



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



CRISIS Y CONCIERTO DEL ORDEN SOCIAL EN DOS
COMEDIAS DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA Y LINGÜÍSTICA
CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTADA POR
JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

LIMA – PERÚ
2008

Índice

Introducción.....	1
Ayer y hoy de Mira de Amescua	1
Una aproximación neohistoricista al teatro de Mira de Amescua	7
El cuestionamiento del sistema monárquico en dos comedias de Mira de Amescua .	11
 Primer capítulo	
El clero y la nobleza en los márgenes del orden: apología del poder real en <i>El esclavo del demonio</i>	15
El santo que Coimbra reverencia	16
Los nobles son como niños, que fácil se desenojan.....	34
A no ser propias y graves perdonárselas pudiera.....	39
Conclusión	44
 Segundo capítulo	
Mujeres e inmigrantes <i>ad portas</i> de Madrid: la ideología patriarcal detrás de <i>La casa del tahúr</i>	51
Los inmigrantes en la comedia	53
Los matrimonios juveniles en la comedia.....	62
Beata y celestina	69
Conclusión	74
 Conclusiones finales.....	78
Bibliografía consultada.....	84

Introducción

AMESCUA: Aunque hijo de humildes padres,
desprecio vuestra nobleza.
Yo, mi frente al firmamento
puedo levantar serena;
las vuestras están teñidas
del color de la vergüenza.
El uno es el traidor; el otro,
una víbora sangrienta;
y esa mujer que allí veis
tan hermosa, tan risueña,
ángel que perdió sus galas
al contacto de la tierra.

Mira de Amescua, de José de Velilla y Rodríguez

Ayer y hoy de Mira de Amescua

Mira de Amescua (1867), drama escrito en tres actos y en verso, original de José de Velilla y Rodríguez, tiene por protagonista al distinguido poeta homónimo: un soltero maduro y marcado por el amor hacia una condesa, de la que fue paje durante su juventud, y por la que, debido a su inferior condición social, había sido menospreciado. Así, el drama de Velilla demuestra la penumbra en la que permaneció, durante más de dos siglos, la figura de uno de los principales ingenios del siglo XVII. Celebrado en vida por las principales figuras de su tiempo –como lo fueron Lope, Cervantes y Calderón– Antonio Mira de Amescua llegó al siglo XX convertido en un poeta menor y

relegado (adscrito, a veces, como satélite del prolífico Lope; otras, como del fulgurante Calderón) para conseguir, a finales de dicho siglo, la rehabilitación que tanto urgía a su figura y obra, gracias a los esfuerzos de estudiosos de distintas partes del mundo. Quizá el mismo don Antonio hubiese entendido la arbitrariedad de estos reveses, pues la fortuna voltaria fue uno de los temas recurrentes de sus comedias. Asimismo, si la conjetura sobre el retrato (un clérigo de unos treinta años, amante de los libros y preocupado por el paso del tiempo), guardado en la Hispanic Society of America en Nueva York, se llegase a comprobar, contaríamos ya con una viva imagen de este genio. A pesar de esto, nuestro conocimiento de su obra no se acerca al nivel del que gozan, actualmente, varios de sus contemporáneos, incluso dejando de lado a los más relevantes de ellos (Lope, Tirso y Calderón).

Mira de Amescua (Guadix, cuyo nombre antiguo era Acci, 1574-1644), en vida, contó con una merecida fama de gran dramaturgo, al punto que, como señala Miguel Zugasti en la última *Historia del teatro español*, se encontraba solo por debajo del monstruoso Lope. Como mencioné, muchos fueron los elogios dedicados a Mira por sus compañeros de oficio. De este modo, Calderón, en *La dama duende*, celebra su «tan bien escrita Comedia» (30) acerca del mito de Hero y Leandro; Lope, en *Virtud, pobreza y mujer*, elogia su comedia *La rueda de la fortuna*, para cuya composición el accitano: «Bebió todo el cristal de Helicon [aquel monte consagrado a Apolo y las musas]» (cit. por Zugasti 901); y Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y entremeses nuevos*, alaba: «la gravedad del doctor Mira de Amescua, honra singular de nuestra nación» (93).

Es importante la anterior afirmación de Cervantes, no por lo elogioso de la misma, sino por el contexto donde se ubica, puesto que menciona el nombre de Mira como parte de una lista de poetas áureos que «han ayudado a llevar esta gran máquina al

gran Lope» (93). Así, en los últimos años, se ha replanteado el sistema «solar» que, décadas atrás, ordenaba a los principales dramaturgos del siglo XVII y en el que Lope, solitario fundador de la comedia nueva, era el primer sol alrededor del cual giraban los poetas menores de su ciclo, posición que ocupaba hasta el ascenso de Calderón, con quien se configuraba un segundo momento para la comedia nueva y, por ende, un nuevo sistema. Mira de Amescua, como una suerte de oscuro satélite, aparecía adscrito, como un poeta menor, al momento de transición entre estos dos genios. Ahora, en cambio, nuestra percepción respecto a los inicios y al desarrollo de la comedia nueva es distinta. Por una parte, la recuperación y estudio del teatro prelopiano ha permitido ubicar la fórmula de la comedia nueva como heredera de las propuestas teatrales que se desarrollaron a lo largo del siglo XVI y, por otra parte, el nacimiento de la misma es entendido como un trabajo realizado en conjunto, no en solitario (como había creído y fijado la crítica literaria anterior); es decir, la paternidad sobre la comedia nueva no recayó únicamente sobre los hombros del prolífico Fénix, sino que esta carga fue compartida por múltiples padres: Miguel Sánchez, Alonso Remón, Vélez de Guevara y Mira de Amescua. Por ello, gracias a los últimos proyectos destinados a la rehabilitación de estas dos últimas figuras (por medio de la publicación de su obra completa), pronto ya no hablaremos del trío de los grandes (Lope, Tirso y Calderón), sino, como considera Zugasti, de un quinteto.

Antes de bosquejar el panorama crítico fijado alrededor de la producción miramescuana, es necesario dar una explicación al olvido y postergación en la que esta se mantuvo durante los siglos subsecuentes a su exitosa presencia sobre la escena española. Zugasti ya propuso dos motivos, que resumiré en uno solo: la falta de «precaución (o preocupación)», por parte de Mira de Amescua, con respecto a la

publicación conjunta de su obra¹ provocó que la crítica la minusvalorara, relegándolo al lugar de un poeta menor del ciclo de Lope. Sin embargo –como ya mencioné arriba–, Mira y Lope participaron conjuntamente en el nacimiento de la comedia nueva, por lo que ambos formaron parte de una etapa experimental, de aciertos y fracasos. Entonces, si entendemos los inicios de la producción lopiana como una suerte de laboratorio (donde los tanteos no siempre fueron exitosos), debemos extender esta consideración hacia la producción miramescuana. No obstante, Mira de Amescua, al igual que el Fénix, no se quedó en esta primera etapa, sino que consiguió superarla al dramatizar, con singular éxito, temas como el poder, la privanza, la fortuna voltaria, entre otros, convirtiéndose así en un referente ineludible para el desarrollo posterior de la comedia nueva, especialmente por la influencia que tuvo sobre la dramática calderoniana². De ahí, la importancia del estudio de su obra dramática, no solo por su ubicación en el momento del surgimiento de la fórmula de la comedia nueva, sino también por ser un importante eslabón en el desarrollo posterior de la misma.

En la actualidad, el principal motor en el proceso de rehabilitación de la figura de este poeta es el Aula Biblioteca Mira de Amescua (ABMA), fundada y dirigida por Agustín de la Granja (Universidad de Granada), cuyo objetivo principal es la publicación completa de su obra. La serie en la que se publica la misma recoge también importantes documentos relacionados con la vida y la obra del accitano, entre los cuales debe destacarse una puesta al día de su biografía, a cargo de Roberto Castilla. Gracias a los esfuerzos de este joven estudioso, la imagen que tenemos del hombre detrás de las palabras es, ahora, mucho más precisa, sobre todo en relación con su posición dentro del

¹ «Aunque suene a perogrullada, para apreciar a un autor lo primero que hay que hacer es poder leerlo con cierta comodidad, por eso no es casual que los hoy considerados grandes contasen desde el principio con sus partes de comedias individualizadas» (Zugasti 902).

² *El esclavo del demonio* es un antecedente, reconocido por la crítica, de *El mágico prodigioso* y *La devoción de la cruz*, de Calderón. Asimismo, aunque el accitano se inclinó hacia el cultivo de la comedia seria y trágica, no dejó de lado la vena cómica, siendo un importante acierto, en el subgénero de la comedia de capa y espada, *La fénix de Salamanca*, la cual presenta importantes similitudes con *La dama duende*.

aparato del poder de los Austrias. Sin embargo, este avance en el conocimiento biográfico sobre Mira tuvo en James Castañeda a un importante precursor. Este, asimismo, es parte de un conjunto de estudiosos norteamericanos que, de forma individual, colaboraron en el mantenimiento de la vigencia del accitano por medio del estudio y edición de algunas de sus comedias. En este sentido y como el eslabón más actual de esta línea, debe destacarse el papel del hispanista Vern Williams, quien, actualmente, colabora con el proyecto editorial de la ABMA.

En relación con la producción crítica sobre la obra de Mira de Amescua, la ABMA también ha cumplido un papel relevante, en primer lugar, por medio de los cursos y congresos que realiza regularmente para mantener *en candelerio* su figura y, por otra parte, por el acopio, en sus archivos, de la bibliografía producida sobre la vida y obra del accitano, la que se facilita a cualquier estudioso que la requiera. Sin embargo, estos esfuerzos, en el plano de la crítica, fueron precedidos por los de hispanistas que, a partir de los setentas, cuestionaron los juicios dilapidarios, respecto al teatro de Mira, sembrados por el bibliógrafo e historiador español Emilio Cotarelo. Su lectura del conjunto de la obra miramescuana (*Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, 1931) tuvo una importante y perniciosa vigencia, puesto que muchos de sus severos juicios se repitieron en los manuales e historias del teatro que se realizaron a lo largo del siglo XX.

Así sucedió con *El esclavo del demonio*, la comedia más canónica del accitano. Es notable la lista de estudiosos que malentendieron esta comedia, no solo por su número, sino por la relevancia de sus nombres dentro de los estudios del teatro áureosecular: Ruth Lee Kennedy (1932), Alexander Parker (1953), José García López (1966), Juan Luis Alborg (1967) y Francisco Ruiz Ramón (1967)³. Sus críticas a esta

³ Estas condenas aparecen en el trabajo *The dramatic art of Moreto*, de Kennedy; el artículo «Reflections on a new definition of baroque drama», de Parker; las historias de la literatura española de García López y

comedia de santos (repeticiones, muchas veces, de juicios de carácter global sobre la obra miramescuana, a pesar del estado inédito de la mayoría de esta) se centraban en el aparente carácter caótico de la doble trama de la comedia. Solo en la década de los setentas, gracias al trabajo de Judith Rauchwarger (1976) y los de Roger Moore (1979)⁴, se superaron las tachas que, sobre *El esclavo del demonio*, los mencionados estudiosos habían acumulado, abriéndose el camino para la revaloración de la misma.

Respecto al resto de la producción miramescuana, actualmente, existen importantes trabajos como los de Ignacio Arellano, dedicado a la comedia de privanza, y Maria Grazia Profeti, sobre la comedia heroica⁵. Más recientes y amplios son los libros de Juan Manuel Villanueva (2001) y Antonio Muñoz Palomares (2007), quienes, desde la teología y la historia social respectivamente, analizan un corpus más amplio del teatro del accitano. Sin embargo, estos estudios no han agotado las posibilidades que, para la crítica, ofrece este considerable conjunto, puesto que muchas de las comedias y autos sacramentales de Mira permanecen, hasta el momento, o poco estudiados o, sencillamente, no han sido tocados por el dedo crítico. Por ello, al momento de abordar la obra de este grande, el principal problema con el que se enfrenta el estudioso es también un aliciente para su investigación, ya que el panorama bibliográfico existente

Alborg; y la *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, de Ruiz Ramón. En este sentido, es necesario mencionar a Ángel Valbuena Prat. Su edición de tres comedias y un auto sacramental de Mira, en dos tomos, bajo el título *Teatro* (1926), como parte de la colección Clásicos Castellanos, se convirtió en la edición de *El esclavo del demonio* hasta la aparición de la edición de James Castañeda (1980), por lo que, en este sentido, contribuyó a la difusión de esta comedia; sin embargo, estaba precedida por una introducción donde Valbuena criticaba la supuesta falta de unidad dramática y al «insulso» personaje de Leonor.

⁴ Me refiero a «Principal and secondary plots in *El esclavo del demonio*», de Rauchwarger, y «Leonor's rol in *El esclavo del demonio*» y «Apparence (evil) and reality (god) as elements of thematic unity in Mira de Amescua's *El esclavo del demonio*», de Moore. Asimismo, no se puede olvidar a Melveena Mckendrick, Edward M. Wilson y Duncan Moir. Aunque estos no dedicaron trabajos a Mira de Amescua, sus comentarios en sus libros *Women and society in the Spanish Drama of the Golden Age (A study of the mujer varonil)* (1974), de Mckendrick (cuya primera versión del capítulo «The bandolera», donde toca esta comedia de Mira, es de 1969), y la *Historia de la literatura española* (1971) de los dos últimos, abrieron la senda para esta rehabilitación.

⁵ Ambos artículos forman parte de las primeras actas publicadas por la ABMA bajo el título de *Mira de Amescua en candelero* (Granada, 1996).

no guarda proporción con la complejidad de la obra miramescuana. En este sentido, el presente estudio pretende aprovechar esta rica, prometedora y aún poco visitada veta⁶.

Una aproximación neohistoricista al teatro de Mira de Amescua

En lo que se refiere a la metodología, el objetivo del presente trabajo es examinar dos comedias de Mira de Amescua desde una perspectiva neohistoricista. Es decir, considero que la existencia de los textos literarios no es insular, sino que estos se inscriben dentro de una compleja red textual, conformada por las distintas manifestaciones culturales de la sociedad en la que los mismos se gestaron en un momento histórico determinado. En este sentido, empleo el término «cultural» en su acepción más amplia, puesto que incluyo tanto las expresiones artísticas como aquellas que carecen de este prestigioso membrete, pero que comparten con las primeras el mismo espacio temporal y social. Así, este trabajo aspira a estudiar los textos de Mira de Amescua como resultado de un entramado de reglas que gobernaron la cultura española en dos momentos delimitados históricamente; es decir, se analizarán las comedias seleccionadas en relación con la práctica social y política imperante en el momento de su composición. En consecuencia, me alejo de la visión historicista tradicional que considera el texto literario como un «espejo» ideal de su sociedad y prefiero el concepto de «registro» de Stephen Greenblatt, puesto que el texto literario es, en realidad, resultado de un proceso de intercambio y negociación entre el individuo (el autor) y el cuerpo social al que este pertenece (Penedo y Pontón 12). De esta manera, el autor no reproduce especularmente su realidad, sino que la manipula para conseguir la conjunción de sus propios intereses con los de su sociedad.

⁶ En este breve estado de la cuestión, me he centrado en lo relacionado con la obra teatral de Mira, dejando de lado su cultivo de la poesía, género en el que también destacó, pero que escapa a los intereses del presente trabajo.

Ciertamente, puede darse el caso de un poeta que se adhiera, sincera o cínicamente, a los intereses de su sociedad y, de esta manera, se convierta en un declarado apologista de los grupos de poder que la gobiernan. En esta órbita, se encuentra la tesis de José Antonio Maravall respecto al carácter propagandístico de la cultura del Barroco, que, como el historicismo tradicional, propone, finalmente, una visión monolítica de la literatura de este periodo, al reducirla a esta característica. Si bien es cierto que, tras el proceso de intercambio y negociación que implica todo producto cultural, uno de los resultados inevitables –en un contexto donde la producción literaria dependía del patronazgo de los poderosos– era un componente propagandístico de la ideología de estos, ello no evitaba que la individualidad del autor emergiese como otro componente importante en la conjunción entre el genio individual y el molde social. En este sentido, la conciencia de la decadencia del Imperio Español en el siglo XVII era ya un hecho patente, percibido masivamente, sobre todo, en las esferas más intelectuales; sin embargo, esto no implicaba que todas estas individualidades percibiesen, de la misma manera, dicho proceso. A pesar de que estaban sometidos a la misma ideología, los distintos ingenios del Siglo de Oro crearon, en sus comedias, *universos* (por ello, hablamos de la comedia de Lope, de la de Calderón, de la de Tirso), no un único universo.

Para realizar el cotejo propuesto, me enfocaré en la representación de los personajes que aparecen en las comedias seleccionadas. En este sentido, como recoge José María Diez Borque en sus «Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del Siglo de Oro», considero que estos establecen, inevitablemente, relaciones con el contexto histórico de su producción, por más estereotipados que se encuentren (como sucede en el teatro áureosecular: galán, dama, viejo, santo, etc.), debido al llamado «efecto realidad»; es decir, solo podemos comprender a los personajes «si los

comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición» (Pavis cit. por Diez Borque 98-99). Como consecuencia, esta determinación implica que el espectador proyecte las imágenes que recibe del personaje en la representación –sin importar la distancia temporal que lo separaba de las mismas– sobre sus experiencias vivenciales, lo que fue aprovechado por los poetas áureos en sus comedias con fines proselitistas. Sin embargo, en el caso del accitano, no estamos frente a la acción pasiva de la ideología sobre estos productos culturales, sino, por el contrario, frente a la acción activa de un hombre consciente de la crítica situación de su contexto histórico y de la mencionada fatalidad que conlleva el fenómeno teatral. Por ello, convirtió su teatro en un vehículo ideológico con el fin de colaborar en la recuperación del orden trastocado por los primeros tropiezos de un proceso de decadencia que sobrevendría, con mayor fuerza y patencia, en los siguientes años, sobre la España imperial. De esta manera, pretendo probar que Mira no fue un mero propagandista de la monarquía de los Austrias, sino un poeta inteligente y comprometido⁷ con el aparato del poder de esta.

Reducir a Mira de Amescua a un simple e, incluso, irreflexivo apologista de la monarquía sería caer en un terrible error. Ciertamente, estamos frente a un teatro de carácter moralizador y catequista, características que se pueden extender a todo el teatro áureosecular; no obstante, al comparar la dramática del accitano con la de Calderón, se extraña en el primero una actitud más cuestionadora respecto al sistema, sobre todo si este –como he propuesto arriba– fue consciente de la crítica situación en la que la España del XVII se encontraba. Para poder entender esto, es necesario recordar que la comedia miramescuana se ubica justamente en los albores de la comedia nueva,

⁷ Durante su estancia en la corte (1617-1632), Mira de Amescua llegó a ocupar un papel importante en la misma, debido a su cercanía al Duque de Lerma (gracias a sus relaciones con el Conde de Lemos, sobrino del valido) y, luego, al Cardenal Infante don Fernando, hermano de Felipe IV. Por ello, señala Zugasti: «Casi no hay festejo relevante en el Madrid de la época que no cuente con la presencia del accitano» (900), ora como organizador, ora como participante.

mientras que Calderón escribe cuando esta fórmula ya se ha establecido firmemente sobre la escena española (en consecuencia, la posición de la censura respecto a ella también había variado ostensiblemente) y la crisis de la monarquía era ya una realidad patente. Asimismo, aunque los dos poetas ocuparon cargos cercanos a las elites políticas de sus respectivos momentos, Calderón gozó del favor del poderoso Conde-Duque de Olivares, lo cual le concedió una mayor libertad para introducir, discretamente, ciertos cuestionamientos a algunos principios ideológicos de su tiempo⁸. Por ello, el peculiar talante del teatro de Mira no puede comprenderse cabalmente si se olvida su ubicación dentro de las avatares iniciales del proceso de desarrollo de la comedia nueva: las primeras dos décadas del siglo XVII.

En este sentido, la mirada «benevolente» que le otorgamos a la primera parte de la producción lopiana debemos extenderla también a la comedia miramescuana, porque estamos frente a un autor que, junto con el Fénix, ensaya las distintas posibilidades de una propuesta cómica todavía en desarrollo. Sin embargo, con esto no pretendo afirmar que toda su producción está comprendida en esta fase de laboratorio, puesto que –como afirma arriba– Mira produjo, al igual que Lope, importantes comedias y autos sacramentales que le ganaron el aprecio y respeto por parte de sus contemporáneos y de la generación posterior de comediógrafos áureoseculares, como lo demuestra su influencia sobre la obra de Calderón⁹. Por este motivo, para entender la posición ideológica de su teatro, es necesario contextualizar no solo las circunstancias que marcaron la producción miramescuana, sino también aquellas que pudieron marcar la vida del autor, puesto que este se mueve entre dos generaciones: los hombres del Seiscientos, marcados por un fuerte sentimiento promonarquista, que defendía una

⁸ Como propone, por ejemplo, Rosa María Escalonilla, en relación con la representación de la mujer, en su estudio sobre el disfraz en la dramaturgia calderoniana.

⁹ Al respecto, se pueden revisar los trabajos de Juan Manuel Villanueva, quien ha reparado en la impronta del accitano sobre la comedia calderoniana. Para este estudioso, Mira completa el ciclo de Lope, a la vez que prepara el de Calderón.

visión absolutista del ejercicio del poder de la realeza, la que, mediante el teatro, se encargaron de exaltar, y la generación del Setecientos o del desencanto, que, obligada a despertar del encantador sueño de grandeza en el que se convirtieron los ideales de la generación anterior, tuvo que enfrentarse a una realidad adversa, dominada por un irreversible proceso de decadencia. Así, el teatro de Mira es una síntesis de los principales principios de estas dos generaciones, ya que la conciencia de la decadencia del poderío español aparece junto con la esperanza en la monarquía como instancia capaz de superar esta crisis. Por este motivo, resulta importante una aproximación a este derrotero de la comedia nueva como la que se plantea en las siguientes páginas, puesto que el accitano presenta una visión particular de la sociedad española, determinada por la situación intergeneracional en la que vivió y la posición que ocupó en la corte española.

El cuestionamiento del sistema monárquico en dos comedias de Mira de Amescua

Para demostrar lo anterior, he considerado un corpus conformado por dos comedias: *El esclavo del demonio* y *La casa del tahúr*. Los criterios que sustentan esta elección obedecen, en primer lugar, a mi intención de trabajar comedias representativas del cultivo, por parte de Mira, de dos importantes (pero, ciertamente, disímiles) subgéneros cómicos: la comedia de santos y la comedia de capa y espada respectivamente. Precisamente, la heterogeneidad de estas dos comedias (puesto que cada una pertenece a clases distintas: por su materia hagiográfica, la primera es una comedia historial, mientras que la segunda, una comedia amorosa, de acuerdo con la propuesta de Bances Candamo en *Theatro de theatros de los passados y presentes siglos*¹⁰) marcaría una aparente distancia en los universos dramáticos que cada una

¹⁰ En dos obras, ubicadas hacia los inicios y en las postrimerías del Siglo de Oro, *El pasajero* (1617), de Cristóbal Suárez de Figueroa, miscelánea que contiene inestimables informaciones sobre las costumbres

configura; sin embargo, como las siguientes páginas demostrarán, las diferencias entre las mismas palidecen ante el propósito que ambas persiguen, puesto que las dos comedias se integran a la reacción, por parte del sistema monárquico de los Austrias, contra determinadas situaciones que cuestionaban dicho orden.

La distancia temporal que las separa es el segundo criterio que ha guiado mi elección. Las fechas de composición de *El esclavo del demonio* y *La casa del tahúr* se ubican en momentos marcados por circunstancias históricas particulares, no solo en relación con la sociedad española, sino, sobre todo, con la biografía de su autor. Por ello, a partir del análisis de las mismas, es también posible constatar la consciente correspondencia que –como propongo– existe entre el teatro del accitano y los intereses de la política de los Austrias. Sin embargo, como cualquier planteamiento ideológico, el pensamiento de Mira evolucionó con el tiempo de acuerdo con su posición en el aparato de la monarquía, de ahí que existan importantes similitudes, pero también diferencias, en la visión de la sociedad que él presenta en estas dos comedias. En este sentido, el análisis de las mismas permitirá comprender cómo se desarrolló la visión del accitano en relación con su acercamiento y establecimiento en la corte de Felipe III.

En relación con la organización del presente trabajo, en el primer capítulo, abordaré *El esclavo del demonio*. Esta comedia de santos es la obra más conocida y estudiada de la producción de Mira, lo que no evitó que fuese minusvalorada por la crítica –como mencioné arriba– debido a que presenta una estructura que no cumple con

de la España del XVII, y *Theatro de los theatros de los passados y los presentes siglos* (1689-1694), tratado de carácter preceptista de Francisco Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II, se agrupan los subgéneros áureoseculares en dos clases: comedias de cuerpo o historiales, y comedias de ingenio o amatorias. Las primeras corresponden a la comedia alta o trágica «que puede tener base histórica, pero puede ser también de invención fantástica, o de materia hagiográfica. . . lo que la caracteriza es el dato técnico de una puesta en escena más sofisticada, unos personajes heroicos y unos temas o argumentos elevados» (Profeti 69-70). Por ello, a esta clase pertenecen el drama de honor y la comedia de santos. En cambio, las segundas, de acuerdo con el mismo Bances Candamo, son «pura invención o idea sin fundamento en la verdad» (cit. por Profeti 69), por lo que corresponden a los subgéneros propiamente cómicos, cuyas tramas explotan, principalmente, el enredo amoroso: la comedia palatina y la comedia de capa y espada.

las convenciones acerca de la unidad de acción. En consecuencia, la crítica producida alrededor de ella se centró, en su gran mayoría, en resolver el problema de la doble trama, por lo que, al momento de reparar en la representación de los personajes, los examinó, principalmente, en relación con la acción principal de la comedia, es decir, buscando justificar la unidad o falta de la misma en *El esclavo del demonio*. Por este motivo, en dichos trabajos, se dejó de lado un estudio de los personajes dramáticos, a pesar de que estos –por más tópicos que sean– aluden a una realidad ubicada más allá de los límites del escenario, la que se pretende representar y que, asimismo, es interpretada por el espectador a partir de las circunstancias del momento histórico en el que se produce el acto de comunicación teatral. Así, en esta primera parte, me enfocaré en el estudio de los personajes –siguiendo la metodología arriba propuesta– en relación con los estamentos que estos representan (nobleza y clero), con el fin de mostrar que esta comedia propone la necesidad de que el clero y la nobleza cumplan el papel que les correspondía en el mantenimiento del orden social de la monarquía, para, de este modo, enfrentar la crisis política (provocada por la guerra en los Países Bajos contra los herejes) y espiritual (causada por las consecuencias de las ideas protestantes, ahora bajo la forma de la polémica *de auxiliis*) que afectaba a la España de la primera década del siglo XVII.

El segundo capítulo gira en torno a la comedia de capa y espada titulada *La casa del tahúr*. Se trata, en principio, de una comedia poco estudiada y que forma parte de un subgénero en el que, a pesar de la gravedad que lo caracterizaba según sus contemporáneos, Mira de Amescua realizó muy acertadas incursiones. Mi interés en esta comedia reside en la representación del fenómeno de la migración sobre el Madrid de la segunda década del siglo XVII. En este sentido, me enfocaré en la representación de los migrantes –un grupo de sevillanos que llegan a los alrededores de la corte con el

objetivo de medrar su situación– y el impacto que su presencia produce sobre los hidalgos madrileños, y cómo esta situación se integra en los procesos urbanísticos que sufrió la capital del reino durante aquellos años. De este modo, mientras en el primer capítulo estudiaré las relaciones del universo dramático del accitano con la alta política de la monarquía de los Austrias, en este capítulo, me centraré en las relaciones que se establecen entre aquel y los principios patriarcales sobre los que se sustentaba, en la vida cotidiana, el orden social de dicha monarquía, por lo que recojo algunas ideas de la aproximación, de corte feminista, de Mary Elisabeth Perry respecto a la historia de la sociedad del Siglo de Oro. En este sentido, probaré que, mientras en *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua propone un adoctrinamiento político, que afirmaba el poder de la monarquía dentro de los altos niveles del aparato estamental que presidía (el clero y la nobleza), *La casa del tahúr* propone un adoctrinamiento que persigue la afirmación de las bases intrahistóricas sobre las que descansaba dicho aparato.

En conclusión, a partir del análisis de estos dos momentos en el desarrollo de la dramaturgia de Mira de Amescua, podré, finalmente, proponer cómo la representación del orden en el universo cómico del accitano obedece a un compromiso consciente entre él y los intereses de la monarquía –como lo demuestra su biografía–, y en qué coordenadas, dentro de los distintos debates (de corte político, social y teológico) que se dieron en la época, se configura y participa dicha representación. De esta manera, el presente estudio no busca, realmente, insertarse en el proceso de rehabilitación de este gran olvidado, sino dar mayores luces sobre la relación existente entre el hombre, su obra y la ideología de su tiempo, pues Mira de Amescua, como afirma Agustín de la Granja, ya no está en la penumbra sino en candelero.

Primer capítulo

El clero y la nobleza en los márgenes del orden:

apología del poder real en *El esclavo del demonio*

En las siguientes líneas, no pretendo cuestionar el carácter devoto de esta comedia de santos: mi objetivo es proponer una lectura de *El esclavo del demonio*, de Antonio Mira de Amescua, que considere el contexto histórico de su creación y, desde esta perspectiva, determine en qué medida las tensiones de dicho período se recrean dramáticamente en esta obra. Es cierto que las comedias de santos beben de la hagiografía medieval, cuyas historias fueron frecuentemente tomadas como fuente de inspiración por los dramaturgos áureoseculares. También es seguro afirmar que la transmisión de estas historias trajo consigo cambios (adiciones, omisiones, énfasis, etc.), de acuerdo con, por un lado, los objetivos conscientes que el copista tenía al momento de transcribirlas y, por otro, la ideología de la sociedad a la cual este pertenecía. Además, todo proceso de transmisión que supera los límites históricos de su tiempo es también un proceso de refiguración¹¹: la *Primera parte de la historia general de Sancto Domingo y su Orden de Predicadores* nos cuenta la legendaria historia del padre Egidio, un dominico portugués que vivió en el siglo XIII, pero desde la perspectiva de su autor, Hernando de Castillo, un fraile que vivió en España a finales del siglo XVI. A su vez, más allá del carácter devoto, propio de este género de comedias, *El esclavo del demonio* es una refiguración dramática (que parte, a su vez, de una refiguración histórica: la de fray Hernando u otro cronista contemporáneo, como Alonso de Villegas, autor de la *Adición a la Tercera parte del FLOS SANCTORUM*, quien señala como su

¹¹ Recojo este concepto de Stephen Greenblatt, quien considera que las obras de arte son sometidas a un continuo proceso de refiguración: «La “vida” que las obras literarias parecen poseer mucho tiempo después de la muerte de su autor y de la muerte de la cultura para la que este escribió es la consecuencia histórica, aunque transformada y remodelada, de la energía social codificada inicialmente en esas obras» (40).

fuente la obra del fraile), por lo que el mundo dramático que se configura en esta comedia es una construcción realizada a partir de la perspectiva de Mira de Amescua y su tiempo: la primera década del siglo XVII.

En este sentido, la propuesta que intentaré aquí demostrar es que el fin de esta comedia era no solo adoctrinar a los distintos estamentos que asistían a los corrales respecto de la misericordia divina (capaz de perdonar al más hidrópico pecador), sino que se proponía también realizar un «adoctrinamiento» político. En este sentido, mediante *El esclavo del demonio*, se buscaba el «control» de las interpretaciones del heterogéneo público de los corrales en relación con la crítica situación de la España de principios de siglo, para, de esta manera, desarticular posibles subversiones que, a nivel ideológico, la crisis social de ese momento histórico (causada por los excesos de los estamentos dominantes: el clero y la nobleza) estaba gestando en el seno de la sociedad española.

El santo que Coímbra reverencia

El *plot* de las comedias de santos es harto conocido, al igual que su principal propósito: celebrar el amor y la misericordia divinos, y mover a la devoción. Generalmente, estas describen una trayectoria semejante a una parábola invertida: el héroe (mundano, incluso bandolero, o ya santo) se suelta completamente de la mano de Dios, por lo que se precipita en una vida de pecado y crimen, a la que, muchas veces, es conducido por el demonio en persona. Como afirma Manuel Delgado:

Es frecuente, por tanto, que tales obras muestren con tonos fuertes la doble faceta del pecado y de la gracia, recurriendo, por una parte, a una variada gama de crímenes y de afrentas sexuales, que van de la seducción amorosa hasta el rapto, la violación o el incesto, y por otra, a la intervención y manifestación de lo

sobrenatural en la vida cotidiana de los protagonistas. No es extraño, entonces, que el Demonio aparezca en tales obras encarnando los poderes del mal y que, en contrapartida, se presente a Jesucristo como a fuente de gracia y salvación, y a la Virgen, a los ángeles y a los santos como a intercesores entre Dios y el pecador. (Introducción 45)

De este modo, la carrera hacia la perdición que emprende el pecador es detenida por la toma de conciencia (mediante cierto ejercicio intelectual) o la intervención milagrosa de la divinidad. Así, tras una extremada penitencia, el héroe consigue salvar su alma y recuperar su lugar en la sociedad¹².

Pero este recurrente *plot* ¿solo continúa la lucha entre el bien y el mal, por medio de sus materializaciones humanas (la oposición bandolero-santo) en la hagiografía medieval? Es decir, la comedia de santos áureosecular ¿solo repite tópicos propios de la hagiografía o también incorpora imágenes tomadas del contexto de su autor, relacionadas, en el caso específico de esta comedia de Mira de Amescua, con la situación del clero a finales del siglo XVI? Más allá de lo que significan las representaciones del bandolero y el santo en un nivel literario, no se puede olvidar que estas aludían a personajes reales, los cuales no eran ajenos a la realidad del hombre del siglo XVII.

Según José María Díez Borque, el estudio de los personajes debe considerar el género dramático y las coordenadas históricas en los que estos se inscriben¹³; es decir, los personajes deben ser analizados como parte de un determinado discurso literario, anclado en un determinado momento del discurso histórico. La importancia de la

¹² Generalmente, esta reinscripción no se produce efectivamente, ya que la inmolación o el enclaustramiento representan, frecuentemente, el último paso de la penitencia del santo.

¹³ En realidad, Díez Borque considera tres puntos. Mi omisión del tercero (que es el personaje mismo) se debe a la inutilidad que, al menos para mis propósitos, me significaría la realización de esta abstracción, porque mi estudio se centra en tipos de personajes (santos, damas, nobles, etc.), inscritos en unas coordenadas literarias e históricas determinadas: el teatro de la España de la Edad de Oro.

historia, en el caso del teatro, se manifiesta reiteradamente en su proceso de producción: el dramaturgo es un individuo históricamente delimitado, que produce un texto determinado por las convenciones teatrales del tiempo histórico en el que se realiza su composición y destinado a una colectividad, al igual que el dramaturgo, históricamente delimitada. De este modo, una aproximación al personaje literario, más allá de los formalismos de la semiología, es imposible si no se considera el «efecto realidad»: el personaje solo «se comprende si lo comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición» (Díez Borque 98-99).

La historia, entonces, es vital para el estudio del personaje literario, sobre todo en un género como el teatro. Así, es posible plantear que *El esclavo del demonio*, de Antonio Mira de Amescua, refleja, por medio de la figura del santo pecador, la corrupción del clero español, ya que, aunque esta comedia recoge una leyenda de la Edad Media, los personajes y situaciones que dramatiza no eran, al momento de su representación, lejanos ecos del pasado: al igual que los trípticos flamencos de la crucifixión, donde los personajes eran «anacrónicamente» vestidos con ropas contemporáneas a sus autores, aquellos se revestían de nuevos significados ante los ojos de la colectividad, al adquirir «física», gracias a la participación de los actores, sobre el tablado del corral de comedias. En este sentido, *El esclavo del demonio* pertenece a un subconjunto de comedias de santos cuyo protagonista, al inicio de la misma (es decir, antes de convertirse en bandolero), es un clérigo (no se trata, pues, de un laico, como sucede, por ejemplo, en *El mártir de Madrid*). Así, esta comedia dramatiza la historia de un clérigo bandolero. Por lo tanto, es posible afirmar que, mediante ella, se materializó sobre las tablas un grave problema social que afectaba a uno de los principales estamentos de la España moderna: la delincuencia en el clero.

¿Hasta qué punto estaba extendida la delincuencia en el clero de la España del XVII? Elizabeth Balancy, en su estudio sobre la violencia civil en la Andalucía de los siglos XVI y XVII¹⁴, responde a esta pregunta al mostrar el carácter endémico y generalizado de la misma. Balancy encuentra que la pertenencia social de los delincuentes incluía a la totalidad de la sociedad española: «No hay marginales, sino individuos que viven en su ciudad o pueblo, rodeados de sus familias y amigos. En una palabra: hombres, en su gran mayoría, respetados y, a veces, temidos» (81); es decir, hombres como Gil, el protagonista de la comedia de Mira: «el santo / que Coimbra reverencia / por su ayuno y penitencia, / oración y tierno llanto» (162-165).

La imagen de un clérigo criminal era parte de la realidad de la sociedad española del XVII. En la Andalucía de Mira de Amescua, Sebastián López Clemente y Sancho Román de Velasco fueron ejemplos representativos de la degradación de este estamento. El primero, cura y comisario del Santo Oficio en Isnatoraf, no demostraba ningún respeto a la autoridad: soborna testigos, da falso testimonio y (al igual que Gil en su encuentro con el Príncipe) no duda en agredir verbal y físicamente a los representantes de la ley (Balancy 72-73). Por su parte, Sancho Román escandalizó «la tierra entera y a toda la región» por sus constantes atentados contra el honor de las mujeres, a las que no dudaba en someter, por engaños o por la fuerza, en sus propias casas (Balancy 48). Ambos clérigos, al igual que el Gil cómico, vivieron como truculentos delincuentes, provocando el descontento y la desconfianza de la feligresía hacia las instituciones eclesiásticas. No resulta extraño, por tanto, que en la medida en que la comedia nueva buscaba ser una viva imagen de los usos y costumbres de la sociedad, esta se prestara también para la representación de la crisis del clero. Sin embargo, la especularidad teatral no pretendía, ni pretende, ser perfecta: es intencional o inconscientemente

¹⁴ El estudio de Balancy me parece importante para conocer el ambiente de la Andalucía de estos siglos, a pesar de que no recoge casos de Guadix y Granada, ciudades relacionadas directamente con la biografía de Mira.

deformada. Al igual que las refiguraciones en el discurso histórico, las obras teatrales (comedias, para el caso del Siglo de Oro) son declaradas reinterpretaciones de la historia, que se estructuran a partir de las premisas y convenciones del mundo, y la ideología del autor y su tiempo, lo cual resulta más evidente en la comedia de santos, que se caracteriza por emplear argumentos históricos. Este rasgo, propio del género historial (en el cual se inscribe la comedia de santos), subrayaba su carácter adoctrinador, como señala Maria Grazia Profeti: «El argumento histórico. . . aparece “moral” y “docto”, capaz de elevar al auditorio, de enseñar» (71). De este modo, la comedia de Mira de Amescua, además del adoctrinamiento religioso (inherente a este género), canalizaba el sentir del pueblo, víctima de los abusos de un clero corrupto, pero lo hará –como se verá de inmediato– redirigiendo su resentimiento hacia un viejo enemigo imperial: la herejía protestante, porque la caída del santo es provocada por su repentino abrazo de la predestinación. Es decir, *El esclavo del demonio* reproduce los abusos que cometía el clero y, en este sentido, asume una postura crítica hacia este estamento; sin embargo, esta «crítica» se acomoda ingeniosamente en la ideología de la Contrarreforma: Gil se convierte en un hidrópico pecador, de acuerdo con la comedia, porque abraza la herética doctrina de la predestinación. En este sentido, es el mismo demonio quien, desde el inicio, lo mueve a abrazar esta creencia.

Para demostrar lo anterior, es pertinente examinar detalladamente la representación de una escena clave de la comedia en el espacio del corral de comedias, siguiendo el modelo del Corral del Príncipe de José María Ruano de la Haza¹⁵, puesto que la puesta en escena de las comedias de santos constituía un elemento primordial de

¹⁵ En este modelo, el tablado y los corredores: «constituyen una representación simbólica del universo entero, incluyendo el cielo (parte superior de los corredores) y el infierno (foso del tablado)» (Arellano, *Historia* 76), por lo que el segundo corredor estaba destinado a la representación de los sucesos celestiales, mientras que el espacio del foso (ubicado bajo el tablado) representaba el infierno.

este subgénero¹⁶. Esta escena clave es la segunda de la primera jornada, que desplaza las acciones del interior de la casa de Marcelo hacia sus exteriores. Tras la discusión con su padre, Lisarda se dispone a entregarse a Diego, su amante, quien acude al lugar, acompañado de su criado Domingo. Ubicada en el balcón de su habitación (nicho central del primer corredor), ella espera que el joven suba para llevársela; sin embargo, la intervención de Gil lo disuade y abandona el lugar. Si bien este momento no recurre a una sofisticada escenografía (como se puede apreciar en el siguiente esquema), la disposición de los actores en los distintos niveles del escenario está cargada de importantes connotaciones:

	Cielo	<i>Segundo corredor</i>
<i>Casa</i>	Balcón Gil	<i>Primer corredor</i>
<i>Tablado</i>	Domingo	
Infierno		

Gil, incitado por la visión de la escalera (colocada ahí por Domingo para permitir el ascenso de su señor), sube al balcón. Al percatarse de que Lisarda se encuentra en el interior, arrepentido pretende descender, lo cual no consigue, ya que Domingo, que se encontraba dormido sobre el tablado, acaba de retirar la escalera. Angustiado clama a los cielos y sus lamentos son respondidos por una voz «celestial», con la cual establece un singular diálogo. Esta voz, que convence al santo de gozar a Lisarda, no proviene del nivel superior, hacia donde dirige inicialmente sus ojos: «¿Quién me anima y me da

¹⁶ En las clasificaciones de la comedia de Cristóbal Suárez de Figueroa (*El pasajero*) y Francisco Bances Candamo (*Theatro de los theatros de passados y pressentes siglos*), que abren y cierran el siglo XVII, la puesta en escena aparece como uno de los principales diferenciadores entre la comedia amatoria y la comedia historial (Profeti 69).

voces?» (587), «La justicia de Dios es / que me viene a amenazar» (595-596); sino del tablado, ya que Domingo, quien habla dormido, se encuentra recostado sobre este. Es decir, el criado aparece recostado sobre el límite superior del espacio que, de acuerdo a la praxis escénica de su tiempo, representaba el infierno escénico.

El singular diálogo que se produce entre Diego y Domingo es un recurso recurrente en la dramaturgia de Mira de Amescua, identificado y bautizado por Claude Anibal como «voces del cielo»: «The *voces del cielo* consist in turning into a mysterious warning, for the protagonist, words or phrases casually uttered by persons quite innocent of their dramatic significance» (57). Se emplea, de acuerdo con lo encontrado por Anibal, para dramatizar la voz de la conciencia del personaje, la que lo mueve a reformar su comportamiento y regresar al «buen camino». Sin embargo, este recurso, en *El esclavo del demonio*, experimenta una importante variación, por la cual las «voces del cielo» se convierten en «voces del infierno»: «Indeed, just as in *Las Lises de Francia* and *La Confusión de Ungría* we may consider the *voces del cielo* as a prompting of conscience to good, so here these *voces del infierno* may well be taken as a dramatic representation of the instinctive desire to sin» (Anibal 64-65). De esta manera, aunque el demonio no aparece físicamente en la caída del santo (es decir, no sale, como acostumbra, por el escotillón del tablado), sí se expresa por medio de los labios del inconsciente criado, cuyo cuerpo inerte (convertido en una suerte de prolongación del escenario) repite el dictado del foso. Los labios de Domingo, entonces, gritan a Gil la doctrina de la predestinación, la que es representada escenográficamente (mediante el empleo de los dos primeros niveles) como dictado del mismo demonio:

D. GIL. ¿Si estoy condenado?

DOMINGO. Sí.

D. GIL. Si estoy condenado
vana fue mi penitencia. (604-606)

En este sentido, el problema de la predestinación mantenía su vigencia no solo en la España del XVII, sino en toda Europa. Como afirma Mario Trubiano:

Ni Santo Tomás ni los teólogos medievales habían vacilado en aceptar –como contenido de su fe– la armónica unión –que no unidad– de la eficacia de la gracia divina y el libre albedrío del hombre. . . Pero en el hombre renacentista vemos un cambio radical: el problema de si sigue existiendo realmente la libertad humana en el hombre, aun sabiendo, como enseña la teología, que todo está concebido, planeado y ordenado previamente por Dios, es algo que le toca en los más profundo de su propio ser, de su propia existencia; en otras palabras, afectaba a su esencia y a sus derechos metafísicos. (12)

La aparición de la predestinación, entonces, fue una consecuencia del cambio de mentalidad del hombre renacentista con respecto al hombre medieval. Así, Martín Lutero, al sostener esta idea en sus primeras 97 tesis, publicadas en 1517¹⁷, reaccionaba frente a la revaloración del mundo, por el hombre renacentista, que, de acuerdo con Trubiano, se alejaba de la subordinación al poder divino, al tomar como nueva medida del mundo a sí mismo. Por ello, en sus tesis, el teólogo alemán consideraba la predestinación como el único medio para alcanzar la salvación, desestimando el papel de las buenas obras en la redención del hombre, ya que, aunque esta creencia iba en detrimento de la libertad del hombre, subrayaba, por otra parte, la importancia del orden sobrehumano. James Atkinson, en su estudio sobre los orígenes del luteranismo, recoge las principales tesis de este primer manifiesto. Así, en la tesis 29, el agustino afirmaba: «La preparación [es] perfectamente infalible para la gracia, la única y exclusiva actitud

¹⁷ Antes de las 95 tesis contra el escándalo de las indulgencias, Lutero elaboró 97 tesis contra la filosofía y la teología escolástica.

es la elección eterna y la predestinación de Dios» (Atkinson 148); y en la tesis 40: «No nos hacemos buenos por hacer cosas buenas; sino que cuando hemos sido hechos buenos, realizamos actos buenos» (148-149). En este sentido, la visión de Lutero sobre la naturaleza humana, en este manifiesto, es muy pesimista. Finalmente, Atkinson resume así el contenido de estas tesis: «[Lutero] Sostenía que el hombre natural no podía por sí mismo amar a Dios, sino solo amarse a sí mismo y a sus intereses. . . . La bondad solo procede del arrepentimiento que recibe [por] la gracia de Dios; todo hombre es depravado, redimido solo por la gracia de Dios» (148). En la comedia, esta inclinación del hombre hacia la depravación justificará el dramático cambio de conducta de Gil, ya que será lo que rijan su vida tras convencerse de su predeterminada condena: «yo pienso ser / un caballo desbocado / que parar no he de saber / en el curso del pecado» (737-40).

Fue el emperador Carlos V quien tuvo que lidiar directamente con el surgimiento del luteranismo: la delegación española que participó en el Concilio de Trento (1545-1563), formada por teólogos dominicos y jesuitas, rebatió, a partir del sistema tomista (con base en el raciocinio humano, principio exaltado por el hombre renacentista), las tesis protestantes; lo que significó: «reclamar la libertad y la autonomía humana del hombre, sin ofender ni violar el ámbito de la actuación divina» (Trubiano 18). Sin embargo, el problema de los protestantes no fue ajeno a la España de Felipe II. A pesar de que las ideas de los reformistas no consiguieron germinar exitosamente en la península, estos nunca estuvieron ausentes en la agenda política del primer monarca español: el problema de los calvinistas en los Países Bajos consumió gran parte de la atención del rey prudente y, sobre todo, de los recursos de la corona. La importancia estratégica de esta provincia evidencia la relevancia del problema de los herejes durante la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido, Henry Kamen, en su

libro *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, recoge el parecer de Benito Arias Montano, uno de los consejeros de Felipe II: «desde estos Estados [los Países Bajos], se puede hacer tener a raya todas las tierras de Alemania, y se enfrenta Francia, y se ata Inglaterra» (cit. 223). De este modo, la política española aparece inevitablemente unida a los problemas religiosos que afrontaron las principales naciones europeas durante aquel siglo: los Países Bajos eran un bastión católico en el seno de una Europa convulsionada por los «herejes» (los luteranos en Alemania, los hugonotes en Francia y la Inglaterra anglicana), por lo que debía defenderse a cualquier costa. Entonces, los calvinistas fueron para Felipe II lo que los luteranos habían representado para su padre. Además, ambos grupos convergían doctrinalmente en varios puntos teológicos, como los referidos a la predestinación y la depravación total del hombre. Por lo tanto, el problema con los protestantes se mantuvo vigente durante el gobierno de Felipe II y los inicios del de Felipe III¹⁸, por lo cual no resulta extraño que estas tensiones adquiriesen forma en una comedia como *El esclavo del demonio*, cuya fecha de composición se ubica antes de 1605¹⁹.

La desafortunada evolución de la guerra en los Países Bajos provocó que, a fines de siglo XVI, la opinión pública tomase una posición crítica respecto a la política de la corona. Así, en las Cortes de 1588, un procurador reclamaba por una pronta solución a esta cuestión, reclamo que se repitió, con mayor vehemencia, en 1593: «¡Que pues ellos se quieren perder, que se pierdan!» (cit. por Kamen 227). Con estas opiniones, que se

¹⁸ El cambio de monarca significó, de acuerdo con Paul Allen: «una inversión consciente de los planteamientos políticos apoyados por su padre en sus últimos días; en vez de rematar las intenciones de Felipe II de retirarse del teatro de operaciones del norte mientras España se recuperaba, el nuevo rey volvió a la guerra para conseguir sus propósitos estratégicos» (324).

¹⁹ Juan Manuel Villanueva, en *El teatro teológico de Mira de Amescua*, confirma lo anunciado por James Castañeda en su edición de la comedia: las investigaciones de George Haley y su edición del *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo de Sommaia* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977) demuestran que *El esclavo del demonio* fue escrito antes de 1605. Haley, en dicho trabajo, identifica una comedia titulada *El esclavo del cielo*, representada en 1605 en Salamanca, con *El esclavo del demonio*. La variación en el nombre obedecería a la picardía típica del estudiantazgo salmantino de la época.

mostraban discrepantes con respecto a la política española en los Países Bajos, *El esclavo del demonio* marcaba distancia, porque la comedia reafirmaba la importancia de la lucha contra la herejía (la cual, en el contexto histórico de la composición de la obra, estaba personificada por los calvinistas de los Países Bajos) y, al mismo tiempo, controlaba y homogenizaba las interpretaciones que los espectadores podían realizar sobre la decadencia moral del clero: la crítica situación de este estamento, de acuerdo con la comedia de Mira, se debía a la influencia de un enemigo foráneo; es decir, el responsable de la corrupción de este cuerpo se ubicaba fuera del sistema imperial. De ese modo, se desviaba cualquier posible crítica contra el orden imperante hacia un «otro» demoníaco, ubicado fuera de las fronteras de la monarquía española. Este diagnóstico, sin embargo, no concuerda con los resultados de la investigación de Balancy, quien considera que la decadencia del clero se debió, principalmente, a que la Iglesia, fuente de poder y beneficios, se convirtió en un imán para los segundones (los hijos menores que no se beneficiaban de la herencia paterna) e incluso para aquellos que tenían cuentas pendientes con la justicia y que, mediante la carrera eclesiástica, conseguían impunidad. Es decir, la corrupción de este estamento, según Balancy, fue causada por la falta de un filtro eficaz que evitase el ingreso de elementos perniciosos a las filas eclesiásticas.

Para comprender esta considerable divergencia, se debe recordar el carácter público de la actividad teatral: la concurrencia era masiva y variopinta. En los corrales, se reunía la sociedad española en pleno²⁰; por ello, el público asistente decodificaba de distinta manera las comedias que se representaban sobre las tablas, ya que no todos

²⁰ El público de los corrales estaba formado por la totalidad de la sociedad española. De acuerdo con los trabajos de Ruano de la Haza, los distintos estamentos asistían a los corrales sin transgredir las rígidas diferencias (sociales, sexuales e intelectuales) que los separaban, gracias a que la distribución espacial del público reproducía este complejo entramado social: en el patio, se ubicaban los mosqueteros y, sobre estos, en los aposentos, los nobles; en la cazuela, estaban las mujeres plebeyas; y en los desvanes y tertulias, bajo el tejado del corral, los clérigos y doctos.

compartían el mismo bagaje cultural. Así, un sector del público identificaba la herejía protestante de la predestinación como la responsable del conflicto dramático; lo cual, al dejar el corral, proyectaba sobre los conflictos reales de ese momento. En este sentido, la comedia cumplía con el adoctrinamiento político que arriba he propuesto: la corrupción del clero se atribuía a la influencia perniciosa de la herejía extranjera, proveniente de los Países Bajos, por lo que la guerra en los límites del imperio aparecía como necesaria para afianzar no solo la autoridad real sobre esa lejana provincia, sino también el orden social interno. En cambio, otro sector del público, con un bagaje cultural más amplio, se percataba de otros elementos y rasgos (que, a los ojos del primer espectador, pasaban desapercibidos), con los cuales elaboraba una interpretación más compleja de la comedia, porque un espectador, al tanto de la historia del clero durante los últimos cien años, sabía que la corrupción de este estamento no había surgido repentinamente, ya que, en realidad, se trataba de un largo proceso de decadencia que afectaba los distintos niveles de la jerarquía eclesiástica (desde el bajo clero hasta la misma institución del Papado) y cuyos orígenes se encontraban muchos siglos antes; de ahí que José Luis Abellán, en su *Historia crítica del pensamiento español*, sostenga: «La corrupción del clero había llegado al final del siglo XIV y durante todo el XV a un grado difícilmente superable» (110). En respuesta a esta crisis, a principios del siglo XVI, el Cardenal Jiménez de Cisneros emprendió la Reforma española del clero, proceso cronológicamente anterior a la publicación de las tesis luteranas en Wittenberg (1517) y, en consecuencia, a la Contrarreforma (iniciada a mediados de siglo). Por lo tanto, un espectador al tanto de estos acontecimientos no hubiese visto las doctrinas protestantes como las causantes de la decadencia de este estamento, cuya situación era, en realidad, resultado de un proceso de larga data, anterior a la aparición del monje agustino. Además, la situación del clero español era más compleja, ya que existía un

sector del mismo que había conseguido mantenerse al margen de esta decadencia: las órdenes monásticas. En este sentido, la comedia se inscribe en el espíritu reformista de Cisneros, de manera que mediatiza la decadencia del clero, porque, por una parte, limita la crisis a una determinada parte del cuerpo clerical (el clero secular), pero, simultáneamente, ubica su solución en otra parte del mismo (las órdenes monásticas).

Entonces, ¿cuál era la causa de la degeneración del clero regular? La respuesta es clara: la Reforma promovida por Cisneros se enfocaba en el clero secular, proclive a corromperse, debido, principalmente, a su deficiente preparación. En cambio, el clero regular, gracias a la formación teológica y humanística que recibía en los seminarios de sus respectivas órdenes, se convirtió en el baluarte de la Iglesia y el punto de partida de la colosal Reforma que buscaba el Cardenal. A pesar de que esta se materializó en la Universidad de Alcalá y los colegios fundados por la Compañía de Jesús, el estado del clero secular, como lo demuestra el trabajo de Balancy, seguía siendo deplorable en la Andalucía del XVII, debido a que los centros de formación del clero no se daban abasto para atender el creciente aumento de «vocaciones» que se produjo en el cambio de siglo:

“En 1591 se cuentan 91000 clérigos para ocho millones de habitantes, o sea 1% de la población (¡0,5% en Francia!); hacia 1650 la proporción llega a un 1,5% de tal forma que más del 50% de los Cordobeses viven de, y alrededor de la Iglesias” afirma José Cobos de Adana. . . Indiscutiblemente en el siglo XVII se hinchan los efectivos. A decir verdad, el entrar en religión no corresponde a una vocación, sino muy a menudo a una salida honrosa para los hijos menores de una familia o a una voluntad de sustraerse a la fiscalidad y a la justicia ordinarias.

(82)

En cambio, la situación en el clero regular era muy distinta. Los requisitos que debían cumplir los aspirantes eran mayores y no se relajaron con el aumento de vocaciones, como afirma Félix Herrero, en su estudio sobre la oratoria sagrada, al considerar el ingreso a la orden de los dominicos (orden a la que finalmente se unirá el Gil cómico, siguiendo los pasos del Gil histórico):

Es lógico que con el crecimiento vertiginoso de la Orden y el aumento de vocaciones, las exigencias requeridas a los candidatos fuesen cada vez mayores; no en el aspecto de honestidad de la vida, cuyo listón permaneció siempre muy alto, sino en cuanto se refiere a la preparación científica. Si primero se les exigían las letras elementales o la gramática, a mediados de siglo se les exigirá conocimiento de la lógica elemental. Los Capítulos llaman constantemente la atención de los priores para que sean diligentes en la observancia de las condiciones de admisión a fin de evitar que la Orden se convirtiese en refugio de inútiles. (40)

Por otra parte, dentro del clero secular, coexistieron dos tipos de clérigos: los egresados de las universidades y seminarios (donde, además de teología, se enseñaba y promovía el interés por las humanidades), y los carentes de formación, que representaban, numéricamente, la mayoría. En este sentido, el Gil de la comedia de Mira, al abrazar fácilmente la doctrina herética de la predestinación, revela la deficiente formación teológica que posee, por lo que se inscribe en dicha mayoría. De este modo, un espectador informado sobre esta situación hubiese identificado la deficiente formación del clero secular como la causante de que el santo abrazase, repentinamente, la herejía de la predestinación. Desde esta perspectiva, se planteaba una crítica a la formación de este sector del clero, cuyas limitaciones aparecen como responsables de su venalidad.

Un ejemplo pintoresco de la rudimentaria preparación del clero es Sebastián López Clemente –citado líneas arriba–, que tenía una manera «particular» de officiar misa: «¡que presenta a Cristo cabeza abajo!...» (Balancy 82). Sin embargo, el Gil de Mira no se acerca a estos extremos de simpleza y presenta características atractivas: me refiero a su gusto por el conocimiento. Cuando el santo pacta con Angelio, acuerda entregar su alma a cambio de satisfacer su deseo por Leonor y convertirse en estudiante del maligno:

ANGELIO: Y no imagines
que en lo que toca a saber
me pueden a mí exceder
los más altos querubines.

GIL: Tengo a tu ciencia afición
Yo aprenderé tus lecciones. (1476-1481)

Es decir, Gil es presentado como un hombre con disposición hacia el desarrollo intelectual. Él desea ansiosamente satisfacer esta afición al punto de que su deseo erótico por Leonor se equipara a su deseo de aprender la ciencia de Angelio. A partir de esto, en la comedia, la corrupción del clero no aparece como una consecuencia de las limitaciones propias de la naturaleza humana, porque el hombre, en su libre albedrío, tenía las capacidades necesarias para dedicarse al estudio y al conocimiento; con lo cual se recuperan ideas contrarreformistas al oponerse a la depravación natural del hombre.

Al no ser adecuadamente encauzadas estas capacidades por medio del estudio de la teología y las humanidades durante sus años de formación, los clérigos eran vulnerables a seguir caminos errados que los podían llevar hacia el demonismo y la apostasía, como sucede con el Gil miramescuano, que reniega de su fe a cambio de convertirse en discípulo del demonio y, así, deviene también en un problema social,

porque, al volverse bandolero, se ubica fuera de los márgenes de la sociedad. Es decir, la ruptura con el padre celestial conlleva también la ruptura con todo el orden social y, de esta manera, Gil se convierte en el mayor subversivo de la comedia²¹, ya que, al convertirse en esclavo del demonio, niega completamente el orden teocentrista de la monarquía española. Por ello, para que se realice su conversión, es necesaria la intervención divina²²: los ángeles recuperan el contrato que Gil firmó a Angelio y, de ese modo, comienza su rehabilitación, la que, sin embargo, no llega a completarse en la comedia. Así, al final de esta, el santo confiesa sus engaños y anuncia el comienzo de su extremada penitencia en el seno de la orden de los dominicos:

Y ya de Domingo santo
blanca saya y capa negra
me está esperando, que quiero
que asombre mi penitencia.
A voces diré mis culpas
y en la religión primera
de España quiero que el mundo
trocada mi vida vea. (3268-3275)

Aunque en este punto, el Gil cómico sigue los pasos del Gil histórico, su intención final de ingresar a esta orden afirma la importancia del clero regular: la

²¹ Entonces, ¿qué sucede con la «subversión» de Lisarda? Ella es arrastrada por la rebeldía de Gil; sin embargo, su rebelión contra la autoridad patriarcal no es auténtica; por ello, en su conversión, se enfatiza la lucha interna del pecador, ya que ella no cuestiona, realmente, las bases teológicas de su fe, como sí lo hace Gil al abrazar las herejías protestantes, y, aunque se rebela contra la autoridad de su padre terrenal, no se atreve a romper su relación con el padre celestial (se niega a renegar de su devoción hacia la Virgen cuando Gil se lo solicita); es decir, no llega a desprenderse, efectivamente, de la mano divina. Desde el inicio de su vida como bandolera, ella sabe que este estado es temporal. Gracias a este disfraz masculino, Lisarda puede ejecutar el código del honor, que es, al fin y al cabo, una forma de justicia alternativa, que busca la reintegración social del deshonrado. En cambio, Gil sí reniega de todas las instancias celestiales, por lo cual, en su rehabilitación, es necesario que la gracia divina actúe directamente.

²² Existe una base teológica para la intervención divina. Esta es necesaria para iluminar al pecador, porque, como creía San Agustín: «el hombre, a través de la razón y el libre albedrío, no puede llegar al conocimiento de Dios y, por tanto, necesita del don de la gracia para poder encontrar a Dios y alcanzar verdadera sabiduría y salvación» (cit. por Dassbach 47). Así, la gracia divina se manifiesta ante el pecador por medio de intervenciones milagrosas.

reincorporación social del pecador y la recuperación de su santidad se realizará dentro de una orden monástica, con lo que esta se convierte en un espacio de redención. En este sentido, la orden de los dominicos, desde sus inicios, se caracterizó por ser una síntesis de claustro y escuela. Así lo afirma Herrero: «Es necesario el estudio, evidente, y es necesaria la contemplación, en que se asimilan las enseñanzas recibidas en la clase para después poderlas comunicarlas a los demás; estudio y contemplación son vistos como instrumento de una santidad apostólica. . . ahí está la radical diferencia con otras Órdenes» (42). Es decir, la orden de los dominicos se caracterizó, desde su fundación, por la importancia que le concedió a la formación de sus miembros. Con el paso del tiempo y el crecimiento de la orden, su espíritu fundador se mantuvo y tradujo en una compleja red de escuelas, que se asociaban a las universidades respectivas de sus territorios: «evitaban así que los frailes se mantuvieran aislados del entorno cultural y de las corriente intelectuales de cada momento» (Herrero 43).

A partir de lo anterior, el que Mira haya elegido la vida de este santo portugués para dramatizarla en su comedia se puede interpretar como una celebración de la santidad de Gil de Santarem y las órdenes monásticas en general, las que habían conseguido evitar que la corrupción llegase a sus filas, gracias a la importancia que daban al estudio y la contemplación. Estas aparecen como el punto de partida de la reforma del corrupto clero (representado en la comedia por el santo), lo cual coincide con las ideas que, décadas antes, Jiménez de Cisneros (cuya trayectoria vital se asemeja a la de Gil, pues se inició como parte del clero secular para luego unirse a la orden franciscana) había planteado. Así, las limitaciones formativas del clero secular aparecen en *El esclavo del demonio* como responsables de la corrupción de este estamento, ya que estas favorecen la penetración de la herejía protestante, porque, al no promover el estudio y la contemplación entre sus miembros, los dejaban en una situación de

vulnerabilidad frente a las distintas herejías que aparecieron durante aquellos años, a pesar de que estos hombres, como lo demuestra Gil, no carecían de las capacidades intelectuales adecuadas. De esta manera, la comedia, por una parte, celebra el orden imperial y, sobre todo, la guerra contra la herejía extranjera en los Países Bajos, la cual justifica; y, por otra parte, critica la formación del clero secular, pero, simultáneamente, ensalza a un sector de este estamento, las órdenes monásticas, las que aparecen como un medio de control para los problemas sociales provocados por la corrupción del clero secular. En este sentido, la elección de un santo perteneciente a la orden de los dominicos no es gratuita, ya que esta se distinguió, como arriba señalé, por un celo especial por la preparación intelectual de sus miembros. Así, se reafirma la importancia de las órdenes monásticas en el proceso de regeneración de este estamento y en el mantenimiento del orden imperial a nivel social-interno (la corrupción del clero secular), a la vez que se celebran las decisiones tomadas por la corona para mantener el orden a nivel político-internacional (la guerra en los Países Bajos).

Con lo anterior, no he pretendido presentar a Mira de Amescua como un severo crítico del clero. Aunque, ciertamente, debió ser consciente de la crisis de este estamento, su pertenencia al mismo se lo impedía, además que, gracias a este estado, el accitano conseguiría medrar su situación. Por ello, acomodó ingeniosamente la representación de la corrupción del clero dentro de los ideales de la España contrarreformista; es decir, la crítica social que aparece en *El esclavo del demonio* se integra a los objetivos más elevados y santos de la monarquía de los Austrias: la lucha contra los herejes. Esta es la principal habilidad de Mira: ciertamente, era subversivo representar a un clérigo bandolero, sobre todo en la España postridentina²³; sin embargo, él representó exitosamente este problema sobre las tablas, ya que sabía cómo

²³ Solo cuatro décadas antes, Joan Timoneda, al editar la obra de Lope de Rueda, tuvo que eliminar el personaje cómico del clérigo ridículo, personaje típico del teatro de la primera parte del siglo XVI, para evitar la censura de su edición.

transmutar sus preocupaciones personales en preocupaciones sociales e ideológicas. Así, en su teatro, una imagen subversiva se convierte en una afirmación del orden monárquico.

Los nobles son como niños, que fácil se desenojan

La corrupción del clero era solo una de las aristas de la degradación de la sociedad española del XVII, puesto que la actuación del estamento nobiliario también trajo serias consecuencias para el orden social. Las provincias no eran espacios sin ley: la justicia real y, sobre todo, el Santo Oficio habían establecido los mecanismos necesarios para llegar hasta las localidades alejadas de los tribunales; pero las distintas jurisdicciones que dividían este espacio judicial se expresaban en una compleja red judicial, la cual terminó entorpeciendo el ejercicio de la justicia y menoscabando la autoridad real: «Las justicias eclesiástica, inquisitorial, militar o señorial defienden con avidez a los de su jurisdicción en detrimento de la justicia real ordinaria» (Balancy 133). Esta confusión jurisdiccional permitió la impunidad de clérigos «bandoleros», como los arriba mencionados, porque muchos de estos eran comisarios o familiares del Santo Oficio, o eran protegidos por familias nobles que buscaban consolidar su poder a nivel político, mediante el acaparamiento de los cargos locales (regidor, veinticuatro, alcalde) o la inclusión de quienes los ejercían dentro de las filas de sus servidores. Así, la lucha entre esos clanes familiares promovió el caos político y social en la provincia, cuyos excesos el poeta sintió en carne propia.

A principios de siglo, Mira se había establecido en Granada. En esta ciudad, recibe, en 1601, la noticia de la muerte de Melchor de Amescua y Mira, su padre: el 21 de junio, a la salida de la Catedral de Guadix, durante la procesión del Corpus Christi, Gaspar Pacheco de Bocanegra y su criado Luis Gómez le habían asestado varias

estocadas, una de las cuales le atravesó «las entretelas del corazón» (cit. por Asenjo 32). Los asesinos, en rebeldía, fueron condenados a muerte en la horca, pero las presiones de las familias notables sobre Isabel y María de Amescua, hermanas del difunto, y sobre el mismo poeta consiguieron que la familia del difunto solicitara el cambio de la pena por el pago de una indemnización y el destierro, situación que guarda evidentes similitudes con el enfrentamiento entre las dos familias nobles que aparecen en *El esclavo del demonio*.

En la comedia, el origen de la rivalidad entre Marcelo de «los antiguos Noroñas, / señores de Mora, lustre / de la nación española» (254-256) y Diego de Meneses, a quienes «es bien. . . pocos iguales conozcan» (266-267) se encuentra en la muerte del hijo del primero a manos del impulsivo galán. «Accidental fue el suceso» (272), afirma Gil y, luego, enfatiza la levedad del castigo a Diego:

Cumpliste un breve destierro,
que *blanda misericordia*
vive en los pechos hidalgos
y *fácilmente perdonan*.

Los nobles son como niños,
que fácil se desenojan,
si las injurias y agravios
a la nobleza no tocan.

Agravios sobre la vida
heridas son peligrosas;
mas sólo incurables son

las que caen sobre la honra. (280-291, mis cursivas)

Sin embargo, el impetuoso joven insiste en acercarse a la familia de Marcelo. Si bien este comportamiento obedece a la desmesura que caracteriza a los nobles coimbrés (sobre lo cual me extenderé más adelante), también representa la continuación de la lucha entre estos dos clanes. La muerte del único hijo del anciano significó el estancamiento social de los Noroñas y, por ende, el afianzamiento del poder de los Meneses en Coimbra. Así, Marcelo afirma en su discurso inicial que las hijas «conservan» el honor que heredan de sus padres por medio de sus bodas, pero solo los hijos son capaces de aumentarlo, como lo hizo él en su juventud, mediante sus servicios a la corona. Sin embargo, el anciano, mediante las bodas que ha concertado, no solo busca «conservar» el honor de su familia, sino también aumentarlo, al unir a una de sus hijas con Sancho de Portugal «que de la sangre real, / gotas en sus venas tiene» (37-38). En este sentido, el acercamiento de Diego a los Noroñas aparece como un intento por evitar este enlace, que significaría la llegada de los intereses de un linaje más poderoso a Coimbra, con lo cual la hegemonía de los Meneses sería debilitada. Por ello, el galán manifiesta su deseo de gozar a Lisarda, mas no considera convertirla en su esposa. De este modo, ella no podría contraer nupcias con Sancho u otro noble de superior alcurnia, y el poder de su familia no sufriría menoscabo.

Esta lucha por el poder también se refleja en los discursos de Marcelo. Él insiste en la importancia de que sus hijas tomen estado. Inicialmente, manifiesta su intención de casarlas como consecuencia de su deseo de mantener el honor familiar:

y así he dejado aumentada

la nobleza que heredé.

Esta quiero conservar,

y así te pretendo dar,

Lisarda, *el estado* que amas. (24-28, mis cursivas)

La decisión del anciano, entonces, no es completamente unilateral, ya que considera la vocación (para el matrimonio o el convento) que cada una de sus hijas presenta. Asimismo, su preocupación por el estado de estas lo muestra como un padre amoroso y preocupado por su bienestar:

Leonor, el grave cuidado
que a un viejo padre conviene
con dos hijas *sin estado*,
toda esta noche me tiene
afligido y desvelado. (761-765, mis cursivas)

Sin embargo, las decisiones que Marcelo toma también persiguen el mantenimiento del poder de su familia en Coimbra. El pedido de la mano de Lisarda por el arrepentido Diego (disuadido de su lascivia inicial por Gil) es una forma de restablecer la paz entre los dos clanes y, a la vez, consolidar la hegemonía de los Meneses sobre los Noroñas. Ante esta propuesta, el «comprensivo» anciano reacciona olvidándose de la inclinación religiosa de Leonor y obligándola a ocupar el lugar de Lisarda. Aunque acepta (forzado por las circunstancias) la boda de Lisarda con Diego, su decisión de casar a Leonor con Sancho evita el afianzamiento del poder de sus rivales sobre Coimbra. De este modo, el patriarca de los Noroñas busca la integración de su familia en la estructura central del poder (de la cual, como él mismo cuenta, participó activamente durante su juventud) ante la imposibilidad de mantener su rivalidad con los Meneses, debido a la pérdida de su primogénito.

Por otra parte, el cambio de la conducta de Diego no lo desvía de su propósito inicial, porque él persiste en la búsqueda de la consolidación del poder de su familia, solo que emplea mecanismos legítimos: el matrimonio. Gil, en este sentido, actúa como un padre sustituto que encamina al impulsivo joven hacia el orden institucional, al

convencerlo de desistir de su intención inicial de deshonrar a Lisarda. De este modo, Diego, al pedir la mano de Lisarda, se somete a la autoridad de Marcelo:

Mi mal confieso, y me pesa
si he ofendido tu persona;
pero si el agravio cesa,
imita a Dios que perdona
a quien sus almas confiesa. (845-849)

La reconciliación de Diego con el patriarca de los Noroñas significa su reconciliación con el orden social, pero también la unificación del poder señorial de Coimbra bajo la órbita de los Meneses, ya que, tras la muerte del anciano, Diego se convertiría en el patriarca de ambas familias. Sin embargo, esto no llega a concretarse debido a la aparente traición de la figura paterna que acaba de reconocer: el joven noble, al regresar a la casa de Marcelo para recoger a Lisarda, la encuentra vacía, por lo que se cree burlado por el anciano. Por ello, Diego, al reiniciar su enfrentamiento con la autoridad patriarcal, rompe, nuevamente, con el orden social y regresa a sus ímpetus iniciales y al espacio de la ilegalidad: «A Lisarda me ha de dar, / o tengo de ejecutar / lo que he intentado otra vez» (1064-1066).

Por consiguiente, la actitud de Diego está regida por su conflictiva relación con la figura paterna²⁴. El joven noble se debate entre su sometimiento a Gil y Marcelo, sus padres sustitutos, o su ruptura con el orden que estos representan, al emplear métodos ilegales para conseguir la hegemonía en Coimbra. Al continuar su enfrentamiento con el anciano, Diego no solo se enfrenta a este, sino también al poder real, ya que Marcelo se insertó en la estructura del mismo, al concertar las bodas de una de sus hijas con el

²⁴ Sobre la importancia de la figura paterna, Delgado, al analizar su función en las comedias de Tirso, concluye: «trata de poner de manifiesto una de las premisas fundamentales de la filosofía moral, a saber, que para lograr el bien supremo, tanto a nivel personal como en el social y espiritual, el ser humano, o los hijos aquí considerados, han de someterse a un principio regulador que les llevará finalmente a controlar sus bajos instintos y sus pasiones.» (Representación 98-99)

noble Sancho, representante de la corte. Por ello, a lo largo de las siguientes jornadas, la autoridad del anciano se reafirmará, con el apoyo del príncipe y su homónimo cortesano, mientras que el subversivo Diego será duramente castigado por sus dos padres sustitutos: en el bosque, por los esclavos de Gil y, en la torre de la aldea, por el cruel Riselo, criado de Marcelo. De este modo, este cuestionamiento del orden (es decir, la subversión que representa el intento de afirmación del poder señorial, representado por Diego, sobre el poder real) es controlado y eliminado. A pesar de que el anciano, al igual que el joven noble, se muestra dominado por el deseo de afirmar su poder señorial, al punto que abandona la imagen inicial de padre comprensivo con las inclinaciones de sus hijas y obliga a Leonor a ocupar el lugar de Lisarda, Marcelo aplica esta violencia sobre la más prudente de sus hijas con el fin de unirse y, por ende, someterse a la autoridad real. Por ello, al final de la comedia, Leonor se casa con el príncipe y se restablece el poder real en Coimbra por medio de la conversión de su anciano padre en un agente del mismo, como veré a continuación.

A no ser propias y graves perdonárselas pudiera

El control de la subversión señorial, representado por Diego, se consolida por medio de las acciones de los cortesanos, que son los protagonistas de la segunda trama. De este modo, *El esclavo del demonio* dramatiza las tensiones que, a finales del siglo XVI, se produjeron entre Felipe II y la Corona de Aragón, reino que planteaba dos serios problemas para el avance del absolutismo real. El primero: «la preocupación casi obsesiva por sus fueros, que protegían los privilegios de la élite dirigente, tendían a impedir todo cambio político y, al mismo tiempo, limitaban la capacidad de la Corona para recaudar impuestos o reclutar tropas» (Kamen 228). En la comedia, este poder local es encarnado por Diego de Meneses, quien defiende el poder señorial de su familia

al punto de que llega a enfrentarse al poder real. El segundo problema, el bandolerismo, es dramatizado por Gil y Lisarda²⁵.

Los protagonistas de la comedia, de ambas tramas, son galanes y damas, incluido Gil. En general, la representación de los jóvenes nobles en el Siglo de Oro no era positiva. En la leyenda de Gil de Santarem, se afirma sobre la juventud del santo: «Gastaua quanto tenia, en los regalos, desordenes, vicios y desaguaderos *que en aquella edad suelen ser comunes á los hombres ricos, moços, ociosos, libres*, aconsejados á solas con sus gustos, inclinaciones y resabios» (cit. por Castañeda 37-38, mis cursivas). Así, en la comedia, estos son representados de modo que se establecen dos grupos diferenciados: los coimbrés (Lisarda, Diego y Gil), caracterizados por la desmesura, la cual los lleva a la ruptura con el orden social; y los cortesanos (Sancho y el príncipe), regidos por el amor cortés²⁶, que aparece como un mecanismo de control de las inclinaciones naturales de esta edad. Por ello, los primeros, carentes de esta disciplina, promueven el caos en Coimbra, llevados por el «loco amor»; en cambio, los segundos, como representantes del orden real, reproducen las distintas convenciones de la ideología cortesana.

²⁵ Ver nota 8.

²⁶ El amor cortés consiste en una apropiación de la relación del pacto feudal, en la cual, según la interpretación de Aurelio González: «el amante será *vasallo* de la dama y se dirigirá a ella como *midonz*, término masculino que quiere decir mi señor. . . por lo tanto sus virtudes deben ser la obediencia y la aceptación» (36). Esta subordinación del amante a su amada, afirma el mismo crítico, es posible porque la mujer es idealizada, pero sin llegar al extremo de convertirla en un ideal, porque esto contradiría el objetivo fundamental del amor que es la fruición y el deleite concretos (el *joi*). Dentro de la sociedad española del XVII, en principio, era una imagen positiva, porque, al sublimarse el deseo erótico por medio de una serie de rituales (que trasladaban los rituales propios del pacto vasallático –el *immixtio manuum*, el *volo*, y el *osculum*– a la relación amorosa), se buscaba canalizar la libido, pero, a diferencia de su concepción original, para evitar su realización física fuera del matrimonio, porque este refinamiento amoroso era placentero per se. Esta variación ya la había realizado el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*: “aunque omne non goste la pera del peral, / en estar a la sombra es plazer comunal» (154cd). Así, la interpretación española del amor cortés, el «buen amor», marcaba distancia, por un lado, con el carácter adulterino de sus orígenes y, por otro, con el petrarquismo renacentista que convertía a la mujer en un ideal inalcanzable (González 37). Por esto, en el Siglo de Oro, se rescata el refinamiento amoroso del amor cortés para enaltecer el comportamiento de la clase noble y, de este modo, afirmar su superioridad social y moral sobre los villanos, que eran representados, comúnmente, dominados por el «loco amor».

El alejamiento de los nobles coimbrés del orden de la corte, representado por su distanciamiento de las formas cortesanas, provoca que estos sean arrastrados al bandolerismo, problema que se había generalizado en los reinos peninsulares, como sucedía en Aragón durante el siglo XIV, debido al vacío de poder provocado por la sobrevivencia del poder feudal en esta región. Los representantes de este, ocupados en la defensa de sus privilegios y las rivalidades internas entre las familias y grupos de poder para obtener cargos locales e influencia, habían permitido el establecimiento de la ilegalidad en el reino (Kamen 229). En consecuencia, el restablecimiento de la jurisdicción real se volvió una necesidad, por lo que Felipe II, desde los inicios de su reinado, en 1556, se enfrentó con los fueros aragoneses. Sin embargo, las relaciones entre el bandolerismo y la nobleza de Aragón eran más complejas, porque, en muchos casos, los primeros eran protegidos por los segundos. De este modo, la ilegalidad endémica del reino se apreciaba no solo en los estratos más bajos y marginales, sino en todos los niveles sociales. El problema del condado de Ribagorza fue un claro ejemplo del caos que provocaba el mantenimiento de los fueros de Aragón y las luchas internas de su nobleza²⁷.

Henry Kamen considera que «los problemas políticos fundamentales de Aragón tenían su origen en el seno de la sociedad aragonesa, y no estaban causados por la Corona» (231). Entonces, el problema de Ribagorza fue provocado por las limitaciones que, para la justicia real, representaban los fueros de Aragón, los cuales los nobles de este reino se empeñaron en defender, al igual que Diego en la comedia. La intervención

²⁷ Desde 1554, Felipe II buscaba anexionarse este condado, empresa que se veía favorecida por el consentimiento de los vasallos del Duque de Villahermosa, señor de este territorio. A pesar de esto, sus intentos fueron frustrados por el *justicia*, instancia aragonesa que demostraba la excesiva independencia del reino, porque, contra sus fallos, ni siquiera el rey podía apelar. En 1585, ante la falta de fondos para compensar al duque por la anexión, el rey se vio obligado a reconocer en las Cortes la posesión de este sobre el condado, lo que causó, en 1587, el descontento de sus vasallos, quienes se rebelaron contra su señor. En respuesta, Villahermosa ordenó la matanza de sus dirigentes, promoviendo el caos en la provincia. Ante esta situación, el rey mandó un ejército en 1589, que pacificó el condado y lo incorporó a la Corona (Kamen 230).

final de Felipe II en Aragón se realizó en 1591, en respuesta al levantamiento de Zaragoza. Al igual que en la comedia, donde Marcelo se convierte en un aliado del poder real, representado por los cortesanos, la mayor parte de la nobleza aragonesa no se opuso al ejército que el rey mandó a finales de ese año contra los rebeldes. De este modo, la subversión de la nobleza coimbresa aparece limitada a Diego y a la pareja de bandoleros, puesto que Marcelo se convierte en un agente del poder real. En consecuencia, el anciano, con el respaldo del príncipe, administra justicia: los villanos se acercan a él para reclamar por los crímenes cometidos por Gil y sus secuaces; y su residencia, debido a la introducción de elementos propios de la corte (la música y el «buen amor»), se transforma en una extensión de esta, donde las pasiones (la ira de Marcelo y el deseo erótico de los dos Sanchos por Leonor) son controladas por el poder civilizador de estas convenciones cortesanas. Así, la jurisdicción real se actualiza en la provincia por medio de las acciones de los cortesanos, quienes defienden los derechos señoriales de Marcelo, pero luego de legitimar el poder del anciano, quien se somete e integra a la órbita de la autoridad real, mediante el concierto de las bodas de Leonor con el príncipe Sancho. Por ello, el nuevo rey avala las decisiones que toma su suegro y hace suyas sus ofensas: «Es justo / que pague tantas ofensas, / que a no ser *propias* y graves / perdonárselas pudiera» (3216-3219, mis cursivas).

De este modo, la comedia celebra la restauración de la autoridad real en los reinos peninsulares, lo cual significó un avance significativo, pero no definitivo, en el proceso de afirmación de la autoridad real en la península y la formación de una España políticamente moderna, es decir, regida por una única autoridad; lo cual representaba los inicios de un drástico cambio en un reino carente de una tradición absolutista. Tras la eliminación de los rebeldes zaragozanos, en las Cortes de 1592 en Tarazona, se aceptaron cambios constitucionales que reafirmaban la autoridad real en este reino, sin

cancelar totalmente los derechos señorial aragoneses (Kamen 234). En este sentido, la comedia participa de los fines propagandísticos que José Antonio Maravall atribuyó a la «cultura de la imagen sensible» del Barroco, ya que promovía los intereses de la monarquía española: no solo justificaba la política de la corona de renegociar algunos de los privilegios de la nobleza, con el fin de asegurar el orden en los territorios que se encontraban bajo la jurisdicción de este estamento, sino también enfatizaba la necesidad de que este grupo se sometiese al poder real, para, de esta manera, conseguir su efectiva articulación en el sistema estamental, apelando a su tradicional función militar en la sociedad, la cual, debido a la crítica situación de los Países Bajos, se requería con mayor urgencia. De este modo, el problema *internacional* (la guerra en los Países Bajos) revela su estrecha conexión con el problema interno (la rebelión de la nobleza en los reinos peninsulares), puesto que, a pesar de los incidentes que tuvo que enfrentar, Felipe II intentó conseguir el apoyo de la nobleza para afrontar, en los últimos años de su gobierno, la guerra en el norte. Como señala Paul Allen, en su estudio sobre la estrategia política de su hijo, Felipe III, en los Países Bajos:

En 1595, Felipe [II] había ampliado el Consejo de Guerra admitiendo a la mayoría de la nobleza de renombre y comenzó a utilizar aquel organismo como una importante herramienta política; el primer año, el rey la convocó en más ocasiones que el Consejo de Estado. En 1600, en cambio, dos miembros de la alta nobleza –el conde de Fuentes y el duque de Nájera– asistieron más de la mitad de las veces, y era evidente que la aristocracia había rechazado la nueva oportunidad de participar en el gobierno o recuperar su cometido tradicional en la jerarquía social. (325-326)

Por consiguiente, la negativa de la nobleza a participar activamente en el gobierno provocó, a la larga, la derrota de España en los Países Bajos, ya que, como

señala Allen, «afectó no solo la administración de la guerra, sino también su puesta en práctica» (326). Pero, sobre todo, esta negativa justificó la aparición, como propone la comedia, de una concepción absolutista del poder real y, por ende, de una nobleza completamente sometida a este.

Conclusión

El esclavo del demonio, de Mira de Amescua, es una obra muy compleja. Por un lado, en lo que se refiere a su trama principal, se inscribe dentro de los mecanismos de control de la España de la Contrarreforma al mostrar la decadencia del clero como una consecuencia de la penetración de la herejía protestante, originada más allá de los límites del orden imperial. De este modo, se defendía la política de Felipe III en los Países Bajos, la cual, a finales del XVI, fue continuamente criticada en las Cortes. Asimismo, la comedia no se limita a ubicar la causa de esta decadencia, sino que también propone los medios, dentro del mismo sistema, que permitirán erradicar la penetración de esta herejía y conseguir la recuperación del clero secular: las órdenes monacales. Es decir, se controlaba una latente subversión, gestada por los excesos de los clérigos «bandoleros» y el descontento ante el fracaso de la política exterior española.

Pero la comedia no solo actualiza ideas contrarreformistas, debatidas y rebatidas en el Concilio de Trento a mediados del siglo XVI, sino también se ubica dentro un debate contemporáneo a su composición, la polémica *de auxiliis* (1588-1607):

Al concluirse el Concilio de Trento y lograda la tarea común ante él, el concierto y cooperación entre los dominicos y jesuitas deja de tener vigencia por la naturaleza de sus respectivas orientaciones. Los dominicos se repliegan más a su molde tradicionalista y, con el padre Domingo Báñez al frente, se declaran custodios y árbitros de la libertad humana. Los jesuitas, con muchos seguidores

y simpatizantes de su lado, empiezan a despegar su verdadero enfoque renacentista y se lanzan a luchar por la causa del hombre. . . . empiezan a formular y proponer doctrinas sensiblemente más atrevidas sobre la independencia total de las acciones del hombre. (Trubiano 23)

Por ello, la elección, por parte de Mira, de Gil de Santarem, un santo perteneciente a la orden de los dominicos, no es gratuita, pues ¿qué mejor medio para avalar la validez del bañecianismo que una comedia de santos? Este sistema, como resume Ciriaco Morón, proponía:

En cuanto a la predestinación, Dios ha llamado a todos los hombres a la salvación con un llamamiento general; pero “por sus misteriosos designios”, de hecho no ha elegido a todos para el cielo. A los elegidos les da una gracia “intrínseca eficaz” para que se salven; a los demás les da “gracia suficiente”, pero sabiendo desde toda la eternidad que se van a condenar. . . La libertad en esta doctrina extrema se salva acentuando el hecho de que el hombre es el que peca por su propia decisión y el que sigue libremente la gracia y la moción divina. (34)

En este sentido, los pecados del santo, justamente por su gravedad, subrayan la libertad que Dios ha concedido al hombre para actuar y, a la vez, se justifica su salvación por medio de la gracia «intrínseca eficaz» que este, por la santidad que después alcanzaría, debía haber recibido. Pero, en la comedia, la redención del santo se sostiene no solo a partir del sistema tomista (basado en el raciocinio y el análisis sistemático), sino también a partir de la dialéctica, alternativa que los bañecianistas, por el carácter tradicionalista de los dominicos, no cerraron completamente; por ello, el santo, al final, alcanza realmente la libertad, al someterse a la autoridad divina, ya que: «cuanto más cerca y dependiente de Dios, más libre es el hombre» (Morón 34).

Por consiguiente, en *El esclavo del demonio*, no solo se recuperan las ideas contrarreformistas sobre la libertad del hombre, para defender el orden de la monarquía española (a nivel político y social), sino que estas son actualizadas a partir de la polémica *de auxiliis*, para, mediante la dramatización de la vida de un santo dominico, avalar la postura bañecianista sobre el libre albedrío, con el fin de influir sobre el espectador, ya que toda la sociedad española, desde el más lego «mosquetero» hasta el mismo Fray Luis de León, se vio involucrada en este debate, como advertía el Padre Palacios de Terán, comisario de la Inquisición, al comentar (en una carta del 13 de septiembre de 1594), amargamente, la publicación de la *Defensa de la Compañía cerca del libre albedrío* de Francisco de Suárez: «publican este tratado entre legos y idiotas y gente que no son teólogos y parece que los ponen por jueces de esta causa [la Controversia *de auxiliis*]» (cit. por Trubiano 13). De este modo, esta comedia de Mira de Amescua se inscribe dentro del surgimiento de un nuevo derrotero para el teatro español: el teatro teológico, que se caracterizó por dramatizar las polémicas teológicas de la España del Siglo de Oro y cuya vigencia se mantuvo a lo largo de los siguientes años, como lo demuestra el posterior éxito del teatro de Tirso de Molina y Calderón.

Por otra parte, los desórdenes que provocaban los excesos del poder señorial²⁸ son también denunciados en esta comedia, ya que, como sucedió en el reino de Aragón, las rivalidades entre los clanes nobles de los reinos peninsulares generaron un vacío de poder que favoreció el surgimiento y la persistencia del bandolerismo. El carácter autodestructivo de estos enfrentamientos en los reinos periféricos aparece como resultado de la búsqueda del afianzamiento del poder señorial, ya que cada una de las principales familias nobles buscaba imponerse sobre sus iguales, con el fin de asegurar e incrementar su hegemonía sobre su reino; lo cual menoscababa el poder real, no solo en

²⁸ En este sentido, Balancy afirma: “En Andalucía, la violencia aristocrática encuentra su lugar predilecto en las ciudades pequeñas y medianas donde las familias de nivel similar se destrozan por conseguir cargos municipales que otorgan prestigio, ventajas materiales y nepotismo” (86).

Aragón, sino en el resto de la España peninsular. Así, en 1567, el embajador de Venecia afirmaba: «En los tres reinos de Aragón, Cataluña y Valencia, en los que Su Majestad no tiene el poder absoluto, se cometen los crímenes más atroces, y los viajeros no gozan de seguridad alguna, porque esas partes están infestadas por doquier de bandidos, pero los habitantes no permiten intervenir al rey, salvo de conformidad con sus constituciones tradicionales» (cit. Kamen 230). De este modo, se estableció un clima de ilegalidad que provocó, en el caso de Aragón, los desórdenes de Ribagorza en 1587 y la rebelión de Zaragoza en 1591; lo cual fue favorecido por la caótica organización del espacio judicial de la España del XVII, dividida en una compleja red de jurisdicciones, que afectaban la acción de la justicia real, sobre todo en los reinos periféricos. En estos, debido a su lejanía de la corte, los intereses de la corona eran postergados por la avidez de poder de las otras instancias judiciales. Ante esta situación, la comedia plantea el advenimiento del orden real a la provincia, valiéndose del apoyo de la nobleza cortesana (Sancho) y parte de la local (Marcelo y Leonor). Entonces, así como se celebra, en la trama principal, la importancia de las órdenes monacales y, sobre todo, la de los dominicos; en la trama secundaria, se pregona la figura del cortesano, que aparece como el civilizador del espacio periférico de la aldea. En este sentido, se construye un espacio modélico, que se convierte en una proyección del poder real, una suerte de satélite de este, ubicado en los límites de la España peninsular: Portugal, el último bastión «reconquistado» por Felipe II.

Esta comedia de santos persigue, entonces, no solo el adoctrinamiento religioso –arriba señalado– del espectador, sino también un adoctrinamiento político, ya que planteaba la necesidad de refundar el orden real en los reinos peninsulares como solución al desorden social, causado en estos por los excesos señoriales, con lo que materializaba, sobre las tablas, el malestar manifestado, reiteradamente, en las Cortes de

1586, 1588 y 1598, debido a la caótica situación que se vivía en dichos reinos. En este sentido, *El esclavo del demonio* celebra, por una parte, el orden de la monarquía española, ya que presenta al rey y a la corte como figuras mesiánicas, necesarias para la solución del caos social y político en la periferia del reino, y, a la vez, cuestiona el poder de la nobleza de los reinos peninsulares, a la que responsabiliza por esta crisis, debido a su alejamiento del orden real. Sin embargo, en el proceso de reafirmación de la autoridad real, esta capta a los elementos más idóneos de la periferia (Marcelo y Leonor) para ponerlos a su servicio, por lo que, al igual que en el caso del clero, la solución a la crisis que propone la comedia se ubica dentro de las mismas filas del estamento cuestionado. De este modo, se limita la crítica a la nobleza, al enfocarla en un determinado sector de la misma (Diego), a la vez que se celebra la reconquista, por el rey y la corte, de la efectividad de su autoridad sobre los reinos peninsulares.

Asimismo, el adoctrinamiento político que la comedia propone se inscribe en el debate sobre el carácter absolutista de la monarquía. Sobre esto, Kamen afirma:

En principio, no había dificultades para aceptar la idea del poder “absoluto”. La autoridad de la Corona, según las Cortes de Toledo de 1559, “de su naturaleza es indivisible”; la soberanía residía únicamente en la Corona, o, como decía una fórmula española del siglo XVI, “*in uno regno, unus rex*». A fines del siglo XV tanto las ciudades como la nobleza tendían a apoyar es opinión, que prometía salvar al reino del desorden. (240)

Sin embargo, España, a lo largo de todo el siglo XVI, careció de una real doctrina absolutista, pese a la imagen de Felipe II como déspota absoluto; incluso, como señala Kamen, la tolerancia de la monarquía española respecto a esta polémica permitió la publicación de los escritos antiabsolutistas de los monarcómacas²⁹ españoles, la

²⁹ Pensadores que se oponían al poder absoluto y su monopolio por el rey, por lo que buscaban argumentos y tradiciones que lo limitasen.

mayoría de ellos de la Compañía de Jesús: Luis de Molina, Juan de Mariana, Francisco Suárez (245). Además, el poder del rey no estaba limitado solo en los reinos peninsulares, sino en la misma Castilla, donde la monarquía se enfrentaba a enormes restricciones. En este sentido, *El esclavo del demonio* rompe con esta tradición antiabsolutista, porque dramatiza el sometimiento, no solo de la nobleza de los reinos peninsulares, sino de la misma corte a la autoridad del rey, ya que, en la comedia, junto con Leonor y Marcelo, el cortesano Sancho rinde homenaje a la autoridad de su homónimo, convertido en rey.

Si bien las Cortes eran el principal foro de debate político, también eran un espacio de crítica al gobierno: «no siempre se podían pasar por alto sus reiteradas protestas contra los gastos, la política económica y (en 1593) la guerra en los Países Bajos» (247); por ello, se plantea la necesidad de robustecer la autoridad real dentro de este espacio (el mismo corazón del imperio), para convertir la ficción legal de la España peninsular en una realidad política; lo cual se conseguiría un siglo después, con la llegada de los absolutistas Borbones al trono. De este modo, la comedia subraya la importancia del sometimiento del hombre a la autoridad, tanto en su dimensión celestial (Dios) como política (el rey), como condición necesaria para el mantenimiento del orden social, lección que resume el adoctrinamiento religioso y político que esta buscaba conseguir sobre los espectadores y que se plantea (aunque de forma inversa) desde el mismo título de la obra. En este sentido, el orden celestial se superponía al terrenal y, por ende, el sometimiento al rey implicaba, finalmente, el sometimiento a Dios, no porque ambos se identificasen, sino porque el rey era el primer servidor de Dios, como lo había declarado Felipe II: «Antes perderé mis Estados y cien vidas, si las tuviera, que soportar el mínimo daño a la iglesia católica y al servicio de Dios» (cit. por Allen 330). Así, Felipe III, al igual que su padre y sus descendientes, mantuvo como

principal ideal de la política española la protección y propagación del catolicismo, la cual estaba dispuesto a defender, incluso a expensas de la decadencia de su propio imperio.

Finalmente, la dramatización de la crisis del clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua no se inscribe totalmente en lo que Maravall llamó «un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas» (520), ya que muestra la amplitud, no la cerrazón, del pensamiento del hombre de la España del Siglo de Oro. Este, sin abandonar su perspectiva conservadora del futuro de su sociedad, debatió, constantemente, los términos de su relación con el orden divino (la polémica *de auxiliis*) y con el orden estamental, reflejo terrenal del anterior (la monarquía absolutista). En este sentido, *El esclavo del demonio* muestra tan solo una arista, a manera de una fotografía, de las polémicas que se vivieron en el seno de la sociedad barroca. El contacto de Mira de Amescua con estas tuvo como punto de partida momentos vitales (su pertenencia al clero y su breve ejercicio como autoridad en su Guadix natal). De este modo –y me parece que este es su principal logro–, el accitano integra su experiencia como individuo a la reacción del poder contra la crisis general que se empezó a manifestar en el siglo XVII en la España de Felipe III. Esta identificación, que se establece entre un clérigo recién llegado a Madrid desde una problemática región, se intensificará cuando se integre efectivamente a la corte, como veré en el siguiente capítulo.

Segundo capítulo

Mujeres e inmigrantes *ad portas* de Madrid:

la ideología patriarcal detrás de *La casa del tahúr*

En el capítulo anterior, intente probar cómo una comedia historial o de cuerpo como *El esclavo del demonio* propone un adoctrinamiento político, que, desde una determinada posición (bañecianista, proabsolutista, etc.), afirmaba el poder de la monarquía dentro del sistema estamental de la España del Siglo de Oro. En este capítulo, pretendo demostrar esta afirmación, ya no en un subgénero alto o trágico como es la comedia de santos, sino en *La casa del tahúr*, una comedia de capa y espada. De esta manera, el adoctrinamiento que propone esta comedia no se ubica en las altas esferas de la política exterior de los Austrias o en los debates teológicos de la época, sino dentro de lo que Miguel de Unamuno llamó la «intrahistoria», es decir, «la vida tradicional, que sirve de fondo permanente para la historia cambiante y visible» (RAE). En este sentido, me enfocaré en un determinado aspecto del orden social: el control sobre la población femenina y la inmigración.

El carácter patriarcal de las sociedades tradicionales, como fue el caso de la España áureosecular, implicaba un orden social basado en la relación paralela y asimétrica entre los sexos. Por ello, durante este período, se produjo una considerable cantidad de tratados que intentaban normar el comportamiento de las mujeres, a la vez que se implementaron reformas en las políticas de control sobre la población femenina, con el fin de preservar y restituir el orden social impuesto por la ideología patriarcal, basada en la primacía de lo masculino sobre lo femenino. Esta jerarquía había sido cuestionada por la emergencia de ciertas figuras femeninas (beatas y prostitutas) como consecuencia de la Contrarreforma y de los movimientos demográficos que afectaron a la España del Siglo de Oro. Así, Mary Elizabeth Perry, en su estudio sobre la situación

de la mujer en Sevilla durante dicho período, nos revela una ciudad «en poder de las mujeres»: «Mientras que los hombres se encargaron de poner en práctica la Contrarreforma haciendo proselitismo con los no cristianos y sometiendo los territorios coloniales, las mujeres asumieron más responsabilidad en Sevilla. De hecho la mayor parte de la vida de la ciudad era llevada a cabo por las mujeres sin la ayuda de los hombres» (23).

Esta situación, de acuerdo con María Carbajo Isla, tuvo un correlato distinto en el caso de Madrid. Esta villa, con el establecimiento de la corte en su seno en 1551, comenzó a experimentar un crecimiento de su población debido al flujo constante, aunque con algunos altibajos, de inmigrantes: «La afluencia de inmigrantes fue decisiva para el aumento del número de habitantes de Madrid, al mismo tiempo que contribuyó a la pérdida de población de numerosos pueblos castellanos. . . El aflujo de forasteros debió ser masivo entre 1561 y 1630, período en el que se registra el crecimiento más espectacular» (115). Aunque los cambios demográficos que Madrid y Sevilla afrontaron entre los siglos XVI y XVII siguieron direcciones opuestas, las dos ciudades se enfrentaron a un mismo problema: el control sobre esta población cambiante. Las medidas más radicales para solucionarlo se tomaron en Madrid, donde, en 1600, se optó por trasladar la corte a Valladolid con el fin de «limpiarla de gente inútil y vagabunda» (cit. por Carbajo Isla 116). Pero, con su retorno a la villa en 1606, se arrastró también esta problemática masa de la cual se había intentado, infructuosamente, deshacerse, y que se vio incrementada por los residentes de Valladolid y Toledo que siguieron el regreso de la corte. En 1609, se repiten las denuncias sobre el carácter pernicioso de los inmigrantes; así, entre julio y agosto de ese mismo año, la Sala de Alcaldes de Casa y corte recoge la siguiente denuncia: «resultan grandes daños por q demás de ser todos ladrones, hombres y mujeres, hazen muchos embustes y hechizos, como agora se ha

visto, y como en esta corte ay tanta jente no se pueden aberiguar los delitos que cometen» (cit. por Carbajo Isla 117, mis cursivas). Esta tendencia se mantuvo en los siguientes años como lo demuestra una consulta del Consejo de Castilla hecha en 1626, en la que se manifiesta la despoblación de muchas ciudades como producto de la migración de su población hacia la corte.

Los inmigrantes en la comedia

A pesar del carácter mayoritariamente masculino de la inmigración, la participación femenina no fue menos significativa, pues, al considerar el lugar de procedencia de los inmigrantes, esta predominó sobre la masculina en las zonas más cercanas a Madrid: la provincia de Madrid y las zonas aledañas a la capital de Castilla la Nueva (Carbajo Isla 124). Esta situación era consecuente con las limitaciones, impuestas por el discurso patriarcal, a la movilidad femenina. Así, en el caso de las mujeres, los prejuicios naturales hacia los inmigrantes, por parte de la población nativa, se aunaron a las imágenes que el sistema patriarcal les había atribuido tradicionalmente: «asociaban a los hombres con la razón y a las mujeres con la emoción, a los hombres con la cultura y a las mujeres con la naturaleza. . . muchos creían que las mujeres poseían un poder especial para curar, adivinar y prever el futuro» (Perry 15-16). Estos supuestos «poderes» demostraban su debilidad hacia el pecado, ya que les fueron atribuidos por su frecuente trato con el demonio. Por ello, con esta concepción de la naturaleza femenina se justificaba la necesidad de que ellas, el «sexo emocional», tuviesen que someterse al sexo razonante, ya sea en el silencio del hogar, al lado de sus esposos, o en el del claustro, bajo la dirección de los clérigos (Perry 40). Así, esta movilidad que se produjo en los mencionados siglos alertó al sistema patriarcal, porque –tanto en Sevilla como en Madrid– el orden social fue conmovido por estos cambios demográficos. Como

consecuencia, prosperó una ingente producción literaria (tratados, novelas, comedias, etc.) en la que se discutió, sobre todo, el papel de la mujer dentro de esa cambiante sociedad. Pero la intención de este debate no fue proponer reformas en la ideología patriarcal de la monarquía católica de los Austrias, por el contrario, se buscaba reafirmarla, ya que, como declaraba Fray Luis de León en *La perfecta casada*, esta era imagen «labrada por Dios» y fijada por Él en los textos sagrados (Luis de León 5). En este contexto, se sitúa *La casa del tahúr*, cuya composición, de acuerdo con Vern Williams, se ubica en 1616³⁰.

Tras su viaje a Nápoles como parte de la corte virreinal del Conde de Lemos, Mira se encontraba en un momento muy importante en su vida. El Conde de Lemos era el sobrino del Duque de Lerma, privado de Felipe III, por lo que su viaje supuso el establecimiento de relaciones con la familia de este, las cuales le valieron que, un año después, se le encargase la preparación de las máscaras en las fiestas de Lerma (Villanueva 100) y, por orden del rey, la organización y representación de las festividades en un patio de palacio (Castañeda 20). Así, la nueva posición de Mira también conllevó cambios en el mundo que representó en sus comedias. Si, en *El esclavo del demonio*, se buscaba reafirmar el lugar hegemónico de la monarquía dentro del orden estamental que esta presidía (afectado, sobre todo, en las zonas periféricas del reino); en el caso de esta comedia de capa y espada, se representa la crisis del orden urbano de Madrid, provocada por el desordenado proceso de inmigración que acompañó la entronización de esta villa como capital. Por ello, no resulta extraño que el siguiente encargo que Mira recibió del Ayuntamiento de la Villa y Corte de Madrid, como parte de las celebraciones por la beatificación de San Isidro (1620), estuviese relacionado con

³⁰ La estancia de Mira en Italia se extendió desde 1610 hasta 1616, año en el que regresó a Madrid, por lo que esta comedia fue de las primeras que escribió después de su regreso, ya que en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional, como señaló Emilio Cotarelo, se puede leer: «*La casa del tahúr*, a 20 de diciembre] de 1616» (Williamsen 129).

la afirmación de la ciudad como sede de la corte³¹. En esta ocasión, se le confió al accitano la dirección de las máscaras y danzas alegóricas de dichas fiestas, para la cual organizó un complejo y fastuoso desfile conformado por nueve carros, cuyo fin de fiesta lo puso el llamado «Castillo de la perfección»:

una especie de roca fuerte a la que intentarán llegar una serie de personajes representante de la gentilidad romana, el Islam y el judaísmo. Este último ganará una primera batalla pero será vencido en la segunda. . . Por último, “desciende a este tiempo el oso con el madroño botando fuego. Sale San Isidro y llega a probar la aventura”. La batalla finaliza con el intento de San Isidro de ganar esta plaza fuerte, lo cual consigue, simbolizándose así el triunfo de las fuerzas del bien. (Castilla 54)

Al respecto, Roberto Castilla, quien ha examinado, al detalle, la *Relación* que Mira de Amescua escribió al momento de encargar la confección de este pomposo aparato espectacular, considera: «La preparación de esta parte de las fiestas de beatificación de San Isidro descubre a Mira de Amescua como un hombre minucioso, con gusto, *cuidando al detalle la preparación de un espectáculo, que él sabía que significaba mucho para el pueblo de Madrid, y que representaba una gran responsabilidad para él*» (55, mis cursivas). Asimismo, en 1622, el accitano participa en la justa poética realizada en Madrid como parte de las celebraciones por la canonización del mencionado santo. Su sobresaliente participación en estas demostró sus habilidades en el cultivo de la lírica, puesto que obtuvo con las décimas que compuso para tal ocasión el primer premio del mencionado certamen (Castilla 58). De este modo, la actuación de Mira de Amescua en la corte evidencia su identificación con

³¹ María José del Río, quien ha estudiado este proceso, señala la importancia que tuvo la reelaboración de la historia de este santo para efectos del desarrollo de la identidad de la ciudad: «La importancia que se le concedía a la historia de los santos y las imágenes locales para aumentar el prestigio de la ciudad se basaba en que este se medía en términos de religión y antigüedad» (106).

los intereses de la monarquía y, sobre todo, con el proceso de afirmación de Madrid como su capital, que esta había puesto en marcha. En este sentido, *La casa del tahúr* acompaña y complementa el proceso de urbanización material –que comenzó tras el regreso de la corte a dicha villa, en 1606, con la ejecución de una serie de proyectos arquitectónicos– por medio de una «urbanización» social (y moral) de la población, como veré a continuación.

En *La casa del tahúr*, los inmigrantes son representados por dos sevillanas, madre e hija, ambas de nombre Ángela, las cuales se establecen en Madrid con el propósito de continuar ciertos pleitos en la corte (111). Sin embargo, sus reales intenciones son declaradas por la madre en su primera y extensa intervención, la cual recuerda el discurso inicial de Marcelo en *El esclavo del demonio*, ya que, en ambos pasajes, se exponen las decisiones que estos padres acaban de tomar en relación con la vida de sus hijas. En el discurso del anciano, este se presentaba como un antiguo servidor del rey, que busca mantener la nobleza que había ganado por dichos servicios mediante el matrimonio de una de sus hijas con un importante cortesano (37-38); Ángela, por su parte, luego de subrayar la sangre hidalga que su hija ha recibido, tanto de ella como de su padre (a quien no se volverá a mencionar), se muestra también interesada en la felicidad de esta y, por tanto, consciente de que la única posibilidad para su futuro (y también para el de la propia anciana) pasa por el matrimonio, le aconseja que escoja al mejor pretendiente. Con este fin, la anciana la ha traído a Madrid, donde la hermosura de la joven podrá reparar lo que:

Fortuna ciega
contra tus *méritos*,
hija, te ha negado su riqueza.
Supla el *arte* a la Fortuna,

y la *buena diligencia*

engendre en ti la ventura

que te niegan las estrellas. (362-368, mis cursivas)

Entonces, en ambos casos, la corte aparece como el horizonte hacia el que estos dos padres dirigen el destino de sus hijas. Empero, las razones que subyacen tras esta misma intención son muy distintas, pues, en el caso de Marcelo, se trata de un noble anciano que busca conservar la nobleza de su familia, mientras que la hidalga y pobre Ángela persigue mejorar su situación económica, pero recurriendo a métodos moralmente cuestionables.

Para conseguir medrar su situación, la anciana, más que servirse de los «méritos» de su hija (que, en el caso de esta, se reducen a su belleza, porque no es la típica fémica ingeniosa de la comedia³²), se vale de su «arte» y la «buena diligencia» de la joven Ángela; por ello, le recomienda que acepte el cortejo y, sobre todo, los obsequios de todos los galanes que la pretendan, ya que «el recibir no es mancha / que la virtud nos afea» (385-386); por el contrario, es gracia «si se hace / con donaire y gentileza» (388-389). Pero no todos los consejos de esta madre tienen un dudoso trasfondo moral, pues, respecto al amor, estos concuerdan con las ideas de Juan Luis Vives, humanista cristiano de principios del siglo XVI: «Las mujeres son particularmente propensas a enamorarse y dejar que el amor se apodere de sus vidas – escribía–, que *es lo mismo que arrojarse a un calabozo*. . . las mujeres que se casan por amor “*siempre viven con penas y dolores*”» (cit. por Perry 61, mis cursivas); por ello, Ángela aconseja a su joven hija: «A nadie tengas amor, / porque estando libre puedas / a tu mano levantarte / y ser lince en las cautelas» (405-408).

³² Este tipo de personaje femenino no está ausente en la producción cómica del accitano. Así, Mencía, la protagonista de *La fénix de Salamanca*, es un claro ejemplo de mujer joven e ingeniosa.

Asimismo, la honra no ocupa un papel secundario para esta madre, por lo que no se trata de un personaje marginal, recuperado de la antigua comedia³³; por el contrario, ella se ubica claramente dentro del mundo de los padres. En este sentido, su conciencia respecto a la importancia de la honra, precisamente, le permite burlarla. En las madres, piensa la anciana Ángela, las actitudes extremas respecto al cuidado de las hijas son percibidas como signos de impostación o debilidad por los jóvenes galanes: si las madres se muestran muy celosas, se las considera hipócritas; en cambio, si actúan de manera demasiado condescendiente, esta falta de autoridad anima el atrevimiento de aquellos; en ambos casos, la honra de la madre es puesta en tela de juicio. Por ello, al fingirse devota y sorda, la anciana procede prudentemente, ya que se coloca en el punto medio entre estos dos extremos, con lo que da a los galanes el margen necesario para que cortejen a su hija, pero sin abandonar completamente su vigilancia sobre esta, gracias a lo cual mantiene su buena opinión. Asimismo, ella no tendrá el mismo final (ser burlada por la joven hija) que la comedia reserva típicamente a las madres (por ejemplo, Belisa en *La discreta enamorada* de Lope) y figuras maternas (la beata Teodora en *El acero de Madrid*, también de Lope), pues, a pesar de su edad, ella es la «dama» ingeniosa de esta comedia.

La anciana Ángela es un personaje complejo: está dotada de la preocupación por la honra que se le atribuye al personaje del viejo, pero también del ingenio propio de las jóvenes heroínas de la comedia de capa y espada. Se trata, pues, de un «personaje bisagra»³⁴ entre el mundo de los padres y el de las mujeres. Este singular estatuto le

³³ Ignacio Arellano propone tres fases en el desarrollo de la comedia de capa y espada. La primera es una fase de transición, porque está todavía muy influenciada por la comedia antigua. La comicidad de esta se ubicaba en mundo prostibulario y celestinesco, en el que la honra ocupaba un papel marginal. Es decir, en el caso de *La casa del tahúr*, estamos frente a una comedia de la segunda fase, donde «asistimos a la distribución de la comicidad en agentes ingeniosos y agentes ridículos, y a un refinamiento del decoro» (*Convención* 105). La tercera fase corresponde a la comedia de figurón.

³⁴ La primera fase evolutiva de la comedia nueva no concentraba lo cómico en la figura del gracioso, por lo que todos los personajes eran cómicos y ridículos (Arellano *Convención* 102). Como resultado, aparecen personajes «bisagra»: «a caballo entre un estatuto y otro» (Arata 51); es decir, que funcionan

otorga rasgos celestinescos, puesto que emplea los encantos de su hija para atraer a sus pretendientes al garito que oculta tras la fachada de una casa honrada con el fin de desvalijarlos. De esta manera, la casa de las sevillanas se convierte en un foco de desorden que corrompe el ambiente urbano de la capital y, sobre todo, a los hidalgos madrileños. En este sentido, el juego³⁵ y el adulterio, los dos vicios que se promueven en este lugar, no solo afectan el patrimonio de los jóvenes madrileños, sino también su posición social y, por ende, el orden social de Madrid. Así, la pernicioso influencia de los inmigrantes sobre la capital es dramatizada mediante el proceso de degradación que sufre el joven Alejandro, principal víctima de las sevillanas.

En una sociedad donde la apariencia externa debía ser un correlato de la clase social a la que se pertenecía, el traje era el primer definidor de la identidad, tanto sobre el tablado como en la realidad. En este sentido, un aspecto escénico importante, que no hubiese pasado desapercibido al público del corral, es el cambio en el traje de Alejandro tras sus visitas a la casa de las sevillanas. Antes de que, en la primera jornada, deje su casa, su esposa le pone al cuello una cadena de diamantes, justamente para hacer más notorio su reciente estado: «Por parecer desposado, / lleva más joyas, si quieres» (293-294). La pérdida de esta alhaja marca el comienzo no solo de la crisis económica y conyugal del joven matrimonio, sino, sobre todo, de la degradación social y moral de Alejandro³⁶. Así, la decadencia económica va de la mano con la decadencia moral; por ello, el espacio de la casa, en la segunda jornada, se trastoca completamente. Si en la primera aparece como un espacio de alegría y bonanza, debido a la reciente boda de los

como un punto de unión entre dos mundos: uno alto (de los padres, galanes y damas) y otro bajo (de los jóvenes, criados y cortesanías).

³⁵ El hecho de que el juego se había extendido entre las clases altas resultaba alarmante, como señala Juan Manuel Villanueva: «es de sobra conocido que, en la época de la redacción de *La casa del tahúr*, el juego era un vicio sumamente extendido entre los nobles y escritores. . . ni siquiera el propio Rey se libró del mismo» (497-498).

³⁶ Si bien, como señala Marcelo en su discurso inicial, su hijo, a pesar de sus consejos, ha sido dominado por el juego y las mocedades (9-12), el anciano no menciona que haya llegado a los extremos en los que se muestra en la comedia.

jóvenes, en esta jornada, haciendo realidad la sentencia del refrán (en la casa del tahúr, poco dura la alegría), la casa se muestra solidaria con la decadencia económica y moral que afecta a Alejandro, quien reclama violentamente a Isabela el que no haya preparado la comida e, incluso, la amenaza con un puñal:

ALEJANDRO: ¡Mujer ingrata,
 que finge amor lisonjero!
 ¡Vive el cielo que te mate
 la cólera con que vengo!

 Metete la mano a la daga. (1252-1255)

Si bien las armas blancas son signos de nobleza, en este escenario, carecen de esta enaltecedora connotación, porque el arrebatado joven emplea su puñal para intimidar, sin razón (ni en defensa de su honra, como sucede en el drama honor), a su inocente esposa, a pesar de que él es consciente de su propia responsabilidad en la ruina económica de su casa:

ISABELA: ¿Qué he de hacer si no lo tengo?

ALEJANDRO: ¡Buscarlo! [Ap.] (*¿Qué disparate
 no ha de hacer un jugador
 hambriento y desesperado?*). (1256-9, mis cursivas)

Alejandro, en este sentido, se comporta como un individuo situado fuera del estamento social al que pertenece (la hidalguía), ya que, al ser dominado por las necesidades primarias del individuo (hambre y sexo), muestra una completa indiferencia hacia el concepto del honor, que distingue a los nobles (y, en algunos casos, también a los villanos³⁷), por lo cual se coloca en los márgenes de la sociedad. De este modo, la degradación del joven madrileño representa los dañinos efectos –sobre el espacio y la

³⁷ Me refiero al personaje del “villano digno”, ausente en el teatro de Mira de Amescua.

población natural de la capital– de la integración desordenada de la población inmigrante, porque esta incorporación se realiza a costa de la ruina y corrupción del joven hidalgo. Asimismo, al medrar la situación de las sevillanas, se produce un ascenso social que no es producto de los méritos de las dos mujeres, sino del engaño de la anciana. Con respecto a los cambios sociales en el teatro de Mira, Antonio Muñoz Palomares señala:

se admitía que pudiera haber ciertos desplazamientos para alcanzar una mejor posición dentro del escalafón al que se pertenece; normalmente estos movimientos sociales se sitúan en el ámbito de la escala inferior de la nobleza. . . servían de válvula de escape a las tensiones concentradas en el «corral» de comedias, *pero nunca ponían en peligro otras formas de justicia social. Los compartimientos sociales eran estancos y tan solo la honra del rey puede permitir a los individuos escalar puestos que por naturaleza no le corresponden.* (232-3, mis cursivas)

En consecuencia, la mejora de la situación de las sevillanas trastoca el orden social, porque su ascenso altera las divisiones sociales existentes en la baja nobleza (los hidalgos) y se muestra como una forma de injusticia social.

Por otra parte, la anciana Ángela no es la única promotora del desorden en el espacio de Madrid. Si bien ella idea el engaño y manipula a su hija, los tres sevillanos funcionan como un equipo organizado, a pesar de que no existe un acuerdo explícito entre la anciana y Carlos. Este, al inicio de la comedia, es presentado por Diego, uno de los amigos de Alejandro, como «De Sevilla y caballero, / y nuestro amigo» (102-103). Se trata, pues, de un hidalgo pobre (al igual que las dos mujeres), que siente una intensa afición por Ángela, cuya belleza se encarga de publicar entre los galanes madrileños: «Hanos dado a conocer / Una dama sevillana... / No mujer, no cosa humana... / Ángel

es, que no mujer (105-108)». Es decir, Carlos contagia su pasión por Ángela a los hidalgos madrileños y colabora, de este modo, con el engaño de las mujeres, porque, gracias a sus públicas alabanzas a la belleza de la joven, ellos acuden a la casa de las sevillanas. De este modo, la anciana consigue las «víctimas» que necesita para mantener su ilegal negocio sin vulnerar las restricciones impuestas a la movilidad femenina, lo que le permite mantener la imagen de honradez que necesita para realizar su engaño y controlar el cortejo de los galanes a su hija.

Por otra parte, Carlos también representa el desorden que los inmigrantes traen a la capital. Al inicio de la comedia, él se muestra –repentinamente– muy inclinado por Isabela, a pesar de que acaba de alabar la hermosura de Ángela frente a sus nuevos amigos: «Gloria inspira, si la veo. / Rige mis ojos razón, / que el ver con delectación / cerca está de ser deseo (317-320)». Entonces, el sevillano, dominado por esta afición, empieza a rondar –temerariamente– la casa de una mujer casada, con lo que demuestra (junto con su paciencia hacia la situación de Ángela, rodeada de galanes) su marginalidad con respecto al mundo institucional del honor. Por ello, el acercamiento de la figura de Alejandro a la de Carlos marca el punto más bajo en el proceso de degradación del hidalgo madrileño. Como consecuencia de su trato con las dos mujeres, Alejandro se aparta del estamento al que pertenece y se ubica en la misma situación que el sevillano, es decir, en una pobreza económica y moral que, por su condición de hidalgo acomodado, no le corresponde.

Los matrimonios juveniles en la comedia

Es cierto que en la comedia se suspende la rigidez del orden social (las figuras patriarcales se encuentran ausentes o asumen una posición pasiva); no obstante, al final de esta, se restablece el orden alterado por medio del matrimonio. De este modo, las

relaciones clandestinas (urdidas por las féminas, gracias a la mayor libertad que les concede la suspensión o los errores de la vigilancia patriarcal) se formalizan y la autoridad patriarcal se restituye. *La casa del tahúr*, en principio, no se aleja de dicho esquema; sin embargo, la intención moralizadora parece no encajar totalmente en el final de la comedia (sobre todo por el inusitado matrimonio entre los ancianos: Marcelo y Ángela). Así, al terminar la tercera jornada, se conciertan dos matrimonios: por un lado, el de Marcelo con Ángela y, por otro, el de Carlos con la homónima hija de esa; a la vez que se consolida el reciente matrimonio de Alejandro con Isabela, cuya crisis es el desencadenante del enredo principal de la comedia.

Entre el matrimonio real (que se alineaba –o, al menos, eso pretendía– con la literatura de preceptos y las leyes) y el matrimonio *cómico* existen puntos convergentes y divergentes. A nivel teleológico, los dos persiguen el mismo objetivo:

Las Siete Partidas, el código de leyes compilado en el siglo XVIII bajo las órdenes de Alfonso X define el matrimonio como un estado necesario para evitar disputas, homicidios, insolencia, violencia y muchos otros actos ilegales, que sucederían a cuenta de las mujeres si no existiera el matrimonio. Desde este punto de vista, el matrimonio podía reprimir de forma segura los impulsos sexuales, que de otra forma estallarían en un comportamiento violento y antisocial. (Perry 60)

En este sentido, el matrimonio cómico coincide con el real en su búsqueda de dar orden al desorden. De este modo, el carácter transgresor de las relaciones amorosas de la comedia aparece bajo un prisma distinto: si bien estas se enfrentan, frecuentemente, a los deseos de la autoridad patriarcal, irónicamente terminan participando de la reafirmación de esta, ya que el matrimonio es la única alternativa que tienen los jóvenes amantes para dar permanencia a su «amor», no en la instancia pecaminosa y peligrosa

del amor carnal o «loco amor», sino en la institucional del mundo social. Sin embargo, esta institucionalización del «amor» era, en esencia, contradictoria a los fines morales del matrimonio que proclamaba la literatura preceptista. Juan Luis Vives distinguía claramente los conceptos de matrimonio y amor: el primero no era igual al segundo y tampoco este último era un requisito para la realización del primero, puesto que el amor debía evitarse, ya que se identificaba con el deseo carnal, es decir, con el desorden. En consecuencia, Vives recomendaba a las jóvenes, más propensas a enamorarse debido a sus inclinaciones «naturales», evitar enamorarse y dejar en manos de sus padres estas decisiones (Perry 61). Así, en *La casa del tahúr*, encontramos estas dos concepciones opuestas del matrimonio.

El matrimonio entre los dos jóvenes madrileños, en primer lugar, es anterior a las acciones de la comedia, por lo que no es resultado de los enredos que se suscitan en esta y, por ende, tampoco se presenta como producto del mutuo deseo de los jóvenes; de ahí, el poco afecto que demuestra Alejandro hacia su esposa. Además, Marcelo señala en su discurso inicial que él ha sido tutor de Isabela, por lo que la boda se ha realizado, indudablemente, con su beneplácito y, por consiguiente, se trata de un matrimonio arreglado, que sigue los planteamientos de Vives, es decir, una unión carente de amor y concertada por el padre y tutor de ambos. Consciente de su avanzada edad, el anciano pretendía dejar resueltas, mediante esta unión, sus principales obligaciones: como tutor de Isabela, esta boda aseguraba el bienestar de la joven, ya que Alejandro, heredero de su fortuna –a la que se sumaba la «buen dote» de Isabela (60)–, se encargaría de velar por ella, tal como él lo había estado haciendo; y como padre, casar a su hijo con «quien / ha aprovechado más bien / la doctrina de mi escuela» (30-32) le aseguraba la cordura de este, es decir, su alejamiento de los vicios, gracias a las nuevas obligaciones y al goce que conllevaba este nuevo estado. De este modo, la decisión del anciano seguía la

definición de esta institución de las *Siete Partidas*. Sin embargo, la afición al juego de Alejandro y la hermosura de Ángela pueden más que los beneficios del matrimonio y se convierten, además, en el camino a otro vicio más grave: el adulterio.

Lo particular de la trama principal de la comedia es que su solución no se produce como consecuencia del ingenio femenino ni del de algún criado, como suele suceder en las comedias de capa y espada, sino por obra del mismo representante de la autoridad patriarcal: el anciano Marcelo, quien, para reformar a su hijo, busca despertar la conciencia de Alejandro sobre el honor, fingiéndose amante de su nueva hija. Es cierto que Isabela abandona, entonces, su posición pasiva y participa activamente en el engaño que urde el anciano; incluso llega a responder con violencia a las acusaciones de su enfurecido esposo, engañado por la artimaña de su padre:

ISABELA: A preguntas, oh infiel, tan ignorantes,
no debe dar respuesta
una mujer tan noble y tan honesta.

Suéltase del brazo con ira. (2905-7)

Pero ella asume esta actitud al seguir las indicaciones de su suegro, quien recupera su función como tutor en estas circunstancias para guiarla en la recuperación de su esposo. La consolidación del matrimonio de la joven pareja es, entonces, resultado de las acciones de la autoridad patriarcal y no del ingenio de Isabela, lo que resulta extraño en el universo cómico, donde son los *marginados* (mujeres y criados) quienes mueven las acciones.

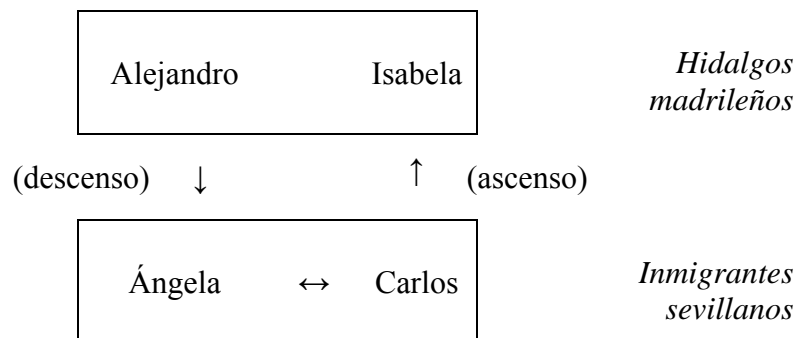
Poco nos cuenta la comedia sobre Isabela. Se trata de una mujer sola (huérfana, al parecer, por lo que Marcelo, con quien no la une ningún tipo de parentesco, fue su tutor), y nacida en una familia afortunada (tiene una «buen dote»), condiciones que, generalmente, en la comedia, hubiesen justificado una solución transgresiva, pero

también más convencionalizada: tomar en sus manos la solución de su deshonra con la ayuda del disfraz. Sin embargo, esto no sucede y la razón está en el estado de Isabela: ella, a diferencia de las mujeres que, frecuentemente, pueblan la comedia de capa y espada (doncellas, viudas y busconas) se encuentra casada, es decir, está sujeta a la autoridad de su esposo³⁸. Por ende, ella no adquiere esta movilidad que exhiben las mujeres solteras en la comedia, ya que, como consecuencia de su estado, debe mantenerse en la casa de su esposo, la cual nunca abandona. Por otro lado, tiene en Marcelo una figura patriarcal sustituta, capaz de arreglar su deshonrosa situación. En este punto, la comedia emplea recursos poco frecuentes para recomponer el orden trastocado. Sin embargo, el estado de Isabela no es la única razón por la que se elige este camino, pues, además de su orfandad, su posición social la distingue de las otras mujeres de la comedia. Ella, como Alejandro y Marcelo, pertenece a la hidalguía de Madrid, por lo que la inusual participación del anciano busca remarcar las diferencias entre el mundo de los hidalgos (regido por el anciano) y el de los inmigrantes (dominado por Ángela). En este sentido, el final de la comedia significará la imposición del orden y las instituciones (el honor y el matrimonio) del mundo masculino de los hidalgos sobre el mundo desordenado de las sevillanas.

La boda entre los dos sevillanos cumple con el propósito que, de acuerdo con los preceptistas, tenía el matrimonio, es decir, busca reprimir el desorden asociado a lo femenino. De esta manera, se controla la mutua afición que sienten los dos jóvenes, pero también se reprimen los deseos desordenados que los dominan y que ellos, a su vez, incitan: el deseo adulterino de Carlos por Isabela y los desordenados deseos que

³⁸ En esta situación, existe un potencial horizonte trágico: la mujer engañada por un galán pueden vestir ropas de varón e ir en busca de la reparación de su honor; pero la mujer engañada por su esposo no puede acudir a esta forma de *subversión*. En principio, se encuentra enclaustrada en el espacio de la casa e, incluso, en el caso de que se atreviese a salir de este espacio, pondría en tela de juicio el honor de su esposo, con lo cual de víctima se convertiría en transgresora y, de acuerdo con el código del honor, tendría que ser ejecutada por el, inicialmente, transgresor. Por ello, la aparición del anciano Marcelo en la trama es, realmente, providencial para Isabela, ya que le permite solucionar su crítica situación sin transgredir el orden patriarcal.

promueve Ángela entre los jóvenes madrileños. Además, se trata de la unión de dos personajes que se encuentran en la misma situación social y económica: los dos son inmigrantes y pobres. En este sentido, la pareja de sevillanos se opone a la pareja conformada por Alejandro e Isabela, no solo por la diferencia social que existe entre ambas, sino también por la presencia o ausencia del amor. El siguiente esquema ilustra dicha situación:



En este sentido, el amor, en el mundo de los hidalgos madrileños, no tiene cabida, porque este es regido por los padres: Marcelo concierta el enlace matrimonial sin la intervención de los jóvenes. En cambio, el amor une a los jóvenes inmigrantes (a pesar de las objeciones de la anciana Ángela) y, siguiendo la percepción de Vives, constituye una instancia subversiva que afecta a los madrileños que se ponen en contacto con esta problemática población. De este modo, los dos sevillanos promueven deseos que contravienen el orden estamental, porque implican movimientos sociales que atentan contra la verticalidad del mismo: en el caso de Alejandro, implica un descenso social, ya que el rico hidalgo se interesa en una mujer que se halla por debajo de su posición social; y, en el de Carlos, es un intento de ascenso social, por parte de este pobre hidalgo, quien carece de los méritos que lo justifiquen. De este modo, el matrimonio de Ángela y Carlos –junto con la solución de la crisis matrimonial de Isabela y Alejandro– recupera la simetría jerárquica del sistema, pues, al final de la comedia, se reafirma el

lugar de los hidalgos madrileños, ubicados por encima de los inmigrantes sevillanos, mientras que el matrimonio entre estos últimos pone fin a los deseos adulterinos que sienten y promueven entre los primeros, por medio de la supresión de todo deseo que intente transgredir la jerarquía, al reorientarlo hacia el lugar indicado, es decir, hacia su igual social femenino.

De este modo, los inmigrantes sevillanos aparecen representados como parte de la turba «inútil y vagabunda» que se estableció en Madrid y que, a los ojos de las autoridades locales, trajo solo embustes, hechizos y desorden consigo. Por ello, en la comedia, el amor, identificado por Vives con el desorden, se asocia a estos, quienes se ubican más allá de los límites del mundo social de la baja nobleza. Si, en el caso de Alejandro, la aparente pérdida de su honra lo mueve a regresar con Isabela; en cambio, en el caso de Carlos, si este –quien es, constantemente, dominado por su afición por Ángela e Isabela– consigue, finalmente, casarse con la sevillana, es gracias a la iniciativa de aquella. En este sentido, la diferencia social entre las dos parejas marca también otro importante contraste: el hidalgo madrileño se mueve –a pesar de sus tropiezos– en el mundo legal de las instituciones (el matrimonio y la honra); al contrario del sevillano, que deambula en la ilegalidad de la calle (cuando ronda la casa de Alejandro) y la casa de Ángela. Finalmente, Alejandro no abandona, completamente, su posición activa frente a las mujeres, a pesar de que cae en los engaños de la madre de Ángela, pues trata violentamente a su esposa y puede, al final, reformar su comportamiento; por el contrario, Carlos sí asume una posición pasiva frente a las dos sevillanas, al colaborar en el engaño de la anciana y soportar la coquetería de la joven frente a los galanes madrileños. De este modo, el galán se convierte en una representación de la crisis del orden patriarcal de Sevilla que, por medio de los

inmigrantes, intenta establecerse en Madrid, provocando efectos perniciosos sobre la población local.

Beata y celestina

Como he afirmado arriba, la comedia remarca el contraste entre el mundo de los hidalgos madrileños y el de los sevillanos; así, los matrimonios de los jóvenes reafirman la jerarquía que ordena a estos dos grupos. Sin embargo, el matrimonio de los viejos parece no encajar en la reafirmación del orden estamental, pues significa la unión del mundo institucional con el marginal. En este sentido, Juan Manuel Villanueva considera que este matrimonio es consecuencia de la intención moralista de la comedia: aunque el anciano colabora en la recuperación del orden, lo consigue mediante un engaño «y Mira, con una sonrisa burlona, nos dice: “El fin no justifica los medios”» (504), lo cual es cierto, ya que Marcelo, al liberar a su hijo de la perniciosa influencia de las sevillanas (empleando métodos, al igual que los de la anciana Ángela, moralmente cuestionables), acaba siendo seducido por los atractivos de la joven sevillana y es, finalmente, engañado por la madre de esta.

El matrimonio entre viejos es una solución convencional para el enredo cómico. Aparece, por ejemplo, en *La discreta enamorada*, donde Belisa, madre de la ingeniosa Fenisa, se casa con el capitán Bernardo, su par en edad y padre del joven Lucindo, con quien, al final, se casa la joven. Sin embargo, en el caso de esta comedia de Lope, se trata de un matrimonio entre iguales socialmente, situación que no se repite en *La casa del tahúr*, donde los dos personajes involucrados pertenecen a distintos grupos sociales. Asimismo, la realización de esta unión implica el ascenso social de Ángela, porque, gracias a la boda con el anciano Marcelo, consigue arreglar su penosa situación económica, la cual fue el desencadenante del engaño que orquestó en su casa. En este

sentido, este matrimonio, siguiendo el sentido legal de esta institución, pone fin al desorden que la anciana promovía. Sin embargo, esto no justifica, por un parte, el ascenso social de este personaje celestinesco –que, asimismo, atenta contra el principio meritocrático que regía las posibilidades de la movilidad social– y, por otra, la degradación del anciano, responsable de la afirmación del matrimonio de su hijo. Si bien, de acuerdo con las convenciones de la comedia, la mujer ingeniosa se casa al final de la comedia, momento que supone la recomposición del orden trastocado; en *La casa del tahúr*, mediante el matrimonio de los ancianos, esto no se consigue, pues dicha unión contraviene, aparentemente, el propósito moral de la obra. Por ello, para entender cómo encaja esta unión dentro de la afirmación del orden patriarcal, es necesario comprender qué representa la anciana en la comedia.

Como consideré arriba, el engaño que urde la anciana para establecerse en Madrid la convierte en un personaje celestinesco, puesto que, como la Celestina de Fernando de Rojas, Ángela promueve relaciones ilícitas (entre un hombre casado y su hija) y, además, el vicio del juego. Estas dos actividades, asimismo, provocan la degradación de los hidalgos madrileños. Si bien es cierto que la sevillana no llega a ofertar los favores sexuales de su hija, es posible ver en ella, alterada por el prisma del decoro (que caracterizó la segunda fase de la evolución de la comedia de capa y espada³⁹) la dramatización del problema de la prostitución. Antes del siglo XVII, este problema había sido controlado mediante el establecimiento de burdeles legales, donde la prostitutas ejercían su actividad bajo la dirección del padre del burdel, quien administraba el lugar y se encargaba de hacer cumplir las reglamentaciones establecidas por las leyes del reino con el fin de integrar a estas mujeres al orden social, pero también las protegía de los abusos de los alcahuetes masculinos. Por otra parte, se

³⁹ Ver nota 4.

trataba de un problema que no afectaba a toda la sociedad, sino, principalmente, a transeúntes, soldados y marineros; es decir, a individuos que se encontraban en constante tránsito y, por lo tanto, no pertenecían a la población asentada en las ciudad, (Perry 138-139), lo cual explica que, en la comedia, se asocie a los inmigrantes sevillanos con esta actividad.

En el siglo XVII, esta situación cambia, pues, en los últimos años del siglo pasado, se había reavivado el debate sobre el problema de la legalización de la prostitución: ¿debía ser considerada como un mal necesario o una ofensa contra Dios? Como afirma Perry, este debate se originó como consecuencia de que «la duradera alianza de pragmáticos y moralistas se desmoronó cuando cada sector defendió su postura apasionadamente» (142). En este sentido, es importante considerar la experiencia de la madre Magdalena de San Jerónimo. Felipe II le encomendó la dirección de la Galera de Santa Isabel, una cárcel de mujeres en Madrid y, en 1608, la monja escribió un memorial a Felipe III, donde proponía la creación de una cárcel especial para las infractoras recalcitrantes. De este modo, la propuesta de la madre Magdalena «promovió una transición específica de género al cambiar los castigos corporales públicos por encarcelamientos en reformatorios privados» (140-141), por lo que subrayaba la necesidad de mantener encerradas a las *malas mujeres*⁴⁰ en una cárcel «fuerte y bien cerrada». La monja no podía aceptar a las prostitutas que se negaban a arrepentirse, por lo que estableció un rígido sistema represivo con el fin de controlar a estas «mujeres», que, a sus ojos, representaban el caos propio de la barbarie: salían por las noches «como bestias fieras de sus cuevas a buscar la caça», «deshonra de las

⁴⁰ Estas, para la madre Magdalena, no pertenecían a su mismo sexo, pues ella aceptaba la existencia de una dicotomía que separaba a las buenas mujeres de las malas.

familias y escándalo para todo el pueblo» (cit. Perry 141)⁴¹. Una opinión similar tenía el padre Juan de Mariana:

Muchos mozos hemos conocido que, viniendo de lugares donde no había ramerías, eran muy modestos y compuestos –escribió– y después que en las ciudades populosas hallaran libertad de pecar, *súbitamente se mudaron en desvergonzados y deshonestos, perdiendo la hacienda, la edad, la salud y el consejo, y quedando del todo sin ningún provecho.* (cit. Perry 143, mis cursivas)

Así, ambos religiosos consideraban la urgencia de terminar con la prostitución, incluso la legalizada, pues veían en ella no solo un atentado contra el orden celestial, sino también contra su correlato mundano. Asimismo, en el caso de Mariana, las perjudiciales consecuencias de las malas mujeres no se limitaban al aspecto de la salud (por la transmisión de enfermedades venéreas: la sífilis principalmente), sino que comprometían las distintas dimensiones del hombre: la económica, social y racional.

En este sentido, la comedia dramatiza cómo el mundo institucional de la baja nobleza es trastocado por la llegada de los inmigrantes, quienes establecen un submundo de carácter prostibulario y caótico dentro de Madrid, que trastoca el mundo legal de la baja nobleza. De este modo, los sevillanos aparecen como los responsables de la proliferación de la prostitución y los distintos desórdenes que provoca este problema sobre la capital. A partir de esto, el matrimonio de los dos viejos adquiere un nuevo significado, puesto que realiza la necesidad –amparada en la preservación del orden social– de mantener encerradas y bajo vigilancia masculina a las mujeres, punto en el que tanto pragmáticos como moralistas, los dos bandos enfrentados en la polémica por la legalización de la prostitución, coincidían. Así, tras la boda con Marcelo, la

⁴¹ Esta visión negativa de la sexualidad femenina y la necesidad de reprimirla fueron también defendidas por el doctor Cristóbal Pérez de Herrera, inspector médico de las galeras del rey, aunque sin la excesiva rigidez que exigía la monja, pues, para el galeno, a pesar de ser mujeres malas «serán tratadas en todo como mujeres, que son de más delicada naturaleza» (142).

anciana Ángela estará sometida a la autoridad y vigilancia de este, por lo que ya no significará un peligro para el orden social de Madrid.

Por otra parte, es necesario comprender las verdaderas implicancias del ascenso social que, para la anciana, significa el matrimonio con Marcelo, pues, en primer lugar, se trata de un matrimonio estéril, debido a la edad de ambos contrayentes, de manera que no se consolida, realmente, una unión entre el mundo legal de los hidalgos y el marginal de las sevillanas. En este sentido, la mejora económica de la situación de Ángela es aparente, ya que, como señala Marcelo en su discurso inicial, solo se ha quedado con el patrimonio necesario para vivir los días que le quedan. Así, se frustran las grandes expectativas que tiene la sevillana respecto a este matrimonio, pues se trata de un aparente ascenso social, porque el principal beneficio que obtiene la anciana es la seguridad económica que le proporciona este enlace. Esta no solo resulta beneficiosa para ella, sino, sobre todo, para el orden social de la urbe, puesto que, de esta manera, se soluciona la situación que mueve a la sevillana a promover el desorden: sobrevivir en la capital. Por consiguiente, la ingeniosa Ángela es incorporada al orden social de Madrid, pero sometida a la autoridad de Marcelo.

Finalmente, como parte de su engaño, la anciana se oculta tras el disfraz de una dedicada devota, lo cual no es gratuito, pues, además de mantener una imagen honrosa, al mostrarse dedicada a la lectura de libros piadosos, se convierte en una figura de poder por la apariencia de beata que consigue mediante esta impostada actitud:

Es una santa
Argos es de la muchacha,
pero aplica su atención
a libros de devoción,
y es sorda. (312-316)

En la España de la Contrarreforma, las beatas apelaban a un camino alternativo para la unión con Dios, que no dependía de la jerarquía eclesiástica y, en este sentido, se apartaba del aprendizaje teológico formal, puesto que consideraban que no se necesitaba saber palabras: «sino aficiones y movimientos interiores del corazón» (cit. Perry 103), como afirmaba uno de los populares manuales que estas mujeres emplearon para lograr el ansiado contacto con la divinidad. Esto supuso una «feminización» de la religión, que cuestionaba el orden patriarcal en la esfera clerical. De este modo, al mismo tiempo que se debatía sobre la legalización de la prostitución, se comenzó el desbaratamiento de este movimiento religioso de carácter femenino, en un intento por terminar con estas formas de cuestionamiento al orden imperante. En este sentido, *La casa del tahúr* participa de esta afirmación de la autoridad patriarcal y el orden social en la capital de la monarquía, para lo cual plantea la necesidad de reducir y controlar a la problemática población que constituían los inmigrantes, quienes atentaban contra el orden en su dimensión mundana, pero también critica el fenómeno de las beatas, que cuestionaban la dimensión clerical del mismo. En consecuencia, Mira de Amescua no solo veía en la peculiar espiritualidad de estas mujeres un obstáculo para la «urbanización moral» de Madrid; ciertamente, también consideraba que estas significaban un serio peligro para su propia posición de poder que, como clérigo y teólogo, tenía en su sociedad; de ahí que las integrase a los elementos problemáticos que consideraba necesario eliminar de la villa.

Conclusión

Cuando Mira de Amescua escribe *La casa del tahúr*, se encuentra en un momento importante en su vida. Su fama como poeta dramático, por un lado, y sus relaciones con influyentes personajes de la corte de Felipe III, por otro, lo llevan a abandonar las

responsabilidades que tenía en Andalucía, como arcediano de la Catedral de Granada, y tomar la decisión de establecerse, durante los próximos años, en Madrid. Sin embargo, la ciudad que Mira conoció estaba todavía en proceso de convertirse, efectivamente, en la capital de la monarquía española. Así, paralelamente al proyecto urbanístico que se emprendió tras el restablecimiento de la corte en Madrid (1606) y que se prolongó durante las siguientes décadas, se realizó un proceso para afianzar el prestigio de la villa, cuyo propósito inicial fue asegurar el mantenimiento de la capitalidad. Pero este proceso, diez años después, cuando Mira compone su obra, ya no obedecía solo a los intereses de las autoridades locales, sino a los de la corte misma, que buscaba afianzar su prestigio en relación con las demás monarquías cristianas. En esta coyuntura, Mira, integrado a la corte del Duque de Lerma tras su estancia en Nápoles, se adhiere a este proyecto de urbanización mediante su producción dramática, en la cual muestra la necesidad de reafirmar el orden patriarcal de la urbe. Así, lo que busca el accitano en esta comedia es acompañar el engrandecimiento material de la villa con una «urbanización moral» de su población, afectada seriamente, en sus propias bases ideológicas (el patriarcado), por los movimientos migratorios que dicho proceso había provocado.

Por otra parte, no resulta exagerado identificar en la anciana Ángela la representación del problema de la prostitución, puesto que, al igual que las pinturas de Bartolomé Murillo, Mira, en su comedia, no nos muestra un espejo de la realidad social de su tiempo, sino una imagen «idealizada» (incluso manipulada, por sus intereses personales como miembro del clero) de la misma. Así sucede con *Gallegas en la ventana*, cuadro en el que –de no ser por el evidente anacronismo, puesto que es posterior a la composición de esta comedia– el poeta podría haberse inspirado. En esta pintura, una hermosa y sonriente joven se exhibe, sin mayores reticencias, en la ventana

de su casa, junto con una mujer mayor, que –situada detrás de ella, en la parte más oscura de la ventana– se cubre pudorosamente la parte inferior del rostro, a la vez que retiene una de las puertas de la ventana. Las semejanzas entre estas dos mujeres y las sevillanas de la comedia de Mira saltan a la vista, pues, en este cuadro, Murillo retrata a una prostituta junto con su alcahueta. Pero, mientras la intención del pintor es solo mostrar una visión idealizada de la problemática realidad de su tiempo, en *La casa del tahúr*, se impone la intención moralista del poeta.

El principal mérito de Mira, en esta comedia, es integrar el subgénero de la comedia de capa y espada en el proceso de afianzamiento de Madrid como capital de la monarquía de los Austrias. En este sentido, la comedia reafirma las diferencias que justifican la verticalidad del orden social, puesto que muestra al estamento de los hidalgos madrileños como un mundo ordenado por el matrimonio y el honor (instituciones propias del ámbito legal de la nobleza, al cual ellos pertenecen), y por la autoridad patriarcal (representada por el anciano Marcelo); en contraposición con el mundo marginal e ilícito de los inmigrantes, dominado por el amor y los vicios, y el ingenio de la vieja sevillana. De este modo, se actualiza la dicotomía masculino-femenino sobre estos dos ámbitos, con el fin de subrayar la necesidad de reafirmar el orden patriarcal, es decir, el dominio de lo masculino sobre lo femenino, donde este último se identifica con el caos y el desorden de la libre participación de las mujeres en la dimensión mundana y clerical de la sociedad. La recuperación del orden trastocado, por ende, se realiza mediante los matrimonios que se conciertan (el de la joven Ángela con Carlos) o consolidan (el de Alejandro e Isabela) al final de la comedia. Así, los matrimonios de los jóvenes reafirman la distancia social que separa a los madrileños de los inmigrantes, mientras que el de los viejos supone la introducción e imposición del

orden institucional, propio del mundo de la nobleza, en el mundo desordenado de los inmigrantes.

Finalmente, la comedia reafirma la ideología patriarcal en la que se sostenía el orden impuesto por la monarquía. Si bien convierte a los inmigrantes en una suerte de chivo expiatorio de los problemas sociales que tuvo que afrontar la sociedad española durante el siglo XVII (la ludopatía, la prostitución y el fenómeno de las beatas), no niega la posibilidad de integrarlos en esta, siempre y cuando esta integración se realice de forma ordenada, sin cuestionar la verticalidad del sistema estamental. Así, compuesta en un contexto histórico de serias contradicciones (mientras la monarquía buscaba reafirmar su prestigio entre las cortes europeas mediante la sofisticación de su corte, la población llana comenzaba a sentir los efectos de la decadencia económica que afectaba, cada vez con mayor patencia, al reino), *La casa del tahúr* reafirmaba la validez del orden patriarcal que la monarquía cristiana de los Austrias defendía y el que justificaba la asimetría en las relaciones entre hidalgos e inmigrantes, hombres y mujeres, con el fin de convertir a la villa de Madrid en el correlato ideal para la corte que se había establecido, definitivamente, en su interior.

Conclusiones finales

En los capítulos anteriores, he intentado demostrar cómo la representación del orden en el universo cómico de *El esclavo del demonio* y *La casa del tahúr*, de Antonio Mira de Amescua, obedece a un compromiso consciente entre él y los intereses de la monarquía de los Austrias. Los siguientes puntos recogen las principales líneas de investigación seguidas en dichos capítulos.

1. *El esclavo del demonio*, comedia de santos de Antonio Mira de Amescua, escrita antes de 1605, representa la decadencia del clero en la España del XVII por medio del personaje de Gil de Santarem. En este sentido, la figura de un clérigo bandolero no era ajena a la realidad de la Andalucía que Mira conoció durante su juventud, por el contrario, llegó a convertirse en un serio problema social. Sin embargo, esta comedia de santos no asumía una postura crítica contra este estamento, ya que se integraba dentro de los objetivos de la monarquía de los Austrias en ese momento: la guerra contra los herejes en los Países Bajos. Así, recuperaba los ideales de la Contrarreforma, pero actualizándolos al contexto de crisis que vivía España en dicho momento.
2. La mencionada comedia se ubicaba en las repercusiones contemporáneas, al momento de su composición, del debate respecto a la predestinación. En este sentido, la comedia se inclina por la postura bañecianista, defendida por los dominicos, la que postulaba la existencia de una gracia «intrínseca eficaz» como determinante para la salvación del hombre, así como se amparaba en la dialéctica. De esta manera, esta comedia de santos se ubica en un nuevo derrotero para el teatro religioso español al dramatizar, desde una postura bañecianista, el debate teológico

de la polémica *de auxiliis* que afectaba a la España de su tiempo, convirtiendo así a los corrales de comedia en un escenario más para esta polémica.

3. El adoctrinamiento que, siguiendo el carácter catequista propio de la comedia española, planteaba *El esclavo del demonio* no se limitaba al ámbito religioso, sino que también se ubicaba en el plano secular. Por medio de la segunda trama de la comedia, se celebraba la figura del cortesano en contraposición a la crítica representación de los nobles coimbrese para, de este modo, reafirmar la necesidad del sometimiento del poder señorial a la autoridad del rey, en un contexto histórico marcado por la desobediencia de este estamento, amparado en sus derechos señoriales y el sistema legal de los reinos peninsulares.
4. *El esclavo del demonio*, en medio de los debates respecto al carácter absolutista del poder del rey, se inclina hacia la implementación de un efectivo absolutismo en España, con el fin de asegurar el orden social y político del reino. En este sentido, el sometimiento a la monarquía no solo se extiende a la nobleza de los reinos peninsulares, sino también a la más cercana al rey y que compone su corte. De esta manera, la obediencia a un poder superior, representado –en el mundo secular– por el rey y –en el mundo trascendente– por Dios es la lección que resume el adoctrinamiento religioso y político que la comedia propone.
5. *La casa del tahúr*, comedia de capa y espada escrita en 1616, también participa de la afirmación de la política de la monarquía, pero desde una perspectiva distinta, puesto que, en el momento de su composición, Mira de Amescua se había integrado en el aparato de la misma. En este sentido, esta comedia afirma la necesidad de acompañar el proceso arquitectónico, de engrandecimiento material de Madrid, con un engrandecimiento «moral» de esta ciudad, ya que el desordenado movimiento

migratorio había afectado las mismas bases ideológicas sobre las que se fundaba el orden patriarcal de la sociedad española.

6. Esta comedia reafirma las bases ideológicas del sistema estamental de la monarquía de los Austrias a partir de la oposición que representa entre el mundo de los hidalgos madrileños, gobernados por las instituciones y los códigos propios del orden patriarcal, y el de los inmigrantes sevillanos que llegan a la ciudad, liderados por la perniciosa figura de la anciana Ángela. El acercamiento de estos dos mundos provoca la degradación de los primeros, por lo que, al final, mediante los matrimonios entre los jóvenes, se reafirman las distancias sociales que separan a estos dos grupos, de modo que se recupera la verticalidad del orden estamental alterado.
7. El matrimonio entre los dos viejos de la comedia no plantea la unión entre el mundo institucional de los hidalgos y el marginal de los inmigrantes, sino que obedece a la imperativa necesidad de anular el peligro que Ángela significaba para el sistema patriarcal, pues ella representa los principales vicios que afectaban a la población de Madrid: la ludopatía, la prostitución y el fenómeno de las beatas. De este modo, la problemática anciana es introducida al orden social e institucional por medio de este enlace, que reafirma la imperativa necesidad de una relación asimétrica entre los géneros como principio básico para el mantenimiento del orden urbano en la capital.
8. Los movimientos migratorios eran una consecuencia inevitable de la, cada vez más evidente, decadencia económica del reino. *La casa del tahúr*, aunque convierte a los inmigrantes en una suerte de chivo expiatorio para los problemas sociales que afectaban a la capital, no se oponía a la integración de los mismos, siempre y cuando estos fuesen introducidos ordenadamente, es decir, en una posición subalterna con

respecto a la baja nobleza, respetando, de esta manera, los distintos códigos del orden estamental vigente.

9. A partir de lo anterior, es claro que existen importantes similitudes que acercan las dos comedias estudiadas. En primer lugar, ambas ubican el principal origen de la desestabilización del orden social allende el mismo sistema monárquico. Así, en *El esclavo del demonio*, la caída del santo es provocada por la herejía protestante, mientras que en *La casa del tahúr*, son los inmigrantes quienes traen el caos a la capital del reino. En este sentido, se construye un «otro» problemático que es necesario suprimir (la herejía) o someter (los distintos estamentos o grupos comprometidos) al mencionado sistema, pues este es el desencadenante de la crisis política, social o urbana. En consecuencia, la figura de la autoridad (ora el príncipe Sancho en la comedia de santos, ora el anciano Marcelo en la de capa y espada) aparece integrada en el centro dramático de ambas composiciones como el agente responsable de la vuelta al orden trastocado por medio del sometimiento efectivo del «otro» subversivo.
10. Aunque el protagonismo de las acciones recae en estamentos distintos, visto en conjunto, el universo miramescuano de estas comedias nos presenta una excelente y compleja pintura de la sociedad española del XVII, donde aparecen integrados los dos extremos de la política de la monarquía. Así, *El esclavo del demonio* muestra la parte superior de esta composición por medio de la representación de la alta esfera de la política exterior de los Austrias, involucrada en la guerra contra los herejes en los Países Bajos y debilitada no por sus propias acciones en dicho sentido, sino por las de aquellos que, integrados al aparato de poder de la misma (los estamentos clerical y nobiliario), en lugar de colaborar en el mantenimiento del orden interno de la Península (mientras se resolvía la crisis desatada en los límites del imperio), bien

fueron corrompidos por la herética influencia extranjera contra la cual los ejércitos reales bregaban en el norte de Europa (como fue el caso del clero secular), bien vieron en esta crítica situación la oportunidad para perseguir, deslealmente, sus propios intereses (como sucedió con varios grupos de la nobleza de los reinos no castellanos que conformaban la España del XVII).

11. Por su parte, *La casa del tahúr* retrata el mundo intrahistórico por medio de la representación de la vida cotidiana en el corazón mismo del imperio hispano, lo cual no es menos importante que la gran visión que nos ofrece la primera comedia, puesto que lo intrahistórico es el fondo permanente y oculto de la historia cambiante y visible. Por lo tanto, se ubica en la parte inferior de esta pintura, ya que representa las bases ideológicas, de corte patriarcal, que sustentaban el orden social y político de la España del XVII. De este modo, mientras se intentaba imponer el Imperio Español sobre los herejes en el norte de Europa, se construía un correlato adecuado en el corazón del mismo para albergar y celebrar a la «victoriosa» monarquía. En consecuencia, ambas comedias representan dos momentos de la evolución de un mismo universo. En este sentido, no es gratuito el cambio espacial que se produce entre estos dos momentos, puesto que este es un correlato del acercamiento e integración del accitano en la corte de los Austrias.

Como reflexión final, puede afirmarse que el poder, tanto en la España del XVII como ahora, no integra gratuitamente a los hombres en sus filas. El potencial que, para efectos del control ideológico de los estamentos sometidos a la monarquía, significó el fenómeno masivo de la comedia nueva no pudo pasar por alto para el agudo ojo de sus más comprometidos representantes. Por lo tanto, el teatro miramescuano representa un ejemplo de teatro propagandístico, pero con una importante acotación: en las grietas del discurso proselitista, aflora la individualidad de su creador, puesto que estos productos

culturales no son el resultado de un puro y llano sometimiento a la autoridad, sino de una negociación entre el individuo y el poder. Además, cuando el primero se integra al aparato del segundo, los límites, ciertamente, se tornan difusos, ya que los intereses del poder (la monarquía de los Austrias para el caso del accitano) se convierten en los propios, desdibujándose los límites entre lo individual y lo social o ideológico.

Bibliografía consultada

- Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa Calpe, 1988-1991.
- Allen, Paul. *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1621*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Anibal, Claude. «Voces del cielo. A Note on Mira de Amescua». *The Romanic Review* 16 (1925): pp. 57-70.
- Arata, Stefano. Introducción. *El acero de Madrid*. Por Félix Lope de Vega. Madrid: Castalia, 2000, pp. 7-58.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Asenjo, Carlos. «Nota para una biografía de Mira de Amescua». En *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 11-42.
- Atkinson, James. *Lutero y el nacimiento del protestantismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Balancy, Elisabeth. *Violencia civil en la Andalucía moderna (SS. XVI-XVII): familiares de la Inquisición y banderías locales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Ed. Bruce Wardropper. Madrid: Cátedra, 2000.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 2001.
- Carbajo Isla, María. *La población de la villa de Madrid. Desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1987.
- Castañeda, James. Introducción. *El esclavo del demonio*. Por Antonio Mira de Amescua. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 13-54.
- Castilla, Roberto. *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*. Úbeda: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 2004.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro Español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1997.
- Delgado, Manuel. Introducción. *La devoción de la cruz*. Por Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 11-121.
- Delgado, Manuel. «Representación y función del padre en el teatro de Tirso». *Ramillete de los gustos: Burlas y veras en Tirso de Molina*. Ed. Ignacio Arellano. Burgos: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, s/f, pp. 89-99.
- Diez Borque, José María. «Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del Siglo de Oro». *Teoría del personaje*. Comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Editorial, pp. 97-120.
- Escalonilla, Rosa María. *La dramaturgia del disfraz en Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004.
- González, Aurelio. «De amor y matrimonio en la Europa medieval». *Aproximaciones al amor cortés. Amor y cultura en la Edad Media*. Ed. Concepción Company

- Company. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 29-42.
- Greenblatt, Stephen. «La circulación de la energía social». *Nuevo Historicismismo*. Comps. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón. Madrid: Arco/Libros, 1989, pp. 33-58.
- Herrero, Félix. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. Predicadores dominicos y franciscanos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 2001.
- Kamen, Henry. *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Luis de León, Fray. *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*. Ed. Joaquín Penedo. México, D.F.: Porrúa, 1999.
- Lope de Vega, Félix. *La discreta enamorada*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Mira de Amescua, Antonio. *Teatro*. Ed. Angel Valbuena Prat. 2 vols. Madrid: La Lectura, 1926-1928.
- Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo*. Coord. Agustín de la Granja. 5 vols. Granada: Universidad de Granada, 2001-2005.
- Moore, Roger. «Appearance (Evil) and Reality (Good) as Elements of Thematic Unity in Mira de Amescua's *El esclavo del demonio*». Ed. Alva V. Ebersole. *Perspectivas de la comedia, II: Ensayos sobre la comedia del Siglo de Oro español, de distintos autores con una nota introductoria*. Valencia: Albatros, 1979. 79-91.
- Moore, Roger. «Leonor's Role in *El esclavo del demonio*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (1979): 275-86.

- Morón, Ciriaco. Introducción. *El condenado por desconfiado*. Por Tirso de Molina. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 11-59.
- Muñoz Palomares, Antonio. *El teatro de Mira de Amescua*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Introducción. *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco/Libros, 1989, pp. 7-30.
- Perry, Mary Elizabeth. *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Profeti, Maria Grazia. «El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica». *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 65-91.
- Rauchwarger, Judith. «Principal and Secondary Plots in *El esclavo del demonio*». *Bulletin of the Comediantes* 28 (1976): 49-52.
- Real Academia Española (RAE). «Intrahistoria». *Diccionario de la lengua española*. 13 de agosto de 2008 <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Río, María José del. *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons, 2000.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Ed. Dorothy Severin. Cátedra, 2002.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Trubiano, Mario. *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Alcalá, 1985.

Villanueva, Juan Manuel. *El teatro teológico de Mira de Amescua*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Williamsen, Vern. Introducción. *La casa del tahúr*. Por Antonio Mira de Amescua. *Teatro completo*. Coord. Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. 2, pp. 129-139.

Zugasti, Miguel. «Mira de Amescua». *Historia del teatro español*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, vol. 1, pp. 897-927.