

## EL TEATRO DE MIRA DE AMESCUA

Juan Manuel VILLANUEVA

Durante el cuarto curso de la carrera, allá por el año 1972, en la asignatura «Teatro del Siglo de Oro», nos encargó la profesora un trabajo sobre Mira de Amescua. La obra que me tocó en suerte, junto con otro compañero, fue *El arpa de David*; la magnífica edición de Claudio E. Anibal<sup>1</sup> nos evitó los esfuerzos de una edición crítica. Sustituimos esos esfuerzos por un estudio de la obra en profundidad, haciendo hincapié en la comparación con el resto de la producción del dramaturgo.

Frente al parecer de mi compañero y amigo, ardiente defensor de las teorías detractoras del dramaturgo, me aferré a la contradicción que representaba la opinión negativa contemporánea y las alabanzas de los tiempos pretéritos, unánime entre los escritores áureos, encabezados por Cervantes y Lope<sup>2</sup>.

Así comenzó mi interés por la producción amescuana. El verano de 1975, frescos los cursos de Doctorado, se iniciaron las Oposiciones Libres al Cuerpo de Catedráticos de Institutos Nacionales de Bachillerato, que me alejaron de Madrid, con lo que eso suponía de dificultades a la hora de disponer de la bibliografía pertinente.

<sup>1</sup> Antonio Mira de Amescua, *El arpa de David*, Introduction and critical text; II, *Lisardo, his pseudonym*, por C. E. Anibal, *The Ohio State University Studies*, II, Columbus, Ohio, 1925.

<sup>2</sup> Como contraste de las afirmaciones, recordemos las que consideramos más duras e injustas, las del Conde Schack, el cual condena a Mira porque su «buen juicio literario es tan escaso como su inspiración», «otros poetas menos célebres son infinitamente superiores a Mira de Amescua», «desprecia todo aquello que dicta el sentido común en la invención y desarrollo de las comedias, y que pudiera enaltecerlas; prefiere lo desordenado y lo monstruoso; se burla de las leyes del arte y del gusto y hace llover en la escena extravagancias y singularidades de toda especie» (en *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducida al castellano por Eduardo de Mier, Madrid, 1887, III, pp. 262 y ss.).

Durante varios años, además del trabajo en el Instituto de Bachillerato y el peso de la dirección del mismo, realicé una pesada labor de transcripciones de comedias fotocopiadas y microfilmadas, tras una laboriosísima consecución de ejemplares rarísimos —en algún caso, único, como *La hija de Carlos Quinto*<sup>3</sup>, *La adúltera virtuosa* y *El amparo de los hombres*<sup>4</sup>— Por supuesto, no fue todo penoso; en ocasiones, el placer de un descubrimiento alegraba el trabajo, como sucedió con el hallazgo de manuscritos sobre los que nunca se había hablado: *El clavo de Jael* y *Lo que es no casarse a gusto*, del British Museum<sup>5</sup>; o la localización de alguna edición considerada como definitivamente perdida: *La hija de Carlos Quinto*, localizada en la Biblioteca de Cataluña<sup>6</sup>.

Aunque en algún momento de desánimo las dificultades llegaron a parecer insuperables, lo cierto es que la lentitud con que trabajaba resultó fructuosa en grado sumo: sirvió para que sedimentaran las impresiones y las ideas; las relecturas descubrieron matices y significaciones que, en una primera lectura más bien presurosa, habían pasado desapercibidas; y, sobre todo, por mis relaciones personales con Estanislao Ramón Trives, me facilitó el estudio de la gramática textual y sus posibilidades de aplicación a la crítica literaria, ofreciéndome la ventaja de ser el primero —al menos no conozco ningún precedente—, de aplicarlas al teatro<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Dados por desaparecidos los dos ejemplares conocidos de que habló Cotarelo, el de la Biblioteca Nacional y el de la Biblioteca de San Isidro, desesperábamos de encontrar la obra, cuando la encontramos casualmente en la Biblioteca de Cataluña.

<sup>4</sup> Para nuestro estudio preparamos la edición crítica de ambas. Resultan muy interesantes para la comprensión de determinadas vertientes del teatro acitano.

<sup>5</sup> El hallazgo, completamente fortuito, de estos dos manuscritos, durante una estancia de un mes en Londres, durante el verano de 1977, nos ayudó muchísimo para resolver muchos problemas que nos habían surgido en la edición de ambas obras.

<sup>6</sup> Ruth Lee Kennedy recordó *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, como la única obra de nuestro teatro áureo que no trataba un tema de amor. *La hija de Carlos Quinto* podemos colocarla junto a ella.

<sup>7</sup> Por supuesto, algunos libros nos ayudaron muchísimo; recordemos por ejemplo: Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950; y G. Oullet Girard, *L'univers du théâtre*, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 32.

TABLA DE LAS COMEDIAS QUE SE  
 contienen en esta quinta parte de los mejores  
 Ingenios de España.

- 1 **O** Ponerse a las Estrellas, de tres Ingenios, fol. 1
- 2 Aman, y Mardoqueo, del Doctor Felipe Godi  
 nez, fol. 48.
- 3 Estados mudan costumbres, de don Juan de Matos,  
 fol. 80.
- 4 El Conde Alarcos, del Doctor Mira de Mesua, fol.  
 128.
- 5 Donde ay agranios no ay zelos, de don Francisco de  
 Rojas, fol. 166.
- 6 El marido de su hermana, de Juan de Villegas, fol.  
 212.
- 7 El Licenciado Vidriera, de don Agustín Moreto, fol.  
 309.
- 8 Nuestra Señora del Pilar, de tres Ingenios, fol. 350.
- 9 El embuste acreditado, y el disparate creído, de Luis  
 Velez de Guevara, fol. 393.
- 10 Agradecer, y no amar, de don Pedro Calderon de la  
 Barca, fol. 423.
- 11 No ay burlas con las muocres, casarse, y vengarse, del  
 Doctor Mira de Mesua, fol. 473.
- 12 Los amotinados de Flandes, de Luis Velez de Gue-  
 uara, fol. 527.

Con independencia de la validez que se le pueda conceder a este estudio, y la múltiple discusión a que se pueden someter todas y cada una de sus afirmaciones, lo que sí debo afirmar es que, sin los principios de la gramática textual y las aplicaciones de las tipologías, este trabajo habría sido algo completamente distinto. Me habría visto obligado a hacer un estudio tradicional, a partir de la división de las comedias hecha por Menéndez Pelayo<sup>8</sup>; con toda probabilidad me habría visto obligado a realizar un estudio de las distintas «comedias» a partir del análisis de los personajes y del desarrollo de la acción —más o menos profundo—; y a una búsqueda de fuentes y de influencias de nuestro dramaturgo.

Desde mi perspectiva personal, considero que la orientación elegida es más enriquecedora por lo que representa de análisis interno de la esencia de nuestro teatro del Siglo de Oro, aparte de que la otra es muy posible que me hubiera visto obligado a abandonarla, puesto que James A. Castañeda publicó su libro desde esta perspectiva, lo que hacía casi inútil insistir en lo mismo<sup>9</sup>, ya que la consideración de las ideas de Anibal, la modernización de las ideas de Cotarelo, más la añadidura de las definitivas aportaciones de Valbuena se encontraban perfectamente sintetizadas en el estudio del hispanista.

No habría sido suficiente la lectura de toda la producción amescuana ni su análisis desde la perspectiva textual para comprender plenamente el significado exacto de las piezas. Hemos dispuesto de una gran ventaja sobre los críticos que nos precedieron en nuestra lectura del Arcediano de la Catedral de Guadix, gracias a los avances realizados en los estudios sobre el teatro barroco —fundamentalmente los principios enunciados

<sup>8</sup> La división que él hizo de la producción de Lope de Vega y que ha sido la que, en líneas generales, se ha utilizado para el estudio de todos los dramaturgos áureos.

<sup>9</sup> James A. Castañeda, *Mira de Amescua*, Boston, 1977. Ver *Mira de Amescua: teatro I y II*, edición de Angel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe, 1957 y 1959; y Emilio Cotarelo, «Mira de Amescua y su teatro», en *BRAE*, XVII, 1930, pp. 467-605, 611-658, y *BRAE*, XVIII, 1931, pp. 7-90.

por Parker<sup>10</sup>, la luminosidad de la «acción secundaria», de Diego Marín<sup>11</sup> más los estudios de Frida Weber de Kurlat<sup>12</sup>—. Por último, la clarificación de conceptos a partir de los preceptistas contemporáneos a nuestros grandes dramaturgos —es absolutamente indispensable recordar al Pinciano y sus interpretaciones de la «tragedia», algunas de cuyas ideas hemos corregido respecto a las interpretaciones de Alfredo Hermenegildo y Sanford Shepard<sup>13</sup>—.

Sentíamos dos ideas profundamente enfrentadas: la postura negativa de la mayor parte de los críticos —sólo la excepción aislada, aunque sin reservas, de Moir<sup>14</sup>—, y el recuerdo constante de la admiración que rindieron a Mira todos sus contemporáneos<sup>15</sup>.

En un intento de contrastar las posturas encontradas respecto a una comedia concreta, llevamos a cabo el estudio profundo de una que no elegimos al azar, sino que venía marcada por una tradición secular: *La rueda de la Fortuna*<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Alexander A. Parker, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» en: M. Durán y González Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 329-357.

<sup>11</sup> Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, University of Toronto Press, ed. Andrea, México D.F., 1958.

<sup>12</sup> Frida Weber de Kurlat, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», en *Anuario de letras*, México, XIII-XIV, 1976, pp. 101-138.

<sup>13</sup> Fundamentalmente interesan los errores que se refieren a la división de la Tragedia, a las diferencias que ofrece con la Comedia y la interpretación de la Historia, de la que prácticamente han prescindido los estudiosos.

<sup>14</sup> E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la Literatura Española, Siglo de Oro, Teatro 1492-1700*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 137-138.

<sup>15</sup> Hemos de señalar que no estamos de acuerdo con el temperamento «violento» y hasta «neurasténico» que se le ha atribuido a nuestro escritor. Nuestros estudios sobre su biografía nos convencen de algo muy distinto, aparte de que la famosa «bofetada al maestrescuela» nos parece una fantasía, sin posible justificación documental. Las actas capitulares de la Catedral de Guadix sólo hablan de «causar pesadumbres». En contraposición, recordemos que Mira habló bien de todos sus contemporáneos, y estos siempre lo hicieron de manera laudatoria del autor de *El esclavo del demonio*.

<sup>16</sup> Un estudio amplio sobre esta pieza magistral está a punto de ver la luz, así como la edición crítica de la misma, que esperamos que también se publique en los próximos meses.

Fue dura la tarea; costó mucho trabajo deslindar los diversos aspectos: unidad temática en la diversidad de acción y valor trágico de «tragedia morata»; con un planteamiento originalísimo del regicidio, tema candente en los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, el dramaturgo accitano se agrandaba ante nuestros ojos y se nos presentaba en su estricta realidad: poseedor de una vastísima cultura, conocedor de los resortes dramáticos y discípulo aventajado de los preceptistas —influidos tanto por el pensamiento de Aristóteles como por las ideas renovadoras que aportó la epístola horaciana—, y los dramaturgos contemporáneos<sup>17</sup>.

Ya estaban claras las primeras ideas sobre el creador de *El esclavo del demonio*. Con un simple recuerdo de la lectura de todas sus «piezas dramáticas», se descubría una constante que venía a constituirse en el tema básico de una composición sinfónica: la mutabilidad de la fortuna era la célula originaria de su producción.

A partir de ahí, no resultó demasiado complicado separar los componentes de la *Fórmula básica de predicación*; teníamos magníficos estudios de narrativa y lírica y su trasvase a la dramaturgia, a pesar de las manifiestas diferencias, se presentaba nítido.

Nuestra fórmula básica de predicación, para las comedias de privanza, es «el rey sustenta al criado».

Y los actantes que desempeñan las correspondientes funciones son:

1. El Rey.
2. El Privado.
3. Los oponentes del Privado.

<sup>17</sup> Queda fuera de nuestras posibilidades actuales la exposición de la «Dramática de Mira», que esperamos publicar próximamente. Su concepción y desarrollo de la «tragedia» la consideramos fundamental para entender su producción.

## 4. Los adyuvantes del Privado.

5. Los cómplices de los enemigos del Privado<sup>18</sup>.

Una vez que están especificados los actantes, nos resta la especificación de los predicados que corresponden a las diversas posibilidades de respuesta y de actuación —con la terminología específica de Petöfi diremos «predicados de expansión de los predicados del núcleo» con la introducción de las «instrucciones circunstanciales de lugar, tiempo modo y grado»<sup>19</sup>—. Se amplía la fórmula inicial de la siguiente manera:

[φ]      S/D      O/h  
                  R                    P

con la siguiente lectura:

Dios/el Rey sustenta/hunde al hombre/Privado.

Supeditado, en el caso del Rey, el comportamiento a la actuación del Privado. No así en el caso de Dios, en el que no es posible la confusión entre la apariencia y la realidad.

En consecuencia, en el análisis evolucionado de las «comedias de privanza» de Mira de Amescua, hallamos el doble planteamiento de comedias humanas y divinas —«de tejas arriba» o «de tejas abajo»—, y el diverso desarrollo, según la correspondencia del privado/hombre a su Rey/Dios:

—El privado permanece fiel al Rey y éste premia o condena;

<sup>18</sup> Observemos que estos actantes, presentes en la mayor parte de la producción dramática del accitano, nos ofrecen unos personajes bastante alejados de los considerados generalmente en la «Comedia»; recordemos Juana de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, C.S.I.C., 1963.

<sup>19</sup> Janos S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón editor, 1978.

y

—El privado traiciona al Rey y es condenado (a muerte o con otro castigo).

El desarrollo de estas fórmulas, de acuerdo con la comparación que hemos utilizado antes de las variaciones sinfónicas de un tema originario, es una comprobación evidente —así creemos demostrarlo—, según progresamos en el análisis de cada una de las «piezas de privanza»; cuya concreta valoración respecto a las críticas más extendidas y las diferencias con que se nos presentan a nosotros desde nuestra perspectiva, como es de suponer, exige demasiadas páginas y no corresponde a este lugar.

Pero debemos hacer un pequeño alto en el camino. Ha sido discutido el canon de obras de Mira de Amescua durante mucho tiempo. Tampoco podemos decir que esté definitivamente resuelto; antes al contrario: creemos que todavía no se ha dicho la última palabra sobre *El condenado por desconfiado* que, en cuanto a planteamiento y desarrollo, entra de lleno en la producción amescuana, a pesar de que no podemos olvidar que el estudio de la métrica realizado por Williamsen no permite su atribución<sup>20</sup>.

Sin embargo, incluso prescindiendo de esa pieza genial, hemos de afirmar que ya se ha demostrado de forma irrefutable, y contra la opinión de Blanca de los Ríos, que las incluyó en el canon de Tirso de Molina, que dos piezas excepcionales —como son las dos partes de don Álvaro de Luna, atribuidas a Tirso de Molina—, pertenecen a Mira<sup>21</sup>.

Tal vez con menor evidencia, porque no hemos tenido la suerte de hallar un manuscrito autógrafo, como en el caso de

<sup>20</sup> Ver G. Williamsen, «The versification of Antonio Mira de Amescua's Comedias and some Comedias attributed to him», en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 151-167.

<sup>21</sup> Una amplia exposición de la resolución de este problema se encuentra en la Introducción de Luigi de Filippo a su edición de Mira de Amescua: *Adversa fortuna de Don Álvaro de Luna*, Firenze, Felice le Monnier, 1960, pp. 21 y ss.



*La segunda de Don Álvaro*, pero con suficientes pruebas que se confirman poco a poco, también se ha demostrado que las dos partes de *Don Bernardo de Cabrera* y *El animal profeta* fueron creadas por el accitano. Por nuestra parte, confirmando la opinión de otros investigadores, sustentamos la coincidencia de pruebas para atribuirle muy justificadamente *El palacio confuso*, *Nardo Antonio Bandolero*, *La ventura de la fea* y *Cautela contra cautela*<sup>22</sup>.

Interesa resaltar especialmente que esta última es una verdadera pieza maestra, digna de ser contabilizada y admirada entre las mejores de nuestro teatro y que justificaría, por sí sola, la aseveración de Lope de Vega cuando, en una carta del mayor interés para nuestro dramaturgo, aseguraba que pasaba los días compitiendo en enredos con Guillén de Castro y Mira de Amescua para ver quién los hacía mejores en sus comedias<sup>23</sup>.

Continuando con nuestra interpretación de las amescuanas, de acuerdo con la especificación de actantes y predicados, las estructuramos en la «Especificación temática» así:

A) *La Mutabilidad de la Fortuna, de tejas abajo:*

- El Privado permanece fiel y es recompensado.
- El Privado permanece fiel y es condenado.
- El Privado traiciona al Rey.

Se hace preciso señalar que, frente a la postura de los distintos críticos que han juzgado la producción de nuestro dramaturgo, bajo nuestra perspectiva, en todos los apartados hay piezas de calidad extraordinaria desde el punto de vista dramático<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Ver el artículo de Williamsen y el libro de Castañeda.

<sup>23</sup> Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, 1941, t. IV, pp. 53-54.

<sup>24</sup> A lo largo de nuestro estudio, insistimos en señalar «valores dramáticos», pues no podemos valorar las obras sólo desde el punto de vista literario, sino que recalamos su valor desde la perspectiva completa del espectáculo. Contradecimos en esto a nuestro admirado Francisco Ruiz Ramón: *Historia del Teatro Español, I: Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 183.

El estudio de esta perspectiva se inicia con las piezas que constituyen lo que hemos denominado «Los precedentes dramáticos», en los cuales se encuentran una serie de comedias que, aunque permiten sospechar la conciencia del dramaturgo sobre la variabilidad de la fortuna, sin embargo, no pueden ser consideradas como definitivamente «marcadas». No se interprete esto, con todo, en el sentido de que las piezas no contengan profundos valores dramáticos; baste señalar que el dramaturgo tuvo conciencia plena de ello y, hasta tal punto, que uno de los personajes femeninos más atractivos creados por Mira fue Amalasueta, de *Las lises de Francia*; incluso el dramaturgo se enamoró de él y, muchos años más tarde, en la plenitud de su carrera, lo retomaría para estructurar el protagonismo de *La tercera de sí misma*.

Mucho más interesantes son las comedias que conforman este apartado: sobre el paulatino perfeccionamiento que ofrecen, en cuanto a la técnica y los recursos dramáticos, presentan otros rasgos interesantísimos:

1. El juego de apariencia y realidad —típicamente barroco—, que nos lleva de la mano al reconocimiento de la validez del principio de Parker de la prioridad del tema sobre la acción —con la correspondiente sumisión dramática de la acción secundaria a la principal, pero enriqueciendo su significación—;

2. El reconocimiento del principio de Parker sobre la justicia poética no siempre identificada con la muerte, sino en una múltiple gradación;

3. Y, dramáticamente, sobre todo, el incremento de complicación y atractivo en cuanto al juego de apariencia-realidad; desde la simple ocultación del nombre en *El caballero sin nombre* hasta la suplantación sobrenatural de una personalidad humana en *Lo que puede el oír misa*. Dentro de este grupo de obras debemos señalar la importancia dramática de *El caballero sin nombre* y *Cautela contra cautela* por la creación de personajes singulares —alejados por completo de la generalidad

de las comedias<sup>25</sup>—, y por la superposición de planos dramáticos magníficamente solucionados.

Podemos aprovechar el recuerdo de *El caballero sin nombre* para aludir a otro aspecto bastante olvidado respecto al ascenso en el nivel social en aquella época. Esta obra, representativa sobremanera, proclama la posibilidad de hacerse acreedor a un lugar de mayor preferencia en la escala social, a través de los méritos militares. Se halla esta consideración, también, en *La rueda de la fortuna* y *El palacio confuso*; esta última llega al extremo, al casar con una reina a un soldado de origen desconocido (al final de la obra resultará que era hijo de un rey; pero lo importante es que el «reinado» le llega exclusivamente por sus méritos personales)<sup>26</sup>. Acaso Mira de Amescua tuvo conciencia plena de la oposición que representaba su planteamiento a la «situación establecida» y le dio miedo dejar, en la comedia, las cosas como estaban. Eso tenía bastante menos importancia; su mensaje había quedado perfectamente claro, y era lo que él pretendía.

Sin lugar a dudas, el apartado correspondiente a «El Privado permanece fiel y, sin embargo, es condenado» es el que se lleva la palma en cuanto a perfección dramática. Su interés no queda limitado a la proclamación de que todas las piezas que lo componen son antológicas. Entre la producción de nuestra «Comedia», se propagó durante siglos la afirmación de la inexistencia de la tragedia en nuestra historia dramática clásica<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Conviene destacar la singularidad de muchos de los personajes creados por Mira de Amescua, así como el hecho de que, en Mira antes que en Calderón, existe una «agrupación jerárquica de los personajes en torno a un personaje clave, formando, generalmente, parejas complementarias o antitéticas». Estas palabras con las que Ruiz Ramón se refiere al teatro de Calderón valen perfectamente para el de Mira (recorremos, por ejemplo: *El rico avariento*, *El arpa de David*, *Examinarse de Rey*, *El amparo de los hombres*, *El palacio confuso*...).

<sup>26</sup> En nuestro estudio sobre *La rueda de la Fortuna* profundizamos más en estas ideas. Sin embargo, su amplio desarrollo exige una mayor atención, necesaria para comprender determinados aspectos de la «Comedia».

<sup>27</sup> Libro fundamental para comprender este punto es el de Raymond R. MacCurdy, *The tragic fall: Don Alvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age Drama*, Valencia, Artes gráficas Jover, 1978.

Confirmada por algunas de las obras incluidas en el apartado siguiente, las cinco piezas que hemos denominado «Las Grandes Tragedias» no sólo demuestran que existió la tragedia en España, sino incluso que Mira de Amescua las escribió en algunos casos desde la más pura concepción griega. La biología de *Don Álvaro de Luna* —ya hemos recordado que, durante mucho tiempo, fue atribuida a Tirso de Molina—, *El Ejemplo mayor de la desdicha* y *La rueda de la Fortuna* nos atrevemos a asegurar que merecen contabilizarse entre las piezas señeras de la literatura universal, analizadas y comprendidas desde el ámbito cultural en que se concibieron y realizaron. Creemos que esto no es pedir algo especial para ellas, sino sólo lo que se ha concedido a todas las grandes tragedias de la humanidad: su comprensión temática y su realización dramática.

Igualmente pensamos que también están implícitamente desarrolladas en estas tragedias las críticas que Mira dirigió a los Reyes y a la situación social de su tiempo. En esto se opone a los principios generales enunciados por José Antonio Maravall en su obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, para la interpretación sociológica de nuestro teatro áureo; aunque hay que reconocer al ilustre investigador que explícitamente señala al dramaturgo accitano como una excepción<sup>28</sup>. Postura que puede ser una explicación perfectamente válida de por qué Mira no publicó nunca sus comedias en volumen personal, así como el hecho de que, en algunos de los autógrafos que conservamos del Arcediano de la Catedral de Guadix, los censores se vieron obligados a «meter la mano» bien<sup>29</sup>.

Tres piezas llaman nuestra atención de manera especial en el apartado «El Privado traiciona al Rey», por la honda relación que ofrecen con el anterior: *Los carboneros de Francia*, *Lo que es no casarse a gusto* y *La desgraciada Raquel*.

<sup>28</sup> José A. Maravall, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972. Ver fundamentalmente las pp. 46-47.

<sup>29</sup> Ver, por ejemplo, la edición crítica de *La casa del tahúr*, realizada por Williamsen, Chapel Hill, 1973.

La primera es una perfecta muestra de la acomodación de nuestra «Comedia» a temas de tradición secular. Posee una gran fuerza trágica, especialmente en lo que se refiere a la vida y actuación del privado traidor.

*Lo que es no casarse a gusto* la consideramos un antecedente claro de la tragedia de honor calderoniana; y, más aún, por las numerosas coincidencias con *El médico de su honra*, un antecedente directo del mismo<sup>30</sup>. Diferencia fundamental, en favor de la de Calderón, sobre todo por la repercusión trágica que implica, es que, en la amescuana, la mujer es culpable de adulterio. Juzgamos que esta pieza, nunca publicada en época contemporánea, merece una atención que se le ha negado hasta hoy.

Y *La desgraciada Raquel* se nos presenta como una auténtica tragedia desde la más pura interpretación de la tragedia griega; tampoco ha sido estudiada convenientemente hasta nuestros días, aparte de la dificultad complementaria de que su única edición actual es la publicada en la Biblioteca de Autores Españoles, en la que consta a nombre de Juan Bautista Diamante<sup>31</sup>.

Queremos añadir otro dato profundamente significativo, que lo deducimos de las dos primeras piezas de este apartado: *La confusión de Hungría* y *Las desgracias del Rey don Alfonso el Casto*. Con independencia de la calidad dramática que les reconozcamos, nos interesan porque, desde el punto de vista métrico, divergen mucho de la versificación de Lope de Vega, mientras que coinciden bastante más con los escritores valencianos de la época. Mira utiliza en *La confusión de Hungría* el 89'7 % de quintillas, en tanto que el Fénix sólo en una ocasión alcanza el 62'7 %; diferencia que nos hace pensar que el de

<sup>30</sup> Recordemos los magníficos estudios de Ruiz Ramón sobre la tragedia calderoniana.

<sup>31</sup> Será del mayor interés estudiar las relaciones de Diamante con el teatro de Mira. Para el teatro de Juan Bautista, véase nuestra Introducción a *La Cruz de Caravaca*, U.N.E.D. (Centro Asociado de Cartagena), Caravaca, 1990.

Guadix, en los primeros momentos de su producción dramática, aprendió más de los valencianos. No queremos decir con esto que Mira cree su teatro al margen del Monstruo de Naturaleza; pero estos datos sí pueden explicarnos las diferencias evidentes que existen entre ambos dramaturgos: sobre todo, en cuanto a la preocupación moral del accitano, que constituye uno de los rasgos más propios de su singularidad.

B) *La mutabilidad de la Fortuna, de tejas arriba.*

Siempre ha sido considerado Mira de Amescua como el creador de una obra extraordinaria: *El esclavo del demonio*. En los últimos años, sin embargo, las críticas se han cebado en ella hasta llegar a la muy negativa de Ruiz Ramón<sup>32</sup>. Si no compartimos esta postura negativa no es porque, en un primer momento, no viéramos los defectos enunciados; pero había algo que «no cuadraba»; la diferencia de opiniones entre nuestros antepasados y los críticos actuales. Debo confesar que el estudio de *El esclavo* me llevó muchas horas; días de reflexión sobre teología y sociología de la época; comparación con *El condenado por desconfiado* y otras piezas bíblicas, morales, teológicas, hagiográficas... Sólo el análisis de todo el tema de la gracia, defendido en Trento por los grandes teólogos españoles, me pudo iluminar. A partir de aquel instante las cosas fueron más sencillas y nos pareció que se desvelaba el gran problema que constituía el centro de las críticas de los estudiosos: el papel de Leonor en *El esclavo del demonio*.

Desde esta situación, consideramos que *El esclavo del demonio* es una de las cimas de la literatura religiosa universal; su análisis no puede quedar supeditado a la superficialidad de su estudio —eso no sucede en ninguna obra maestra de la literatura clásica— ni, por supuesto, se puede decir que no es representativo en nuestra época. Este ha sido el error de los estu-

<sup>32</sup> Ver nota 24.

diosos: la falta de comprensión debida al error de perspectiva<sup>33</sup>. Y nuestra conclusión es que *El esclavo del demonio* no cede, en categoría y calidad dramáticas a ninguna de nuestras obras maestras, ni siquiera a *El condenado por desconfiado*, sobre la que —ya lo hemos señalado con anterioridad—, creemos que no se ha dicho la última palabra.

A su lado quedan ensombrecidas otras piezas también extraordinarias, aunque no rayen a su altura. *El animal profeta* y *La mesonera del cielo*, sobre las que ya se han realizado algunos estudios específicos y profundos, sirven, con todo, para iluminar aspectos parciales de *El esclavo*. Son apasionantes los protagonistas que viven con los sufrimientos, las angustias y las esperanzas del hombre de la calle; pero adquieren cumbres señeras de dramatismo y de humanidad las escenas del tormento de Julián, el parricida; y las vivísimas escenas del mesón de *La mesonera del cielo* —escenas en las que descubrimos fragmentos de gran intensidad trágica basada en el libre albedrío, auténticos preludios de Tirso y Calderón—. ]

Vaivenes de la Fortuna que juega con los hombres, entre el capricho de los reyes y la omnipotencia divina, el Dios justiciero que retira su mano de los envidiosos —Saúl en *El arpa de David*—, los soberbios —Sisara en *El clavo de Jael*—, y los avaros —Nabal en *El rico avariento*—, haciéndolos caer en la ruina, la muerte y la condenación —recordemos los diversos grados de la «justicia poética»—. Pero también el Dios de la misericordia que perdona a los pecadores y que les concede la felicidad, el perdón y el amor, incluso en esta vida, como en la parábola del Hijo Pródigo, hecha vida y teatro en *La casa del tahúr*, uno de los pocos ejemplos de obras que «guardan el arte» de forma impecable: las tres unidades perfectamente estructuradas y creando una obra excepcional; pero que, ya al poco tiempo de escribirse, fue estropeada por algún copista. Y

<sup>33</sup> Próximamente, verá la luz un estudio bastante completo sobre *El esclavo del demonio*, en *Anales de Filosofía y Letras*, de la Universidad de Murcia.

obra en la que los errores de los reyes y de la sociedad son criticados con dureza. Williamsen sospecha que pudo ser la causa que impidiera su estreno en Madrid y su publicación: es demasiado clara la condena del juego y la alusión al Rey jugador Felipe III. Obra bíblica que supera las simples interpretaciones tradicionales de las mismas como pequeña lección de Historia Sagrada, y que irrumpe con una fuerza excepcional dentro de la concepción dramática amescuana como prototipo de sus creaciones de privanza<sup>34</sup>.

Vaivenes de fortuna se palpan también en las dos últimas producciones del accitano: *La hija de Carlos Quinto* y *El más feliz cautiverio* y *Los sueños de José*. Marcan el ocaso de la creación de Mira; es muy posible que nos muestren el cansancio y el desengaño de un hombre que estuvo en el culmen de la gloria, en el reconocimiento de su talento literario y en las relaciones más profundas con los nobles e incluso los reyes de su tiempo. Lo admiraron sus contemporáneos sin excepciones. A todos ellos les dedicó poemas laudatorios. No bastaron para retenerlo en Madrid. Se marchó definitivamente al que tal vez era su paraíso perdido: el de su infancia.

### C) *Las comedias amescuanas.*

La lectura detenida de la generalmente considerada producción más seria de Mira de Amescua puede llevarnos a la conclusión, cierta pero incompleta, de que el escritor accitano es original en cuanto a los tratamientos de los temas y en cuanto a los temas mismos; y que el planteamiento de la variabilidad de la fortuna estructura un tipo de «comedia-tragedia» que se sale de las actuaciones normales de los dramaturgos contemporáneos. Porque lo cierto es que no es menos original nuestro

<sup>34</sup> Pablo Cabañas, «Función dramática de dos sonetos de Mira de Amescua», *BRAE*, LVI, 1976, pp. 147-159.



dramaturgo en el cultivo y desarrollo de las «comedias» en el sentido más estricto, según los planteamientos generales de Wardropper<sup>35</sup>.

Si sólo son nueve las piezas que se conservan de nuestro escritor<sup>36</sup>, hemos de señalar, en primer lugar, que los planteamientos generales de ellas las alejan de las tradicionales «comedias de capa y espada». En el caso concreto de cinco de ellas, nos asombra especialmente la ausencia del tema del honor —al menos la ausencia de persecución a la mujer—. Creemos que en esto se anticipó a Tirso de Molina, con su representativa *Don Gil de las calzas verdes*; pues la creación de un tipo de mujer de temperamento varonil, de actuación en completa libertad y de conciencia plena de su derecho al honor personal —fuera de las consideraciones familiares de padres, hermano o esposo—, es la que caracteriza a las protagonistas de excepcionales piezas teatrales, cuya mejor definición está dada por el título de una de las comedias: *Amor, ingenio y mujer*. Descuelan en las cinco primeras que estudiamos varios aspectos que no han sido señalados con anterioridad —excepto en el caso de *La fénix de Salamanca*, parcialmente—, por falta de estudio y por consideraciones erróneas de las mismas.

Posiblemente el origen de la mayor parte de estos errores se deba al, por otra parte, magnífico libro de Carmen Bravo Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*; esta investigadora hace referencias a varias comedias del dramaturgo de Guadix, y lo que concluimos, después de nuestros análisis de las mismas comedias, es que no leyó ninguna de ellas o que lo hizo con tal superficialidad que no captó el verdadero sentido que encerraban<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Elder Olson, *Teoría de la Comedia*; y B. W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181 y ss.

<sup>36</sup> No utilizamos para nuestro estudio *La hermosura de Fénix*, de cuyo hallazgo he tenido noticia, por Agustín de la Granja, en los últimos meses.

<sup>37</sup> Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, pp. 83 y ss.

LA GRAN COMEDIA  
 NO AY BVRLAS CON  
 LAS MVGERES, O CASARSE  
 y vengarse.

DEL DOCTOR MIRA DE MESCUA

PERSONAS:

Don Jacinto.

Don Diego.

Don Lope.

Don Garcia.

Arminda dama.

Laura dama.

Lucia criada.

Don Pedro viejo.

Moscon lacayo.

JORNADA PRIMERA

Salen don Jacinto, y don Lope.

*(cud)*  
**D. Lop.** Ni a mi amor, ni a mi leal  
 deves tan cauto seriro,  
 quando en tu semblante miro  
 indicios de nouedad.  
 Que no es a nigo perfeto  
 quien de su amigo rezela  
 con ardid, y con cautela  
 el alma de algun secreto.  
 Esta ceilleza me admira,  
 pues si a la pena te dexas,  
 los labios callan las queexas,  
 y el coraçon las suspira.

Tienes amor?

**D. Jac.** No es amor  
 esta co ngxax que siento.

**D. Lop.** Pues que tienes?

**D. Jac.** Un tormento,  
 que me toca co el honor:  
 Por esso de mi cuidado  
 no te doy parte: que ha sido  
 malo para referido,  
 y bueno para callado,  
 Y tanto mas el pesar,  
 y la congoia atormenta  
 quanto es forçoso que sienta  
 sin poderse declarar.  
 Que en alma de dolor llena  
 por mas que su mal se aumete,  
 no es pena la que se siente,  
 la que no se dize es pena.

**D. Lop.** No se que de tanto amor  
 como profelamos crea,  
 que aya recato, aunque sea  
 en las materias de honor.

Pues

Tras el detenido análisis de las comedias amescuanas, concluimos:

—Las comedias amescuanas, como indica Wardropper respecto a la «Comedia Nacional», no son cosa de mucho ruido y pocas nueces. Encierran un mensaje profundo centrado en los derechos de la mujer; lo que demuestra la originalidad y la modernidad de nuestro dramaturgo.

—Transmiten mensajes interesantísimos a través de un profundo uso del juego apariencia-realidad, que las une a buena parte de las obras serias por su honda relación con el tema del desengaño, directamente conectado con el planteamiento moralista de su labor.

—Su desarrollo adquiere una proyección especial desde la vertiente de la ambigüedad, en la que Mira fue un consumado maestro: *Lo que puede una sospecha* y *La ventura de la fea* son ejemplos magistrales, así como lo hizo en la biología de *Don Bernardo de Cabrera*.

—En algunos casos, es original respecto al recurso de «la mujer vestida de hombre», llevando a la escena planteamientos que nunca más volvieron a ser utilizados, como sucede, por ejemplo, en *Amor, ingenio y mujer*.

—A pesar de su «menor importancia», Mira cuida los detalles de sus comedias en grado extremo; y así, en todas ellas, encontramos referencias claras a la verosimilitud y a la aclaración de detalles que podían resultar extraños a sus espectadores, realidad que denuncia la falsedad de las acusaciones de improvisador y precipitado en el planteamiento y desarrollo de sus obras dramáticas.

Hay, finalmente, otros puntos que exigen una reconsideración dentro de afirmaciones generales que suelen aceptarse con unanimidad, respecto al teatro de nuestro Siglo de Oro, y que suponen una grave injusticia para el accitano: nos referimos, en primer lugar, al tema de los criados. Con mucha frecuencia se ha afirmado que fue Moreto quien llevó a su culminación el desarrollo y la personalidad definitiva de este

personaje hasta convertirlo en confidente y elemento imprescindible para su amo. No fue Moreto quien culminó esa evolución, sino Mira de Amescua, como se deduce con toda evidencia de estas comedias —sobre todo *Amor, ingenio y mujer*, *Galán, valiente y discreto* y *Lo que puede una sospecha*; también en algunas tragedias, como las de *Don Álvaro de Luna* y la de *Hero y Leandro*<sup>38</sup>.

Ni consideramos a nuestro dramaturgo inferior a Ruiz de Alarcón en cuanto a moralidad y didactismo<sup>39</sup>. Hasta en estas comedias que sólo parcialmente podemos incluir entre las de «capa y espada», Mira de Amescua nos ofrece dramáticamente las virtudes que deben caracterizar a los caballeros y a las damas; y castiga, de acuerdo con la justicia poética, la violación grave de los principios morales o sociales. Consciente de este valor moral, el dramaturgo lo señala explícitamente en distintos casos, hasta el punto de ser condenado por algún crítico a causa de su dureza.

Por último, frente a las aseveraciones más extendidas, se adelantó a Rojas Zorrilla en cuanto a posturas favorables a la mujer. Valbuena escribió que Rojas «llega a una nueva solución de los conflictos de honra. Frente al poder omnímodo y déspota del marido, aparece una dirección, que pudiera llamarse feminista, en que la mujer se coloca en el centro de la escena, convirtiéndose en la vengadora de los agravios de honor»<sup>40</sup>. Sin embargo, en esta originalidad también se le adelantó Mira de Amescua; ese «feminismo» se encuentra en todas sus comedias; y, en cuanto a la venganza personal por ofensas a su honor, la mejor prueba es *No hay burlas con las mujeres*.

<sup>38</sup> Creemos que en obras como *Lo que puede una sospecha*, por ejemplo, Mira se anticipa a Moreto en su realización como personaje, porque es más que «figura del doñaire» y más que contrafigura del galán, como persona del drama porque actúa decisivamente sobre el destino de las otras «dramatis personae», en virtud de sus dones personales: inteligencia, experiencia de la vida, audacia y conocimiento del corazón humano (Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 267-268).

<sup>39</sup> Al resumir la crítica de las obras más sobresalientes de Ruiz de Alarcón, Ruiz Ramón resalta la «intención crítica del autor, quien frente a la sociedad dentro de la cual vivía, adopta una actitud de independencia y no conformismo». Libro citado, p. 193.

<sup>40</sup> *El teatro español en su siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 364 y ss.

Confirma esto mismo el hecho de que, en algunas de sus más sobresalientes producciones, Mira planteó, dramáticamente, algunos de los problemas más candentes de su tiempo: tiranicidio, injusticias de los reyes, gracia, libre albedrío, fatalidad. Lo más importante es que lo hizo *desde la totalidad de la perspectiva científica de su tiempo*; y lo más triste, en consecuencia, fue que le perjudicó sobremanera, pues muchas de sus obras no fueron comprendidas por sus sucesores.

En cambio, sus contemporáneos sí supieron admirarle como se merecía. Prueba, las incontables comedias que se escribieron a imitación de totalidad o parte de algunas de las obras del guadijeño: Tirso de Molina, Calderón y Moreto son nombres suficientemente significativos. Con Lope —y con Guillén—, se limitaba a competir. Y Cervantes, más antiguo, lo había llamado: «honra singular de nuestra nación»<sup>41</sup>. En conclusión:

—Por su creación de excepcionales tragedias religiosas y profanas —*La rueda de la Fortuna, La biología de don Álvaro de Luna, El ejemplo mayor de la desdicha, La desgraciada Raquel, Lo que es no casarse a gusto, El rico avariento y La mesonera del cielo*—, tal vez merezca el título de nuestro mayor trágico.

—Por su creación de comedias que resisten el paso de los siglos —*La Fénix de Salamanca, Galán, valiente y discreto, La casa del tahúr y Cuatro milagros de amor*—, no es inferior a Moreto.

—Por su aportación definitiva en los temas de fortuna y en la culminación del personaje gracioso-criado, merece un puesto destacado entre los autores originales.

—Y, por la creación genial de *El esclavo del demonio*, síntesis excepcional, dramática de un problema que abarcó todos los aspectos más profundos de la sociedad de su tiempo, es de justicia colocarlo al lado de Tirso de Molina y sólo bajo la inmensa grandeza de Lope y Calderón.

<sup>41</sup> Miguel de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados...*, año 1613, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, en «Prólogo al lector».