. // Fue su autor Miguel Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano...”. Pero en la “Cuestión sobre el honor debido a la poesía”, texto incluido en *La hermosa de Angélica*, Lope introdujo una lista de autores literarios similar a la de *La Arcadia*, en la que ya no figuraba Cervantes (Rey, “Estudio del *Entremés*” 7). Así pues, en 1602 existe ya un claro indicio del enfrentamiento entre ambos autores. Y, hacia 1604, apareció un soneto en el que se atacaban las obras de Lope de Vega, el cual comenzaba así: “Hermano Lope, bórrame el soné- / de versos de Ariosto y Garcilá-, / y la Biblia no tomes en la má-, / pues nunca de la Biblia dices lé-...”. Dicho soneto ha sido atribuido a Cervantes, Góngora y Julián de Armendáriz (Marín 32-34). Lope debió de creer que era de Cervantes, por lo que él mismo, o alguno de sus allegados, escribió en respuesta un soneto en el que se criticaba a Cervantes y a don Quijote, el cual comienza así: “Pues nunca de la Biblia digo le-, / no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-, / sólo digo que es Lope Apolo, y tú / frisón de su carroza y puerco en pie...” (Riquer *Cervantes, Passamonte* 125-137; Montero “Epistolario”, “Una amistad” 323-324; Percas 63-115; Pérez, “Una hipótesis” 22-26; Martín, “El manuscrito” 59-261). Cervantes se refirió a este soneto en la “Adjunta” al *Viaje del Parnaso*: “Estando yo en Valladolid, llevaron una carta a mi casa para mí [...] y venía en ella un soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*” (1218-1219). Cervantes vivió en Valladolid desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605 (Canavaggio, *Cervantes* 253-293; Blasco, *Miguel de Cervantes* 139-151), por lo que, en esa época, la enemistad entre Cervantes y Lope ya era manifiesta.

En el surgimiento de esa enemistad sin duda influyó notablemente el hecho de que Cervantes no pudiera vender sus comedias, ya que los *autores* o directores teatrales preferían representar las escritas al estilo del Fénix. Cervantes explicaría en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), obra en la que dio a la imprenta las obras dramáticas que los directores teatrales no quisieron comprarle, que en un principio había conseguido cierto éxito con sus comedias:

que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...]; compuse en

² En adelante se cita *La Arcadia* por la edición de Edwin S. Morby (1975), indicando entre paréntesis el número de página.

este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza. (877-878)

Aunque el número de comedias indicado por Cervantes se ha juzgado exagerado, esta etapa de creación teatral habría tenido lugar, según Florencio Sevilla y Antonio Rey, entre 1580 y 1587, antes del advenimiento de Lope de Vega (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* III-XI; vid. además Canavaggio, *Cervantes* 1-32). A partir de 1587, Cervantes habría dejado la literatura, buscando otras formas de ganarse la vida. Y, cuando quiso volver a escribir, se encontró con que la irrupción teatral del Fénix, que había impuesto un nuevo tipo de comedia acomodada a los gustos del público, le impedía vender las suyas, como reconocería en el mismo prólogo a sus *Ocho comedias*...:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero ... no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía. (878)

Años antes, al componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, Cervantes ya había dado a entender que, si no conseguía vender sus comedias a los directores teatrales, era debido a que las de Lope habían acaparado el gusto de los espectadores. A través de las palabras del cura, Cervantes lamentaba el carácter comercial que habían adquirido dichas comedias: “...pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez” (306). La expresión “dicen verdad” constituye un claro reflejo de las dificultades con las que ya entonces Cervantes debió de encontrarse a la hora de vender sus comedias, lo que ratificaría años después en el prólogo de las *Ocho comedias*... El hecho de que ya no pudiera ver representadas sus obras teatrales sin duda supuso una gran frustración para Cervantes, y de ahí que, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, arremetiera duramente contra Lope de Vega, a quien consideraba el culpable de haber impuesto un nuevo tipo de gusto teatral que condenaba la producción teatral cervantina al ostracismo.

Pero Cervantes no solo hubo de lamentar la supremacía teatral de Lope de Vega, sino que pudo comprobar que éste alcanzó con su novela pastoril un éxito que él no había obtenido con *La Galatea*. En efecto, mientras que *La Arcadia* gozó del favor de los lectores, siendo uno de los libros mejor acogidos del Fénix, y, después de la *Diana* de Montemayor, la novela pastoril española de mayor circulación (Morby 14), *La Galatea*

no había alcanzado un éxito equiparable (López y López 98; Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* VI-VII). De hecho, Cervantes supeditaba la publicación de la segunda parte de su novela pastoril al acogimiento favorable de los lectores, como indicaba al final de la misma:

El fin deste amoroso cuento y historia ... en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere rescibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. (141)

Quizás el hecho de que esta primera parte no fuera recibida como él esperaba fuera otro de los factores que influyeran en que Cervantes no publicara nunca la segunda parte de *La Galatea* (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* XLIII-XLIV), a pesar de anunciarla repetidamente (el cura se refiere a ella en el escrutinio de la biblioteca de la primera parte del *Quijote*, y el propio Cervantes la prometió en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ocho comedias...*, en el prólogo al lector de la segunda parte del *Quijote* y en la dedicatoria al conde de Lemos, escrita al borde de la muerte, del *Persiles*).

Así pues, en la época en la que se disponía a escribir la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo se encontró con que Lope le cerraba las puertas del teatro, sino que pudo comprobar cómo este alcanzaba un éxito con su novela pastoril que él no había logrado con la suya. No es extraño, en consecuencia, que experimentara un notable resquemor hacia el Fénix, y que arremetiera contra él en distintas partes de su obra.

De hecho, se ha pensado que la propia trama argumental de la primera parte del *Quijote* supone un ataque contra Lope. A juicio de Florencio Sevilla y Antonio Rey (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* XXI-XXIV; Rey, “Cervantes, Lope” 473 y ss.), es muy probable que el *Quijote* se iniciara como una novela corta, similar a las que figuran en el volumen de las *Novelas ejemplares*, la cual ocuparía la primera salida de don Quijote, narrada en los primeros capítulos de la versión que se conserva. Y esa hipotética novela corta estaría basada en el *Entremés de los Romances*, cuyo protagonista, Bartolo, sufre una locura parecida a la de don Quijote, pero ocasionada por la lectura obsesiva de romances. En 1930, Juan Millé y Giménez sostuvo que el *Entremés de los Romances* constituía una crítica a Lope de Vega. En palabras de Antonio Rey Hazas, Bartolo, el protagonista de dicho entremés,

loco por los romances, se cree un héroe del Romancero, y, recién casado, abandona a su mujer y se empeña a ir a luchar contra el Draque, contra Inglaterra, al igual que Lope, “loco” por los romances [...], asimismo recién casado (con Isabel de Urbina), abandona a su mujer y se embarca contra Inglaterra en la Armada Invencible. (Rey, “Cervantes, Lope” 477)

Y el comienzo de la primera parte del *Quijote* guarda una estrecha relación con dicho entremés (Rey, “Estudio del *Entremés*” 13-17). Por ello, la propia trama argumental de la novela cervantina estaría basada en una obra que constituía una burla del Fénix. Como explica Antonio Rey Hazas (“Estudio del *Entremés*” 11), el *Entremés de los Romances* se estructura en buena medida en torno a tres romances de Góngora, que, por aquella época, estaba enfrentado con Lope de Vega, y Cervantes debió de aprovechar a su favor esa rivalidad, tomando partido por los adversarios del Fénix.

Ya José López Navío había manifestado su creencia de que el *Quijote* constituía una burla de Lope de Vega:

Esta es mi tesis general: Cervantes satiriza a Lope a lo largo de todo el *Quijote* [...]. Cervantes ironiza contra Lope en el comienzo del *Quijote*, siguen las sátiras en el prólogo y en la primera parte, para continuar luego en la segunda. Y Cervantes no se burla del Romancero, sino de un personaje real, Lope de Vega, enamorado del Romancero; no ironiza contra los romances, [...] sino que [...] critica esa manía exaltada de Lope por el Romancero. (*Apud* Rey, “Estudio del *Entremés*” 11-12)

Esta hipótesis le resulta aceptable a Antonio Rey Hazas, quien considera posible que Lope de Vega esté satirizado a través de “la estrafalaria figura de don Quijote y sus ínfulas nobiliarias, que le hacen creerse descendiente de Gutierre Quijada, señor de Villagarcía (I, 49), semejantes a las del Fénix con respecto a Bernardo del Carpio y su famoso y falso escudo” (Rey, “Estudio del *Entremés*” 12). Y, de igual manera que Lope de Vega se autorretrataba por medio de nobles personajes moriscos en sus romances de tinte autobiográfico, y que había idealizado en ellos la figura de Elena Osorio (Pedraza, *Lope de Vega* 23-24), don Quijote cree ser lo que no es, e idealiza a la rústica Aldonza Lorenzo convirtiéndola en Dulcinea (Rey, “Estudio del *Entremés*” 52-54). De hecho, tanto las múltiples personalidades que adoptaba Lope en sus romances, como los ataques de celos que experimentó cuando fue abandonado por Elena Osorio, reflejados en sus obras literarias, hicieron que entre sus detractores fuera considerado como un “loco”. La madre de Elena, Inés Osorio, se opuso firmemente a los amores de su hija con Lope, y la presionó para que aceptara las pretensiones del rico Francisco Perrenot Grandvela y dejara al Fénix, lo que, como apunta Antonio Rey Hazas,

volvió loco de verdad a Lope de Vega, como Cervantes sabía muy bien, pues era por entonces amigo suyo e incluso había declarado en agosto de 1585 en un reconocimiento de deuda a favor de Inés Osorio, sin duda para hacer un favor a su joven y apasionado amigo, que pretendía así ganarse la amistad de su suegra ... Cervantes ... sabía muy bien que Lope estaba loco de amor, era testigo directo de que estaba loco de celos Loco ... porque mostraba impetuoso su brío de galán y su insolente

e insultante palabra poética, que acusaba a su amada de ramera, a su suegra de alcahueta y de cornudo a su suegro, entre otras lindezas semejantes que le llevaron al célebre proceso por libelos. En definitiva, Lope loco también por su pasión amorosa, loco por *Filis*, por un amor torrencial que a menudo contó a través de sus diversos heterónimos moriscos. (“Estudio del *Entremés*”55)

El hecho de que Lope se identificara en sus romances con tantos y diferentes héroes moriscos, llegando a confundir su propia vida con su literatura, originó que fuera tildado de loco por alguno de sus contemporáneos, como se muestra en el romance 349 del *Romancero General* de 1600 que trae a colación Antonio Rey Hazas (“Estudio del *Entremés*” 56-57), dirigido al propio Belardo (seudónimo de Lope de Vega):

Oídme, señor Belardo,
oíd y escuchad un poco [...].
Una vez sois moro Adulce,
que está en la prisión quejoso,
porque le dejó Celinda,
y es que os dio *Filis* del codo.
Otras veces os mostráis
Bravonel o Maniloro,
y otras veces sois Azarque
o Muza, valiente moro.
Otras veces Reduán [...].
Os pido que os contentéis
con tener un nombre solo,
[...] no deis causa que se diga,
Belardo, que estáis ya loco. (Durán 130)

Lope fue tenido por sus detractores como un hombre “loco por los romances moriscos, loco por celos, loco, en fin, porque llegó a identificarse con sus idealizados y caballerescos héroes moriscos” (Rey, “Estudio del *Entremés*” 57), lo que habría originado la burla del mismo a través del enloquecido Bartolo del *Entremés de los romances* y del mismo don Quijote.

De hecho, Lope de Vega no solo dejó claros retazos autobiográficos en sus romances, sino también en su novela pastoril, *La Arcadia*, en la que aparecen personajes literarios que experimentan ataques de locura causados por los celos. Y, como enseguida veremos, Cervantes incluyó dos episodios en la primera parte del *Quijote* que remiten claramente a esos ataques de locura de *La Arcadia*.

Que Cervantes tuvo muy en cuenta la exitosa novela pastoril de Lope de Vega se desprende de los preliminares de la primera parte del *Quijote*, compuestos en el

momento en el que la obra iba a ser publicada, los cuales constituyen, como se ha explicado detalladamente (Martín, “El manuscrito” 45-54), un ataque contra las obras que el Fénix había publicado hasta el momento y una burla de la erudición desplegada en las mismas. Y, a pesar de haber sido incluido en la lista de autores destacados que figuraba en *La Arcadia*, varias de las chanzas de Cervantes van dirigidas contra esa obra. Así, Cervantes lamenta ante el “amigo” que aparece en el prólogo de la primera parte del *Quijote* que su obra sea “pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro”, y se burla de quienes incluyen listados de nombres “por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis” (148). Y al final de *La Arcadia* figuraba uno de esos listados alfabéticos de autores, titulado “Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro” (Vega, *Arcadia. Obras completas* 355-392), que terminaba, precisamente, con Zoilo. El “amigo” soluciona sus dudas a Cervantes, aconsejándole lo siguiente a propósito de las “anotaciones al fin del libro”:

para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc.* (149)

Y en la “Exposición de los nombres...” de *La Arcadia*, Lope había incluido la siguiente entrada del río Tajo: “TAJO, río de Lusitania. Nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos fama de llevar [...] arenas de oro. [...] entra en el mar por la insigne Lisboa...” (Vega, *Arcadia. Obras completas* 387). La burla tendría un significado añadido, ya que Lope de Vega, como recuerda Rey (“Estudio del *Entremés*” 491), era “célebre defensor del Tajo y se identificaba muy directamente con él y con Toledo”.

Además de estas chanzas en los preliminares de la primera parte del *Quijote*, se ha señalado otra alusión burlesca a *La Arcadia* realizada por Cervantes en el cuerpo de su novela: en el capítulo 18, don Quijote toma unos rebaños por ejércitos, y la pintura que realiza de los supuestos combatientes constituye una parodia, como apuntara Menéndez Pelayo, de la descripción de la galería de retratos de la cueva de Dardanio, inserta en el libro tercero de *La Arcadia* (Osuna 14). Y existe, en efecto, una clara relación entre ambos episodios, ya que en ellos un personaje indica a otro quiénes son las personalidades que contemplan (aunque en el caso de don Quijote sean imaginadas), resaltada por las propias expresiones cervantinas. Lope había escrito lo siguiente: “*Aquel que ves allí... [...]. Estos de esta parte... [...]*” (225). Y Cervantes emplea términos parecidos en su parodia, para que la alusión no pasara inadvertida: “*Aquel caballero que allí ves [...]. Pero vuelve los ojos a estotra parte [...]*” (193-194).

Estas alusiones burlescas a *La Arcadia* denotan la repulsa de Cervantes hacia la misma y, seguramente, el malestar que le causó el éxito obtenido por la novela de Lope, tal vez basado en su peculiar técnica compositiva, muy diferente a la de otras novelas pastoriles y a la de *La Galatea*. En efecto, se ha pensado que el propósito de *La Arcadia* era mostrar, fundamentalmente, el virtuosismo lírico de Lope de Vega, y que la trama argumental constituye una simple excusa para incluir los poemas, cuya calidad ha sido siempre alabada y destacada por la crítica (Osuna 27). Mientras que en la obra de Cervantes las composiciones poéticas se mezclan con las variadas historias que les ocurren a los distintos personajes, configurando una compleja trama argumental, la obra de Lope presenta un argumento mucho más sencillo (Morby 24), que podría resumirse así: Belisarda y Anfriso se aman apasionadamente, pero el segundo es testigo de un supuesto favor de Belisarda a Olimpio, lo que le produce unos intensos e injustificados celos que le llevan a la locura, y, como venganza, decide cortejar a Anarda. Belisarda, para mostrar que no amaba a Olimpio, decide casarse con Salicio, el pretendiente que su padre quería para ella. Finalmente, cuando ya no hay remedio a su situación, los amantes acaban descubriendo el malentendido, y Anfriso, desengañado del amor, decide olvidar a Belisarda refugiándose en el estudio, la poesía y la ciencia.

En torno a este sencillo argumento se estructura toda la obra, y las numerosas historias de amor propias de *La Galatea* o de otras novelas pastoriles son sustituidas por episodios de carácter erudito (como las conversaciones pastoriles sobre la risa y el llanto, la belleza y el amor, la poesía y la ciencia, la quiromancia y la astrología, o las visitas de los pastores al Templo de Palas, a la galería de Dardanio, a la cueva y los palacios de Polinesta o al Templo del Desengaño), destinados a instruir a los lectores y a mostrar los conocimientos del propio Lope –los cuales fueron tomados en gran parte de las “enciclopedias” o diccionarios que circulaban en la época, como la *Officina* de Ravisio Textor, el *Compendium naturalis philosophiae aristotelico* de Frans Titelmans, *Il sapere util'e delettevole* de Constantino Castriota, o el *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus, o Charles Estienne (Osuna 191-216; Morby 23-33; Conde y García)–. Se ha pensado, incluso, que esa mezcla de poesía lírica y de interpolaciones de carácter erudito habría estado en la base del éxito que alcanzó la novela (Morby 19). De cualquier modo, si en algo difiere *La Arcadia* de *La Galatea* es en el desinterés que muestra Lope por la inclusión de “novelas” o “cuentos” secundarios, que constituían el principal atractivo de la obra cervantina. Como indica Rafael Osuna (151), en *La Arcadia* se refleja más el Lope poeta y erudito que el novelista, y el mismo Fénix no debía de tener pensado, en un principio, dedicarse a la narración, como él mismo expresaría en *Las fortunas de Diana*: “nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento”. Y en el prólogo de las *Rimas* (1602), dirigido a D. Juan de Arguijo, que constituye una defensa frente a las críticas vertidas contra *La Arcadia*, el Fénix justificaría tanto la erudición de su novela pastoril como la ausencia de narraciones secundarias:

[*La Arcadia*] No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir del amor y del ocio [...]; pues si acaso las cosas son oscuras, los que no han estudiado maldicen del libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas, cosa indigna de hombres de letras...; que, cuando no es para enseñar, no se ha de escribir. (Vega, *Rimas* 137)

Si los poemas de *La Arcadia* fueron celebrados, como lo eran los romances y las comedias de Lope, Cervantes tendría que escuchar las críticas hacia su obra en verso, reflejada en el comentario que él mismo incluiría en el prólogo a sus *Ocho comedias*...: “En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo” (878). Tal vez el reconocimiento de la supremacía versificadora de Lope llevara a Cervantes a buscar el éxito mediante obras escritas fundamentalmente en prosa, aunque no dejaría de emplear el verso (como en el *Viaje del Parnaso*, en sus comedias y en algunos entremeses).

En cualquier caso, es obvio que Lope no mostró en *La Arcadia* una técnica narrativa similar a la que Cervantes había desplegado en *La Galatea*. En 1972, Rafael Osuna analizó la influencia que habían tenido en *La Arcadia* algunas de las novelas pastoriles o las églogas escritas con anterioridad (la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, las *Églogas* de Garcilaso de la Vega, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo y *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo), y llegó a la conclusión de que todas esas obras tuvieron un mayor o menor grado de influencia en la novela pastoril de Lope, con la excepción de *La Galatea* de Cervantes, la cual, a su modo de ver, “no influye en absoluto en *La Arcadia*”, lo que le llevaba a afirmar lo siguiente: “El que Lope no conociera *La Galatea* no deja de presentar algunos visos de probabilidad, ni tampoco el que fuera deliberado el no dejarse influir por ella” (Osuna 229-230). Asimismo, Osuna recuerda que en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, Cervantes menciona,

para bien o para mal, los libros pastoriles de Montemayor, Alonso Pérez, Gil Polo, Lofrasso, Gálvez de Montalvo, López de Enciso, González de Bovadilla, Bernardo de la Vega y su propia *Galatea*, pero no menciona el de Lope. Podría sugerirse que ambos escritores despreciaron olímpicamente sus respectivas pastorales. (Osuna 230)

En 1999, en su edición de *La Galatea*, Francisco López Estrada y María Teresa López (99) sostienen que Lope había leído *La Galatea*, ya que, como hemos comentado, la elogió en *La viuda valenciana*, y volvió a mencionarla en *La dama boba*, e incluso el Fénix incluyó a Cervantes entre la lista de escritores destacados de la época que figura en el libro V de *La Arcadia*, categoría que le correspondería, en buena parte, por ser el autor

hasta el momento de una única obra impresa, como *La Galatea*. Y, a pesar de la opinión de Rafael Osuna, hay ciertos rasgos en *La Arcadia* que pudieran denotar una influencia de *La Galatea*. Así, algunos nombres de los pastores cervantinos, como Leonida, Belisa o Tirsi, son muy parecidos a los que Lope puso a sus pastores Leonisa, Belisarda y Tirsi; en el libro primero de *La Galatea*, se cuenta que Lidia regaló una “cinta encarnada” a Eugenio, y que este se la dio a Leocadia, lo que provoca los celos desesperados de Lidia (27), y, en *La Arcadia*, Belisarda entrega una “cinta negra” a Olimpio, lo que desata el ataque de celos de Anfriso (321); en ambas obras, los padres de las protagonistas (Galatea y Belisarda) quieren casar a sus hijas con pastores adinerados que no son del agrado de las mismas; Cervantes emplea dos formas métricas, la estancia y la redondilla con rima abba (esta solo había aparecido dos veces antes en la *Diana*), que son usadas por Lope (Morby 29); en el principio de *La Galatea*, de forma inusual en el género, que era refractario a la violencia, se introduce una escena en la que un pastor apuñala a otro, dándole muerte (18), y, en el libro primero de *La Arcadia*, Leriano dice que estuvo a punto de matar a Anfriso por celos (84); Cervantes hace frecuentemente que sus personajes (Lisandro, Teolinda, Silerio...) cuenten su vida a otros pastores por medio de discursos retóricos, que comienzan con un *exordium* y prosiguen con la *narratio* (20 y ss.; 27 y ss.; 43 y ss.), y, en el libro tercero de *La Arcadia*, Anfriso cuenta su vida a Dardanio valiéndose también de la estructura de los discursos retóricos (222-224); Cervantes indica en su prólogo que apenas ha salido “de los límites de la juventud” (12), y Lope incluye al final de su obra un poema, elaborado anteriormente, en el que se refiere a su juventud recién perdida (449-451). E incluso los versos que Cervantes dedica a Lope en *La Galatea* (“Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y en edad temprana...” [124]), podrían haber influido en esa composición que Lope dedica a su juventud, la cual comienza con los versos “La verde primavera / de mis floridos años...” (449).

No se trata, por lo tanto, de que ambos autores ignoraran sus respectivas novelas pastoriles, sino de que Lope desdeñó la técnica narrativa de Cervantes (o no fue capaz de emplearla), pese a lo cual obtuvo mayor éxito que él. Y Cervantes, lejos de ignorar *La Arcadia*, dirigió sus pullas contra la misma, como hemos visto, en distintas partes de la primera parte del *Quijote*, aunque sin mencionarla nunca expresamente.

Pero hay otros episodios de la primera parte del *Quijote* que constituyen una imitación meliorativa o satírica de dos pasajes de *La Arcadia* que guardan una estrecha relación entre sí, en los cuales se muestran los ataques de locura provocada por los celos que experimentan Celio y Anfriso.

En el libro primero de *La Arcadia*, se cuenta la locura de Celio, causada por los celos. En él se narra que el pastor Celio va dando voces por el campo, y Olimpio dice lo siguiente: “No os alborotéis [...], que el autor de aqueste escándalo es aquel loco de Celio, que como todos sabéis ha días que lo está por el casamiento de la pastora Jacinta con Ricardo” (107). Celio es tachado de “furioso”, pero al mismo tiempo pasa por periodos en que se muestra “sosegado” y escucha a los demás pastores (109), hasta que

de pronto los interrumpe abruptamente: “Dejad esas fábulas [...], que quiero hablar en mis verdades a solas; y porque ninguno quiero que me escuche, desviaos de mí casi un tiro de piedra”. Otro, pastor, Danteo, le dice que le “faltan todas las condiciones para que el ánimo racional discurra” en su cerebro, y Celio, alejado de los demás pastores, “con abiertos ojos y erizado cabello”, dirige sus quejas a los elementos de la naturaleza:

Hermosos árboles, viento que entre sus hojas murmuras; [...] ¿Ha puesto jamás pastoril mano tan enamoradas enigmas por vuestras tiernas cortezas o ha llevado jamás el viento más encendidos suspiros que estos míos? [...] Fuentes puras, arroyos sonoros, río pequeño y apacible, [...] ¿ha enturbiado jamás vuestras sesgas aguas llanto más amargo o ponzoña de áspide más venenoso? [...] Todos parece que con triste murmullo respondéis [...] que otro más afligido no ha puesto en vuestra soledad las cansadas plantas. Pues árboles, viento, frescura, fuente, río, si por ventura aquella ingrata aquí pusiere las suyas [...], representadme a su fantasía estos erizados cabellos, con este flaco y amarillo rostro, con este encendido deseo, con este enfermo pecho y alma dolorosa. Vea lo que ya puedo tardar en acabar la vida. (118-119)

El narrador afirma entonces lo siguiente: “En acabando de decir esto el afligido mozo, cayó tendido en el suelo como muerto, y de este parasismo se le cubrieron los ojos de un fácil sueño” (118-119). Después, los pastores presentes ruegan a otro pastor, llamado Celso, que cuente la historia de Celio (si este nombre sugiere la palabra *celos*, el de Celso constituye un anagrama de la misma). Celso canta entonces un romance que le hurtó del zurrón a Celio (119-129), en el cual este narra cómo desde muy niño conoció a la que sería la causante de sus males: “Porque apenas tuve siete [años] / cuando de una sierra en brazos / trajo una tigre un pastor, / con rostro y vestido humano. / [...] Era, aunque tigre, mujer / de mi sangre y de mis años” (121). Describe luego todos los encantos de Jacinta, y cómo Cupido le incitó a dirigirse a ella, encontrando una buena acogida por su parte: “Hallé acogida en sus ojos / con dulcísimos regalos, / [...] en todo el valle decían: / «Para en uno son entrambos”. Después le acosan los celos (“Aquí me perdí del todo / [...] Allegáronseme los celos”), y, especialmente, de su amigo Ricardo (“para mi mal tuve un amigo, / dijera mejor contrario”), el cual pretendió a Jacinta: “Este puso el pensamiento / donde mis ojos cegaron, / y donde hallaron los suyos / el premio de mis trabajos”. Ricardo acaba casándose con Jacinta, y Celio asiste a la boda: “Al fin por grado o por fuerza / amanecieron casados, / y yo más muerto que vivo / sobre su puerta llorando. / [...] Presente me hallé en sus bodas / [...] celoso y desesperado”. Celio narra así la locura que le producen los celos: “Cuando me vi quedar solo, / para quejarme despacio / en el confuso silencio / de mi alma, noche y campo / comencé furioso y loco / con los árboles hablando”. Y lamenta la ingratitud de Jacinta, la cual le había prometido no olvidarle nunca. Desea después Celio a Jacinta todo tipo de

desgracias (“Plega a Dios, ingrata bella, / que goces el desposado / para no tener una hora / de paz, sosiego y descanso. [...] También tú vivas celosa, / flaca y llena de cuidado, / [...] Tus hijos te traigan muertos / de un león o tigre hircano...”), y quema sus retratos y cartas, aunque sospecha que el mal causado no lo curará el tiempo ni el desengaño: “Porque me dicen pastores / con experiencia de agravios / que será la muerte sola / el médico de mis daños”.

Como afirman Edwin E. Morby (Vega, *La Arcadia* 121, nota 149) y Rafael Osuna (230), el poema es claramente autobiográfico, y refleja la historia amorosa frustrada que Lope de Vega mantuvo con Elena Osorio (Pedraza 23-25), de manera que Celio constituiría una representación literaria del propio Fénix, Jacinta de Elena Osorio y Ricardo de Francisco Perrenot Grandvela, el hombre por el que Elena abandonó a Lope.

Cuando Celso acaba de cantar el romance de Celio, este, “ya furioso, suelto de los lazos del sueño, comenzaba a dar voces”, y el resto de pastores presentes, entre los que se encuentra uno denominado Cardenio, apodado “el Rústico”, al que se pinta a lo largo de la obra como un pastor fuerte y gracioso que alegra a los demás con sus donaires (270), tratan de calmarlo:

sosegóse un poco, de suerte que por buenas palabras le sacaron del bosque. Pero como en viendo el campo desocupado y raso quisiese volver a su primera furia, asíóle Danteo los brazos, y mandó Tirsi que le llevasen asido; pero como él se echase en el suelo y diese mayores voces, determinaron que [Cardenio] el Rústico, por ser hombre robusto, le llevase a cuestras; pero apenas con su acostumbrado donaire le asió los brazos, cuando mordiéndole rabiosamente el pescuezo, cayeron los dos en tierra; y en cuya lucha de ninguna manera llevó la mejor parte, porque caer en manos de un loco a las de un león hace poca diferencia. (129)

Este episodio del loco Celio constituye un anticipo del que protagonizaría luego Anfriso, el protagonista de *La Arcadia*, en el libro cuarto de la obra. Tras creer equivocadamente que su amada Belisarda prefiere a Olimpio, Anfriso se presenta “desatinado de averiguados celos” (335), que provocan su desvarío: “Comenzó el pastor a decir tales palabras y hacer tales desesperaciones y efetos, que, a no se hallar Frondoso a resistille, sin duda se arrojara de la primera peña, o en el caudaloso Erimanto templara con el curso de la vida el mortal fuego”. Y, cuando Frondoso lo deja libre, Anfriso se precipita, “dando saltos, a seguir la espesura del monte” (336), mientras pronuncia el poema titulado “Anfriso desesperado” (336-342), en el que dirige sus quejas amorosas a los variados árboles del lugar (“...fresnos, robles, murtas / sauces, espinos, enebros / almendros, lentiscos, hayas / álamos blancos y negros...”), en los que graba sus penas amorosas (“en cuya corteza / escribí tantos requiebros...”), y a las numerosas matas y flores: “Retamas, narcisos, rosas / jazmines, mosquetas, trébol, / maravillas, azucenas, /

claveles y flor de celos...”. Asimismo, muestra su deseo de enturbiar las aguas con su llanto: “Ya fuentes, quiero enturbiaros, / porque no sirváis de espejo / a la que fue de estos prados / luz, basilisco y veneno”. Finalmente, compara su propia locura con la de Celio (“que yo con celos y envidia / que de las tórtolas tengo, / como Celio por Jacinta / pierdo la vida y el seso”), lo que establece un indudable nexo entre los dos personajes, que nos advierte sobre el propio carácter autobiográfico de Anfriso.

Y la narración continúa así:

Aquí llegaba la furia del pastor pobre cuando Frondoso, que ya de las vecinas cabañas había traído a Galafrón y [Cardenio] el Rústico, [...] quiso detener la furia de sus brazos, con que como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles, habiéndose ensayado primero en los vestidos propios. «¿Qué es esto, Galafrón le dijo, pastor desesperado? ¿Qué mudanza, qué desdicha, qué caída de aquel tu idolatrado cielo te ha traído a estado tan miserable?» «Amor, respondió Anfriso, amor, pastores; amor mal pagado y desconocido, cuyo veneno me hubiera sin duda muerto si los celos que hoy me han dado no lo hubieran impedido». (342)

Poco después, se añade que Anfriso “proseguía furiosamente”, por lo que Galafrón “con la honda le ató las manos”, y entre él y Cardenio el Rústico tratan de domeñarlo: “Porfiando, pues, los unos y los otros, dieron con él en el suelo [...]. Sosegóse un poco [...] y, viéndole ya en su acuerdo le pusieron en su libertad y acompañaron hasta el aldea” (346).

Así pues, Cardenio el Rústico, como ya lo hiciera con Celio, viene a sujetar al loco Anfriso, el cual es comparado con el personaje del *Orlando furioso* de Ariosto, cuando, al descubrir que su amada Angélica había tenido relaciones con Medoro, se volvió loco de celos y, furioso, corrió desnudo por Francia y España, cometiendo numerosas atrocidades (tema que Lope de Vega, como autor de *Las lágrimas de Angélica*, continuación de la historia de Ariosto, conocía bien).

Como en el caso del pasaje de Celio, el episodio de la locura de Anfriso, convertido en un nuevo y furioso Orlando, tiene claros tintes autobiográficos. Aunque Anfriso representa a don Antonio de Toledo y Beamonte, duque de Alba (Osuna 43-65), a cuyo servicio estuvo Lope de Vega en Alba de Tormes entre 1592 y 1595, mientras cumplía la pena de destierro a la que había sido condenado por sus libelos contra la familia de Elena Osorio (Pedraza 27), no es menos cierto que el Fénix, como expone Rafael Osuna (65-77), acabaría usurpando el papel de Anfriso, de manera que este presenta numerosos rasgos autobiográficos de su creador. Mediante la locura de Anfriso, Lope de Vega vuelve a reflejar su propia experiencia amorosa con Elena Osorio, la cual sería trasladada a otras de sus obras literarias, como sus comedias *Belardo furioso* o *La Arcadia* (versión dramática de la novela pastoril) y su novela *La Dorotea*

(Osuna 83-87; Pedraza 90). A los lectores de la época, acostumbrados a tener noticia, a través de los romances juveniles del Fénix, de las relaciones que mantuvo con Elena Osorio, a la que representaba bajo los nombres de Filis –si el romance era pastoril– o de Zaida o Celindaja –si se trataba de un romance morisco– (Pedraza 23-24), no les resultaría difícil reconocer al propio Lope de Vega tras la locura amorosa que experimentaba Anfriso, ni a Elena Osorio tras Belisarda, como tampoco le sería difícil al propio Cervantes. Precisamente, una de las convenciones genéricas de la novela pastoril consistía en representar a personas reales a través de las criaturas ficcionales, y el mismo Cervantes se sirvió de ese recurso en *La Galatea*, en la que se representó a sí mismo y a sus conocidos a través de sus pastores. Por ello, no es extraño que Lope de Vega reflejara sus propias experiencias en *La Arcadia* a través de Celio o Anfriso, y Cervantes debió de ser perfectamente consciente del procedimiento empleado por Lope, que él mismo había usado anteriormente.

Pues bien, los dos pasajes de Celio y Anfriso, que guardan una estrecha relación en la obra de Lope, tienen un claro paralelismo en sendos episodios de la primera parte del *Quijote*: el de la historia protagonizada por Cardenio, Luscinda y don Fernando, y el de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, los cuales aparecen entremezclados, lo que ratifica la relación que Cervantes quiso establecer entre los mismos.

Cervantes debía de creerse superior a Lope de Vega en el arte de narrar en prosa, como parece desprenderse del hecho de que, en la primera parte del *Quijote*, realizara una clara imitación meliorativa del pasaje lopesco de Celio, escrito en verso y en prosa. En efecto, la historia amorosa de Celio, Jacinta y Ricardo es remedada en la que protagonizan Cardenio, Luscinda y don Fernando en el *Quijote*. Los personajes lopescos de Celio y Cardenio “el Rústico” se funden para dar lugar al cervantino Cardenio “El Roto”, mientras que Jacinta y Ricardo encuentran su paralelismo en Luscinda y don Fernando, nombres que guardan cierta correspondencia fonética con los de las criaturas de Lope. De hecho, en *La Arcadia* figura otra pastora llamada Lucinda, en la que Cervantes pudo basarse para crear a su Luscinda.

Y esa similitud pretendida de los nombres sin duda buscaba que a Lope no le pasara inadvertida la imitación, que se refleja en una gran cantidad de detalles del capítulo 23 de la primera parte del *Quijote*: si Celio se presentaba como un pastor enloquecido por los celos que en ciertos momentos se mostraba sosegado y en otros experimentaba ataques que lo convertían en un loco furioso, agrediendo o mordiendo a los otros pastores y refugiándose después en la soledad del campo, exactamente lo mismo le ocurre al Cardenio cervantino, el cual, como un personaje de novela pastoril, se refugia en “la más áspera y escondida” parte de la sierra, y experimenta los mismos cambios de comportamiento, mostrándose en ocasiones “con mucha mansedumbre”, y siendo presa otras veces de “algún accidente de locura”, durante el cual, “con gran furia”, da “puñadas” o “bocados” a los otros pastores, antes de volverse a “emboscar en la sierra”. Si los pastores lopescos tratan de calmar a Celio o de reducirlo por la fuerza y conducirlo a la aldea, lo mismo intentan hacer con Cardenio los pastores cervantinos:

“ya por fuerza ya por grado, le hemos de llevar a la villa de Almodóvar” (213-214). Si Celso hurta un romance del zurrón de Celio, en el que este lamenta su dolor amoroso, el cual termina con los versos “que será la muerte sola / el *médico* de mis daños” (129), don Quijote extrae de la maleta perdida de Cardenio un soneto en que se queja de sus males de amor, el cual termina con los versos “que el mal de quien la causa no se sabe / milagro es acertar la *medicina*” (212). Y en ese soneto, significativamente, Cardenio denomina “Fili” a la mujer que ha causado sus males (“Si digo que sois vos, *Fili*, no acierto...”), nombre que remite de manera diáfana al de *Filis*, empleado por Lope de Vega para referirse a Elena Osorio. Celio, en su poema, deseaba todo tipo de males a Jacinta, rogando a Dios que padeciera la compañía de su esposo (“*Plega a Dios*, ingrata bella, / que goces el *desposado* / para no tener una hora / de *paz*, sosiego y descanso”), y Cardenio escribe una carta a Luscinda (que don Quijote encuentra también en la maleta) en la que pide a Dios, contrariamente a Celio, que viva en paz y no conozca los engaños de su marido (“Quédate en *paz*, causadora de mi guerra, y *haga el cielo* que los engaños de tu *esposo* estén siempre encubiertos”), en lo que supone una clara corrección cervantina. Si el otro loco de amor lopesco, Anfriso, daba “saltos” y se adentraba “en la espesura del monte”, se dice de Cardenio que va “saltando de risco en risco y de mata en mata” y que “se emboscó corriendo”. Y si Lope de Vega había relacionado expresamente a Celio con Anfriso (“que yo [decía Anfriso] con celos y envidia / [...] como Celio por Jacinta / pierdo la vida y el seso”), Cervantes establece una clara correlación entre Cardenio y don Quijote, al afirmar lo siguiente al final del capítulo 23: “El otro, a quien podemos llamar *el Roto de la Mala Figura* –como a don Quijote *el de la Triste*–...” (214).

En el capítulo 24, Cardenio pronuncia un discurso retórico ante don Quijote, Sancho y el cabrero (215-217), por medio del cual comienza a contar su vida, la cual presenta notables semejanzas con la de Celio. Este amaba a Jacinta desde los siete años, y Cardenio afirma lo siguiente: “A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años”. Cardenio es enviado a ser compañero del hijo del duque Ricardo, y así se llamaba el contendiente de Celio en la obra lopesca, lo que ratifica la intención cervantina de servirse de nombres similares o iguales a los del Fénix para hacerle ver que lo estaba imitando. Si Celio era correspondido por Jacinta, también lo es Cardenio por Luscinda, y si Celio empezaba a experimentar celos de su amigo Ricardo, Cardenio siente “un no sé qué de celos” hacia su amigo don Fernando.

Don Quijote interrumpe el discurso de Cardenio, al cual le sobreviene un nuevo ataque de locura y arremete contra don Quijote y Sancho hasta dejarlos “rendidos y molidos” (como Celio acometía contra los pastores lopescos), tras lo que vuelve “a emboscarse en la montaña” (217). Y en el capítulo 25, don Quijote expone a Sancho su intención de imitar a Amadís de Gaula “cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre” (217), diciendo lo siguiente:

¿Ya no te he dicho [...] que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don

Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (219)

Don Quijote pretende imitar a Amadís por ser, como él, caballero andante; pero si menciona a Orlando, es porque Lope de Vega lo había comparado, como hemos visto, con Anfriso, cuando este experimentaba un ataque de locura por celos (“[Anfriso] como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles...”). En consecuencia, las sandeces que hará a continuación Don Quijote no solo son un remedo burlesco del episodio de Amadís de Gaula, sino que constituyen una sátira del comportamiento desquiciado que tenía el personaje de Anfriso, detrás del cual, como hemos visto, se escondía el propio Lope de Vega. Por ello, en el episodio de la penitencia de don Quijote, Cervantes satiriza la locura de amor del Fénix.

La burla se agudiza cuando Sancho indica oportunamente que, a diferencia de Amadís u Orlando, don Quijote no tiene de qué quejarse: “vuesa merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?”. Y don Quijote responde lo siguiente:

Ahí está el punto [...] y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? [...] Loco soy, loco he de ser... (219)

Por lo tanto, don Quijote realiza las mismas locuras que Anfriso sin tener motivo para hacerlas, lo que ratifica que Cervantes solo pretende burlarse de Lope de Vega. Don Quijote manda entonces a Sancho que le lleve una carta a Dulcinea, mientras él le espera haciendo penitencia en la sierra, e insiste en comparar su locura con la de Orlando, lo que vuelve a relacionar su comportamiento con el del Anfriso lopesco: “antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís” (220).

Don Quijote elige un armonioso lugar para hacer su penitencia, y, al igual que Anfriso dirigía en su poema sus quejas a los árboles del agreste y solitario lugar en que se

hallaba, don Quijote afirma que sus “continuos y profundos suspiros” moverán las hojas de los “montaraces árboles”, a los que se dirige así: “¡Oh solitarios árboles, [...] dad indicio, con el blando movimiento de vuestras ramas, que no os desagrade mi presencia”. La sátira del pasaje de Anfriso se acrecienta por el hecho de que don Quijote no tiene realmente de quién quejarse, y ha de imaginarse que siente celos, lo que hace más absurdo su propio llanto, y, por extensión, el de Lope de Vega: “¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas...” (220). Y si Anfriso había estado a punto de arrojar “de la primera *peña*”, y mostraba su furia desgajando “los *vestidos propios*”, don Quijote también muestra su intención de golpearse con las peñas y de arrancarse la ropa: “Ahora me falta rasgar las *vestiduras*, [...] y darme calabazadas por estas *peñas*” (221).

Cuando Sancho llega a conocer que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, responde lo siguiente: “Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse” (221). Estas palabras suponen otra burla de la relación amorosa de Lope, pues Dulcinea ejerce en esta escena como el correlato de Belisarda, la amada de Anfriso, y, a su través, de Elena Osorio. Tal vez eso quiera sugerir Cervantes cuando, para contrarrestar las burlas de Sancho, hace que don Quijote ensalce la belleza de Dulcinea, comparándola, precisamente, con una mujer del mismo nombre, como la Helena de la *Iliada*: “y ni la llega *Elena*, ni la alcanza Lucrecia...” (222).

Sancho insiste en denigrar a Dulcinea, con un trasfondo satírico que remite a Elena Osorio: “Porque, ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante, tan famoso como vuestra merced, se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...?” (223). Y vuelve a relacionar a Don Quijote con Cardenio, aludiendo así a la relación equivalente que se producía entre Anfriso y Celio: “¿qué es lo que ha de comer vuestra merced en tanto que yo vuelvo? ¿Ha de salir al camino, como Cardenio, a quitárselo a los pastores?” (223). Y antes de partir, pide a don Quijote que haga alguna locura, para que pueda jurar que le ha visto hacerla, y se dice lo siguiente:

Y, desnudándose con toda priesa las calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas, la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. (223)

En el inicio del capítulo 26, don Quijote se pregunta de nuevo si ha de imitar a Amadís o a Roldán, y, tras considerar que Dulcinea no puede engañarle, como a este último, con un moro, opta por imitar al primero, que, a fin de cuentas, no sufrió de amor por celos, sino simplemente por verse desdeñado de su señora. Y afirma lo siguiente:

Y si esto es verdad, como lo es, ¿para qué quiero yo tomar trabajo agora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? Ni tengo para qué *enturbiar* el agua clara destes arroyos, los cuales me han de dar de beber cuando tenga gana. Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere. (224)

Este parlamento constituye una clara réplica al comportamiento de Anfriso en *La Arcadia*, el cual, como otro Orlando, arremetía contra sus propios vestidos, y, en el poema titulado “Anfriso desesperado”, dirigía sus quejas a los árboles y mostraba su intención de enturbiar las fuentes con su llanto (“Ya fuentes, quiero *enturbiaros*...”). La apuesta que hace don Quijote por imitar el dolor de Amadís, causado por la ausencia, y no el de Orlando, originado por los celos, supone un rechazo del comportamiento histriónico de los pastores enloquecidos de Lope (pues uno de ellos, Anfriso, era comparado con Orlando). Pero a pesar de que don Quijote dice que prefiere imitar a Amadís, sigue comportándose como lo hacía Anfriso: si este dejaba escritas sus penas en las cortezas de los árboles (“fresnos, en cuya corteza / escribí tantos requiebros...”), lo mismo hace don Quijote: “se entretenía [...] escribiendo y grabando en las cortezas de los árboles muchos versos, todos acomodados a su tristeza”. Y el poema que escribe don Quijote en las cortezas representa un claro remedo burlesco del propio poema de Anfriso. Como este dirigía sus quejas a un buen número de árboles, matas y flores, los versos de don Quijote comienzan así: “*Árboles, yerbas y plantas* / que en aqueste sitio estáis, / tan altos, verdes y *tantas*, / si de mi mal no os holgáis, / escuchad mis quejas santas...” (224). Y en el tono jocoso de este poema (“...y así, hasta henchir un pipote [‘barril’] / aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso...”) hay una clara burla del estilo lastimoso y grandilocuente del poema de Anfriso.

En el capítulo 27, Sancho, el cura y el barbero se dirigen a buscar a don Quijote. Sancho se adelanta, y, mientras le esperan, el cura y el barbero se encuentran con Cardenio, el cual prosigue su discurso, que había sido interrumpido por don Quijote. Cervantes entremezcla así los pasajes de la locura de Cardenio y de don Quijote, estableciendo entre ellos una relación similar a la que se producía en *La Arcadia* entre los episodios de Celio y Anfriso. Y la historia que cuenta Cardenio sigue presentado evidentes paralelismos con la de Celio. Cardenio explica que quiso pedir a Luscinda por esposa, y cómo se entrometió su amigo don Fernando, que procuró alejarle y aprovechar su ausencia para casarse con Luscinda, exactamente igual que le había ocurrido a Celio, que se vio traicionado por su amigo Ricardo. Celio había insinuado que la boda de Ricardo y Jacinta había sido forzosa (“Al fin por grado o por fuerza / amanecieron casados”), y contaba que él mismo había asistido impotente a la boda (“Presente me hallé en sus bodas / [...] celoso y desesperado”), tras lo cual se lamentaba de noche en la soledad de los campos: “*Cuando me vi quedar solo*, / para quejarme despacio / en el confuso silencio / de mi alma, *noche y campo* / comencé

furioso y loco / con los árboles hablando”. De forma claramente correlativa, Luscinda también es obligada por su padre a casarse con don Fernando: “él me ha pedido por esposa [escribe Luscinda a Cardenio], y mi padre, llevado de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace, ha venido en lo que quiere, con tantas veras que de aquí a dos días se ha de hacer el desposorio”. Asimismo, Cardenio asiste a la boda: “me animé lo más que pude y entré en su casa. Y [...] tuve lugar de ponerme en el hueco que hacía una ventana [...], que con las puntas y remates de dos tapices se cubría, por entre las cuales podía yo ver, sin ser visto, todo cuanto en la sala se hacía”. Tras presenciar cómo Luscinda acepta casarse con don Fernando, Cardenio, al igual que Celio, acaba celoso y furioso: “Quedé falto de consejo, [...] de manera que todo ardía de rabia y de celos” (229-230). Y como había hecho Celio, Cardenio se echa por la noche al campo a llorar su dolor en soledad, lo que describe con una expresión que remeda claramente la empleada en los versos de Celio (“*Cuando me vi quedar solo...*”): “y cuando me vi en el campo solo, y que la escuridad de la noche me encubría y su silencio convidaba a quejarme, [...] solté la voz y desaté la lengua en tantas maldiciones...”. La locura de Celio le hacía temer por su vida (“Vea lo que ya puedo tardar en *acabar la vida*”), y Cardenio experimenta, finalmente, la misma locura por celos y emplea la misma expresión que Celio para referirse al fin de su vida: “hago mil locuras, rasgándome los vestidos, dando voces por estas soledades [...], sin tener otro discurso ni intento entonces que procurar *acabar la vida...*” (229-231). Y si Celio, tras experimentar sus ataques de locura, quedaba agotado y se dormía (“En acabando de decir esto el afligido mozo, cayó tendido en el suelo como muerto, y de este parasismo se le cubrieron los ojos de un fácil sueño”), Cardenio sufre la misma fatiga tras los suyos: “y cuando en mí vuelvo, me hallo tan cansado y molido que apenas puedo moverme” (231).

Y en el capítulo 29, Sancho vuelve al lugar donde le esperaban el barbero y el cura. Estos le preguntan por don Quijote, y Sancho dice que “le había hallado en camisa, *flaco*, *amarillo* y muerto de hambre” (237-238). Los adjetivos que emplea Cervantes constituyen un claro remedo de la descripción, ya comentada, que Celio hacía de sí mismo en *La Arcadia*: “[...] con este *flaco* y *amarillo* rostro”.

Hasta aquí llega el diáfano paralelismo entre la historia de Celio y la de Cardenio, las cuales, no obstante, presentan una clara diferencia: mientras que el episodio lopesco de Celio, Jacinta y Ricardo se condensa en unos pocos párrafos y en el romance que canta Celso, la historia cervantina de Cardenio, Luscinda y don Fernando es mucho más extensa. Como se ha explicado en otro lugar, Cervantes se recrea en amplificarla, usando para ello las técnicas retóricas propuestas por Hermógenes de Tarso, de cara a crear un tipo de narración abundante en detalles digresivos que resulte deleitoso a sus oyentes (Martín, “Retórica y Literatura”). Mientras que la historia de *La Arcadia* termina con la descripción del ataque de celos de Celio tras la boda de Jacinta y Ricardo, Cervantes prolonga la historia de Cardenio, Luscinda y don Fernando, que no acaba en el momento en que Cardenio se vuelve loco tras contemplar la boda. Además, para hacer la trama más compleja y deleitosa que la de Lope, Cervantes introduce otro personaje en su episodio, Dorotea, la cual, tras recibir promesa de matrimonio, se deja seducir por don Fernando. Este, una vez que ha

satisfecho su apetito, olvida su obligación, lo que produce la desesperación de Dorotea, que, como Cardenio, se echa al monte, donde cuenta sus cuitas al cura, al barbero y al propio Cardenio. Y a diferencia de lo que ocurría en el episodio de Celio, Jacinta y Ricardo, el de Cardenio, Luscinda y don Fernando tiene un final feliz para todos los personajes. La historia se extiende a lo largo de la primera parte del *Quijote*, y vamos sabiendo que Luscinda no quería casarse con don Fernando, pues solo amaba a Cardenio, y que, sintiéndose obligada a desposarse para no desobedecer a su padre, estaba dispuesta a matarse con una daga tras consumir la boda, lo que la invalidaba. Finalmente, los personajes cervantinos se reencuentran en la venta y todo concluye satisfactoriamente: Luscinda vuelve con Cardenio, y don Fernando acepta casarse con Dorotea.

Así pues, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes imitó los episodios de *La Arcadia* en los que aparecían pastores enloquecidos a causa de los celos, y lo hizo de dos maneras: por un lado, en el pasaje de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, realizó una imitación satírica del episodio en el que Anfriso se volvía loco por los celos, y, como el pastor lopesco constituía una representación literaria de su autor, arremetía indirectamente contra el propio Lope de Vega; por otro lado, a lo largo de varios capítulos de su novela, y en un intento de mostrar al Fénix su superioridad en el empleo de la técnica narrativa, hizo una imitación meliorativa del episodio de Celio, estableciendo un diáfano paralelismo argumental entre su pasaje y el de Lope, amplificándolo para que resultara más deleitoso y adjudicando a sus personajes unos nombres muy similares a los que había empleado el Fénix, con la finalidad de que este advirtiera claramente su imitación.

Y a Lope no le pasó desapercibida, ya que se refirió a ella en el prólogo de *El peregrino en su patria*, mediante la expresión destacada anteriormente: “Pues ¿qué dirá quien [...] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, *en acabando de imitar, murmura?*”. Y, en efecto, ese fue el orden que siguió Cervantes, ya que imitó en primer lugar los pasajes lopescos de Celio y Anfriso y realizó después su crítica contra el manuscrito del *Arte nuevo* y de las comedias de Lope: el episodio cervantino de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, en el que se incrusta el de la penitencia de don Quijote, comienza en el capítulo 23 de la primera parte de la novela cervantina, y, tras varias escenas intercaladas, tiene su desenlace en la venta en el 36, pero los cuatro personajes siguen presentes en la venta hasta la mitad del capítulo 47, momento en el que se despiden del cura y el barbero, que llevan a don Quijote a su aldea. Y a partir de la mitad del capítulo 47 comienza la conversación entre el cura y el canónigo toledano, que se desarrolla en el 48, en la cual se vierten las críticas contra el *Arte nuevo* y las comedias de Lope. Este respondió en el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604, al autor de un manuscrito en el que se criticaba su concepción dramática y se le imitaba, y ahora sabemos que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, no solo criticó el *Arte nuevo* y las comedias del Fénix, sino que además imitó *La Arcadia* de Lope de Vega, lo que ratifica que este se refería en el prólogo de *El peregrino en su patria* a la primera parte del *Quijote*, que hubo de circular en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605.

Es de notar que, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo realizó una imitación meliorativa de *La Arcadia* de Lope y satirizó a su autor, sino que, al componer la *Novela del Capitán cautivo*, también imitó de forma meliorativa los episodios militares y del cautiverio descritos en la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, al que también satirizó convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte (Martín, *El «Quijote» de Cervantes* 55-94; *Cervantes y Pasamonte* 43-70). Y aunque en ninguno de los dos casos reconoció expresamente su imitación, dejó claros indicios de la misma a los autores imitados, seguramente con la finalidad de demostrarles su superioridad creativa en el ámbito de la narración. Y ambos autores percibieron y denunciaron la imitación y la sátira cervantina: Lope, en el prólogo de *El peregrino en su patria*; Pasamonte, en el del *Quijote* apócrifo, al acusar a Cervantes de haberle ofendido por medio de “sinónomos voluntarios” (es decir, empleando nombres muy similares al suyo, como eran los de Ginés de Pasamonte y Ginesillo de Parapilla o Paropillo) y de haber realizado una “copia de fieles relaciones que a su mano llegaron” (Fernández de Avellaneda 196; vid. al respecto Martín, *El «Quijote» de Cervantes* 160-168 y *Cervantes y Pasamonte* 125-131).

Por lo demás, Lope de Vega escribiría una comedia pastoril con el mismo título de su novela, *La Arcadia* (Vega, *La Arcadia. Comedia famosa*). Esta obra fue publicada en la *Trezena Parte* (1620) de sus comedias, pero ha sido fechada en torno a 1610 o 1615 (Osuna 79), es decir, después de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Y no solo coinciden en la novela pastoril y en la comedia el título y el nombre de los principales personajes, sino también la base argumental, aunque, como explica Rafael Osuna (84-87), presentan notables diferencias. En efecto, en *La Arcadia* teatral se incluyen las siguientes novedades: aparece un bobo llamado Bato que protagoniza varios episodios humorísticos con Cardenio el Rústico; el papel de este último se potencia, pues no solo figura como gracioso, sino que se encarga de estropear los esponsales de Silvio con Berlisarda; esta, empujada por su padre a un casamiento indeseado, expresa su intención de envenenarse después de cumplir la voluntad paterna; la locura de Anfriso es tratada de forma humorística, y aparece desprovista de la solemnidad que tenía en la novela, y la comedia tiene un final feliz, con el casamiento de Anfriso con Belisarda y de Anarda con Olímpio. A juicio de Osuna, “Lope [...] presta más atención a la trama en su obra de teatro, mientras que en la novela ella posee menos importancia”. Estas diferencias son atribuidas por Osuna al tipo de destinatarios al que cada una se dirigía: “Se escribió la primera *Arcadia* para un público selecto, aunque no necesariamente minoritario, y de ahí su virtuosismo y refinamiento; al paso que la comedia se hizo para un público de corrales, y de ahí los elementos cómicos y extraordinarios” (Osuna 85-87).

Sin embargo, hay otras razones que pueden explicar mejor los cambios entre ambas obras: si el papel de Cardenio “El Rústico” se amplía en la comedia, seguramente es debido a que Cervantes se había apropiado parcialmente del personaje, transformándolo en Cardenio “El Roto”, y Lope quiso recuperarlo; si Belisarda muestra ahora su voluntad de envenenarse tras ser obligada a desposarse, es porque Cervantes había hecho que Luscinda mostrara su intención de matarse con una daga tras ser

obligada a casarse, lo que indica que, en este detalle, Lope imitó a su imitador; el que la locura de Anfriso se trate en la comedia de forma humorística, probablemente no sea ajeno a que Cervantes satirizara la solemnidad de su homónimo novelístico a través de la penitencia de don Quijote; el final feliz de la comedia, con el casamiento de Anfriso con Belisarda y de Olimpio con Anarda, constituye un correlato del final de la historia cervantina, en la que Cardenio se desposaba con Luscinda y don Fernando con Dorotea, y si Lope presta más atención ahora a la trama, puede deberse a que la estructura de la comedia así lo requiera, pero también al hecho de que Cervantes hubiera desarrollado el episodio de Celio, Jacinta y Ricardo, convirtiéndolo en el más complejo y amplificado de Cardenio, Luscinda y don Fernando. Así pues, no solo la novela pastoril de Lope influyó en la primera parte del *Quijote*, sino que también lo hizo la obra cervantina en *La Arcadia* teatral.

En definitiva, en la primera parte del *Quijote*, que circuló en forma manuscrita antes de su publicación, Cervantes no solo criticó las obras publicadas, el manuscrito del *Arte nuevo* y las comedias de Lope de Vega, sino que 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, lo que sustenta que en la génesis del personaje de don Quijote subyace una burla de Lope de Vega. Este, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, daría respuesta a los ataques realizados por Cervantes en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*. Y si esta obra se originó como un ataque contra el Fénix, y Cervantes imitó y satirizó en ella, además, al aragonés 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.

OBRAS CITADAS

- Avalle-Arce, Juan Bautista. Ed. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973. Impreso.
- Blasco Pascual, Javier. "Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos 'de loco y perro' en el prólogo del *Quijote* de 1615". *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*. Ed. Javier San José Lera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005: 95-118. Impreso.
- *Miguel de Cervantes Saavedra: Regocijo de las musas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Impreso.

- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001. Impreso.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris : PUF, 1977. Imprimé.
- *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe (edición revisada y actualizada), 1997. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obra completa*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- *Don Quijote de la Mancha I*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, 1996, vol. 4. Impreso
- *Obras completas*. Ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999. Impreso.
- Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez. “Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 4 (2002): 5-9. Web. 3 Mayo 2012.
- Durán, Agustín. Ed. *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1854. Impreso.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. Impreso.
- López Estrada, Francisco, y María Teresa López García Berdoy. Ed. Miguel de Cervantes, *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Marín, Nicolás. “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”. *Anales cervantinos* 12 (1973): 3-37. Impreso.
- Martín Jiménez, Alfonso. “Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*”. *Retórica, Política e Ideología. Actas del II Congreso Internacional*, ed. Juan Miguel Labiano, Antonio López y Antonio M. Seoane, Salamanca: Logo, 1997: vol. II, 83-89. Impreso
- *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001. Impreso.
- *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”. *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas* 2 (2011): 1-77. Web. 3 Mayo 2012.
- *«Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. Impreso.
- Millé y Giménez, Juan. *Sobre la génesis del «Quijote»*. Barcelona: Araluce, 1930. Impreso.
- “Epistolario de Miguel de Cervantes”. *Castilla. Estudios de Literatura* 17 (1992): 81-111.
- Montero Reguera, José. “Una amistad truncada: Sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación)”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 39 (1999): 313-336. Impreso.
- Morby, Edwin S. “Introducción” a Lope de Vega. *La Arcadia*. 1975: 9-40. Impreso.

- Oliver Asín, Jaime. "El *Quijote* de 1604". *Boletín de la Real Academia Española* 28 (1948): 89-126. Impreso.
- Osuna, Rafael. *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española (anejo XXVI), 1972. Impreso.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008. Impreso.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis". *Cervantes* 23. 1 (spring 2003): 63-115.
- Pérez López, José Luis. "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda". *Crítica* 86 (2002): 41-71. Impreso.
- "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega". *Lemir* 9 (2005): 1-60. Web. 3 Mayo 2005.
- Rey Hazas, Antonio. "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*". *Edad de Oro* 25 (2006): 473-501.
- "Estudio del *Entremés de los Romances*". *Revista de Estudios Cervantinos* 1 (2007): 1-57. Impreso.
- Riquer, Martín de. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988 (versión actualizada en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*: 387-535).
- *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado, 2003. Impreso.
- Schindler, Carolina María, y Martín Jiménez, Alfonso. "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*". *Hipertexto* 3 (2006): 101-122. Web. 3 Mayo 2012.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Rey Hazas, Antonio. "Introducción" a *Los baños de Argel*. *El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, 1996, cit., vol. 14. Impreso.
- "Introducción" a *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, 1996a, cit., vols. 4 y 5. Impreso.
- Úbeda, Francisco de. *La pícaro Justina*. En Florencio Sevilla, *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia, 2001: 393-561. Impreso.
- Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 1973. Impreso.
- *La Arcadia*. Ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975. Impreso.
- *Cartas*. Ed. Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1985. Impreso.
- *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Impreso.
- *Arcadia. Obras completas. Prosa, I*. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997: 1-392. Impreso.
- *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid: Castalia, 2001. Impreso.
- *La hermosura de Angélica. Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002: 609-970. Impreso.
- *La Arcadia. Comedia famosa*. En digibuo (Biblioteca Digital de la Universidad de Oviedo), 2008. Web. 3 Mayo 2012.

“Oyga mi vida, y milagros”: controversias censorias en un polémico pasaje de *Sólo en Dios la confianza*, de Pedro Rosete Niño

Cristina Ruiz Urbón

Universidad de Valladolid¹

1. La censura en el teatro clásico

1.1. *Licencia de impresión / licencia de representación*



El complejo proceso administrativo y legal que sufre una comedia del Seiscientos desde que sale de las manos del dramaturgo hasta que llega a sus receptores como obra de arte, es bien distinto dependiendo de si se presenta ante éstos como espectáculo teatral (representación) o como libro impreso (estampación).

Aunque tal afirmación pueda parecer baladí, lo cierto es que, a la luz de los documentos conservados, los criterios que rigen las aprobaciones de los tomos colectivos o sueltas de comedias no son los mismos que los que promueven las censuras de representación: si, por un lado, la *censura previa de impresión* es más flexible y permisiva en cuanto que parece menos grave aquello que se lee que aquello que se representa ante los ojos de los espectadores como recreación verdadera, por otro, la *censura previa de representación* es menos estricta y rigurosa por el hecho de que su cumplimiento tiene un seguimiento mucho menos minucioso por parte de las autoridades pertinentes.

Tal vez por estar destinados a un público mayor y menos formado que el del teatro impreso, los versos de las comedias que solicitaban licencia de representación eran mirados con gran recelo por censores, fiscales y demás examinadores, conscientes de que la recreación de las acciones dañaba más que la lectura de las mismas. Asimismo –tal y como reza el proverbio latino *verba volant, scripta manent*–, los editores eran conscientes de que lo que pasaba por los tórculos de sus imprentas quedaba registrado para siempre en el papel, mientras que los *autores* lo eran de que las palabras que los actores pronunciaban a viva voz en los teatros públicos se las “llevaba el viento”, haciendo que no respetar las censuras previas fuese una osadía temeraria para los primeros al tiempo que una posibilidad factible para los segundos, y más si tenemos en cuenta que el cumplimiento de lo estipulado en las licencias previas estaba legislado para el libro impreso desde los primeros años del XVI pero no lo estuvo para la comedia representada hasta mucho tiempo después.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076.

En las primeras disposiciones legales sobre la publicación de libros ya se especificaba que, una vez impreso y antes de venderse, el ejemplar debía llevarse a la autoridad competente para que comprobase que la copia se había hecho conforme al original rubricado, corregido y numerado por el escribano del Consejo; según reproduce Simón Díaz en *El libro español antiguo*, en la Pragmática dada en Toledo por los Reyes Católicos en el año 1502 puede leerse:

las otras [obras] que fueren auténticas, y de cosas prouadas, y que sean tales que se permitan leer, o en que no haya duda, estas tales, ahora se ayan de imprimir, ahora se ayan de vender, hagan tomar un volumen dellas, y examinarlas por algún Letrado muy fiel, y de muy buena conciencia de la facultad que fueren los tales libros, y lecturas, el qual sobre juramento que primeramente haga, que lo hará bien y fielmente, mire si la tal obra está verdadera, y si es lectura auténtica, o aprouada, y que se permita leer, y que no aya duda; y siendo tal, den licencia para imprimir, y vender, con que después de impresso primero lo recorran para ver si está qual deue. (20-21)

Pero si antes de la difusión del ejemplar impreso había una comisión encargada de acreditar que lo impreso se correspondía con lo censurado, en la puesta en escena no siempre se velaba por el mantenimiento de lo atajado. Las provisiones recogidas en las *Ordenanzas de los teatros* de 1608, 1615 y 1641 ahondan mucho en el proceso de censura, pero obvian todo lo referente a la vigilancia y control de su cumplimiento. De hecho, no será hasta la segunda mitad de la centuria cuando aparezcan las primeras menciones explícitas sobre este asunto. En una *Consulta del Consejo* del 6 de Diciembre de 1666, originada por un memorial en el que la Villa de Madrid pide a la reina Doña Mariana de Austria que levante la prohibición de las comedias, establecida el año antes con motivo de la muerte de Felipe IV, se promulga que «el primer día de la comedia nueva, asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado» (Cotarelo e Mori, *Bibliografía* 174); de igual modo, Bances Candamo incide en este aspecto en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes* siglos, en donde dice que los censores «tienen señalados asientos en los dos theatros, a fin de que vean si ai que reformar en los trages y acciones, o si cumplen con lo que ellos han enmendado en los versos» (31). Que a finales de la década de los 80 haya varios documentos que recalquen la importancia de que los censores acudan a cotejar lo dicho con lo atajado pone de manifiesto que, al menos hasta esa fecha, el incumplimiento de las censuras por parte de las compañías era algo más que habitual.

De los testimonios conservados se desprende que, si bien una vez realizada la primera copia impresa el ejemplar debía ser enviado de nuevo a los representantes del Consejo para que comprobasen y certificasen que la estampación se ha hecho conforme a las censuras previas que habían estipulado, los examinadores no siempre acudían a teatros y corrales de comedias para certificar que las compañías habían acatado lo marcado en sus licencias.

En definitiva: la licencia de representación de una comedia del Siglo de Oro era más rigurosa que la licencia de impresión, al tiempo que menos difícil de quebrantar e incumplir.

1.2. *El papel de los examinadores: ¿profesionalidad o interés partidista?*

Una vez reconstruido el protocolo de actuación de la censura civil en el Setecientos, cabe preguntarse si las aprobaciones emitidas por los censores, los fiscales o el resto de examinadores encomendados por el Protector estaban sujetas a unos criterios fijos y generales o si, por el contrario, respondían a pareceres subjetivos y particulares.

Aunque es cierto que la materia susceptible de ser censurada se estipuló en los Reglamentos de 1615 y se reafirmó en los de 1641 —en donde se subrayaba que no se aceptase «cosa lasciuu, ni deshonestu, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no conuenga que salga en publico» ni se representasen «cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lasciuos, ni deshonestos, o del mal exemplo» (Shergold y Varey *Teatros y comedias en Madrid* 56)—, también lo es que los motivos allí referidos eran tan vagos que dejaban la puerta abierta a la interpretación arbitraria de cada censor, que no siempre establecía en el mismo lugar la línea divisoria entre lo impúdico y lo decoroso.

Podemos constatar, como bien advierte Vitse, que «los varios interventores en la labor están muy lejos, a veces, de emitir pareceres concordantes entre sí» (94), pero, en principio, no podemos establecer los motivos reales de tales desavenencias. Las aprobaciones emitidas, ¿se debían a las convicciones y creencias personales de cada censor o, por el contrario, eran consecuencia directa de las relaciones personales que estos tenían con los dramaturgos?, ¿eran resultado del rigor objetivo o del interés partidista?, y, en último término, ¿primaba en ellas la profesionalidad o el amiguismo?

Para tratar de resolver esta cuestión, o, al menos, de hacer una pequeña contribución al estudio del *modus operandi* que tenía la censura de impresión y representación en la época calderoniana, hemos rastreado la diferente ventura que corrió un controvertido pasaje de la comedia *Sólo en Dios la confianza* (SDC) de Pedro Rosete Niño, en función del tipo de censor y del canal de difusión de la misma.

2. Nota introductoria a *Sólo en Dios la confianza*

Sólo en dios la confianza es una comedia de bandoleros a lo divino que escribió Pedro Rosete Niño, dramaturgo de la primera mitad del XVII. Desconocemos la fecha exacta de composición, pero debe emplazarse entre 1628, momento en que Rosete empieza a escribir para los teatros madrileños, y 1659, año en el que se sitúa su desaparición; se cree que es una obra de madurez, ya que la primera noticia documental que tenemos de ella data de 1661, cuando era representada en el corral de la Cruz por la compañía de Escamilla.

2.1. *Biografía de Pedro Rosete Niño*

Pedro Rosete Niño (1608–¿1659?) fue un poeta y dramaturgo madrileño de la primera mitad del siglo XVII del que muy poco se sabe; sólo gracias a ciertos documentos de la época y a los testimonios de algunos de sus coetáneos conocemos ciertos datos sobre su vida, como que estudió en Alcalá de Henares, que participó en la Academia de Madrid², que fue apaleado

² La *Academia burlesca del Buen Retiro*, celebrada en febrero de 1637 en honor al rey Felipe IV, contó entre sus asistentes con Pedro Rosete, que participó en la modalidad de «Qvatro otabas en arte mayor,

tras el estreno de su obra *Madrid por de dentro*³ o que pasó muchos años enfermo⁴. Aunque cultivó la poesía en alguna ocasión, pues en 1639 compuso unas *Lágrimas panegíricas* en tercetos con motivo de la muerte de Montalbán y en 1645 una elegía para la *Pompa funeral, honras y exequias de la Reina doña Isabel de Borbón*, destacó fundamentalmente como dramaturgo, con más de una veintena de comedias —que escribió unas veces solo y otras en colaboración con importantes escritores del momento, como Cáncer, Huerta, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Zabaleta, Martínez de Meneses, Villaviciosa o Moreto, entre otros— y un par de entremeses.

A pesar de que con *Madrid por de dentro* cosechó un rotundo fracaso, mejor suerte hubo de sufrir Rosete en otras ocasiones, a tenor de las varias impresiones y múltiples representaciones que tuvieron sus comedias más afamadas, que lograron sortear las barreras espacio-temporales para llegar a otras centurias y a otros continentes. Como muestra, basta decir que *El arca de Noé*, impresa por primera vez en la *Parte XXII de Comedias nuevas y escogidas* (Madrid, Andrés García de la Iglesia a costa de Juan Martín Merinero, 1665), tuvo al menos dos nuevas ediciones en el siglo XVIII (Madrid, Antonio Sanz, 1757; Valencia, José y Tomás de Orga, 1764) y seis representaciones en el XIX (La Cruz, 1804, 1811, 1830; El Príncipe, 1807, 1810; Caños, 1808); que *El triunfo del Ave María*, de dudosa atribución, se estampó en 1793 (sin pie de imprenta) y se representó como mínimo ocho veces en Madrid (El Príncipe, 1785, 1787, 1788, 1807, 1816, 1819; La Cruz, 1791; Los Caños del Peral, 1805) y dieciocho en

pintando la hermosura y garbo de Carbonel” y fue premiado, tal y como se refleja en la relación de los galardonados: «En las Octavas de Arte mayor a la hermosura y garbo de Carbonel a Don Pedro Rosete y a Luis de Velmonte premios yguales, a Luis de Belmonte por mas heroicos bersos y a Don Pedro Rosete por más jocoso estilo». En el *Vejamen* que Alfonso de Batres (secretario) y Rojas Zorrilla (fiscal) escribieron satíricamente contra los participantes en el evento, también aparece citado nuestro autor; escribe Batres que «hera Don Pedro Rosete Niño, Poeta tan preuenido, que está ya buscando apellidos para quando le falten estos, por que este moço tiene el Rosete, por flor antigua, y teme que se le ha de marchitar de ybierno: y el niño, que se le ha de morir de biruelas, y se ha de quedar hecho el moço Pedro» y, de modo similar, dice Rojas Zorrilla que «Don Pedro Rosete busca su apellido» (Pérez Gómez 133, 116 y 131). De igual modo, Rosete aparece vejado entre la nómina de los asistentes a un certamen de la *Academia* escrito por Cáncer entre 1637 y 1649, pero no publicado hasta 1651, y que algún crítico apunta que también fue escrito para la del Buen Retiro pero que no logró ser admitido (González Maya 87-114).

³ En los *Anisos de 23 de abril de 1641* de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, se recoge: «Estos días ha andado el lugar desgraciadísimo: hirieron a don Pedro Rosete Niño, poeta de opinión, por haber escrito una comedia intitulada: *Madrid por de dentro*, donde pintaba la vida de tahures, rufianes, mujeres de mal vivir, y gallinas con apariencia de valientes, con otros interlocutores semejantes. Sintieronse algunos; y no contentos con hacer que no se representase sino solas dos veces, le aguardaron y maltrataron» (221). En uno de los *Juicios literarios y artísticos* de Pedro Antonio de Alarcón se refiere el mismo suceso: «El aplaudido poeta dramático D. Pedro Rosete Niño fue manteado ayer en mitad de una calle por algunas gentes de mala vida, que vindicaron de este modo a rufianes, matones y mozas de partido de las merecidas censuras que aquel ingenio les ha enderezado en su reciente comedia-revista *Madrid por de dentro*. De esperar es que la justicia ponga mano en este negocio, o, mejor dicho, en los autores y fautores de tamaño desmán» (114).

⁴ En el *Vejamen* que dio Jerónimo de Cáncer y Velasco siendo secretario de la Academia de Madrid, ya referido, leemos lo siguiente: «Pasó don Juan de Zabaleta y vimos venir con gran mesura, andando de medio lado, a un hombre. Preguntome mi camarada quién era; y yo, que ya le había conocido, le dije: “Este es don Pedro Rosete. No está el pobre para caminar más apriesa, porque está muy enfermo y ha más de veinte años que está de aquel lado”. “¡Ya caigo —dijo mi compañero— en él!; ¿No es el que escribió la comedia de *San Isidro* con un tal Cáncer y otro no sé quién es, que tan mala comedia no se ha escrito en los infiernos?”. “Ese mesmo es —le dije—, y Cáncer soy yo”» (158).

Sevilla (1771 (2), 1773, 1775, 1778 (2), 1800, 1806, 1810, 1812, 1813, 1814, 1818, 1819, 1824, 1826, 1830 y 1833) entre 1771 y 1833; y que otras como *La vida y muerte de San Isidro*, *La rosa de Alejandría la nueva* y *El mejor representante*, *San Ginés* se vieron durante las festividades del corpus de la ciudad de Lima en 1652, 1673 y 1675, respectivamente⁵.

2.2. Trama argumental de Sólo en dios la confianza

SCD es una comedia religiosa que se adscribe al subgénero de santos y bandoleros. Sigue la línea de muchas comedias de “bandoleros a lo divino”, como *La devoción de la cruz*, *El condenado por desconfiado*, *La madrina del cielo*, *La ninfa del cielo*, o *la condesa bandolera*, *El esclavo del demonio*, *San Franco de Sena*, *Caer para levantar*, *El purgatorio de San Patricio* o *El bandolero de Flandes*, en donde el núcleo argumental gira en torno a la figura de un malvado bandido que *ante mortem* acaba arrepintiéndose de todos sus pecados.

Como se trata de una comedia poco conocida, referiremos a grandes rasgos el argumento. La acción ocurre en Italia, en donde Filippo —un forajido libertino y amoral al que busca la justicia por haber cometido «más de mil niñerías» a lo largo de su vida— se propone burlar a Margarita, abadesa del convento de la Ribera, con la ayuda del demonio, al que invoca en un momento de desesperación. Tras ofrecer su alma y vida al diablo, Filippo consigue ver a Margarita, quien, a pesar de su condición religiosa, decide fugarse con él, no sin antes encomendar las llaves del convento a la imagen de la Virgen María que preside la puerta. Cuando los dos amantes llegan a la quinta de Filippo para consumar la relación, se encuentran con tres representantes del orden que aguardan allí para apresar al joven, lo que da lugar a una violenta reyerta: finalmente los alguaciles, que habían prendido fuego a la vivienda, son cosidos a cuchilladas por un iracundo Filippo que, tras acabar con la vida de todos ellos, rescata a su padre Ludovico de entre las llamas. Entretanto, Margarita huye del lugar y se refugia en la montaña, ocasión que aprovecha el demonio para tomar la forma humana de Filippo y burlar a la joven religiosa.

Hasta la montaña ha viajado también Panduro, antiguo criado de Filippo, que, cansado de los avatares de su amo, ha decidido empezar una nueva vida alejado del pecado. Allí ha conocido a Antonio, un hombre ejemplar de fuertes convicciones religiosas, paradigma antitético de Filippo, que presume en vida de la gloria eterna que conseguirá tras su muerte. El Demonio, harto de que el ermitaño se vanaglorie de conseguir la salvación «sin ver que dependiente está de su virtud todo accidente», decide someterle a una prueba fe y enviar a un ángel para que le haga una falsa revelación: su destino final está ligado al de un hombre llamado Filippo y su salvación o condenación dependerá de las obras de éste y no de las suyas propias. Antonio cree el embuste del Demonio, y, al encontrarse a Filippo en la montaña, que ha ido hasta allí buscando a Margarita, le interroga sobre su vida, ansioso por conocer el destino que les espera. Filippo, en una de las intervenciones más conflictivas y censuradas de la obra —y que analizaremos con detalle a continuación— cuenta «su vida y milagros» a un estupefacto Antonio que, tras conocer todas las atrocidades que ese hombre ha cometido a lo largo de su vida, llora desconsoladamente; el ermitaño intenta conseguir el arrepentimiento de

⁵ Para profundizar en la vida y obra de Rosete, véase la introducción de Correa Rodríguez a la edición de la *Comedia famosa de Piramo y Tisbe* (11-29).

Filipo, pero, al advertir que es inútil, y creyendo que ya no hay salvación posible para él, decide empezar a vivir en pecado y adentrarse en el camino del mal.

Panduro, Antonio y Margarita, capitaneados por el grito «Vamos con todos los diablos» de Filipo, deciden quedarse en el monte como bandoleros. Tras varios avatares, Filipo y Panduro son apresados por la justicia y encarcelados; Filipo, por intercesión de su padre Ludovico, se arrepiente antes de ser ajusticiado y Panduro consigue el indulto y es liberado. Margarita asesina a Antonio, cuando éste trataba de abusar de ella, y regresa arrepentida al convento, descubriendo que durante el tiempo de su ausencia la Virgen ha tomado su imagen humana para que el resto de las religiosas no advirtiesen su falta. De este modo, Filipo consigue la salvación divina y Antonio, en su defecto, la condenación, por haber creído que la salvación dependía de otro y no de él mismo.

La obra concluye con la narración, por parte del Demonio, del destino final de cada personaje. En una acotación final visualmente efectista, se presenta a Margarita con el hábito de monja, a Ludovico y a Panduro en la tierra, a Filipo en el cielo y a Antonio quemándose en los infiernos. La obra termina con la voz colectiva que dice: «Y así, mortales, poned sólo en Dios la confianza».

2.3. *Temas y motivos presentes en la comedia*

A pesar de que *SDC* es una comedia de asunto alegórico-hagiográfico, contiene, como acabamos de ver, una serie de motivos temáticos que rozan peligrosamente el límite de lo moralmente aceptable —y, en consecuencia, susceptibles de ser censurados—, como son el pacto fáustico, la encarnación demoníaca, la tormentosa relación de un hombre con una religiosa, la milagrosa transformación de la Virgen en mujer de carne y hueso, el arrepentimiento y la conversión de un alma impune o la condena de aquel que no creyó que la salvación final sólo depende de uno mismo. Estos elementos, lejos de ser originales de Rosete, están presentes desde antiguo en nuestra literatura y siguen teniendo alta operatividad en el teatro aurisecular.

La presencia del demonio en el siglo de Oro español era altamente notoria, y la figura del Maligno se representaba con absoluta obsesión en todos los ámbitos. El ciclo temático del pacto con el diablo aparece en la literatura desde la leyenda medieval de Teófilo, y en nuestra península ha tenido presencia en el «Milagro XXIV» de Berceo, en el «Exemplo XLV» de *El conde Lucanor*, en las estrofas 1454-1474 de *El libro de Buen Amor* y en varias comedias del Siglo de Oro, como *La gran columna fogosa*, *San Basilio el Magno* de Lope de Vega, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *Quien mal anda en mal acaba* de Alarcón o *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, entre otras. Del mismo modo, la encarnación demoníaca en cuerpo humano, presente en el momento en el que el diablo toma la forma humana de Filipo, es otro de los elementos primordiales del diabolismo del XVII (Quaife 73), que puede verse en otras obras del momento, como en *El José de las mujeres* de Calderón, en donde el demonio se encarna —o tal vez posee— el cuerpo de Aurelio después de su muerte (Wilson).

La historia de la Virgen que suplanta a la monja enamorada para encubrir su esgarceo amoroso, aparece de manera recurrente en toda la literatura europea desde que el monje cisterciense alemán Cesáreo de Heisterbach la incluyese en la distinción VII, ejemplo 34, de sus *Libri duodecim dialogorum de miraculis, visionibus et exemplis*, publicados en torno a

1223. Ha dejado su huella en varios textos hispánicos, como las cantigas 55 y 93 del rey Alfonso X el Sabio, la comedia *La buena guarda o La encomienda bien guardada* de Lope de Vega, la novela *Los felices amantes* del *Quijote* apócrifo de Avellaneda (capítulos XVII-XX), el auto sacramental *La abadesa del cielo* de Vélez de Guevara o, ya posteriormente, las leyendas *Margarita la tornera* de José Zorrilla y *Beatriz la portera* de Arolas.

El tema de la falsa revelación y del pecador salvado, relacionado con conceptos religiosos como la predeterminación, el libre albedrío o la salvación por la fe, también es un elemento recurrente de nuestra dramaturgia; de hecho, la comedia de Rosete guarda un innegable parecido con *El condenado por desconfiado*, atribuida a Tirso de Molina, pues en ella el Demonio también anuncia al ermitaño Paulo que su destino dependerá del de Enrico y, del mismo modo, el libertino Enrico muere en arrepentimiento y salvación, gracias a la insistencia de su padre Anareto, mientras que Paulo, el que fuera hombre virtuoso y honrado, muere en pecado por creer las palabras del demonio. Este mismo motivo argumental aparece también en *San Franco de Sena* de Moreto o *El mal apóstol y el buen ladrón* de Hartzenbusch.

2.4. Testimonios y ejemplares conocidos de Sólo en Dios la confianza

Conservamos cuatro testimonios de *SDC*, dos manuscritos y dos impresos, y tenemos noticia indirecta de un manuscrito más que, desgraciadamente, se ha perdido⁶:

A^m. Manuscrito del siglo XVII: BNE Mss/14904. Manuscrito de 63 hojas en 4º, de 23 x 17 cm., con encuadernación en holandesa y letra del XVII. Es el testimonio más extenso de todos y el que parece más cercano al original de autor. Contiene los informes relativos a la obtención de tres licencias previas de representación: en 1689 en Madrid (en donde se hace alusión indirecta a otra licencia anterior, que veremos en C^m), en 1691 en Segovia y en 1698 en Madrid.

B^m. Manuscrito del siglo XVII: BNE Mss/16411 (proveniente de la biblioteca del duque de Osuna). Manuscrito de 50 hojas en 4º, con encuadernación en holandesa y letra del XVII, en el que no consta ningún permiso de representación o estampación. Es un testimonio deteriorado en donde la mala conservación hace la letra prácticamente ilegible en algunos folios.

C^m. Manuscrito del siglo XVII, perdido. No se conserva, pero da cuenta de él una aprobación de Vera Tassis en A^m, rubricada en octubre de 1691, en la que dice que existió un ejemplar aprobado por el censor, el fiscal y el santo Oficio el 8, 14 y 15 de Agosto de 1685, respectivamente.

Dⁱ. Impreso en tomo adocenado en el siglo XVII: *Parte diez y seis de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1662, por Melchor Sánchez a costa de Mateo de

⁶ Hemos adjudicado a cada ejemplar una etiqueta alfabética que lleva de superíndice la letra *m* o *i* en función de si se trata de un ejemplar manuscrito o impreso. Para los testimonios impresos, sólo referiremos aquí lo concerniente a los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca del Institut del Teatre (BIT), La Biblioteca Menéndez Pelayo (BMP) y la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania (BUP), puesto que son los únicos que hemos podido ver de primera mano.

la Bastida. Ejemplares: BUP 132-143; BNE Ti/119<16>; BIT 58489. Es un volumen coleccionario en 4º con el texto a dos columnas; la comedia de Rosete ocupa el segundo lugar.

Como bien es sabido, la colección de *Comedias escogidas* es una de las más significativas para conocer la realidad editorial del teatro aurisecular; consta de cuarenta y siete volúmenes de comedias, impresos entre 1562 y 1681, y de un catálogo de 1681 en el que se describe el contenido de cada parte. La parte XVI de la colección (Madrid, 1662) recoge las siguientes comedias: *Pedir Justicia al culpado*, de don Antonio Martínez; *Sólo en Dios la confianza*, de don Pedro Rosete; *Cada uno con su igual*, de Blas de Mesa; *El desdén vengado*, de don Francisco de Rojas; *El Diablo está en Cantillana*, de don Luis Vélez; *El diciembre por Agosto*, de don Juan Vélez; *Allá van leyes donde quieren Reyes*, de don Guillen de Castro; *Servir sin lisonja*, de Gaspar de Ávila; *El verdugo de Málaga*, de Luis Vélez; *El hombre de Portugal*, del Maestro Alfaro; *No es Amor como se pinta*, de tres ingenios; y *Castigar por defender*, burlesca, de don Rodrigo de Herrera.

Las únicas bibliotecas que poseen la colección “completa” —aunque con ciertas irregularidades— son las Nacionales de Madrid (R/ 22654 – 22701), Florencia (E-1032-K) y Viena, la Biblioteca Vaticana, la British Library de Londres (11725.b.1; 21.c.1; 20.d.1.8), la Public Library de Boston y la Universidad de Pennsylvania, aunque bien es cierto que otras muchas poseen varios volúmenes de la misma o algún tomo aislado⁷.

a) Los ejemplares de la BNE presentan varios problemas. De hecho, aunque en el catálogo se reseñan tres tomos con la portada original de la decimosexta parte de la famosa colección de las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, lo cierto es que el contenido difiere parcial o totalmente del verdadero:

* BNE R/22669. La colección de *Escogidas* de la BNE lleva la signatura R/22654–22701, pero presenta varios tomos defectuosos (entre ellos el de la parte que nos ocupa). El ejemplar R/22669 pertenece a la parte XVI de las *Escogidas*, pero está incompleto; lleva la portada y la dedicatoria, pero falta la aprobación, la licencia, la fe de erratas, la tasa y el índice original, que se ha sustituido por una «Tabla de comedias» escrita a mano y que altera ligeramente el orden del índice original⁸. *SDC*, que debía ocupar el segundo lugar, aparece al final y se trata, en verdad, de una de las sueltas impresas en Sevilla por Francisco Leefdael —tal y como reflejaremos en los ejemplares del testimonio Eⁱ— y no del impreso en el volumen coleccionario. Estamos, con toda seguridad, ante un ejemplar facticio de esta comedia; todo parece indicar que el tomo no se conservaba en su totalidad y que, puesto se sabía que en origen tenía *SDC*, decidieron encuadernarlo posteriormente con uno de los ejemplares de la suelta de la comedia de Rosete al final del mismo.

* BNE U/10330. Se trata de un volumen contrahecho, creado artificialmente *a posteriori*. Es un tomo encuadernado en piel que lleva la portada de la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España* (sin preliminares) pero que recoge en realidad diez comedias de muy diversa procedencia, de las que únicamente *Cada uno con su igual* y *El desdén vengado* pertenecen a la parte XVI, y el resto son comedias de otros volúmenes⁹.

⁷ Véase Profeti (1-2 y nota 2) y Cassol (143-146).

⁸ La Tabla manuscrita presenta las siguientes comedias: *Pedir justicia al culpado*, *Cada uno con su igual*, *El desdén vengado*, *El diablo está en Cantillana*, *El diciembre por Agosto*, *Allá van leyes donde quieren reyes*, *Servir sin lisonja*, *Verdugo de Málaga*, *El hombre de Portugal*, *No es amor como se pinta*, *Castigar por defender* y *Sólo en Dios la confianza*.

* BNE U/10392. Volumen postizo y adulterado, pues lo único que pertenece a la parte XVI es la portada.¹⁰

En definitiva, podemos concluir que ninguno de los ejemplares de la *Parte XVI* referidos en el catálogo de la BNE contiene el testimonio verdadero de *SDC*, bien porque se trata de volúmenes total o parcialmente facticios (U/10392 y U/10330), bien porque se trata de otra edición de la comedia (R/22669); es posiblemente por este motivo por el que Simón Díaz no incluye la comedia de Rosete al hacer la descripción de este volumen en el tomo IV de su *Bibliografía de la literatura hispánica* (162). Sin embargo, en la BNE sí se conserva un ejemplar auténtico de este testimonio: es el impreso BNE Ti/119<16>, que aparece inserto en un tomo encuadernado en piel con hierros, sin portada ni preliminares, pero que pertenece, según indica una letra de mano posterior, a la *Parte diez y seis de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1662); es un volumen adocenado que también está alterado, pues contiene las once primeras comedias de la parte XVI de las *Escogidas* pero, en último lugar, *Castigar por defender* ha sido sustituida por *La gran comedia del caballero* de Moreto¹¹. *SDC* aparece en segundo lugar, y, tras contrastarlo con el volumen de la BUP, podemos ver que se trata de la misma impresión, pues a ambas les falta la primera letra *o* del título. Aunque Simón Díaz no incluye esta comedia dentro de la tabla de contenidos de la *Parte dieciséis*, nosotros nos aventuramos a decir que sí estaba en el original.

b) El ejemplar de la Biblioteca del Institut del Teatre sí conserva la Parte XVI de las *Escogidas*, a pesar de que en el registro del catálogo informático se diga que es la «parte diez y ocho» (error que no aparecía en la ficha manual). Cada una de las doce comedias lleva una signatura específica (BIT 58488-58499), y *SDC* aparece en el segundo lugar originario (BIT 58489)

⁹ Contiene: *Más la amistad que la sangre* de Andrés de Baeza (que lleva antepuesto el final de una comedia a nombre de Calderón que identificamos como *Los desdichados dichosos*, y que en realidad es de Antonio del Campo, lo que nos lleva a la certeza de que se trata del ejemplar de la parte XII de las *Escogidas*, en donde la comedia mal atribuida a Calderón ocupa la décima posición, delante de la de Baeza), *El familiar sin demonio* de Gaspar de Ávila, *Las mocedades del duque de Osuna* de Cristóbal de Monroy, *Galán, valiente y discreto* de Mira de Amescua, *La adúltera castigada* de Antonio Coello, *La reina Sevilla* de Mira de Amescua, *Siempre cela quien bien ama* de Juan de Vega Beltrán, *Cada uno con su igual* de Blas de Mesa, *El desdén vengado* de Francisco de Rojas y *Los Esforzias de Milán* de Antonio Martínez. Por el contrario, la verdadera *Parte tercera* de las *Escogidas* llevaba otras comedias: *La llave de la bonra* de Lope de Vega, *Más pueden celos que amor* de Lope, *Engañar con la verdad* de Jerónimo de la Fuente, *La discreta enamorada* de Lope, *A un traidor dos alevosos, y a los dos el más leal* de Miguel González de Cunedo, *La portuguesa, y dicha del forastero* de Lope, *El Maestro de danzar* de Lope, *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, *Lo que está determinado* de Lope, *La dicha por malos medios* de Gaspar de Ávila, *San Diego de Alcalá* de Lope y *Los tres señores del mundo* de Luis de Belmonte.

¹⁰ Contiene: *A un traidor dos alevosos y a los dos el más leal* de Miguel González de Cunedo, *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, *La dicha por malos medios* de Gaspar de Ávila, *Dicha y desdicha del nombre* de Pedro Calderón de la Barca, *Lo más priva lo menos* de Diego Antonio de Cifuentes, *Peor es hurtarlo* de Antonio Coello, *El padre de su enemigo* de Iván de Villegas, *Las Academias de Amor* de Cristóbal Morales, *El conde Lucanor* de Pedro Calderón, *Fingir y amar* de Agustín Moreto (última página rota), *De lo que merece un soldado* de Moreto, *La rica fembra de Falcia* de Moreto, *Amar y no agradecer* de Francisco Salgado (lleva delante el final de otra comedia), *Santa Olalla de Mérida* de Francisco González de Bustos (sólo la primera página).

¹¹ Hay un índice de comedias, escrito a mano; contiene: *Pedir justicia al culpado*, *Sólo en Dios la confianza*, *Cada uno con su igual*, *El desdén vengado*, *El diablo está en Cantillana*, *El diciembre por Agosto*, *Allá van leyes donde quieren reyes*, *Servir sin lisonja*, *Verdugo de Málaga*, *El hombre de Portugal*, *No es amor como se pinta* y *La gran comedia del caballero*.

c) El ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania también es el verdadero de la Parte XVI: contiene las doce comedias y lleva su correspondiente portada y preliminares (BUP 132-143). Puesto que se trata de una edición fiable, a partir de ahora nos basaremos en este ejemplar para describir y citar este testimonio.

Eⁱ. Suelta dieciochesca: *Sólo en dios la confianza*, Sevilla, por Francisco de Leefdael, casa del correo viejo, s.a. Ejemplares: BNE T/12830; BNE R/22669; BNE T/20544 (incompleto, faltan las dos últimas páginas); BMP 30863. Es un impreso en 4º con el texto a dos columnas y lleva notado en la primera página el «Num 199». No sabemos la fecha de la suelta, pero sí que la imprenta de la familia de este alemán instaurado en Sevilla funcionó entre 1701 y 1753, primero con el membrete del propio «Francisco de Leefdael» y a partir de finales de 1728 con otros, como «viuda de Leefdael», «Francisco de Leefdael» —bien en recuerdo del fundador, bien por ser el nombre de alguno de sus descendientes—, «Imprenta Real del Correo Viejo», «Typis regalibus, vulgo del Correo Viejo» o «Imprenta Real»; además, el pie dice que se ha estampado en la casa del Correo viejo, dato que nos permiten establecer la impresión con posterioridad al 1717, momento en que el taller que estuvo primero en la calle Ballestilla y después en la calle de la casa profesa de la compañía de Jesús se trasladó a la casa del Correo viejo de la calle de la Corona, enfrente del Buen suceso (Aguilar Piñal 32-33).

Aunque no nos interesa para este estudio, nos gustaría dejar constancia también de otro manuscrito, conservado en el Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (ACNSN) de la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid, que contiene la versión musical de los pasajes cantados de *SCD*:

F^m. Manuscrito musical de finales del XVII y principios del XVIII: ACNSN Leg. 6. Num 1. Este manuscrito en 4º de 24,5 por 34,5 cm., encuadernado en pergamino, recoge las composiciones musicales de setenta y nueve piezas dramáticas del siglo XVII, que, aunque sin nombre de autor, son fácilmente reconocibles: Calderón de la Barca, Moreto, Cáncer, Matos Fragoso, Juan del Castillo, Salazar y Torres, Leiva Ramírez de Arellano, Pérez de Montalbán, Diamante, Cañizares, Lope de Vega, Aguayo, Padre Calleja, Bances Candamo o el mismo Rosete. No va fechado, pero el estilo musical de las composiciones en él contenidas nos permite suponer que fue redactado entre la segunda mitad del XVII y la primera mitad del XVIII, y que, posiblemente, perteneció al primer músico de alguna compañía teatral del momento¹².

En el manuscrito intervienen varias manos con caligrafías musicales distintas, por lo que parece tratarse de «una copia de obras hecha por varias personas» (Locascio Loureiro 279). El texto literario va acompañado de un texto musical, a veces incompleto, de autoría incierta; algunas composiciones llevan escrito a lápiz el nombre un músico apellidado Peyró —que, a diferencia de lo que pensó Barbieri, no se trata de un coetáneo de Calderón sino del compositor de finales del XVII y principios del XVIII José Peyró— y otras se han atribuido a Francesco Corradini, José de Nebra o Miguel Ferrer.

¹² El primero en dar cuenta de este manuscrito musical fue Barbieri, que en un papel de barba conservado en la BNE con la signatura Mss/14704, describió los rasgos generales de este ejemplar. Más recientemente, este testimonio ha sido estudiado por Subirá (1949) y Locascio Loureiro (1964-65).

En sexagésimo sexto lugar aparecen recogidas las partes cantadas de *Sólo en Dios la confianza* (pp. 336-338); no se nota la identidad del compositor, pero el estilo musical es, según Locascio Loureiro, «más moderno que el de Peyró» (295). Los fragmentos musicados pertenecen a la parte final de la obra (y, como tal, se señalaban en los testimonios conservados mediante la acotación *canta* o *cantan*): un solo («Quién con agravios tan grandes») y dos dúos («Un mar de llanto no basta» y «¡Ah del cielo! ¡Ah del infierno!»), todos con bajo continuo, esto es, la voz acompañada por el bajo pero sin realización armónica (Subirá 190).

3. “Oyga mi vida, y milagros”: la relación de pecados de Filipo, un controvertido caso de censura teatral en *Sólo en Dios la confianza*

Aunque el argumento de la obra de Rosete no es nada novedoso, la acumulación y conjunción de una serie de los núcleos temáticos de gran delicadeza moral la convierten en un caso harto interesante para conocer cómo operaba la censura teatral de finales del XVII.

La comedia tiene varios elementos que rozan peligrosamente los límites de lo decoroso, pero, sin duda, el pasaje más espinoso son los casi 300 versos del primer acto en los que Filipo cuenta a Antonio, con todo lujo de detalle, la perniciosa vida que ha llevado hasta ese momento. En estos versos —que adjunto en el apéndice—, Filipo utiliza el romance octosílabo en *a-o* para narrar, sin un atisbo de arrepentimiento, desde crueles mentiras y faltas menores hasta cuatro asesinatos (incluidos el de su madre y su hermano gemelo) y otros tantos delitos deleznable, siendo el peor de ellos, sin duda, la violación de Elvira, de quién abusa después de muerta.

3.1. *La relación de pecados de Filipo, tal y como la concibió Rosete*

Al final de la primera jornada, y tras haber encomendado su alma al diablo, Filipo se encuentra con el ermitaño Antonio:

Filipo	¿Qué quieres?
Antonio	Que con cuidado Toda tu vida me cuentes

Antonio pide a Filipo que le relate su vida al detalle, y éste, lejos de negarse, le “confiesa” uno a uno la retahíla de pecados que ha cometido a lo largo de su vida, a cada cual más horripilante.

En la versión original de este fragmento (O), es decir, la que hemos podido reconstruir obviando los diferentes pasajes atajados en los distintos procesos censorios, Filipo cuenta en primera persona su «vida y milagros».

Natural de Palermo, Filipo pasa sus primeros años entre “nocivas torpezas” y “vicios”, llegando a estrangular al ama que le había amamantado de niño, y que era como una segunda madre para él. Con veinte años, asesina a su hermano gemelo Alejandro y a su madre, y, para encubrir el delito, le dice a su padre que ésta se ha fugado con su amante. Con treinta años pide en matrimonio a Elvira, pero la familia de la joven le niega su mano y éste, en venganza, se inventa que ha gozado de ella; la familia envenena a la joven para “sanar” la deshonra y Filipo, lleno de ira, va hasta el cementerio, asesina al sacristán, profana la tumba de la joven y

la viola, “aunque en helada sombra, en pálido simulacro”. Posteriormente, se dirige con unos amigos a casa de los padres de Elvira y le prende fuego. Filipo reconoce que no hay “agravio, crueldad, asesino horror, deslealtad, traición, engaño, violencia, rigor, deshonor, hurto, infamia, desacato” que no haya cometido; dice haber incumplido nueve de los diez mandamientos y llevar diez años sin confesarse. Acaba explicándole a Antonio que tiene la intención de enamorar a una religiosa, pero no se atreve a reconocer que unas horas antes ha vendido su alma al mismo diablo.

La estructura de la relación de pecados de Filipo se asemeja a la de Enrico en *El condenado por desconfiado* de Tirso (Primera jornada, vv. 721-884), a la de Ludovico en *El purgatorio de San Patricio* de Calderón de la Barca (Primera jornada, vv. 389-723) o a la de Eusebio en *La devoción de la Cruz*, también de Calderón (Primera jornada, vv. 199-266), aunque, sin duda, supera a todas ellas en la magnitud de los pecados. Es frecuente que las obras de “bandoleros a lo divino” recurran a una variada gama de crímenes y afrentas sexuales —que van desde la seducción amorosa hasta el rapto, la violación o el incesto— para retratar la perversión y depravación más absoluta del personaje protagonista, pero ninguna supera en crueldad y explicitud la necrofilia contenida en la de Rosete.

3.2. *La relación de pecados de Filipo, tal y como llegó a los receptores*

Los escritores de la época eran conscientes de que el mayor atractivo de las comedias de bandoleros a lo divino estaba en la conversión del protagonista, y ésta era más sorprendente y efectista cuan más grandes fueran sus faltas. La “morableja” final residía, precisamente, en el arrepentimiento de un gran pecador, pues su salvación era garante de la existencia de un Dios compasivo y misericordioso.

A pesar de esto, la delicadeza de la materia tratada por Rosete en la relación de pecados de Filipo era tal, que los censores encargados de examinar la comedia —y de velar por el mantenimiento de la santa fe católica y las buenas costumbres— no pudieron pasarla por alto.

Lo cierto es que sólo uno de los cinco testimonios que conocemos de esta comedia, y que hemos referido más arriba, contenía el pasaje tal y como lo hemos descrito arriba (A^m), mientras que los otros cuatro ya presentan una versión mucho más reducida, presumiblemente como consecuencia de la acción censoria (B^m, C^m, Dⁱ y Eⁱ). Asimismo, cabe destacar que aunque A^m reproduce la versión conservada más extensa (y, por ende, la más cercana al original del autor O), muchos de los versos aparecen enmendados por diferentes censores, que no siempre adoptan una misma solución.

- En el manuscrito A^m, este pasaje cuenta con 283 versos (aunque los dos versos que faltan, y que sí recogemos en el apéndice, se deben probablemente a un error de transmisión, pues no tienen un contenido comprometido susceptible de haber podido ser censurado). A^m, por tanto, es el testimonio que hemos tomado como base por ser el más extenso y explícito, y, en consecuencia, el más cercano al original del autor (O).

- En el manuscrito B^m y en los impresos Dⁱ y Eⁱ, la intervención de Filipo se ha reducido a 103 versos (101 de los que aparecían en A^m y los dos diferentes que, como hemos comentado, probablemente se le pasaron por alto al copista de A^m). Salvo las variantes lógicas

que se derivan del proceso de transmisión textual, los tres testimonios presentan una misma solución.

- El manuscrito C^m se ha perdido, pero podemos inferir que presentaba la versión reducida de la relación de pecados, pues Vera Tassis, al cotejarlos, advierte que no difiere de A^m «más que en faltarle algunos versos»; presumiblemente presentaba los mismos 103 versos de B^m, Dⁱ y Eⁱ, y, de ser así, este testimonio tampoco contendría el listado completo de las tropelías de Filipo.

Con el objetivo de valorar si el criterio censor de la época aurisecular era siempre el mismo, independientemente del examinador y de la materia censurable, hemos tratado de establecer la distinta suerte que sufrió este parlamento en los diferentes procesos censorios de los que tenemos constancia entre 1650 y 1750. Para ello, analizaremos los testimonios conservados de este pasaje, las aprobaciones y licencias de representación e impresión, las notas de los autores así como los datos que conservamos sobre los espectáculos.

Las noticias y documentos conservados nos informan de dos impresiones y seis representaciones de esta comedia entre la segunda mitad del XVII y la primera mitad del XVIII. ¿Qué suerte corrió la relación de pecados de Filipo en cada uno de estos procesos?, ¿fue siempre el mismo?, ¿fueron más permisivos los censores encargados de otorgar licencias de representación, o viceversa?

3.2.1.1. *Licencia de representación: Madrid, febrero de 1661*

Tenemos constancia de que el 10 de febrero de 1661, la compañía de Antonio de Escamilla representaba *SDC* en el corral madrileño de la Cruz (Varey y Shergold 236). Por desgracia, al no conservar el manuscrito para el que pidió licencia este *autor*, desconocemos las posibles censuras que sufrió el pasaje, pero el hecho de que el censor Francisco Lanini diga en la aprobación que hizo de la comedia para su representación en 1689 –y que estudiaremos más adelante– haberla visto anteriormente sin el motivo escabroso de que Filipo relate su aventura sexual con una mujer difunta, nos lleva a suponer que esta licencia de representación acarrió, al menos, la prohibición de estos versos de la relación de pecados.

3.2.1.2. *Licencia de impresión: Madrid, 12 de mayo de 1662*

Al año siguiente, la comedia de Rosete es impresa en Madrid dentro de la *Parte diez y seis de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España* (testimonio Dⁱ). En los preliminares, tras la dedicatoria a Francisco de Medrano y Bazán, encontramos la aprobación de Francisco de Avellaneda, canónigo de la catedral de Osma y censor de comedias de la corte durante el reinado de Carlos II¹³, fechada en Madrid el 10 de mayo de 1662; dice así:

¹³ Para conocer más datos sobre este censor, habitual en los manuscritos calderonianos, véase el estudio monográfico de Urzáiz Tortajada y Cienfuegos Antelo (307-324).

Por mandado de V. Alteza, he visto este libro de doze comedias, intituladas Parte diez y seis de diferentes Autores desta Corte, en el qual no hallo cosa contra las buenas costumbres. Y por ser tan repetidas, como aplaudidas en los teatros, merece que V. Alteza le dé su licencia para que se impriman. Madrid a 10 de mayo de 1662.

Con la fórmula típica de «no hallo cosa contra las buenas costumbres», con la que generalmente daban el visto bueno los censores, el volumen obtiene, tan sólo dos días después, la licencia de impresión del escribano de cámara Pedro Hurtiz de Ipiña:

Yo Pedro Hurtiz de Ipiña, Escriuano de Camara del Rey nuestro Señor, de los que residen en su Consejo, certifico, y doy fee, que auendosi presentado ante los señores dél, por Mateo de la Bastida, Mercader de libros de esta Corte, vn libro intitulado Parte diez y seisde doze Comedias de varios Autores, de que hazía presentación, le dieron licencia para poderlas imprimir por Vna vez. Y para que dello coste, di el presente en Madrid, à doze dias del mes de Mato de mil y seiscientos y sesenta y dos. Pedro Hurtiz de Ipiña

El tomo adocenado, que se imprime en los tórculos de Melchor Sánchez, a costa del mercader de libros Mateo de la Bastida, obtiene el 2 de junio la certificación del licenciado Carlos Murcia de la Llana de que se corresponde con su original y, tras ser tasado en cuatro maravedies por pliego por los señores del consejo, los ejemplares se despachan en la casa que el librero tiene en San Felipe.

SDC va en segundo lugar y la *confesión* de pecados de Filipo a Antonio ocupa los folios 4v y 5r. Llegado a este punto cabe preguntarse si la impresión del pasaje se hizo conforme al original o si, por el contrario, los lectores de 1662 conocieron una versión reducida. A pesar de que la aprobación del volumen coleccionado da un juicio favorable para todas las comedias, lo cierto es que el texto impreso de *SCD* es notablemente más reducido que el que hemos establecido como el texto base originario, por lo que podemos deducir que el ejemplar que revisó Avellaneda procede de una versión previamente sesgada, probablemente la misma que ya representaba la compañía de Escamilla un año antes. El parlamento de Filipo tan sólo tiene 103 de los 285 versos de *O*, reducción que afecta a cuatro momentos:

- Versos 12-15 (f. 4v). La primera reducción afecta a los vv. 12-15, en donde se elimina la parte final del pasaje en el que Filipo reconoce que sus gastos e impagos han arruinado a su padre Ludovico. Al suprimirse un número par de versos, la rima de la composición queda intacta:

Bastantes señas le he dado,
que es dos veces enfadoso
el pobre a los obligados:
la una por pobre, y la otra
porque le gustan ingratos,
acreedor del beneficio
y huyen dél por no pagarlo
Nací en Palermo, esa ilustre

**bastantes señas le he dado,
que es dos veces enfadoso
el pobre a los obligados.
Nací en Palermo, esa ilustre**

Imagen 1: D', f. 4v

- Versos 23-29 (f. 4v). Se eliminan seis versos, uniendo el principio del verso 23 con el final del 29 para no atentar ni contra el sentido ni contra la métrica del pasaje:

No bien las primeras luce
del sol, generoso amparo
de cuantos viven, miré
con ningún discurso

humano,

*supuesto que la inocencia
de mis pueriles años,
negada al conocimiento
lo impecable dispensaron
de mis nocivas torpezas
dadas a los vicios cuando
a un ama que me tenía
en sus cariñosos brazos,*

**No bien las primeras luzes
del Sol, generoso amparo
de cuantos viven, miré
con ningún discurso. cuando
a un ama que me tenía
en sus cariñosos brazos,**

Imagen 2: D', f. 4v

- Versos 44-199 (f f. 4v). La tercera reducción es la más agresiva de todas, pues afecta a un total de 156 versos (que no transcribimos aquí, pero que pueden leerse en el apéndice). En el extracto eliminado, Filipo reconocía los pecados más pavorosos de todos: que por envidia asesinó a su madre y a su hermano y los depositó en un pozo, que para justificar la ausencia le dijo a su padre que la madre se había ido con otro hombre, que mató a un sacristán para acceder a la tumba en la que estaba enterrada Elvira y abusar del cadáver de la joven, que prendió fuego a la casa de los padres de Elvira por haberle negado su mano cuando ésta estaba viva, etc. Al suprimir tales versos, se rompe la coherencia del pasaje, pues, tal y como queda el texto en el impreso, Filipo detalla pormenorizadamente los primeros años de vida pero obvia el resto (pasa de reconocer el asesinato del ama, que cometió siendo un niño, a decir que lleva una vida pecaminosa guiada por su irreligiosidad y falta de fe).

reuocò el ayre pesado,
 y el que aliento para vida,
 le respirò para laço.
 Ningun dia se me acuerda
 de mi vida, que aya olgado
 mi inclinacion; y si alguno

Imagen 3: D', f. 4v

- Versos 240 (f. 5r). Tampoco aparecen la docena de versos en las que Filipo reconoce su intento fallido de consumar la relación con una monja de clausura a la que ha logrado sacar del convento. El contenido queda truncado, pues se anuncia un deseo para «esta noche», pero se obvia cuál es.

y, últimamente, esta noche,
 ¡tiemblo en solo imaginarlo!,
 una monja que saqué
 de su clausura, inclinado
 más al horror del delito
 que a su hermosura, un extrañ
 suceso pudo apartarla
 del cariño de mis brazos.
 En su busca hice diversas
 atrocidades y estragos;
 en fin, esta misma noche,
 sin poderla hallar, a saltos
 el corazón entorpece
 la voz desde el pecho al labio.
 Mire Padre [...]

Y últimamente esta noche
 (tiemblo en solo imaginarlo)
 mire Padre, qual será,

Imagen 4: D', f. 5r

En conclusión, en el impreso D' la intervención está tan suavizada y los pecados tan reducidos, que el personaje de Filipo queda desdibujado y resulta mucho menos malvado de como en realidad lo concibió Rosete; es cierto que da cuenta del asesinato del ama y de su ausencia de fe, pero olvida los pecados más horribles, como el asesinato de la madre, el hermano gemelo y el sacristán, el incendio que provoca en la casa de los padres de Elvira, la profanación del cadáver de la joven o su intento de conquista de Margarita. Al mismo tiempo, la coherencia de la narración se ve afectada, pues Filipo detalla minuciosamente los primeros años de vida pero no explicita casi nada del resto.

3.2.1.3. *Licencia de representación: Madrid, agosto de 1685*

Varios años más tarde, concretamente durante el verano de 1685, alguna compañía volvió a solicitar al protector de comedias licencia de representación para *SDC*. Tal y como se reflejaba en el manuscrito perdido, del que da cuenta Vera Tassis en el f. 40 del testimonio C^m, la comedia de Rosete fue estudiada durante el mes de agosto de 1685 por el censor, el fiscal y el santo Oficio los días 8, 14 y 15, respectivamente. La afirmación de Tassis nos permite reconstruir alguno de los puntos de este permiso de representación, pues, además de la pertinente licencia civil prerrepresentacional –estipulada por ley en las ordenanzas de 1608, 1615 y 1641– la comedia obtuvo licencia inquisitorial, que, en la mayor parte de los casos, sólo era necesaria cuando mediaba delación por parte de alguna persona, Familiar o no del Santo Oficio (Roldán Pérez 119-136). No sabemos el motivo que llevó esta comedia ante la Suprema, aunque muy probablemente fuese más un caso de herejía relacionado con la correcta transmisión del mensaje cristiano que un asunto de índole moral.

¿Qué versión de la relación de Filipo presentaba el perdido C^m? No podemos saberlo, pero las palabras de Tassis en C^m, en las que dice que a este manuscrito le faltaban algunos versos y llevaba algunas censuras, nos invita a suponer que la relación de pecados estaba atajada de igual modo que en el manuscrito B^m y en el impreso Dⁱ (es decir, sin hacer referencia al fratricidio, el matricidio y la necrofilia de O). Esta hipótesis nos lleva a pensar que en el año 1685 tampoco se llevó a las tablas la relación de pecados de Filipo tal y como la concibió Rosete, sino la versión suavizada impresa en la Parte XVI (Dⁱ) y también contenida en el manuscrito B^m.

3.2.1.4. *Licencia de representación: Madrid, octubre de 1689*

En Octubre de 1689, cuando alguna compañía solicita nueva licencia de representación para *SDC*, el protector de comedias Juan de la Yseca Alvarado¹⁴ encarga un análisis de la comedia conservada en el testimonio A^m a tres personas: al censor y al fiscal oficiales, tal y como estaba estipulado en las *Ordenanzas de los teatros*, y también a Juan de Vera Tassis, conocido en los círculos teatrales por ser el amiguísimo editor de Calderón pero que por aquel entonces no ocupaba aún un cargo gubernativo dentro del Consejo de Castilla; la nota de remisión podemos verla detrás del «fin» de la comedia (f. 62r):

¹⁴ En el manuscrito aparece una rúbrica sin nombre, pero el cotejo de su grafía y su firma con la de otros documentos de la época nos permite identificar al ignoto personaje como Juan de la Yseca Alvarado. Además, la documentación conservada relativa a los teatros del Consejo de Castilla en 1689, nos confirma que Yseca Alvarado ejercía de protector de comedias en ese momento: en un documento sobre el impago de unas fianzas, fechado el 24 de enero de 1689, se alude a Juan de la Yseca Alvarado como el posible nuevo protector, en sustitución de don Juan del Corral, que “había caído enfermo y por esas fechas murió” (Shergold y Varey, *Teatros y comedias en Madrid* 107 - Documento 16h); en otro documento de 23 de abril de 1698 ya aparece afianzado en el cargo de “Protector de los hospitales y de los corrales de comedias” (Shergold y Varey, *Teatros y comedias en Madrid* 225- Documento 74m); y, a partir de esa fecha, aparecerá en multitud de papeles con este cargo.

Madrid 3 de Ott^{re} de 1689. Vean estta Comedia de Solo en dios la confianza el zensor y fiscal, y después de lleue a Dⁿ Ju^o de uera y Tasis y ymformen en horden a su conttenido= [Rúbrica]

La comedia lleva por tanto tres aprobaciones: una del censor oficial Francisco Lanini Sagredo, otra del fiscal oficial Fermín de Sarasa y Arce (ambas exigidas por ley) y otra más de Juan de Vera Tassis (no obligada por ley pero sí exigida por el protector). El hecho de que Juan de la Yseca pida expresamente la opinión de Vera Tassis da muestra de la gran confianza que por esas fechas el mundo teatral madrileño tenía en su buen juicio. Éste no es un caso aislado, pues lo mismo había ocurrido en el mes de septiembre con la licencia de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca y ocurrirá entre noviembre y diciembre con la de *El primer templo de Cristo* de Alejandro Arboreda¹⁵:

a) La primera aprobación corre a cargo de Francisco Lanini Sagredo, dramaturgo madrileño y corrector oficial del Consejo de Castilla entre 1685 y 1707. Está firmada el 10 de octubre de 1689 y aparece al final de la obra (ff. 62 y 62v):

Señor por mandado de V. S. he visto esta comedia cuyo título es, solo en Dios la confianza: y lo que reparo en ella, es no ser la original, que yo he visto representar muchas vezes, con aprobación de otros s^{res} Protectores, y censores, conque está esta adulterada, porque en la comedia verdadera la Dama, no era religiosa professa; pues solo estaua recibida en el [convent]o para serlo, obiando la yndecencia, de que en una Muger consagrada a Dios, y esposa de Xpto., se bea un pecado tan abominable, como quebrantar el voto de castidad, y ademas de esto en la comedia original tampoco tiene en la relación, que hace Philipo el estupendo delito de goçar una Mug^r difunta, ni tampoco que el demonio mande a vn Angel, y que el Angel le obedesca; pues aunque dize, es con permission de dios, no consta por autor, o san[cto] que lo afirme: y en fin tiene otros reparos, que b[ienen] prebenidos y atajados a las margenes de la comedia y no digo que esta adulterada comedia yn totum no se puede representar, solo mi sentir en que para hazerse, sea menester enmendar y quitar lo atajado, que en nada se destruye el ser de comedia, o que se busque la Original o ympresa, y se hallara es cierto, lo que llebo asentado y d[ic]ho: este es mi parecer V. S. mandara lo que fuere seruido. Madrid 10 de Oct^{re} 1689. D. Pedro fr^{co} Lanini Sagredo [Rúbrica].

Lanini asegura que el ejemplar manuscrito no es el original, pues contiene varios pasajes adulterados que no aparecen en las representaciones que tantas veces ha visto de esta comedia,

¹⁵ En el XIV Congreso de AITENSO (Olmedo, julio de 2009), presenté una comunicación titulada «Controversias censorias a finales de 1689: Vera Tassis vs Lanini Sagredo en las aprobaciones de los manuscritos de tres comedias áureas», en la que expliqué que las disputas entre estos dos censores, lejos de reducirse a un hecho aislado, fueron una constante en los últimos meses de 1689 [en prensa]. Asimismo, el enfrentamiento entre ambos resurgirá con la misma virulencia dos años más tarde, en las aprobaciones del entremés *El sacristán y la sombra*, en donde La Yseca ya no precisa pedir extraordinariamente la opinión de Vera Tassis porque éste ya era entonces fiscal de comedias de Castilla.

como que Margarita sea religiosa profesa, que Filipo relate su aventura sexual con una mujer difunta o que un ángel obedezca el mandato de un demonio.

b) La segunda aprobación hubo de ser la del fiscal Fermín de Sarasa que, si bien no se conserva manuscrita (ya sea porque se haya borrado o perdido el folio que la contenía, ya sea porque se hiciera de manera oral), a buen seguro hubo de tenerla, pues había sido ordenada por el protector y sabemos que el no cumplimiento del proceso acarrearía multas económicas a los infractores.

c) La tercera aprobación es la de Juan de Vera Tassis, que aunque en ese momento sólo es un hombre de confianza del protector de comedias, tiempo más tarde llegará a ser nombrado «Fiscal de las Comedias de estos Reynos, por su Mag[estad]». Esta aprobación, posterior a la de Lanini Sagredo; aparece al final de la segunda jornada (f. 40) y está firmada el 14 de Octubre de 1689:

Por Decreto de V S^a. he leydo esta Comedia intitulada Solo en Dios la confianza, y cotejadola con la impresa, y otras dos manuscritas; y vna de ellas la hallo aprobada por el çensor, el fiscal, y el S^{to} Oficio, sus fechas en 8 en 14 y 15 de Agosto del año de 1685. la qual no difiere de esta mas que en faltarle algunos versos, y las enmiendas que hallá están hechas por el S^{to} Tribunal y el çensor, van trasladadas aqui añadiendo algunas que a mi parecer no son las menos notables, y en quanto a los reparos que nuevamente se le ofreçen al censor hallo en todas, ser Margarita Monja profesa y aun Abadesa del convento de la Ribera; y que no es impropio que el Demonio mande a otro Angel malo, que para preçipitar aquel hombre tome la forma de Angel bueno, quando la han tomado muchas vezes de Xpto, y de su M^e purissima pues llenas estan las historias de estas fingidas visiones que han padecido muchos sanctos: y en fin aunque toda la Comedia es horrorosa por los delictos, es ejemplar por los escarmientos, y observando las notas que señalan vna cruz me parece, que V S^a puede permitir la licencia que ha tenido otras vezes. Salbe & y M^d. y Octb^e. 14. de 1689 D. Ju^o de Vera y Tassis.

Vera y Tassis dice que ha cotejado esta comedia con el testimonio impreso y con otros dos manuscritos (por desgracia, el manuscrito con licencia en 1685 al que hace referencia no se conserva, pero es el que hemos descrito como C^m) y, contradiciendo a Lanini, asegura que la monja Margarita es la madre abadesa en todos ellos. Seguramente Lanini se estaba confundiendo con otras obras de trama similar, como *El purgatorio de San Patricio* de Calderón o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina [Garcés, 1996: 15, n. 11].

La relación consta en este manuscrito de 283 versos¹⁶ (folios 13v-18v), pero fue sometida al análisis de los dos censores y vedada en ciertas partes; las marcas identificativas de

¹⁶ Faltan los versos 263 y 264, pero –como ya hemos comentado– se trata sin duda de un problema de transmisión textual.

uno y otro son bastantes idiosincrásicas: Lanini acompaña sus censuras de un «no se diga», generalmente flanqueado por su rúbrica, mientras que Tassis opta por la cruz latina (†), a la que suele adjuntar algún comentario o solución textual. Detallo a continuación las censuras que encontramos en el pasaje¹⁷:

- Verso 1 (f. 13v). El relato de Filipo se abre con un «Oyga mi vida y milagros» controvertido, pues, a ojos de los moralistas del momento, no parece que el vocablo *milagros* sea el más adecuado para describir las acciones de un hombre como Filipo, que poco tiene de santo. Aunque para Lanini este verso había pasado inadvertido, Vera Tassis propone cambiar el «Oyga mi vida y milagros» que encabeza el relato de Filipo por «Oyga que no seré largo», vedando de este modo el término pero sin provocar la ruptura de la rima asonante en *a-o*.

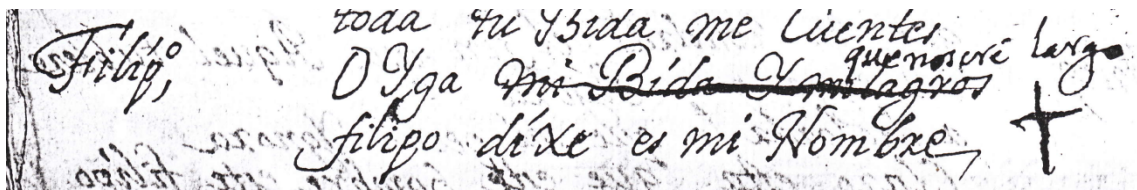


Imagen 5: A^m, 13v

- Versos 23-29 (f. 14r). En estos seis versos encontramos de nuevo una censura de Tassis (cruz en el margen izquierdo) en un pasaje que había sido permitido por Lanini:

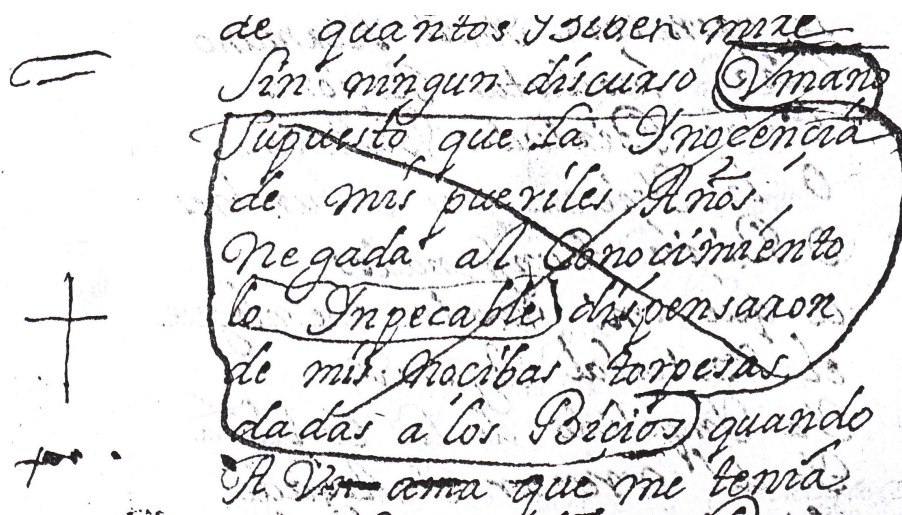


Imagen 6: A^m, 14r

¹⁷ Garcés Molina publicó un catálogo muy interesante de las censuras de este manuscrito, aunque olvida recoger alguna y comete ciertos errores en la interpretación de otras (1996-98).

Vera Tassis censura, con una gran cruz latina en el margen izquierdo, seis de los versos en los que Filipo habla de sus primeras faltas. Ésta es la misma solución que aparece en los impresos (Dⁱ y Eⁱ), por lo que parece tratarse de un traslado inmediato de Tassis, que en su aprobación dice que las censuras contenidas en los testimonios que ha podido estudiar «van trasladadas aquí».

- Verso 99 (folio 15v). Ambos censores aprueban que se relate el vil asesinato de la madre y el hermano, pero sin embargo, al llegar al momento en el se describe cómo Filipo deposita los cuerpos en una urna, Lanini indica que «no se diga» la frase «pasto o manjar de los diablos», pues «no pudo saber si se salvaron o condenaron», adjuntando su rúbrica, verso que sí permite Tassis con su característica cruz y un «diga», tal vez para no dejar a la composición sin su verso impar de rima suelta.

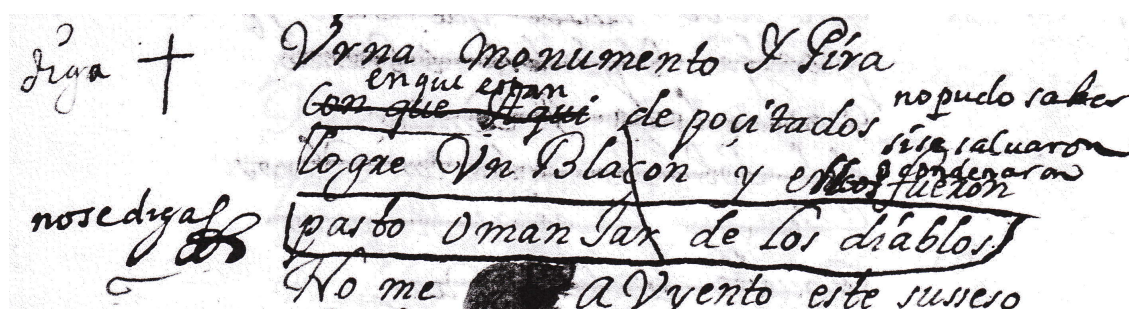


Imagen 7: A^m, 15v

- Verso 123 (f. 16r). Los dos censores coinciden en censurar la palabra *virtud* del verso «que por birtud los abrazo», pero mientras Lanini escribe en el margen derecho «diga por costumbre o vicio» junto a su firma, Tassis pone una cruz en el izquierdo y escribe como solución *blasón*. Lanini no parece estar tan preocupado como Tassis por mantener el metro octosílabo del verso, pues mientras él propone enmendar la censura o bien con un bisílabo o con un trisílabo, Tassis opta por una enmienda bisílaba.

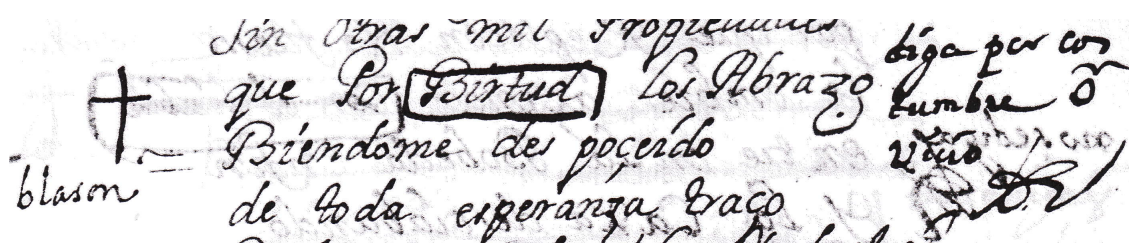


Imagen 8: A^m, 16r

- Versos 146-147 (f. 16r)¹⁸. En el margen derecho aparece la cruz de Tassis junto a dos versos tachados en los que se hace referencia al momento en el que Filipo asesina a un sacristán en lugar sagrado porque le prohíbe acceder a la bóveda donde está enterrada Elvira:

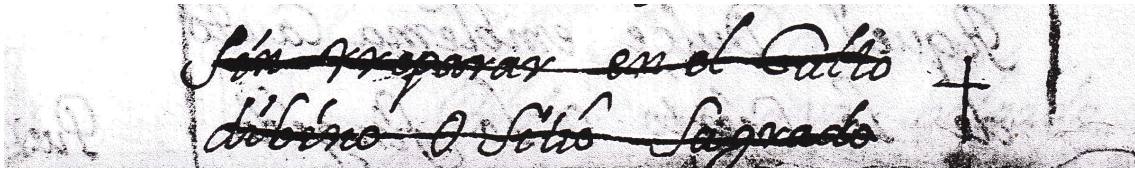


Imagen 9: A^m, 16v

- Verso 151 (f. 16v). Lanini recuadra y tacha el sintagma «con el diablo» del verso «le embié a cenar con el diablo» y escribe un *no se diga* junto a su firma en el margen izquierdo. Tassis apoya la censura con una cruz, pero sugiere decir «a otro Varrio» para impedir que el verso quede truncado.

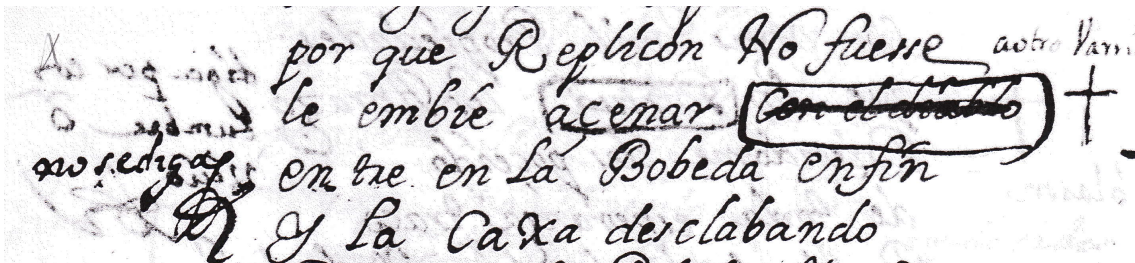


Imagen 10: A^m, 16v

- Versos 160-183 (ff. 16v y 17r). Lanini recuadra el largo pasaje en el que Filipo narra el goce de una mujer difunta y escribe: «no se diga que es culpa tan horrorosa que aunque aya qⁿ pueda cometerla no debe por el mal exemplo ni pensarse quanto mas decirse». Como hemos visto, tanto impactó a Lanini esta situación de necrofilia, que en su aprobación había calificado el acto como «estupendo delito». Los versos vedados dicen así:

¹⁸ Esta es una de las censuras que olvida Garcés Molina en su artículo (1996-98).

cuyo poder atractivo
pudo violar lo sagrado,
no olvidado del delito,
mas de mí mismo olvidado,
gocé, aunque en helada sombra,
en pálido simulacro,
la que en la confusa idea
tan vivamente reinando
estaba, que en el albedrío
indecisamente vario
a instigaciones del ciego,
del torpe, el la[s]civo engaño,
mal pudiera distinguir
aquel dulce emblema cauto
de lo cierto o lo fingido,
pues, el afecto variando
las vehemencias del sentido,
tan suyo se vio este rato,
con la amable congruencia
que hizo el deleite apartado,
del noble como cimiento,
que es perspicaz el cuidado,
no definió la distancia
de lo vivo a lo pintado.

* del ^{tit} ~~torpe~~ ~~Pulgarcillo~~ instigado *

Cuyo poder atractivo
 pudo Birlar lo Sagrado
 no el bidadado del delito
 mas de mi mismo el bidadado
 goce A Vn que en elada Sombra
 en Palido simulacro
 La que en la Confusa Idea
 tan Biba mente acercando
 estaba que el Al bedrio
 Indecisa mente Basso
 A instigaciones del Ciego
 del torpe el Lacibo engano
 mal pudiera distinguir
 A quel Dulce emblema Cauto
 de lo Cierto o lo fingido

escriute: he bixurre
 que huria el hombre mas malo

mosedra

Imagen 11: A^o, 16v

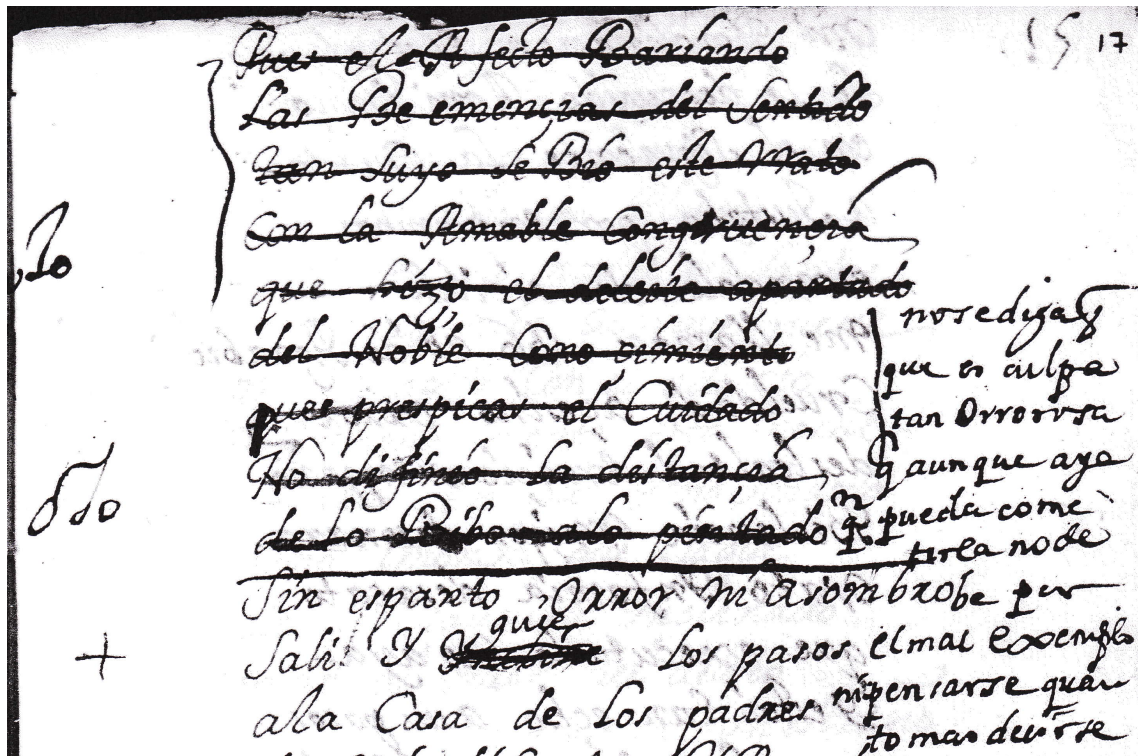


Imagen 12: A^m, 17r

Tassis ratifica la censura de Lanini con la cruz y el *no se diga* y propone la siguiente solución para reponer los veinticuatro versos atajados: «ejecuté: tu discurre / que haria el hombre mas malo». Ésta es sin duda una de las censuras más importantes de toda la obra; en el margen izquierdo aparecen dos *ojo*, que según Garcés Molina podrían haber sido escritos por el autor de comedias (17)¹⁹.

Las soluciones adoptadas hasta esa fecha (al menos de las que tenemos noticia) habían optado por *cortar por lo sano* los versos más problemáticos del pasaje de Filipo. Las censuras de Lanini y Tassis, aunque menos agresivas que las anteriores, son más

¹⁹ En el manuscrito A^m hay otro fragmento que aparece tachado, pero, al no llevar marca de censor, es difícil asegurar si se trata de correcciones del copista, de los censores o del autor de comedias. Versos 66 y 72 (folio 15r):

me tuvo hasta que sabe,
 prodiga y piadosa obrando
 naturaleza, a contar
 del sol los minutos claros,
 bien que a ciegas al pisar
 aqieste confuso caos,
 no contento con esta
 atrocidad, inhumano

al margen: “pasando desta”

rigurosas y minuciosas, ya que van desgranando la obra verso por verso. Mientras Lanini aplica la censura sin pensar en las consecuencias estéticas, Tassis, en su papel de censor y escritor, recompone siempre lo atajado, tratando de mantener la coherencia del contenido y la forma de la métrica.

A pesar de las múltiples correcciones que Lanini y Tassis hicieron en todo el texto, la comedia de Rosete obtuvo permiso para ser representada, tal vez porque, como afirma Vera Tassis, aunque «es horrorosa por los delitos, es ejemplar por los escarmientos». El manuscrito A^m no recoge la licencia de 1689 en Madrid, pero sí otras que veremos a continuación.

3.2.1.4. *Licencia de representación: Segovia, 1689*

La comedia de Rosete también se vio representar en 1689 en Segovia, a la luz de la licencia de representación que aparece firmada por Antonio de Ojeda en el f. 40 de A^m:

Hagase esta Comedia en la conformidad desta censura Segovia Agosto 17 de 1691. Don Anto. de Oxeda.

3.2.1.5. *Licencia de representación: Madrid, junio de 1698*

En junio de 1698, cuando el *autor* Carlos Vallejo desea llevar a escena la comedia, se ve obligado a pedir de nuevo una autorización. En el f. 40 de A^m leemos:

Solo en Dios la Confianza de Don Pedro Rosete; de Carlos Ballejo
Autor de Comedias por su Magd. Año de 1698. Jesus Maria Joseph.

La comedia debe volver a ser revisada por un censor, por lo que el Protector Juan de la Yseca escribe una nueva nota de remisión, tal y como se recoge en el f. 62v de A^m:

Md. 19 de Junio de 1698. El Autor lleue la Comedia al Sr. Dr. Dn Agn. Gallo Guerrero p^a. q. vea si tiene algo contra la Sta fee y con lo que digiere se traiga=

El censor encargado es en esta ocasión de juzgar la comedia es Agustín Gallo Guerrero, que, mediante una fórmula harto tipificada, acepta las correcciones de los dos censores anteriores y concede una nueva aprobación (f. 63):

Esta comedia, quitando lo que va notado no tiene cosa alguna contra la Sta Fee y buenas costumbres Md Junio 26 de 1698. Dr. D. Agustín Gallo Guerrero.

El 7 de Julio de 1698 la comedia obtiene de nuevo licencia para ser representada:

Md. 7 de julio de 1698. Obserbando no se diga lo atajado y preuenido por el zensor y fiscal se da lizenzia para que se haga esta comedia intitulado Solo en Dios la confianza=

3.2.1.6. *Licencias de representación posteriores: Madrid, diciembre de 1710 – septiembre de 1712*

La comedia obtendrá años más tarde nuevas licencias de representación, pues la compañía de José de Prado la pondrá en escena dos veces en 1710 y otras dos en 1712 (Varey y Davis 419):

- El sábado 13 y el domingo 14 de diciembre de 1710 la vieron en el corral del Príncipe unos 187 espectadores.
- El domingo 18 y el lunes 19 de septiembre de 1712 la vieron en el corral de la Cruz 421 personas, aproximadamente.

No conservamos datos de esos procesos censorios, no obstante, lo lógico es pensar que la confesión de pecados de Filipo también se vio sesgada drásticamente. De ser así, ni los espectadores del XVI ni los del XVII pudieron ver en escena el pasaje tal y como lo concibió su autor.

3.2.1.7. *Licencia de impresión: sin fecha (primera mitad del siglo XVIII, aproximadamente)*

En la primera mitad del siglo XVIII, la casa sevillana de Francisco de Leefdael imprimió *SDC* en una suelta en 4º con el texto a dos columnas. El parlamento de Filipo ocupa las páginas 8 y 9 y tiene 103 versos (ejemplar Eⁱ). Faltan los siguientes pasajes de O: del verso 12 al 15 (imagen 13), del verso 22 al 29 (imagen 14), del verso 44 al 199 (imagen 15):

**bastantes leñas le he dado,
que es dós vezés enfadofo
el pobre à los obligados.
Naci en Palermo, e sta ilustre
poblacion, que ha tantos años**

Imagen 13: Eⁱ, p. 8

**No bien las primeras luzes
del Sol; generoso amparo
de quantos viven, mirè
con ningun discurso, quando
à vn ama, que me tenia**

Imagen 14: Eⁱ, p. 8

de la gargañta, àzia adentro
 revocò el ayre pesado,
 y el que aliento para vida,
 le respirò para lazo.
 Ningun dia se me acuerda
 de mi vida, que aya holgado
 mi inclinacion; y si alguno

Imagen 15: Eⁱ, p. 8

En este testimonio se suprimen los mismos versos que en el manuscrito B^m y el impreso Dⁱ de la Parte XVI. Al igual que ocurría en esas ocasiones, la reducción de la narración de Filipo hace perder efectividad y hondura dramática al pasaje.

4. Conclusiones

Desde que Wilson se quejara allá por 1961 de que la historia de la censura teatral aurisecular estaba aún por escribir (165), han sido muchos los que, retomando sus palabras como estandarte de referencia, han repetido ese mismo lamento.

Aunque lejos de pretender establecer conclusiones generales, el análisis de *SDC* (y, en concreto, de la relación de pecados de Filipo) permite adentrarnos un poco más en el funcionamiento de la censura teatral del Siglo de Oro, al tiempo que pone de manifiesto que los criterios de los examinadores estaban sujetos no sólo al canal de difusión en que fuera a difundirse la materia (oral / escrito), sino también a su propia ideología y a su relación personal con los dramaturgos. Y son precisamente estas desavenencias las que suscitan las habituales polémicas entre censores.

La relación de pecados de Filipo sólo se conserva de manera íntegra en el manuscrito A^m (BNE 14904), pues en el resto de manuscritos –B^m (BNE 16411) y, presumiblemente, el perdido C^m– y de impresos –Dⁱ (Parte XVI de las *Escogidas*, 1662) y Eⁱ (una suelta sevillana del siglo XVIII)– se han eliminado más del 50% de los versos, lo que hace que el pasaje pierda fuerza dramática, efectividad y contenido.

El original de autor O –cercano a A^m–, nunca llegó de ese modo a los receptores de la época: ni se estampó en papel ni se vio representar en los teatros tal y como lo concibió Rosete. Las diferentes soluciones adoptadas ponen de manifiesto cuán subjetiva y partidista era la labor de los censores y cuán variable la determinación de lo que se debía censurar.

Adentrándonos en la diatriba *impresión vs representación*, lo cierto es que la versión más cercana a O se dio en las licencias de representación. El pasaje de Rosete sufrió peor suerte en los impresos que en los corrales de comedias, pues si al menos los espectadores de 1689, 1698, 1710 y 1712 pudieron ver una versión

ligeramente sesgada y enmendada de la relación de pecados de Filippo, los lectores de los siglos XVII y XVIII sólo tuvieron acceso a la versión drásticamente truncada. Y es que, aunque «the word spoken in public was always thought to be more scandalous that might quite legitimately be read in private» (Wilson 170), los censores debían guiarse por el texto de la *Consulta* de 1666, en donde se recoge que las comedias habían de «causar más daño con leerlas como con oírlas».

Pero sin duda alguna, el principal motivo para que los censores auriseculares fueran más permisivos con las autorizaciones para la representación que para la impresión de este pasaje reside en el hecho de que la relación de pecados es narrada por el personaje, pero no recreada en escena. Ninguna de las faltas de Filippo se ve representar en las tablas, y, siguiendo la afirmación de Wilson, no es lo mismo que se recree en escena un robo, un asesinato o una agresión sexual, que dichas faltas se pongan en boca de un personaje. Tal vez por este motivo, Lanini y Tassis optaron por mantener la totalidad de los pecados, pero, eso sí, restando explicitud (como ocurre con la necrofilia, que se infiere pero no se describe) y eliminando los versos moralmente más controvertidos.

Otro aspecto importante que se pone de manifiesto al estudiar las censuras de este fragmento, es la peculiar guerra que libran Francisco Lanini Sagredo y Juan de Vera Tassis (y que, como ya hemos explicado, no se limitó a este caso concreto). Los dos censores no parecen entender de igual modo lo que es *cosa lasciva y deshonesta*, y donde uno es permisivo, el otro no, y a la inversa.

Pero las diferencias entre uno y otro censor no residen únicamente en la disparidad de criterio, sino también en la manera de ejecutar las censuras: si bien Lanini opta por *cortar por lo sano* los versos más problemáticos de las obras, sin importarle romper el contenido, destrozando la métrica o destruyendo la belleza poética del 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. Tal vez por su condición de escritor, las censuras de Vera Tassis no son en caso alguno destructivas, y lo cierto es que en todos sus exámenes prima el criterio estético y poético sobre el meramente moral de los censores oficiales.

Lanini y Vera Tassis tampoco parecen ponerse de acuerdo en la versión de la comedia que han visto representar, y si Lanini dice que el manuscrito A^m contiene una versión adulterada de la comedia, pues “en la comedia verdadera la dama no era religiosa profesada”, ni aparece “el estúpido delito de gozar a una muger difunta” o que “el demonio mande a un ángel y que el ángel le obedezca”, Vera y Tassis le desmiente, y afirma que en todas las versiones que maneja de la comedia Margarita es “abadesa del convento de la Ribera” y que no considera “impropio que el demonio mande a otro ángel malo”. De sus aprobaciones parece entenderse que ambos han visto dos versiones distintas de la comedia, lo que puede tener dos explicaciones: que bien el *autor* encargado de la puesta en escena no siempre acatase lo fijado en la licencia de representación, o, más probablemente, que Lanini confundiera la obra con otra de trama similar.

El estudio de las diferentes licencias de *SDC*, lejos de mostrar las desavenencias particulares entre censores, pone de manifiesto que los criterios que rigen la censura teatral en el siglo de Oro eran baladíes y harto subjetivos, y que por lo general, los

examinadores estaban más preocupados por atajar los versos en los que se mezcla lo profano con lo divino, se ridiculiza a algún personaje religioso o se insertan declaraciones que pueden hacer peligrar los dogmas católicos del cristianismo, que por tratar de suprimir las acciones moralmente deshonestas (como parricidios, violaciones, necrofilias, etc.), tal vez porque entendían que la comedia que es “horrorosa por los delitos, es ejemplar por los escarmientos”.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco. “Las imprentas de la Ilustración (La industria editorial sevillana en el siglo XVIII)”. *Temas sevillanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 9-58. Impreso.
- Alarcón, Pedro Antonio de. *Juicios literarios y artísticos*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007. Impreso.
- Aparicio Maydeu, Javier. “Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*. Calderón tiente al demonio”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLII.2 (1994): 587-596. Impreso.
- . *Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*. Ámsterdam: Atlanta GA, 1999. Impreso.
- Bances Candamo, Francisco. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. London: Tamesis Books Limites, 1970. Impreso.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860. Impreso.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, I*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006. Impreso.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo. “Vejamen que dio siendo secretario de la Academia”. *Obras varias*. Ed. Rus Solera López. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005: 152-163. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *Magia y brujería*, Txertoa, San Sebastián, 1987. Impreso.
- Cassol, Alessandro. “Flores en jardines de papel: notas en torno a la colección de las *Escogidas*”. *Criticón* 87-89 (2003): 143-159. Impreso.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Catálogo descriptivo de la gran colección de Comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932. Impreso.
- . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. Facsímil. Granada: Universidad de Granada, 1997. Impreso.
- Florit Durán, Francisco. “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO, 2010. 615-637. Impreso.
- Gacto Fernández, Enrique. “Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición”. *Revista de la Inquisición* 1 (1991): 11-62. Impreso.

- Garcés Molina, Elena. “Una censura en un manuscrito teatral del siglo XVII”. *Manuscrtao* VII (1996-98): pp. 11-20. Impreso.
- García Pérez, María Sandra. “Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz: Un acercamiento a la legislación”. *Boletín de la ANABAD* 48.2 (1998): 197-204. Impreso.
- Gasparetti, Antonio. “La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid 1652-1681)”. *Archivum Romanicum* 15 (1931): 541-587. Impreso.
- . “La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid 1652-1681)”. *Archivum Romanicum* 22 (1938): 99-117. Impreso.
- González Fernández, Luis. “«Yo soy, pues saberlo quieres...»: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”. *Criticón* 83 (2001): 105-114. Impreso.
- González Maya, Juan Carlos. “Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas”. *Criticón* 96 (2006): 87-114. Impreso.
- Locascio Loureiro, Hortensia. “Estudio sobre un manuscrito musical español”. *Revista de Archivos, bibliotecas y museos* LXXII. 1-2 (1964-65): 279-299. Impreso.
- Molina, Tirso de (atribuido) y Luis Vélez. *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Pellicer de Ossau Salas y Tovar, José. *Avisos de 1641*. Ed. Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare. París: Éditions Hispaniques, 2002. Impreso.
- Pérez Gómez, Antonio (ed.). *Academia bvrlesca en Bven Retiro a la Magestad de Philippo IV el Grande*. Valencia: Talleres de Tipografía Moderna, 1952. Impreso.
- Profeti, Maria Grazia. *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Reichenberger, 1988. Impreso.
- Quaife, G. R. *Magia y maleficio. Las brujas y el fanatismo religioso*. Barcelona: Crítica, 1989. Impreso.
- Roldán Pérez, Antonio. “Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII”. *Revista de la Inquisición* 7 (1998): 119-136. Impreso.
- Rosete Niño, Pedro. *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*. Ed. Pedro Correa Rodríguez. Pamplona: Universidad de Navarra, 1977. Impreso.
- Rubiera, Javier. “Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*”. *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Ed. Anthony Close. Cambridge: Iberoamericana, 2006. 545-550. Impreso.
- Shergold y Varey. *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*. London: Tamesis, 1971. Impreso.
- . *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*. London: Tamesis, 1979. Impreso.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000. Impreso.
- . *Bibliografía de la literatura hispánica. IV*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1972. Impreso.
- Subirá, José. “Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII”. *Anuario musical* IV (1949): 181-191. Impreso.
- Urzáiz Tortajada, Héctor y Gema Cienfuegos Antelo. “Francisco de Avellaneda: entremesista y censor de comedias «por su magestad», Carlos II”. *Teatro y*

- poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. Judith Farré Vidal. Madrid: Iberoamericana, 2007. 307-324. Impreso.
- Varey, J. E. y N. D. Shergold. *Teatros y comedias de España. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited, 1973. Impreso.
- Varey, J. E. y Charles Davis. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1992. Impreso.
- Vitse, Marc. “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”. *Criticón*, 94-95 (2005): 69-105. Impreso.
- Wilson, E. M. “Calderón and the Stage-Censor in the seventeenth Century: A provisional Study”. *Symposium XV* (1961): 165-184. Impreso.

APÉNDICE

Versión O = Reproducción, modernizando grafía y letra, de la relación de pecados de Filipo de *Sólo en Dios la confianza*. La versión O está basada en la versión contenida en el ejemplar A^m, por ser la más antigua y extensa, aunque se han añadido los dos versos que en ésta no aparecen pero sí en el resto de testimonios —versos 234 y 235—, posiblemente por despiste del copista. Aparecen tachados los versos que suprimen los impresos Dⁱ y Eⁱ y el manuscrito B^m y en cursiva los versos que atajan o modifican Lanini y Vera Tassis.

- 1 Oiga *mi vida y milagros*.
 Filipo, dije, es mi nombre,
 Ludovico, un noble anciano,
 es mi padre, rico un tiempo,
 5 pero a mis continuos gastos
 ya tan pobre, que los mismos
 que tuvo en un tiempo gratos,
 hoy le vuelven las espaldas.
 Bastantes señas le he dado,
 10 que es dos veces enfadoso
 el pobre a los obligados:
~~la una por pobre y la otra~~
~~porque le gustan ingratos,~~
~~acreedor del beneficio~~
 15 ~~y huyen de él por no pagarlo.~~
 Nací en Palermo, esa ilustre
 población que ha tantos años
 que triunfa, cabeza heroica
 del gran reino siciliano.
 20 No bien las primeras luces
 del sol, generoso amparo
 de cuantos viven, miré
 con ningún discurso *humano,*
~~supuesto que la inocencia~~
 25 ~~de mis pueriles años,~~
~~negada al conocimiento~~
~~lo impecable dispensaron~~
~~de mis nocivas torpezas~~
~~dadas a los vicios~~ cuando
 30 a un ama que me tenía
 en sus cariñosos brazos,
 desagradecido a aquel
 segundo ser, que en el blando
 alimento de su pecho
 35 me comunicó a los labios,

le di la muerte una noche,
 puse en su cuello mis brazos,
 a tanto estreché su aliento
 que, detenido en el paso,
 40 de la garganta hacia adentro
 revocó el aire pesado,
 y el que aliento para vida,
 le respiró para lazo.
 De un parto infeliz nacimos
 45 yo y Alejandro, mi hermano,
 y cuando el conocimiento
 que por dos lustros alcanzo;
 por individuales noticias
 llegó a examinar que el astro
 50 más propicio dirigió
 la primacía a mi hermano,
 cuyas modestas acciones,
 cuyas virtudes bastaron,
 o lo hiciesen mis costumbres
 55 o vicios desenfrenados;
 a que mi madre me niegue
 el maternal agasajo.
 Ya impelido de la envidia,
 ya del rencor instigado,
 60 viendo que ausente mi padre
 daban leguas al descanso,
 mi hermano y madre rompí.
 Aquel inocente claustro
 triste, ¡oh lóbrega morada!,
 65 que en sus entrañas guardado
 me tuvo hasta que salí,
 prodiga y piadosa obrando
 naturaleza, a contar
 del sol los minutos claros,
 70 bien que a ciegas al pisar
 a questo confuso caos;
 y no contento con esta
 atrocidad, inhumano
 fratricida con dos puntas
 75 en el pecho de mi hermano.
 De mi ya difunta madre
 quise que siguiese el hado,
 y en mi insaciable venganza,
 bárbaramente cebado,
 80 en el mismo centro adonde

a los dos alimentaron
 nueve lunas, cuyas faltas
 llaman en cinta los sabios;
 y a distintos trozos hechos;
 85 desecho en varios pedazos;
 segundo albergue le di,
 y más que medroso, osado,
 en el lóbrego retiro
 de un pozo, que ya entregado
 90 a lo int[r]atable, prescribe
 sus memorias a lo anciano.
 A lo caduco del tiempo
 a los dos juntos consagro,
 siendo de sus yertos miembros
 95 aqieste sitio vedado,
 urna, monumento y pira,
 con que aquí depositados,
 logré un blasón, y estos fueron
pasto o manjar de los diablos.
 100 No me ahuyentó este suceso:
 volvió mi padre, y yo, cauto,
 que a mi madre se llevó
 su galán le dije; pasó
 en silencio el sentimiento
 105 y mis gustos, pues quedando
 solo yo y mi padre viejo,
 lo demás se está contado.
 Así llegué a los tres lustros,
 y en la esfera de los rayos
 110 de una divina hermosura,
 nuevo fénix abrasado,
 si vivía de mirarla
 desfallecía a lo amargo,
 de su desdén más volvía
 115 a renacer de su agrado.
 Pedila, en fin, por esposa,
 los padres me la negaron
 con el infame pretexto
 de ser traidor inhumano
 120 bárbaro, fiero, la[s]civo,
 cruel, riguroso, vano,
 sin otras mil propiedades
 que por *virtud* los abrazo.
 Viéndome desposeído
 125 de toda esperanza, trazo;

valiéndome de la industria
 de decir que la he gozado,
 que su mismo pundonor
 allanase estorbo tanto;
 130 en fin, por no ser prolijo,
 los parientes, indignados
 cuanto vengativos, tratan
 que un nocivo inficionado
 veneno corte al estambre
 135 de sus juveniles años.
 Aquí la furia, el rencor,
 la ira, el odio, el estrago,
 la venganza, el escarmiento
 en mi pecho comenzaron,
 140 y sabiendo el templo donde
 mi Elvira depositaron
 (que éste era su nombre), fui
 donde al sacristán hablando
 por qué me negó las llaves
 145 de la bóveda; arrestado,
 sin reparar en el culto
 divino, ¡oh sitio sagrado!,
 con sólo aquestos diez dedos
 a su garganta aplicados,
 150 porque replicón no fuese
 le envié a cenar *con el diablo*.
 Entré en la bóveda, en fin,
 y la caja desclavando,
 vi yerta y pálida imagen
 155 la que purpúreo y nevado
 elavel y jazmín noté,
 mas no el pavor y el espanto
 temor me pusieron antes
 160 de la venganza instigado
*cuyo poder atractivo
 pudo violar lo sagrado,
 no olvidado del delito,
 mas de mí mismo olvidado,
 gocé, aunque en helada sombra,*
 165 *en pálido simulacro,
 la que en la confusa idea
 tan vivamente reinando
 estaba, que en el albedrío
 indecisamente vario*
 170 *a instigaciones del ciego,*

- del torpe, el la[s]civo engaño,
 mal pudiera distinguir
 aquel dulce emblema canto
 de lo cierto o lo fingido,
 175 pues, el afecto variando
 las vehemencias del sentido,
 tan suyo se vio este rato,
 con la amable congruencia
 que hizo el deleite apartado,
 180 del noble como cimiento,
 que es perspicaz el cuidado,
 no definió la distancia
 de lo vivo a lo pintado.
 Sin espanto, horror, ni asombro,
 185 salí, y incliné los pasos
 a la casa de los padres
 de mi difunto y amado
 bien, y de impulso sublime,
 persuadido y confiado
 190 en el suave silencio
 de la noche, acompañado
 de otros amigos pegué
 fuego a la casa, dejando
 solamente las cenizas
 195 por reliquia de mi agravio.
 Desde esta muda tragedia,
 con mi padre siempre al lado,
 que esta obediencia reservo
 sólo para mi descargo,
 200 ningún día se me acuerda
 de mi vida que haya holgado
 mi inclinación, y si alguno
 se le descuidó a mi brazo,
 en el siguiente la cuenta
 205 ajustaba por entrambos.
 Escándalo de Sicilia
 me llaman, no [ha] habido agravio,
 crueldad, asesino horror,
 deslealtad, traición, engaño,
 210 violencia, rigor, deshonra,
 hurto, infamia, desacato
 que ejecutado no haya,
 y estoy tan hecho a sus pasos
 que los sigo por costumbre
 215 y sin elección los mando.*

Diez años ha que no sé
 por dónde, cómo, ni cuándo,
 se va al confesor, y aunque
 aprendí cuando muchacho
 220 los mandamientos, por Dios
 que ya los nueve he gastado,
 y porque suena a dinero,
 solamente guardo el cuarto.
 No oigo misa, ni la veo
 225 de mis ojos, y si acaso
 entro en la Iglesia es porque
 allí nos hemos juntado,
 que el que la oración reduce
 a conversación, sus labios
 230 ofenden la reverencia
 y violan lo sagrado.
 Lo que es devoción alguna
 con Dios, su madre, ni santos,
 reliquia, oración, ni ayuno,
 235 penitencia, ni rosario,
 jamás la tuve, aunque fuese
 por cumplir con el adagio,
 y, últimamente, esta noche,
 ¡tiemblo en solo imaginarlo!,
 240 ~~una monja que saqué~~
~~de su clausura, inclinado~~
~~más al horror del delito~~
~~que a su hermosura, un extraño~~
~~suceso pudo apartarla~~
 245 ~~del cariño de mis brazos:~~
~~En su busca hice diversas~~
~~atrocidades y estragos;~~
~~en fin, esta misma noche,~~
~~sin poderla hallar, a saltos~~
 250 ~~el corazón entorpece~~
~~la voz desde el pecho al labio:~~
 Mire, Padre, ¿cuál será,
 habiéndole dicho tanto,
 esto que decir no puedo
 255 y con medroso recato
 pudo caber en lo hecho
 y no cabe en lo contado?
 Seguido de la justicia
 di en ese monte, y, guardando
 260 en una cueva una alhaja

que yo traía, a quién amo
 más que a mí mismo, ~~a mi Padre,~~
~~nuevo espíritu informando~~
~~a mi corazón,~~ me puse
 265 sobre ese altivo peñasco,
 y desde su cumbre vine
 hasta este valle rodando
 sin accidente ninguno,
 que parece que soplando
 270 contra mi persona todos
 los vientos se conjuraron.
 Éste es Filippo; ¿qué gana
 ha tenido, padre honrado,
 de ver la vida de un hombre
 275 que está ya desesperado?
 ¿Qué llora? ¡Pesia mi alma,
 si estamos tan encontrados!:
 él con el cielo seguro,
 y yo el infierno en las manos;
 280 él dichoso, yo infeliz;
 él penitente, y yo el malo;
~~el sabio ya por auxilios,~~
~~yo por mi mal condenado;~~
 él para gozar de Dios,
 285 y a mí que me lleve el diablo.

Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*, Lope y sus censores

Héctor Urzáiz
Universidad de Valladolid¹

A lo largo de su vida, Lope de Vega polemizó acerca de algunos asuntos literarios que tenían que ver tanto con la apropiación de sus obras originales por parte de terceros como con la atribución a su persona de obras ajenas. Son casos bien conocidos, en el fondo de los cuales subyacen importantes circunstancias legales, económicas y culturales del sistema teatral del Siglo de Oro: la originalidad de las obras, la propiedad de los textos manuscritos que las contenían, el volcado de esas obras a letra de molde, el procedimiento editorial y librero, etc.

Sin embargo, es menos frecuentada la polémica que en cierto momento mantuvo Lope de Vega con otro elemento importante de ese mismo sistema: la censura teatral, que regía sobre todo lo anterior. Piénsese, si no, en episodios como el de una obra suya prohibida por la Inquisición –se cree que pudo ser *El divino africano*, aunque no es seguro–, asunto sobre el que se conserva la documentación que nos habla de sus justificaciones ante el Santo Tribunal y su sincero propósito de enmienda, a través de unas declaraciones suplicatorias que de nada le sirvieron².

Este episodio, como hemos tratado de explicar en otro trabajo, guarda relación directa con unos comentarios del *Arte nuevo de hacer comedias* sobre los componentes polémicos de la literatura y su repercusión en el ámbito de la censura (Urzáiz 2010). Se trata de unos versos en los que un escarmentado Lope ironiza acerca de los riesgos de ser demasiado lenguaraz (lo cual le había costado años antes el destierro, y en los mismos días en que escribió el *Arte nuevo* le había puesto frente al Santo Oficio) o de utilizar el teatro para hacer crítica política o social (lo que había motivado en la misma época el cierre de los corrales de comedias en España, no en los países a los que se alude): “En la parte satírica no sea / claro ni descubierto, pues que sabe / que por ley se vedaron las comedias / por esta causa en Grecia y en Italia; / pique sin odio, que si

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales* (CLEMIT, en adelante), del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076.

² “Petición al tribunal de la Inquisición para que se le devuelva una comedia sobre la conversion de San Agustín”, documento autógrafa de Lope fechado en Madrid a 21 de octubre de 1608 que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición (legajo 1952, nº 1).

acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama” (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 341-346). Acerca de una curiosa mezcla de todas estas cosas (obras de dudosa atribución a Lope, falsificaciones y censura) tratan las siguientes páginas, que plantean un estado de la cuestión sobre el tema de sus autógrafos teatrales, a veces no del todo bien abordado.

Entre esos autógrafos de Lope hay algunos cuya autenticidad ha generado cierta controversia. Es el caso de la copia manuscrita del entremés *Melisendra* conservada en la Biblioteca Nacional de España, Madrid (Ms. Res. 88), supuestamente firmada por él y con licencias de representación fechadas en 1622 y 1623.

De entrada hay razones para la sospecha por el simple hecho de vincular a Lope con el género entremesil, que parece no fue lo suyo, según Rodríguez Cuadros (1991). Pero además, y desde hace bastante tiempo, se han planteado dudas en torno a la autenticidad de la letra de este supuesto autógrafo. Las primeras fueron expuestas en viejos trabajos, pero varias aportaciones más recientes –concentradas, curiosamente, en el plazo de tan sólo 4 o 5 años– han vuelto de nuevo sobre la cuestión, cercándola desde diferentes puntos de vista (el paleográfico, el ecdótico, el bibliográfico) aunque sin llegar a solucionarla.

La obra fue editada en 1997 por el equipo PROLOPE, concretamente en un volumen a cargo de Gonzalo Pontón y Agustín Sánchez donde se contienen cuatro comedias (*La escolástica celosa*, *La amistad pagada*, *El molino* y *El testimonio vengado*) y los entremeses atribuidos a Lope, cuestión sobre la cual señalan:

Que doce entremeses aparezcan en un volumen de comedias compuestas por Lope de Vega significa bien poco, dada la pertinacia con que los editores del Siglo de Oro publicaron bajo el nombre del Fénix obras que no le pertenecían. No debe olvidarse, además, que ninguno de los entremeses fue atribuido explícitamente a Lope y que el dramaturgo rechazó con rotundidad su autoría. (Pontón y Sánchez 1811)

Por lo que respecta a *Melisendra*, argumento cuya popularidad “fue extraordinaria”, los editores de PROLOPE no ofrecen un veredicto de autenticidad rotundo: “Sólo *Melisendra*, intermedio en verso con resabios del Romancero, podría considerarse afín a Lope; cualquier lector puede observar, sin embargo, que no resulta fácil asimilarla al *usus scribendi* y a las estrategias dramáticas del autor” (Pontón y Sánchez 1811).

Casi al tiempo la editó también Paloma Cuenca (1999), en un minucioso artículo que, sin embargo, contiene algún pequeño error de apreciación que lastra sus intentos de dilucidar la cuestión. En la magnífica monografía que, también por las mismas fechas, dedicó Marco Presotto a los autógrafos teatrales de Lope de Vega (2000) pueden encontrarse datos más fiables que ayudan a ello, pero no una opinión al respecto. Y en 2001 llegó otro estudio sobre *Melisendra*, a cargo de Jesús Gómez, pero en este caso focalizado en la cuestión teórica de los orígenes del género de la comedia burlesca.

Con las aportaciones de este ramillete de acercamientos críticos a la cuestión de la autoría del entremés de *Melisendra* y algunos datos propios que podemos aportar para arrojar más luz sobre el asunto (procedentes de las investigaciones que lleva a cabo el proyecto CLEMIT de la Universidad de Valladolid), creemos que puede concluirse que el supuesto autógrafo lopiano –que, además, “carece de especial significación textual, pues se trata de una copia de la edición de Valladolid 1609” (Pontón y Sánchez 1823)– es una falsificación: doble falsificación, para ser exactos.

Ya en los años treinta afirmaba Antonio Paz que, aunque la obra era “al parecer, autógrafa, firmada y con censuras”, y que éstas parecían asimismo autógrafas, “el atento examen de las letras suscita dudas sobre su autenticidad” (Paz y Melia 352). Décadas después recogería textualmente estas palabras María Cruz Pérez, autora de una *Bibliografía del teatro de Lope de Vega* (Pérez y Pérez 18).

Pontón y Sánchez, en la citada edición de *Melisendra* para Prolope, se quejan de que Paz y Melia “no aclara qué aspectos de la caligrafía le provocan esas dudas” y señalan que Pérez incluyó el entremés en su repertorio bibliográfico, pese a no dar “por buena la atribución”. Por su parte, ellos opinan que el manuscrito “resulta interesante porque aparece firmado por Lope de Vega y con las licencias necesarias para su representación” y transcriben estas rúbricas y licencias “en que se aprecian cuatro manos distintas” (Pontón y Sánchez 1823).

Es interesante su estudio de la supuesta firma de Lope, comparándola con otras rúbricas cuyas indubitadas y de fechas más o menos cercanas: *Lo que pasa en una tarde* (27 de noviembre de 1617) y *El poder en el discreto* (7 de mayo de 1623). En primer lugar, señalan, “contra la costumbre de Lope, el texto no va fechado” (en efecto, Lope solía datar sus firmas); además, observan algunas diferencias en la trazada de la firma. Sin embargo, parece que no descartan que sea auténtica, o que al menos fuera copiada directamente de una firma auténtica:

Si la firma que sigue al entremés no es la de Lope, se trata cuando menos de una imitación cuidadosa, realizada por alguien que disponía de un modelo. La rúbrica es prácticamente idéntica, y también lo es la disposición de la mayoría de los trazos de las letras, aunque parecen escritas con mayor pausa de lo que es habitual en los autógrafos, donde el trazo se apresura y hay más ligaduras entre letras e incluso entre palabras [...] Sea como fuere, es preciso concluir que el manuscrito Res. 88 contiene una copia del entremés tomada de la edición de Valladolid y presentada para la concesión de las licencias oportunas bajo la atribución a Lope de Vega, atribución en la que él mismo podría haber estado implicado. (Pontón y Sánchez 1824)

Es este asunto de las licencias de representación el que nos parece más dudoso, como se verá, pero sigamos ahora con el repaso de las consideraciones paleográficas al respecto. Las de Paloma Cuenca son bastante coincidentes con las de Pontón y Sánchez:

Estamos ante lo que se denomina una *copia imitativa*, que, por supuesto, es el tipo de copia más cercano a la falsificación [...] aunque no sea autógrafo, el manuscrito Res 88 sugiere la posibilidad de que el texto contenido en el mismo sí fuera obra del dramaturgo. (Cuenca 173)

Es decir, que el copista pudo tener “a la vista un autógrafo de Lope”, o tal vez fuera un especialista “en imitar la letra del dramaturgo [...] hipótesis avalada por otros manuscritos que contienen obras dramáticas que con toda seguridad son de Lope, como la comedia de *El príncipe perfecto*, pero que no están redactadas por su mano”. En este caso, así como en el de *La mojianga de Rojillas*, señala la investigadora, “el propio Lope supervisa la redacción de las copias” que luego “firma y rubrica” (ibíd.). Supuestamente, añade, esto podría haberse producido a iniciativa del duque de Sessa para suplir la carencia de algunos autógrafos de su amigo y secretario, Lope de Vega.

Como veíamos en la cita anterior, Pontón y Sánchez concluyen que se trata de una copia –recalquemos esta importante conjetura– “presentada para la concesión de las licencias oportunas bajo la atribución a Lope” (en la que, afirman, el propio Fénix pudo intervenir³) y, como vemos, Cuenca Muñoz opina algo similar.

Sorprende por ello que esta investigadora, que apenas tuvo tiempo de aprovechar la edición de PROLOPE, dada la práctica coincidencia en el tiempo con la aparición de su propio artículo, se muestre tan poco benevolente con sus responsables:

Durante la última revisión del texto, he tenido acceso al reciente estudio sobre el entremés de *Melisendra* ... a cargo de G. Pontón y A. Sánchez Aguilar. Resulta útil su consulta ... pero hay varias indecisiones a la hora de analizar nuestro manuscrito Res. 88, precisamente por la ausencia de un mínimo rigor necesario en el análisis paleográfico. Por ejemplo, no ofrece datos concluyentes la comparación de una supuesta firma de Lope anterior a 1612 con tan sólo dos firmas de 1617 y 1623 [...] lo que va en contra de los principios elementales de la paleografía. (Cuenca 161)

³ A las palabras arriba citadas (“atribución en la que él mismo podría haber estado implicado”), añaden los lopistas estas otras: “Tampoco puede descartarse que Lope firmara como suya una pieza ajena, pero publicada al amparo de su nombre: a fin de cuentas, la copia presentada a la autoridad se había tomado de la *Parte primera*”. Más plausible que estas hipótesis poco verosímiles nos parece su frase final: “Como quiera que fuese, resulta extraño que el poeta dé como suya una copia del entremés tomada de un texto cuya primera edición había desautorizado expresa y públicamente” (Cuenca 182, n. 42).

También en nuestro propio estudio pretendemos hacer algunas precisiones o mostrar nuestras discrepancias con ciertos aspectos de los trabajos de los investigadores mencionados (incluido el de Cuenca Muñoz), pero nada más lejos de nuestra intención que descalificarlos en su conjunto o poner en duda su rigor, ya que constituyen una base sólida que nos ha resultado muy útil para nuestras averiguaciones. Procuraremos, pues, ser menos categóricos en nuestras afirmaciones.

En este sentido, podríamos empezar diciendo que, por lo que respecta a las citadas conclusiones de los editores de PROLOPE, se deduce de ellas que las licencias de representación que contiene el falso autógrafo sí serían auténticas (anticipemos nuestro desacuerdo: si este manuscrito se basó en un modelo original, éste debía ser igualmente falso, no ya por la imitación de la letra de Lope, sino de al menos uno de los dos censores que autorizaron la representación de *Melisendra*), mientras que Cuenca Muñoz ni siquiera se refiere al particular.

Veamos dichas notas de la censura teatral, apoyándonos inicialmente en la transcripción paleográfica de los especialistas mencionados (aunque luego señalaremos algunos errores) y en la identificación que llevan a cabo de las diferentes manos que intervienen en el manuscrito:

Lope de Vega Carpio. [rúbrica] [*primera mano*]

Véala P^o de Vargas Machuca.
[rúbrica] [*segunda mano*]

He visto este entremés, y lo escrito está con todo ingenio y decoro, y el caso, gracioso y bien desempeñado. Puédese representar.
Madrid, 3 de agosto de 1622.
Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] [*tercera mano*]

Este entremés intitulado *Melisendra*, compuesto por Lope de Vega Carpio, se podrá representar, reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere.
Madrid, 14 de dic[iembr]e 1623.
Tomás Gracián Dantisco. [rúbrica] [*cuarta mano*]

Estas notas resultan un tanto desconcertantes; aparte de la ya comentada ausencia de fecha en la firma rubricada de Lope, las fechas de las de los censores (Vargas, agosto de 1622; Gracián, diciembre de 1623) apoyarían la sospecha de que se trata de una falsificación.

Tomás Gracián Dantisco, el firmante de la segunda licencia de representación, fue el censor habitual de las obras de Lope de Vega (hasta 18 autógrafos llevan licencia de representación suya, y varios libros fueron también aprobados por él), pero según las

averiguaciones llevadas a cabo por miembros del proyecto CLEMIT, murió en 1621, así que esa licencia –que sin duda tiene su estilo– no puede ser suya de ningún modo.

A través de las indagaciones de Patricia Marín Cepeda –quien publicó en 2010 datos relativos a la trayectoria biográfica de Gracián Dantisco y su familia obtenidos en el Archivo General de Simancas– se ha podido constatar que el fallecimiento del que fuera secretario de lenguas, escribano y notario apostólico de la corte del rey Felipe II, y censor *de cabecera* de Lope de Vega (nos atrevemos a calificarlo así tanto por la frecuencia con que sancionó la licitud de obras suyas como por la amistad que les unía, lo cual debió de propiciar cierto trato de favor) se produjo el 28 de junio de 1621, en la plaza del Ángel (jurisdicción de San Sebastián), y le fue dada sepultura en el monasterio de la Concepción Jerónima, donde una hermana suya, Adriana del Espíritu Santo, era monja y llegaría a ser superiora⁴.

Tomás Gracián Dantisco firmó numerosas aprobaciones de obras literarias (casi setenta, la mitad de ellas no teatrales) desde finales del siglo XVI hasta la segunda década del siglo XVII: la más temprana conocida es de 1586, y la última de que se tiene noticia es de marzo de 1621, unos tres meses antes de su muerte.

Por su parte, Pedro de Vargas Machuca, el firmante de la primera licencia de representación del manuscrito de *Melisendra* (agosto de 1622), fue también censor habitual de obras dramáticas de Lope de Vega⁵. Puede decirse, de hecho, que tomó el testigo de manos de Gracián Dantisco como censor de cabecera del Fénix, cuya primera obra teatral aprobó ese mismo año de 1621: concretamente, el 4 de agosto firmó la licencia de representación para Madrid de *Carlos V en Francia*. Así pues, en 1621 se fechan tanto la última licencia de Dantisco (marzo) como la primera de Machuca (agosto).

Cabe reseñar que no coincidieron estos dos censores firmando ninguna comedia autógrafa de Lope; tan sólo aparecen juntos sus nombres precisamente en el autógrafo de *Carlos V en Francia* (Universidad de Pennsylvania, Ms. Codex 63), pero sólo porque contiene una larga lista de licencias de representación que va desde 1607 (Inquisición de Valladolid) hasta 1621 (Vargas Machuca). Y con una curiosidad añadida: está el nombre de Gracián Dantisco en la nota de remisión pero no su letra ni su firma, ya que se le encargó la censura para Madrid de *Carlos V en Francia* (“Examine esta comedia, cantares y entremeses della el secretario Tomás Gracián Dantisco, y dé su censura. En Madrid a 15 de enero de 1608”) pero no la llegó a dar, por motivos que desconocemos: la

⁴ Agradecemos a don Manuel Alonso Núñez, profesor de Derecho de la Universidad de Sevilla, la valiosa información procedente del archivo familiar proporcionada por mediación de Patricia Marín; Manuel Alonso es descendiente en línea directa del matrimonio de Tomás Gracián Dantisco con su segunda mujer, Isabel de Berruguete, señora de La Ventosa, hija de Alonso de Berruguete y nieta del pintor Pedro de Berruguete.

⁵ “*Pedro de Vargas Machuca* is recorded as censor for eleven Lope plays submitted for his approval in Madrid between 1621 and 1634. His position in regard to Lope during these years is comparable to that of Gracián Dantisco during the preceding two decades” (Reichenberger 244).

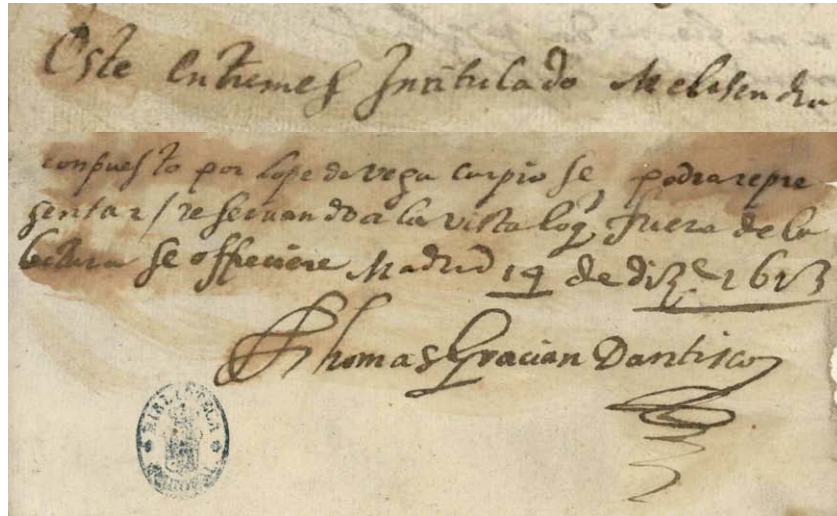
siguiente licencia que aparece en el manuscrito es también de 1608, pero ya de octubre y para Zaragoza (Presotto 141-147). Se trata de una circunstancia poco frecuente esta de que el omnipresente Gracián Dantisco no comparezca tras serle remitida una comedia para su censura, aunque la tenemos constatada en otros dos autógrafos teatrales de Lope: *La imperial de Otón* (1600) y *La hermosa Ester* (1610).

Conviene ahora volver al texto de las licencias de representación, pues ya anticipábamos que alguna de las transcripciones que de ellas se han hecho presentan llamativas discrepancias en las fechas, asunto clave para la cuestión que estamos intentando dilucidar.

La transcripción de Marco Presotto, el gran experto en autógrafos teatrales de Lope de Vega, recoge los años de 1622 y 1623 como fechas respectivas de las licencias. Y toda la documentación relativa a las actividades como censores teatrales de Tomás Gracián Dantisco y Pedro de Vargas Machuca es casi perfectamente compatible con ellas, salvo, claro, el *pequeño detalle* de que en diciembre de 1623 difícilmente pudo autorizar nada el censor vallisoletano, Dantisco, fallecido más de dos años antes. Los editores de PROLOPE ofrecen exactamente la misma transcripción que Presotto: 3 de agosto de 1622, 14 de diciembre de 1623 (Pontón y Sánchez 1826).

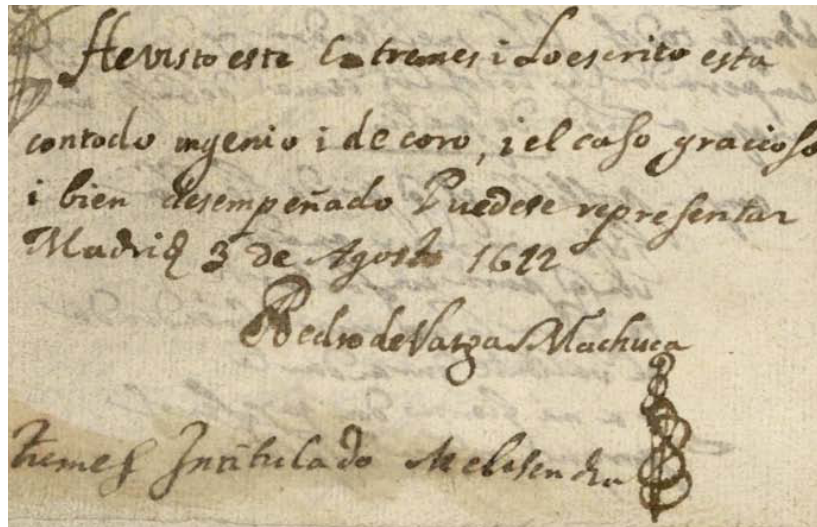
Pero en el estudio paleográfico de los autógrafos lopianos que hace Cuenca Muñoz la transcripción es algo diferente: 3 de agosto 1612 y 14 de diciembre 1613 (Cuenca 193). La investigadora parece estar segura de la fiabilidad de esta transcripción, puesto que se apoya en ella para su hipótesis de que existiera un copista profesional de las obras de Lope de Vega (tal vez, conjetura, Roque Hernández, el marido de Marta de Nevares); hasta dos veces más se señala en la misma página que “la aprobación de *Melisendra* está fechada en 1612 y 1613” (Cuenca 174 y n. 33).

Pues bien, sin que se pueda descartar absolutamente esa posibilidad, lo cierto es que nos parece más bien que el texto de la de Gracián Dantisco dice 1623 (aunque el trazado del 2 es similar al del 1 inicial de la fecha):



Nº 1: *Melisendra* (BNE, Res. 88)

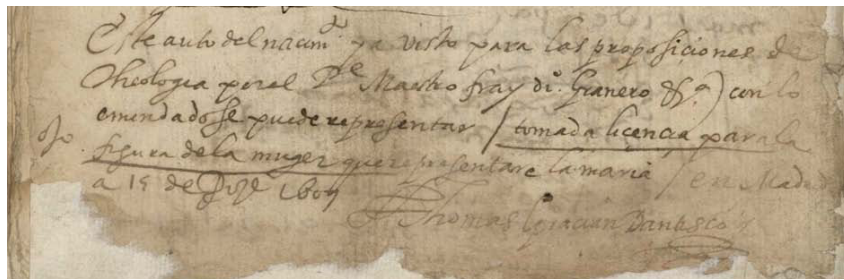
Y desde luego nos parece casi seguro que la de Vargas Machuca dice 1622, y no 1612; es decir, que creemos acertada la transcripción de Presotto y Pontón/Sánchez, y no la de Cuenca⁶:



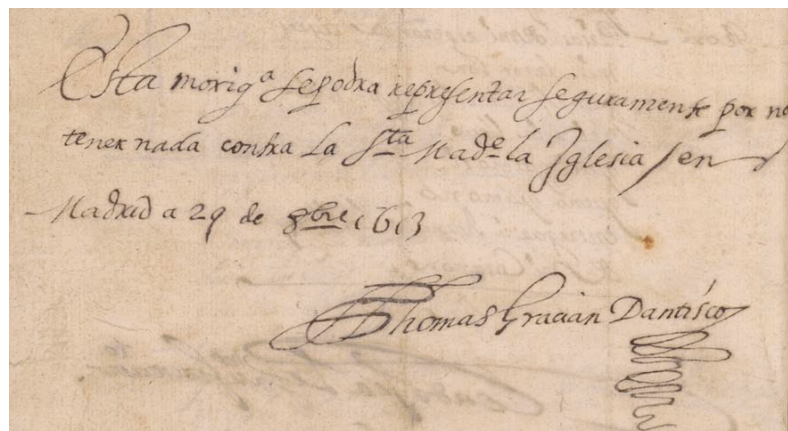
⁶ Cabe señalar que se trata de un error frecuente en la interpretación de la letra de este censor: en las licencias de representación de *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina, hay una nota de Vargas que se fecharía a “10. de X^{bre} 1.625”, según la transcripción de la editora de esta comedia, Blanca Oteiza, quien señala además su discrepancia con otro tirsista, Xavier A. Fernández: “en XAF se lee 1 de diciembre como fecha de aprobación, por errata” [Oteiza 15]. Pues bien, ni el 1 ni el 10: se trata, en nuestra opinión, del 20 de octubre de 1625.

Nº 1 bis: *Melisendra* (BNE, Res. 88)

Además de esta discrepancia con la transcripción de Cuenca Muñoz, la mera observación de la letra de estas supuestas licencias de Gracián Dantisco y Vargas Machuca nos sugiere que no se trata de un texto auténtico. Es más, ni siquiera nos parece que sea una imitación tan buena como se desprende de algunos comentarios de los analistas paleográficos; por ejemplo, compárense letra y firma de Dantisco en la imagen nº 1 con las de su licencia auténtica en el manuscrito del auto sacramental *El nacimiento*, de Gaspar de Mesa, fechada el 15 de diciembre de 1607 (imagen nº 2):

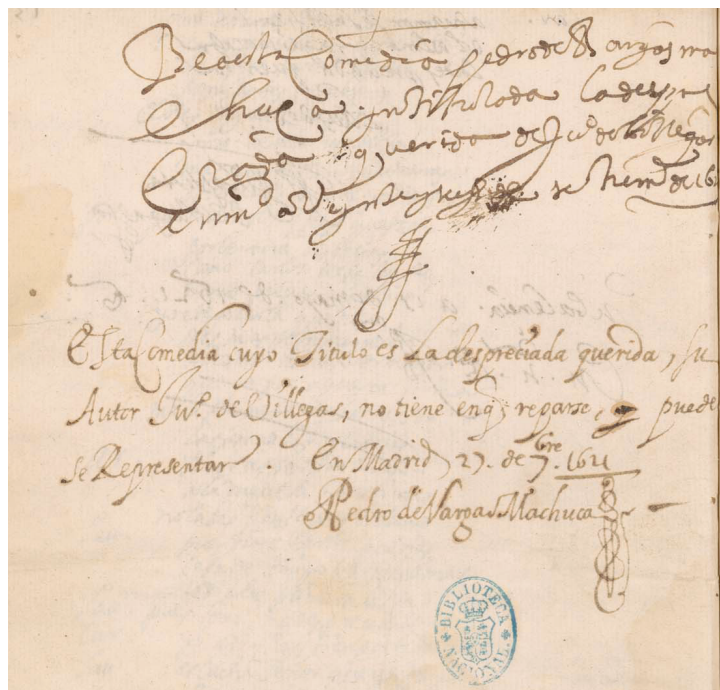
Nº 2: *El nacimiento* (BNE, Ms. 14.783)

La censura y firma de Dantisco falsificadas de la imagen nº 1 lo fueron por la mano del mismo imitador (sobre el que volveremos enseguida) que falsificó también otro supuesto autógrafo de Lope de Vega, la *Mojiganga de Rojillas*, incluida su licencia de representación firmada por Dantisco; por cierto, ya que va firmada a 29 de octubre de 1613, puede apreciarse con nitidez cuán distinta es aquí la fecha de 1613, imposible de confundir con la de 1623, lo cual apoya nuestra tesis anterior:

Nº 3: *La Rojilla* (BNE, Res. 130)

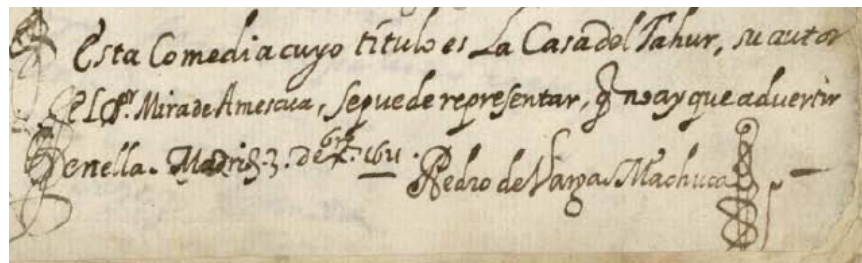
En cuanto a la de letra de Vargas Machuca en *Melisendra* (imagen nº 1 bis), quizás en la firma y la rúbrica sí se haya esmerado más el falsificador, y podrían pasar por verdaderas, pero la letra no está del todo bien imitada: es una cursiva demasiado inclinada y angulosa, de letras más separadas de lo habitual en él. Veamos algunos ejemplos tomados de licencias de representación suyas fechadas en diferentes años.

El 27 de septiembre de 1621 –año en que debuta como censor teatral–, Pedro de Vargas Machuca extiende la siguiente licencia de representación para la comedia de Juan Bautista de Villegas *La despreciada querida*:



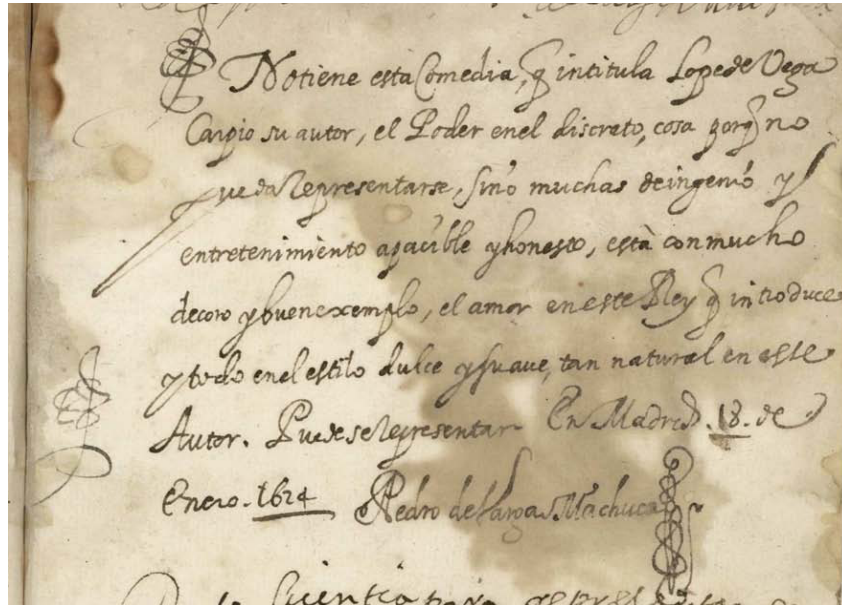
Nº 4: *La despreciada querida* (BNE, Ms. 15.025)

Dos meses después, el 3 de diciembre de 1621, firma la censura de *En la casa del tabúr poco dura la alegría*, de Mira de Amescua:



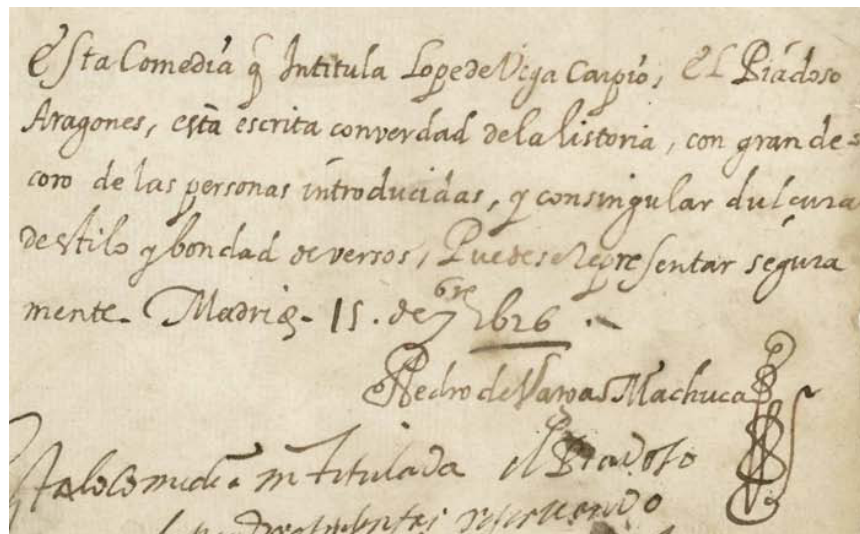
Nº 5: *La casa del tabúr* (BNE, Res. 118)

El 18 de enero de 1624 firmó la de *El poder en el discreto*, comedia de Lope conservada también en un autógrafo:



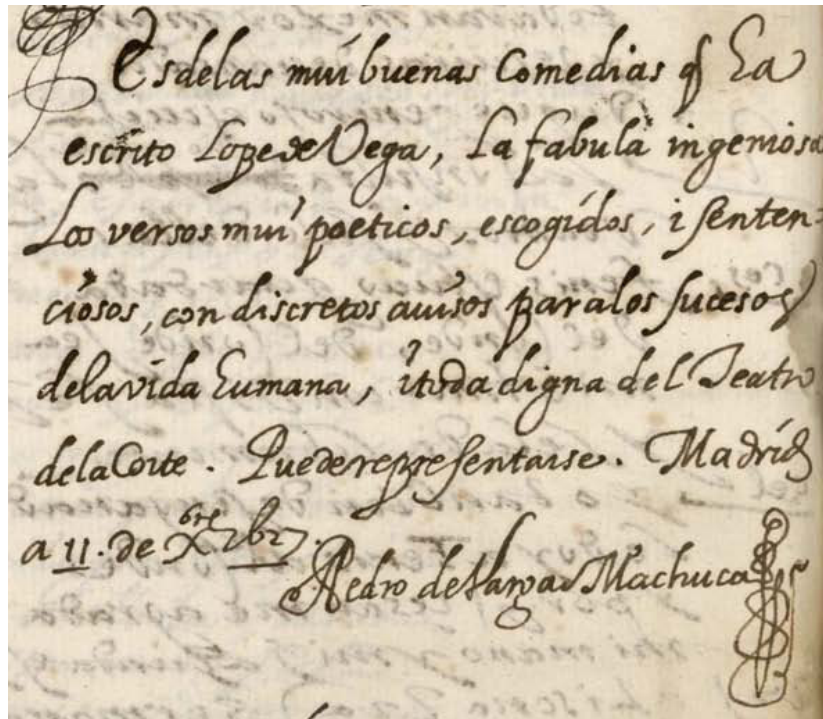
Nº 6: *El poder en el discreto* (BNE, Res. 90)

Y el 15 de septiembre de 1626, la de *El piadoso aragonés*, también sobre un autógrafo de Lope de Vega:



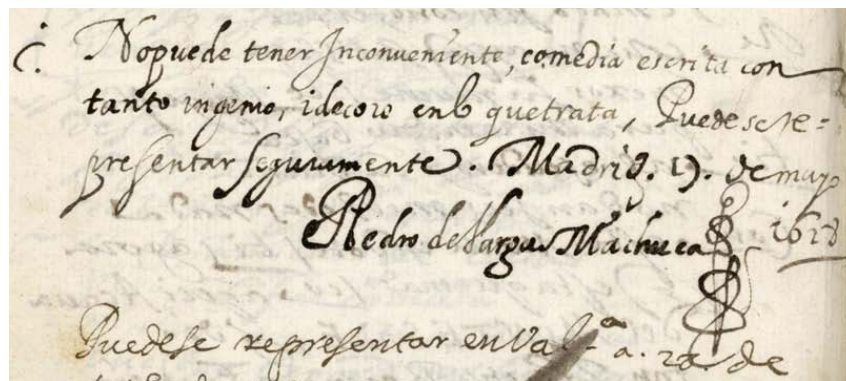
Nº 7: *El piadoso aragonés* (BNE, Res. 106)

Del año siguiente, 1627, es el autógrafo lopiano de *Amor con vistas*, que lleva esta otra nota de censura de Vargas Machuca:



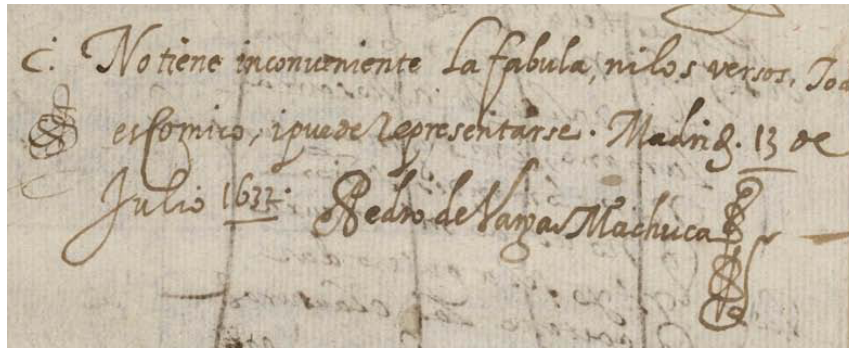
Nº 8: *Amor con vistas* (BNE, Res. 85)

Y de 1628 es la licencia de representación del censor Vargas Machuca extendida sobre el autógrafo de la comedia de Lope *Del monte sale quien el monte quema*; repárese en el pequeño símbolo al comienzo de la nota, situado arriba a la izquierda:



Nº 9: *Del monte sale quien el monte quema* (BNE, Res. 94)

Si saltamos casi una década para ver otra licencia de representación firmada por Vargas Machuca (correspondiente en este caso a la comedia *Venganzas hay si hay injurias*, de Alfonso de Batres, en julio de 1637), podemos apreciar que todavía entonces utilizaba esa marca peculiar:



Nº 10: *Venganzas hay si hay injurias* (BNE, Res. 127)

No hará falta acumular muchos más ejemplos: el cotejo visual de todas estas licencias de representación auténticas de Pedro Vargas Machuca con la que aparece como suya en el manuscrito de *Melisendra* evidencia la falsificación que postulamos como tesis.

Pero reconocemos que no resulta fácil pronunciarse con rotundidad, ni en éste ni en otros casos análogos. Veamos, a modo de ejemplo, las diferencias apreciables entre las lecturas que hacen los diversos especialistas en autógrafos de Lope a cuenta de su comedia *La batalla del honor*, que se conserva en un códice firmado en Madrid el 18 de abril de 1608 (y que, de nuevo, lleva licencias de representación extendidas por Gracián Dantisco, en este caso con advertencia de que había que hacer algunas pequeñas modificaciones en el texto).

El editor del equipo PROLOPE encargado de esta comedia, Ramón Valdés, señala que en el autógrafo de *La batalla del honor* las hojas van encabezadas “con una rúbrica que integra un anagrama y, tras el final de la comedia, se encuentra el típico trazo rubricado que integra la invocación «L[aus] d[eo et] m[at]ri v[irginis] o[mnibus] s[anctis]»”; y, a colación de ello, destaca Valdés otra discrepancia entre las respectivas transcripciones de Cuenca Muñoz y Presotto, sin decantarse claramente aunque con cierta inclinación hacia una de ellas:

P. Cuenca lee en el anagrama de encabezamiento de folio «M[icael]L[ope]», mientras que Presotto lee «J[esús], M[aría], J[osé]» [...] Preferimos no pronunciarnos. Sí leemos claramente con Presotto la invocación integrada en la rúbrica final [...] facilita la confusión (¿tal vez buscada por el poeta?) del anagrama piadoso con la declaración amorosa que lee Cuenca, «Con vos». (Valdés 90)

Otro pequeño ejemplo de lo dudosas que pueden ser las identificaciones de manos, grafías y tintas en los autógrafos de Lope de Vega nos lo ofrece el manuscrito de su comedia *Amor, pleito y desafío*, de 1621 (BNM, Res. 134), donde hay una licencia de representación firmada por Pedro de Vargas Machuca (quien se deshace en elogios hacia Lope), y cuyo texto presenta también algunas intervenciones de la censura, como la que afecta a la palabra *estupro*, tachada, reemplazada y acompañada de la rúbrica que certificaba la acción censoria, aunque parece que no fue debida a Vargas: “La tinta es más clara, similar a la de la licencia de Vargas Machuca, pero la rúbrica no parece la suya” (Presotto 83-84).

Por cierto, que la licencia de Vargas Machuca para *Amor, pleito y desafío* está fechada a 14 de enero de 1622, el mismo año de aquella cuya autenticidad está en cuestión. Repárese en que ya a comienzos de 1622 utiliza el censor ese pequeño símbolo antes comentado (que no está en el de *Melisendra*):



Nº 11: *Amor, pleito y desafío* (BNE, Res. 134)

La claridad de la fecha de 1622 es mucho mayor en esta licencia de *Amor, pleito y desafío*, desde luego, que la de la misma fecha (o bien 1612) en una de las licencias del supuesto autógrafo de *Melisendra*. Pero nuestra apreciación meramente visual (coincidente con la transcripción de Presotto) tiene un refrendo creemos que bastante sólido precisamente en el hecho de que la primera actuación censoria documentada de Vargas Machuca está datada en 1621, como hemos visto: su licencia de representación, fechada en Madrid el 4 de agosto, para *Carlos V en Francia* (también de Lope). A partir de ahí, su actividad censoria es incesante, pero antes no hay nada atestiguado.

Resultaría, pues, poco verosímil la aparición aislada de una censura tan temprana firmada por Vargas Machuca en 1612, nada menos que 9 años antes de lo hasta ahora conocido. Aunque no es un dato concluyente, nos parece un indicio bastante fiable para invalidar esa parte de la lectura paleográfica tocante a la datación, clave para nuestra tesis de la falsificación total del manuscrito y de su posible modelo, licencias de representación incluidas.

Pero no son las únicas discrepancias o matizaciones que cabe hacer a las afirmaciones de Cuenca Muñoz. A la paleógrafa, por ejemplo, y dado que el entremés de *Melisendra* “había aparecido en la *Parte I* (1605)”, le parece que

resulta lógico pensar que se habría representado antes de editarse, como ocurre también con las comedias. De ser así, se habría vuelto a representar en las fechas que indica la aprobación, aunque no se ha podido atestiguar la representación de *Melisendra* en ningún caso. (ibíd.)

Pues bien, en primer lugar, hay que precisar que la *Parte Primera* de comedias de Lope no se publicó en 1605, sino en 1604 (y antes hubo unas falsas *Seis comedias de Lope de Vega* impresas en Lisboa en 1603), y con alguna particularidad que aquí conviene reseñar, dada la importancia que la propia Cuenca Muñoz otorga a las circunstanciales editoriales de *Melisendra* en relación con la edición paleográfica que ella publicó de este entremés:

los textos impresos de la *Primera parte de las Comedias de Lope de Vega* en sus dos ediciones, la primera en Valencia, Gaspar Leget-Francisco Miguel, 1605 y la segunda en Valladolid, Juan de Bostillo-A. Coello, 1609, ya que ambas impresiones recogen, en partes diferentes, el entremés titulado *Melisendra*: la edición de 1605 incorpora cinco entremeses al comienzo del volumen, de los cuales el titulado *Melisendra* ocupa el primer lugar. Por el contrario, la edición de 1609 recoge doce entremeses colocados al final del volumen. (Cuenca 175)

Estos datos no son del todo correctos. En realidad, el primer tomo teatral publicado a nombre de Lope de Vega lo fue en Zaragoza, en 1604 (o diciembre de 1603), a costa del tipógrafo y librero veneciano Angelo Tavanno (o Tabano), y con aprobación del Dr. Joan Briz Martínez, fechada a 4 de noviembre de 1603 en Zaragoza (no se reseña nada en contra de su publicación). Con fecha 12 de noviembre, y por mandado del licenciado Pedro de Moya, Vicario General de Zaragoza y miembro del Consejo Real, otorgó la licencia Jerónimo de Iturralde Not, quien tampoco reseña nada en contra pero pide que “al principio de cada un cuerpo se ponga esta nuestra licencia y aprobación, y antes que se comiencen a vender, se traiga ante nos un cuerpo, para que veamos si la impresión concuerda con el original”. Por parte del Reino de Aragón, su capitán general, el presbítero cardenal Ascanio Colona, concede licencia al mercader de libros Angelo Tavanno (Zaragoza, 15 de octubre de 1603). Como se ve por éste y otros detalles que aparecerán enseguida, había una evidente preocupación por la observancia de la normativa legal respecto de la censura de las obras teatrales impresas —no olvidemos que se viene de una época de cierre de los teatros, y justo ahora va a decretarse la suspensión de las licencias de impresión—.

En 1604 salió en Valladolid otra edición de esta *Parte Primera* de comedias (“agora nuevamente impresas y enmendadas”), por Alonso Pérez, quien solicitó licencia para imprimirla en Castilla en febrero. Curiosamente, la aprobación fue otorgada por... Gracián Dantisco.

El censor anotó, por error, que esas doce comedias de Lope habían “sido impresas en Valencia” y que no tenían “cosa que ofenda, y así se puede dar licencia para imprimirse”, lo cual “sembraría, siglos después, el desconcierto entre los bibliógrafos” al suponerse que habría una primera edición desconocida (Pontón y Sánchez 17). En efecto, ya vemos que ese error (totalmente comprensible) todavía se comete en las indicaciones bibliográficas de Cuenca Muñoz.

Además de la edición vallisoletana de 1604, salieron otras varias de esta *Parte Primera*: Lisboa (con aprobación de frey Antonio Freire y licencia de Marcos Teixeira-Ruy Pirez), Valencia (con aprobación de Pedro Juan Asensio), Amberes y otras (en las que se repite la aprobación de Gracián Dantisco). Una nueva reedición vallisoletana de 1609 contiene una licencia de Francisco Martínez, del Consejo Real, fechada en Madrid a 8 de diciembre de 1608, en la que se autoriza la reimpresión en las siguientes condiciones:

no imprima el principio y primer pliego, ni entregue más de un solo libro con el original al autor ... y en él seguidamente se ponga este testimonio de la dicha licencia, tasa y erratas, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la pragmática últimamente hecha sobre la impresión de los libros y leyes destos reinos.

Así pues, las afirmaciones de Cuenca Muñoz sobre la historia editorial de *Melisendra* no resultan tampoco demasiado exactas (y aquí no es cuestión de apreciación visual, como en el caso de la transcripción de sus licencias de representación), aunque se trata de un error arrastrado.

Sí se pueden asumir, en cambio, sus antes citadas conjeturas sobre las representaciones anteriores y posteriores a la publicación del entremés (recordemos: “se habría representado antes de editarse [...] se habría vuelto a representar en las fechas que indica la aprobación”), y sobre todo se pueden aportar nuevos datos para actualizar su afirmación, ahora ya desfasada, de que “no se ha podido atestiguar la representación de *Melisendra* en ningún caso”, pues la publicación de un libro sobre la historia del teatro en Valladolid —que la paleógrafa no pudo conocer, ya que casualmente se produjo, de nuevo, en 1999— aportó novedades en ese sentido (Rojo Vega 381).

En el verano de 1597, el *autor de comedias* Antonio de Villegas se concertó con la localidad segoviana de Cuéllar (y luego haría lo mismo con la cercana villa vallisoletana

de Olmedo, escenario de la célebre tragedia de Lope de Vega) para representar las “comedias” *San Luis*, *El cerco de Sevilla*⁷ y *El rescate de Melisendra* (Ferrer Valls 2008).

En cuanto a la denominación de *comedia* que refleja el documento, lo que venimos llamando *entremés de Melisendra* es, en realidad, una parodia dramática que está considerada el germen de la comedia burlesca (Gómez 2001); es decir, que podría ser no excesivamente relevante de cara a una posible identificación con nuestra obra (un entremés extenso) el hecho de que se hable de “comedias”.

También el título parece sugerir tal identificación; de hecho, además de la copia impresa de 1604 y del códice que venimos analizando, se conservan en la BNE otras dos copias manuscritas de *Melisendra*, una de ellas bajo el título de *Entremés del rescate de Melisendra*, el mismo que esa obra representada en 1597 en Cuéllar y Olmedo. Hay al menos otra obra de título similar (*Danza de don Gaiferos y el rescate de Melisendra*), pero es algo posterior y se trata de una “danza de cascabel” encargada al *autor de comedias* Andrés de Nájera para las fiestas del Corpus de Madrid de 1609 (Pérez Pastor 112-113).

Así pues, creemos plausible la hipótesis de que dicha comedia de *El rescate de Melisendra* fuera el entremés atribuido a Lope en el manuscrito que nos ocupa. Dejemos constancia, no obstante, de la advertencia de Cuenca Muñoz (que vuelve a contener un componente crítico hacia los editores de *Melisendra*):

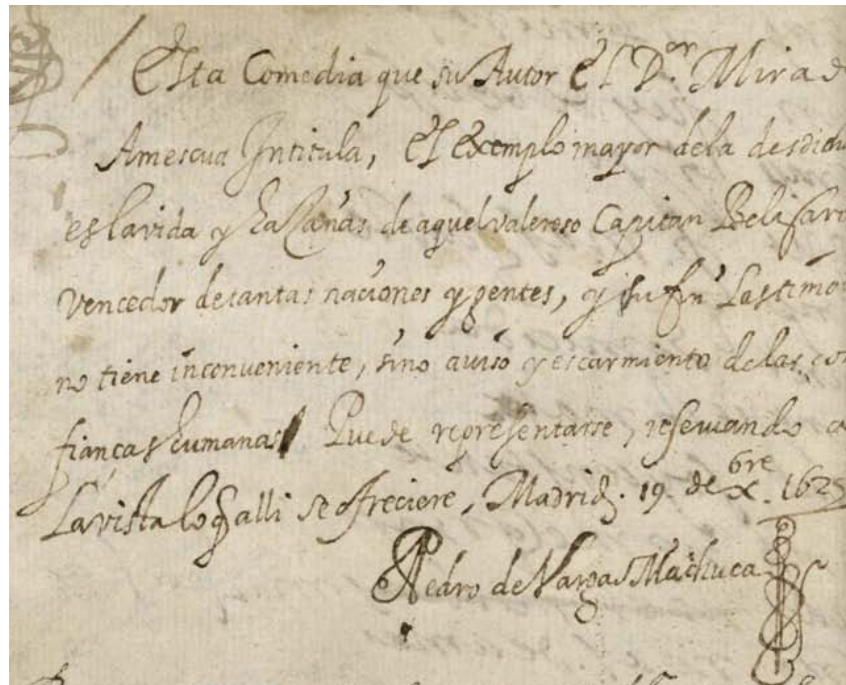
[En la edición de PROLOPE] se ha minusvalorado la importancia textual tanto del manuscrito Res. 88 como de la tradición impresa, en favor de otras dos copias manuscritas del entremés conservadas en la Biblioteca Nacional (sobre todo la denominada *Ma*) [...] hubiera sido preferible separar la versión que representa *Ma* [...] por tratarse más que de variantes textuales propiamente dichas, de dos versiones de la obra. (Cuenca Muñoz 162)

Volvamos, para terminar, a los manuscritos teatrales con licencias de representación, pues hay uno que reúne (supuestamente) a Vargas Machuca y Lope de Vega como censores de una comedia de Mira de Amescua en 1625. Creemos que este caso puede servir para ratificar lo que los indicios hasta aquí comentados apuntan: la falsedad íntegra del autógrafo de *Melisendra*, no ya del texto atribuido a la mano de Lope (que aquí parecía haber cierto consenso), sino de los textos de la censura que lo acompañan (que sí se daban por buenos, seguramente por no concebirse a priori la falsificación de unos documentos legales muy comprometedores). Parece que habrá que revisar con

⁷ La de *San Luis* tal vez fuera *San Luis, rey de Francia*, comedia anónima de finales del siglo XVI citada por La Barrera; en cuanto a *El cerco de Sevilla*, hay una con este título de Belmonte Bermúdez, aunque parece demasiado temprana para ser suya.

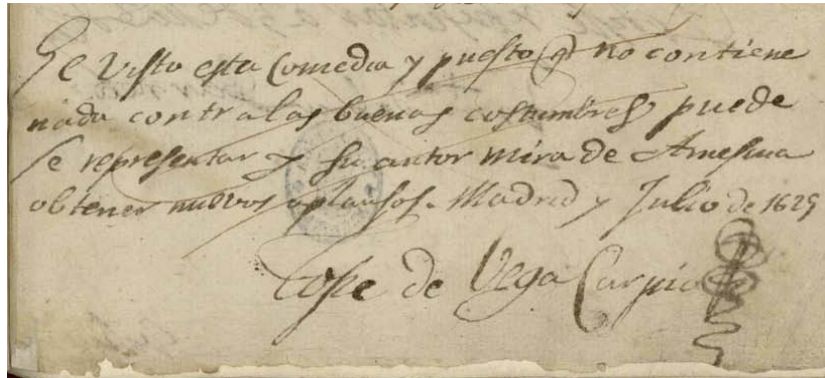
mucha más atención algunos textos tradicionalmente tenidos por autógrafos del Fénix de los Ingenios.

La obra de Mira de Amescua *El ejemplo mayor de la desdicha* se conserva en un manuscrito autógrafo custodiado en la BNE (Ms. Res. 112) que contiene la siguiente licencia de representación de Vargas Machuca, extendida en Madrid el 19 de octubre de 1625:

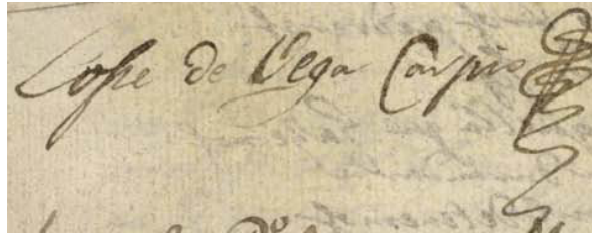


Nº 12: *El ejemplo mayor de la desdicha* (BNE, Res. 112)

Como decíamos, este códice lleva también una licencia de representación “firmada” por Lope de Vega. En nuestra opinión, se trata de una nueva falsificación, que creemos llevada a cabo por la misma mano que falsificó la letra y firma de Lope en el manuscrito de *Melisendra* (y puede que también la licencia de Vargas Machuca: desde luego, la letra de abajo se parece mucho más a la del supuesto Vargas que autoriza *Melisendra* que a todas las otras suyas auténticas que hemos recopilado en nuestro muestrario, incluida la de la imagen anterior); reproducimos en primer lugar la censura espúrea de Lope y, a continuación, su firma al final de *Melisendra*:



Nº 13: *El ejemplo mayor de la desdicha* (BNE, Res. 112)



Nº 14: *Melisendra* (BNE, Res. 88)

Pues bien, hace no muchos años, en su edición de esta comedia de Mira de Amescua, *El ejemplo mayor de la desdicha*, señalaba la profesora Maria Grazia Profeti que al final del manuscrito “aprovechando la parte baja de la hoja, se ha redactado una aprobación, firmada «Lope de Vega Carpio»”, acerca de la cual había realizado ciertas averiguaciones:

Manuel Sánchez Mariana, que con infinita amabilidad me ha ayudado a poner en claro las complicadas cuestiones gráficas, subraya que se trata de un falso evidente; son auténticas en cambio las aprobaciones que aparecen en el *verso* de la hoja, de Vargas Machuca y de dos aprobantes valencianos. (Profeti 211)

No sólo coincidimos plenamente con esas observaciones de Sánchez Mariana, experto máximo en los manuscritos teatrales del Siglo de Oro, sino que podrían hacerse extensivas a una serie de documentos contemporáneos concernientes a Lope. De algunos ya han dado cuenta las páginas precedentes; del resto, nos exime de la obligación de hacerlo –la casualidad ha querido que sea así– la recentísima aparición en la web de un interesante trabajo del propio Sánchez Mariana justamente sobre los autógrafos de Lope de Vega, donde se incluye un apéndice dedicado a las falsificaciones.

Conocíamos la apreciación de Sánchez Mariana sobre la inautenticidad de esa censura de Lope de Vega a través del comentario casual, casi de pasada, de Profeti, pero

no teníamos noticia de que hubiera publicado sus investigaciones sobre dicho asunto (de ahí que tomáramos la iniciativa de hacer lo propio por nuestra cuenta). Y es que, explica el investigador, se trata de “un viejo estudio de 1989 [...] que no había llegado a ver la luz por diversas circunstancias” y que, “por afectuosa sugerencia del Prof. Pablo Jauralde”, retoma ahora en la versión electrónica de *Manuscr. Cao* (Sánchez Mariana 1). Con estas modestas páginas nuestras ya en fase final de redacción, a las que se han adelantado las suyas, no podemos sino sumarnos a sus hipótesis; eso sí, aportamos como novedad la revisión crítica, ausente en el trabajo de Sánchez Mariana, de la bibliografía disponible sobre *Melisendra*, que supone un marco teórico muy enriquecedor pese a las deficiencias señaladas.

Sus conclusiones señalan que “Lope forma parte, junto a Cervantes y Santa Teresa, de la tríada de escritores españoles más falsificados en [el siglo XIX]” (Sánchez Mariana 33). Y dentro de las falsificaciones localizadas por él (y otros investigadores que le precedieron, como Rodríguez Moñino) distingue dos falsificadores: uno, que denomina Falsificador B, responsable de los manuscritos que “se limitan a calcar suscripciones y firmas de otros manuscritos auténticos de la Biblioteca Nacional, especialmente del de *La dama boba*, el manuscrito cuya firma fue más veces calcada por los falsarios”. Y el Falsificador A, autor precisamente de “aquellos manuscritos que siguen la pauta del texto del *Entremés de Melisendra* y muestran una firma de Lope inventada y de los mismos rasgos en todos ellos” (Sánchez Mariana 34-35).

Es más, a diferencia de otros analistas del manuscrito de *Melisendra* que, como hemos visto al principio de estas páginas, hablan de la falsedad del texto firmado por Lope, pero aceptan la autenticidad de las notas de los censores (pues sostienen que la falsificación se hizo a partir de la *Parte Primera* de Lope precisamente al objeto de conseguir las licencias de representación), Sánchez Mariana advierte que son también falsas y redactadas por la misma mano, un falsificador del siglo XIX:

[El *Entremés de Melisendra*] lleva al final supuestas firma de Lope y licencias de Pedro de Vargas Machuca y Tomás Gracián Dantisco, todo falsificado de la misma mano del texto. (35)

Otras obras donde concurre el mismo falsificador (A) son *El príncipe perfecto* (comedia en dos partes de Lope), *La traición contra sueño* (obra de Godínez, con censura falsa de Lope) y la ya mencionada *El ejemplo mayor de la desdicha*, de Mira de Amescua, sobre cuya también lopianana censura tenemos ahora, en efecto, el veredicto de falsedad de Sánchez Mariana:

[...] la firma final de «El Dor. Mira de Amescua», en el f. 60 [de *El ejemplo mayor de la desdicha*], parece auténtica, lo mismo que las censuras a la vuelta de ese folio. Sin embargo, a continuación de la firma del autor, se añadió, falsificada, la censura con la firma de Lope de Vega Carpio, de

la misma mano del falsificador del siglo XIX que hizo la del anterior manuscrito [*La traición contra su dueño*]. (Sánchez Mariana 36)

En el caso de *El ejemplo mayor*, pues, lo único falso es la censura de Lope; en el de *La traición contra su dueño*, donde hay otra supuesta censura de Lope, son falsos todos los textos del último folio; en el de *El príncipe perfecto* es falsa la firma de Lope pero, señala Sánchez Mariana, son auténticas las licencias de representación (Jaén, 1621). Incluso hay otros donde se dan circunstancias concomitantes, como el auto de Lope de Vega *La isla del sol* (BNE Ms. 14809), que Sánchez Mariana no reseña en su listado de falsificaciones pese a llevar también una suscripción final que “no parece de mano de Lope”, porque “es de la época y no está puesta con intención falsaria” (Sánchez Mariana 34).

Esta última expresión nos parece muy interesante, puesto que la peculiaridad del manuscrito del *Entremés de Melisendra* radicaría en el hecho de que, además de haber sido redactado en su totalidad por ese “Falsificador A”, el modelo original del que copió debía de contener datos e informaciones cuando menos incorrectas; o, por mejor decir, puestas (aquí sí) con intención falsaria. Y, en este caso, el falseamiento tenía por objeto un texto legal, como es el de la licencia de representación de una obra teatral, para burlar a la censura.

OBRAS CITADAS

- Cuenca Muñoz, Paloma. “Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de *Melisendra* (Res. 88)”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 24 (1999): 149-194.
- Ferrer Valls, Teresa. Dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Gómez, Jesús. “El entremés de *Melisendra*, atribuido a Lope de Vega, y los orígenes de la «comedia burlesca»”. *Boletín de la Real Academia Española* 283 (2001): 205-221.
- Marín Cepeda, Patricia. “Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)”. *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, julio de 2009)*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010: 705-714.
- Oteiza, Blanca. Tirso de Molina. *Celos con celos se curan*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1934-1935. 2 vols. [vol. 3: Suplementos e índices].
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901.

- Pérez y Pérez, María Cruz. *Bibliografía del teatro de Lope de Vega* (Cuadernos Bibliográficos, 29). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- Pontón, Gonzalo, y Agustín Sánchez Aguilar, ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte I****. Lleida: Milenio, 1997 [Contiene *La escolástica celosa*, *La amistad pagada*, *El molino*, *El testimonio vengado* y los *Entremeses*].
- Presotto, Marco. *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Profeti, Maria Grazia. Ed. Mira de Amescua, *El ejemplo mayor de la desdicha*, en Antonio Mira de Amescua. *Teatro completo. Vol. I*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Reichenberger, Arnold G, ed. Lope de Vega. *Carlos V en Francia*. Philadelphia: Universidad de Pennsylvania Press, 1962.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Sobre los entremeses atribuidos a Lope de Vega", *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1991. 179-189.
- Royo Vega, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- Sánchez Mariana, Manuel. "Los autógrafos de Lope de Vega". *Manuscrtao* 10 (2011): <http://www.edobne.com/manuscrtao/los-autografos-de-lope-de-vega/>
- Urzáiz Tortajada, Héctor. "Arte nuevo de censurar comedias (en tiempos de Lope)", *El "Arte nuevo de hacer comedias" y la escena*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. 99-128.
- Valdés, Ramón, ed. Ed. Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Lleida: Milenio, 2005.